

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

AS VOZES DA MULHER EM *RETRATOS DE CAROLINA* DE LYGIA BOJUNGA

LEANDRA VAZ FERREIRA DE ANDRADE

GOIÂNIA, 2013

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

LEANDRA VAZ FERREIRA DE ANDRADE

AS VOZES DA MULHER EM *RETRATOS DE CAROLINA* DE LYGIA BOJUNGA

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Letras – Literatura e Crítica
Literária, da Pontifícia Universidade Católica
de Goiás para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora:

Dra. Lacy Guaraciaba Machado

GOIÂNIA, 2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Andrade, Leandra Vaz Ferreira.

A553v As vozes da mulher em Retratos de Carolina de Lygia
Bojunga [manuscrito] / Leandra Vaz Ferreira de Andrade. – 2013.
96 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Departamento de Letras, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra Lacy Guaraciaba Machado”.
Bibliografia.

1. Literatura – História e crítica. I. Título.

CDU 82.09(043)

LEANDRA VAZ FERREIRA DE ANDRADE

AS VOZES DA MULHER EM *RETRATOS DE CAROLINA DE LYGIA* BOJUNGA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do grau de Mestre.

Prof^a. Dra. Lacy Guaraciaba Machado-Orientadora

Prof. Dr. Iêdo de Oliveira Paes

Prof. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento

AGRADECIMENTOS

A Deus, nosso Pai, pela oportunidade de crescimento a mim concedida;

Ao meu pai, que fez despertar em mim o gosto pela leitura e pela literatura desde meus primeiros anos de escola e de aprendizagem;

À minha mãe, por ter me acompanhado nessa árdua jornada pelos caminhos do Mestrado ao cuidar dos netos, meus filhos;

Aos meus irmãos, Marcos e Daniel, pelo apoio e companheirismo durante todo este tempo que me dediquei aos estudos como mestranda da PUC;

A Mauracy, pelo incentivo que me proporcionara, nesta caminhada rumo a novas conquistas;

Aos meus filhos, Ana Carolina e Emanuel, amores eternos do meu viver, por terem, compreensivamente, suportado minha ausência nessa fase tão importante de suas vidas. A eles, também, meus agradecimentos por não me terem deixado desistir nunca;

À minha amiga e considerada irmã, Sâmela Andrade, pelo incentivo e pelo apoio emocional, fazendo-me acreditar na minha capacidade;

A todos os que compõem o quadro docente do Mestrado em Letras da PUC-GO, em especial às professoras doutoras Maria de Fátima e Lacy Guaraciaba, exemplos de mulheres fortes, guerreiras e intelectuais que me abriram horizontes e perspectivas novas;

À professora Maria Teresinha Martins pela leitura criteriosa de minha dissertação, cuja contribuição foi-me relevante;

E, principalmente, à professora Waldevira Bueno Pires de Moura, companheira, conselheira, que me fez explorar meu potencial criador adormecido nas camadas do inconsciente e que me mostrou que a vida, conforme Lygia Bojunga ficcionaliza, “só é possível, reinventada”.

E tem gente como eu: em qualquer fase da vida não abre mão, mas não abre mão mesmo, de ter sempre por perto o tal amigo pra valer: O LIVRO. Mesmo porque ele é o único amigo que nunca cria caso pra ficar com a gente seja onde for: sala, quarto, banheiro, cozinha, sombra de árvore, areia de praia, fundo de sofá, fundo de mágoa; e fica junto da gente mesmo no pior lugar do ônibus, do trem, do avião; enfrenta até mesmo uma boa cadeira de dentista e leito de hospital. E, se quem escreveu o livro consegue mexer com o nosso pensamento e balançar nossa imaginação – pronto! Aí se forma uma relação, um laço... uma amarração gostosa.

Lygia Bojunga

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo da obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga, tendo como objetivo fazer um apanhado geral a respeito do papel da mulher na sociedade e o processo de sua evolução ao longo do tempo, o que terá como respaldo, além de pesquisas relacionadas à história, várias obras da literatura brasileira. A obra, *corpus* central desta pesquisa, apresenta o processo de crescimento, evolução e amadurecimento da protagonista: Carolina, dos seis aos vinte e nove anos, período em que ela enfrentará embates consigo mesma e os conflitos que advêm da sua relação com o Outro. Esse percurso será acompanhado de perto pelo leitor que é chamado a participar da urdidura da trama, através do preenchimento dos vazios deixados, propositadamente, pela autora e a compreender as artimanhas discursivas que marcam o estilo de Lygia Bojunga. Esta dissertação é, ainda, uma tentativa de compreensão do processo de manipulação das vozes narracionais, do entrecruzamento dos discursos e da transgressão da ordem temporal. O presente estudo observa também a transmutação da autora real em autora fictícia e em personagem, paralelamente à transmutação da personagem-protagonista em narradora de sua própria história.

Palavras-chave: Conflitos. Entrecruzamento. Retratos. Transmutação. Vozes.

ABSTRACT

The recent work proposes a study of the book “Retratos de Carolina”, from the author Lygia Bojunga. Aiming to give an overview about women’s role in society and the process of her evolution over time. It will be supported by researches related to story beyond various works about Brazilian literature. The work, central part of the research, shows, the growth’s evolution and naturation’s process of the protagonist: Carolina, from six to twenty years old, time in which she will face struggles with herself and conflicts arising from the relationship with others. This path will be accompanied from near by the reader, that is called to be part of the plot, by filling the voids left, and understand the tracks that mark the discursive style of the author. This dissertation is also an attempt of understand the process of manipulation of narrational voices, the interweaving of discourses and transgression of the temporal order. This study also observes the transmutation into real to fictitious and character, at the same time to the transmutation of protagonist characters into narrator of her own story.

Key words: Conflicts, Crisscross, Portraits, Ripening, Transmutation. Voices

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
I - RECORTE HISTÓRICO SOBRE A MULHER NO BRASIL	12
1.1 - Retratos da mulher: primeira metade do século XX	23
1.2 - Retratos da mulher: segunda metade do século XX	29
II - RETRATOS DA PERSONAGEM	38
2.1 - Retratos de Carolina menina/adolescente	40
2.2 - Retratos de Carolina/adulta	51
III - RECURSOS DISCURSIVOS	66
3.1 - Arranjo narrativo	69
3.2 - Arranjo estilístico	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	91

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Eu busquei um caminho que subvertesse essa noção de realidade que me implantaram. Pressenti que a realidade que me deixavam ver era insuficiente, que havia outros níveis de realidade. E que me cabia ir atrás deles, ainda que me expondo a riscos, à minha reputação de artista.

Nélida Piñon

Este estudo tem como *corpus* central o livro *Retratos de Carolina*, obra de Lygia Bojunga, escritora brasileira de renome, várias vezes premiada e traduzida para diversas línguas, que se enveredou pelos caminhos da literatura infanto-juvenil e, mais tarde, pela literatura direcionada a um público mais adulto. De qualquer forma, é uma autora que traz como tema recorrente em suas narrativas a perda da identidade das personagens e a luta incessante das mesmas em não se deixarem vencer pelos obstáculos inerentes ao próprio ato de viver e, portanto, a luta pela preservação dessa identidade. É uma autora que está sempre às voltas com o processo de amadurecimento de suas personagens, infantis ou não, e conseqüentemente, com os conflitos e com as angústias próprias desse processo. Chama a atenção em suas tramas ficcionais, os conflitos, os arranjos e rearranjos pelos quais passam as famílias contemporâneas tendo em vista as transformações do comportamento e da cultura do final do século XX e início do XXI. Assim sendo, suas personagens terão que enfrentar o embate entre a realidade externa e interna para chegarem à superação das dificuldades pessoais, da relação com o Outro, incluindo, aí, a família e aquelas inerentes às perdas.

A realidade empírica, de onde os autores geralmente partem para a criação de sua obra, surge de forma mais ou menos evidente, conforme são os intentos de um escritor ao engendrar suas narrativas. É verdade que, muitas vezes, essa realidade é tão verdadeira, que a obra passa a ter um caráter histórico- documental. Outras vezes, ela pode servir como pano de fundo, para que o fato histórico seja mencionado ou lembrado. A realidade empírica pode também ser usada para que se estabeleça uma realidade fictícia, mas tão verossímil que o leitor se esquece de que está a ler uma narrativa fruto da imaginação de um ser que se entrega ao trabalho com a palavra. Outras vezes, ainda, ela é tão fantasiosa (ou extravagante?)

que chega a parecer impossível. Mas, é sempre a partir de um conhecimento da realidade que se fundamenta uma narrativa. Este é um dos princípios da literatura, fazendo com que o impossível pareça crível e o incrível, possível. Inúmeros autores, brasileiros ou não, fazem uso deste recurso como, por exemplo, Cecília Meireles em seu *Romanceiro da inconfidência*. Nesta obra, a autora transforma em poesia a história da Inconfidência Mineira com poemas ora altamente líricos ora narrativos e, ainda, misturando a lírica com o épico.

A partir das afirmações de Nélida Piñon, em epígrafe transcrita, essa realidade empírica implantada, ou seja, arraigada em nós, possível de ser percebida, pode ser buscada em outros níveis, como o fictício, por exemplo. E, dentro do fictício, pode parecer verossímil ou inverossímil, dependendo, é claro, das intenções do autor. É o caso da obra em estudo, já que o incrível pode se tornar possível. A realidade primeira a que este estudo se refere, e da qual pretende fazer um histórico, é a da mulher que, em tempos idos, via-se castrada em seus direitos, em sua possibilidade de ser ou de tornar-se. Em se tratando de uma história fictícia, como é o caso de *Retratos de Carolina*, a autora subverte a noção de realidade, conforme a afirmação de Nélida Piñon, criando uma narrativa em que se estabelece todo o processo de amadurecimento da protagonista de forma a distanciar-se completamente das amarras que detinham a mulher no século XIX e parte do século XX. Por outro lado, Lygia Bojunga faz o retrato da mãe da personagem central como sendo o resultado de um percurso histórico de castração feminina no que diz respeito à sua liberdade de ser. Essa personagem-mãe corporifica o machismo que reinou por séculos na história da humanidade e, portanto, é uma voz feminina que exerce o papel do homem que condena, que reprime, que aponta o dedo no sentido de recriminar e de obrigar a filha a manter-se presa ao casamento por entender que à mulher basta ter um marido para sustentá-la. É, pois, subvertendo a realidade que Lygia Bojunga retrata o papel de subserviência que à mulher foi imposto ao longo da história e, é através de fina ironia, que a autora faz o leitor perceber que à mulher contemporânea não cabem mais tais imposições.

Este estudo pretende, apoiado em historiadores, em depoimentos de mulheres que lutaram por sua independência e em trechos de grandes autores da literatura brasileira, mostrar que Lygia Bojunga prefere acreditar na possibilidade de redenção do ser humano, mais especificamente da mulher, através dos “retratos” de Carolina pintados ao longo da narrativa. Para falar da história da mulher nos séculos

XIX e XX, servirão de aporte teórico os historiadores: Millicent Garret Fawcett, Mary del Priore, João Theodoro de Neras, Louisa Garrett Anderson; os romancistas brasileiros do período romântico: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Visconde de Taunay, Manoel Antônio de Almeida; o realista: Machado de Assis; os naturalistas Aluizio de Azevedo e Adolfo Caminha; os modernistas: Mário de Andrade, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos, Clarice Lispector. Entre os europeus servirão como elementos de comparação os romances *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Na organização da história de Carolina, a voz narradora situa eventos em que o perfil da personagem configura um retrato de mulher no desenvolvimento de suas etapas humanas. Este trabalho, apoiado em pesquisa e na compreensão de que o Ser se faz ao longo de sua caminhada, pretende mostrar as fases percorridas pela protagonista no seu processo do vir-a-ser. Para tal investida serão utilizados os ensinamentos oriundos das obras de Jean Paul Sartre, Miguel de Unamuno, Vallejo e Magalhães, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Martin Buber, Juan-David Nasio e Philippe Lejeune e outros mais serão pesquisados ou citados ao longo desse estudo que não pretende esgotar o assunto do processo de amadurecimento da personagem, mas discorrer sobre suas descobertas, frustrações, fantasias, perdas, alegrias em um parêntese de sua vida que vai dos seis aos vinte e nove anos, pois um aspecto interessante em Lygia Bojunga é a construção das personagens. Através delas, a autora leva o leitor a profundas reflexões sobre as atitudes humanas: conflitos, instabilidades, insegurança, medo e, principalmente, a capacidade de superação.

Outro objetivo perseguido neste estudo é o de demonstrar e discorrer sobre o processo criativo de Lygia Bojunga, ou seja, os recursos de que a autora se utiliza para compor sua obra. Sobre esse aspecto, tomaremos como aporte teórico estudiosos do assunto como Antônio Cândido, Oscar Tacca, Enrique Anderson Imbert, Victor Manuel de Aguiar e Silva, Américo Vallejo e Ligia Magalhães, Gérard Genette, Roland Barthes, entre outros.

Lygia Bojunga, ao construir sua trama, vai surpreendendo o leitor com a mistura de vozes narracionais, com o entrecruzamento dos planos temporais, com a inserção de uma história na outra como se fora uma narrativa encaixada. Por outro lado, provoca estranhamento quando promove a transmutação da autora real em autora fictícia e personagem da história que narra. Como autora fictícia, dá o poder

de voz à sua protagonista Carolina a fim de que esta monte seu diário, pintando seu próprio retrato. Estranheza maior ocorre quando esta autora fictícia passa a discutir a obra com a protagonista que, valendo-se de sua condição de autora do diário, tenta mudar os rumos de sua história.

Ao misturar vários recursos estilísticos com as vozes que surgem, a autora prende o leitor e o traz para perto da narrativa, não apenas como um mero narratário, mas como participante do ato de criação. Portanto, esse leitor não pode ser passivo, ele tem que compreender os vazios da narração para juntar os pedaços, formular e ser copartícipe da trama. Por isso, a autora, num trabalho metalinguístico e intertextual, conversa com seu habitual leitor:

Deixa ver se me explico: se lá no *Feito à mão* eu uso o espaço de nossa conversa para contar como é que eu desenvolvi o projeto de um livro artesanal, aqui, nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (justo quando o livro vai acabando é que eu começo o papo) pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina. Só que, dessa vez, eu converso com você em feitiço de *história que continua*. (RC. p. 163)

Para entender os recursos usados na composição dessa *história que continua*, é que este estudo pretende descobrir, destacar e analisar a forma de escritura dessa autora para quem a literatura funciona como um instrumento de revelação ao mundo e, mostrando-se através das suas personagens e de seus narradores, desvela sua visão de mundo e seu labor com a palavra. *Retratos de Carolina* é uma obra que traz à tona questões sociais relevantes. Um dos exemplos é a corrupção que assola o país e põe em ação, como se fora num palco, personagens femininas que retratam a mulher na sua luta contínua e incançável por sua independência e pelo reconhecimento de seu valor.

1-RECORTE HISTÓRICO SOBRE A FIGURA DA MULHER NO BRASIL

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons e maus; são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas.

Eliane Marta S. T. Lopes

Este recorte tem como objetivo fazer um breve estudo sobre o cotidiano da mulher brasileira, destacando as práticas femininas vivenciadas ao longo do tempo, ouvidas, vistas e respeitadas em diversos contextos do mundo que as cerca. Com a finalidade de comprovar o papel e as características da mulher no transcorrer do tempo que abrange os séculos XIX e XX, serão utilizados fragmentos de obras relevantes da literatura brasileira como aporte das afirmações e deduções aqui referidas.

Durante quatro séculos, a história de vida das mulheres, a complexidade e a diversidade das experiências e vivências que denotam comportamentos ou apenas *flashes* comprovam que a figura feminina no Brasil, em diferentes épocas, foi bastante estereotipada, vigiada, acusada, presa, violentada e oprimida, devido a uma série de influências históricas, religiosas, psicológicas, antropológicas. Não se pode deixar de considerar que a história da mulher não é só dela, como afirma a historiadora Mary Del Priore em *História da mulher no Brasil*:

é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.(2012, p. 7)

Prisioneira de tabus e de comportamentos padrões de épocas que, de todas as maneiras ou formas, revelam uma mulher que, de tempo a tempo, já foi ou é escrava, operária, vilã, heroína, casta, fiel, infiel, obediente, autoritária, sinhazinha, burguesa, romântica, dona de casa, prostituta. Enfim, a trajetória da mulher e as representações dessa complexa experiência, que é a vida de cada uma delas, são

reconstruídas, não só pela História oficial, mas pela literatura veiculada em cada tempo. Deduz-se, daí, que Literatura e História são alianças necessárias nesse tipo de imbricamento. Sem superposição.

Se for levada em consideração a História oficial narrada pelos primeiros viajantes que chegaram ao Brasil, e se for vista através da vida indígena, apesar de ser uma questão cultural, verificar-se-á que a tradição já se mostrava patriarcal. Basta certificar que, durante o parto, se o nascimento fosse de um menino, era o pai quem cortava o cordão umbilical e a criança recebia os primeiros cuidados da figura paterna. O pai preocupava-se, ainda, em oferecer ao recém-nascido um presente que lhe garantisse ser, no futuro, um grande guerreiro.

No caso de nascer uma menina, a mãe e as demais mulheres da tribo eram as responsáveis pelos cuidados necessários. Esta criança, ao se tornar adolescente, teria que vivenciar um ritual de passagem que consistia no corte do cabelo com uma pedra bem afiada ou aparados com fogo. Casada, a mulher poderia ser dada de presente a outro homem, caso o esposo se enfadasse de sua companhia.

Quanto aos chefes de algumas tribos, estes poderiam viver com quatorze mulheres, sem causar estranhamento algum entre os demais, pois a poligamia era um costume que trazia prestígio à figura masculina. Quanto às mulheres, segundo o historiador, Ronald Raminelli,

o que é mais admirável: vivem todas em boa paz, sem ciúmes nem brigas, obedientes todas ao marido, preocupadas em servi-lo dedicadamente nos trabalhos do lar, sem disputas nem dissensões de qualquer espécie. (2012, p. 19).

Com o advento do colonizador em terras brasileiras, as mulheres indígenas e aquelas de Portugal que para cá foram trazidas, além de se ocuparem apenas com o trabalho doméstico como escravas, ou não, sem qualquer direito, foram prostituídas, violentadas e, por isso, acabaram cometendo abortos, infanticídios e suicídios como forma de resistência. Isso significa que a mulher fugia desta realidade tirando a própria vida e algumas matavam os filhos para que não servissem para a perpetuação da condição de subserviência a que eram submetidas.

Na obra *História das mulheres no Brasil*(2012), Mary Del Priore no artigo “Magia e Medicina na Colônia: o Corpo Feminino” (p. 78), afirma que, seguindo o fio

da História, houve tempo em que a Ciência e a Religião viam o corpo da mulher como um lugar propício para que Deus e Diabo se confrontassem, ou seja, para que o conflito entre o Bem e o Mal se estabelecesse. Havia, ainda, a concepção de que qualquer doença por ela sofrida seria resultado de pecados cometidos e, portanto, gerada pelo sentimento de culpa já que, segundo a visão machista dos colonizadores, seu corpo era vulnerável às influências demoníacas. A melancolia, por exemplo, tinha estreita relação com Lúcifer. De acordo com a História, até na anatomia de seu corpo, a mulher era vista como inferior ao homem. Mary Del Priore explica:

Ao estatuto biológico da mulher, estava sempre associado outro, moral e metafísico. Como explica o médico mineiro Francisco de Melo Franco em 1794, se as mulheres tinham ossos 'mais pequenos e mais redondos', era porque a mulher era 'mais fraca do que o homem'. Suas carnes, 'mais moles [...] contendo mais líquidos, seu tecido celular mais esponjoso e cheio de gordura', em contraste com o aspecto musculoso que se exigia do corpo masculino, expressava igualmente a sua natureza amolengada e frágil, os seus sentimentos 'mais suaves e ternos'. (p. 79)

Se ao “estatuto biológico da mulher estava sempre associado outro, moral e metafísico” e, se esta visão perdurou por séculos na história da mulher, explica-se o fato de, anos após, José de Alencar em seu romance *Lucíola* (1862) colocar a personagem que dá nome à obra como impossibilitada de exercer a maternidade exatamente pelo estatuto moral e metafísico. Levada à prostituição por condições de sobrevivência da família doente, Lúcia, na verdade Maria da Glória, viveu na orgia entre vícios e “pecados” durante parte de sua adolescência e juventude, rompendo com as normas sociais e sem preocupação com sua essência. Como castigo ou sublimação de sua culpa, vê-se indigna de carregar no ventre o filho de seu amor por Paulo. Surge para Lúcia um grave conflito existencial, uma espécie de dualidade corpo *versus* alma que só é resolvido pela morte, isto é, pela anulação do corpo, fonte de pecado. Morta a criança em seu útero, Lúcia morre também e a dualidade resolve-se.

Lúcia calou-se de súbito, empalidecendo. Toda a sua pessoa assumiu-se, tomando a expressão vaga e extática de quem é absorvido por um recolhimento íntimo: figurava uma pessoa escutando-se viver interiormente. Até que, ergueu-se espavorida; soltou um gemido pungente levando a mão ao regaço, e caiu fulminada em meus braços.
O abalo interior que sofrera esse corpo delicado fora tão forte, que a cintura do vestido se despedaçara.

[...]

-Eu adivinhava que ele me levaria consigo!

-Ele quem, minha boa Maria?

-O teu, o nosso filho! Respondeu-me ela.

-Como! Julgas?...

-Senti há pouco o seu primeiro e o seu último movimento.

[...]

-Iremos juntos!... murmurou descaído inerte sobre as almofadas do leito. Sua mãe lhe servirá de túmulo. (*Lucíola*, p. 134-135)

O sentimento de culpa de Lúcia (Maria da Glória) exemplifica o fato da mulher, historicamente, ser considerada e considerar-se biologicamente inferior ao homem e de, socialmente não gozar das mesmas regalias que ele. Se levarmos em conta que a Moral é um conjunto de regras adquiridas através da cultura, da educação, da tradição e do cotidiano e que orientam o comportamento humano dentro de uma sociedade, Lúcia é o modelo da mulher que rompe com estes padrões. Metafisicamente, ela se sente culpada (pecadora) e quer reparar o erro. Morrendo junto ao filho, servindo-lho de túmulo e, recebendo de um padre os sacramentos, unvida pelo amor de Paulo, a personagem resgata-se como Ser.

Foi num ambiente de atraso científico e de crença que os jesuítas, nos séculos XVI e XVII, juntamente com o Tribunal do Santo Ofício uniram-se à Coroa Portuguesa contra qualquer iniciativa científica ou cultural em relação a mulher, considerando todo e qualquer esforço neste sentido como heresia. Noções e estudos sobre o funcionamento do corpo feminino passaram a ser vistos como pecado e que se deveria apenas estudar o que era necessário sobre a mulher, como por exemplo, a parte da procriação e os órgãos sexuais, mesmo assim considerado libidinoso. Foi ainda por essa época, que a ciência médica passou a perseguir as mulheres que possuíam conhecimentos sobre como tratar o próprio corpo, pois para substituir a falta de médicos e cirurgiões elas recorriam a benzedeiras, a ervas mágicas e a orações o que acabou tornando-as objeto de observação da Igreja.

Em todo o mundo, as religiões colocaram em evidência a suposta inferioridade da mulher e adotaram contra elas atitudes misógenas, isto é, atitudes que denotam desprezo, aversão ou repulsa em maior ou menor escala, mesmo o Cristianismo, que interpretou de forma equivocada os ensinamentos aqui deixados por Cristo. Esse gesto teve grande repercussão no contexto socio-cultural, tendo perdurado séculos afora.

Assim, ao longo da maior parte da História, o valor e o papel da mulher foram sempre diminuídos entre as muitas culturas e os inúmeros povos. Muitas vezes, subjugada e anulada, seu papel restringia-se ao de reprodutora e à força de trabalho não remunerado, fosse no campo ou na cidade. Este contexto devia-se à tradição em que ao homem tudo era possível, sendo que, por direito constituído, ele detinha o poder de dar sempre a última palavra, enquanto o papel da mulher via-se cada vez mais restrito ao lar e aos filhos, quando não de escrava.

A partir da segunda metade do século XVIII, indícios de mudança começaram a dar seus sinais. Desta forma, alguns estudiosos e pedagogos passaram a defender a tese de que a mulher poderia ter um grau de inteligência e, portanto, passível de ser instruída. Não qualquer mulher, mas a da Corte, a fidalga, a nobre. Esta deveria buscar a instrução, não necessariamente pensando em si, mas nos filhos ou no marido. Assim, mesmo sem ser olhada nas suas particularidades, na sua individualidade, sem ter direitos a conquistas que lhes tirassem da condição de subjugada, oprimida, aviltada, até então aceita sem discussão, a possibilidade de uma pequena ascensão já era aventada por estudiosos e pedagogos, o que vai se concretizar no Brasil, no período republicano. Conforme Guacira Lopes Louro no artigo “Mulheres na sala de aula” in *História das mulheres no Brasil*,

A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora de futuros cidadãos. Ainda que o reclamo por educação feminina viesse a representar, sem dúvida, um ganho para as mulheres, sua educação continuava a ser justificada por seu destino de mãe. (p. 447)

Outros, entretanto, continuavam a acreditar que as mulheres eram tolas, ignorantes, incapazes de serem instruídas e que deveriam permanecer no patamar em que se encontravam. A possibilidade de a mulher vir a ser educada, alfabetizada e, mesmo, instruída causou grande e duradoura polêmica naquela sociedade extremamente machista e patriarcal. Alguns escritores chegavam a publicar obras que, só pelos títulos, consistiam em atitudes misógenas contra as mulheres, como por exemplo: “Impertinência que as mulheres têm com os pobres maridos”(Lisboa, 1792) ou “Espelho Crítico no qual se veem claramente alguns defeitos das mulheres”, de João Teodoro de Neras(Lisboa, 1761). Veja-se um trecho:

Difícil seria a empresa a que me arrojo, se acaso me persuadissem a querer expor os defeitos todos que ordinariamente se acham nas mulheres; (...) A mulher com a sua ignorância arruína-se, a si, destroe aos homens e atropela ao mundo todo (...) De todas as cousas animadas a mais nociva e misérrima planta é a mulher. (p. 39)

Sendo assim, a mulher brasileira enfrentou situações de grande dominação, isto porque já nos meados do século XIX, o Brasil ainda era um país predominantemente rural e sua elite tinha uma forte influência da aristocracia portuguesa de mentalidade escravista e patriarcal. A formação intelectual da mulher continuava sendo vista como algo supérfluo, enquanto o homem permanecia portador deste privilégio. Estas afirmações podem ser comprovadas na obra romanesca da Literatura Brasileira deste período, a citar o romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844, em que aos jovens rapazes era concedido o direito de irem para a Corte estudar enquanto as moçoilas permaneciam na Ilha a estudar francês, piano, religião e outras “futilidades”. O próprio autor, considerando suas personagens como filhos seus, numa espécie de prefácio, intitulado “Duas palavras”, diz:

A moreninha não é a única minha filha que possuo: tem três irmãos que pretendo educar com esmero; o mesmo faria a ela; porém esta menina saiu tão travessa, tão impertinente, que não pude sofreá-la no seu berço de carteira...(p. 10)

Comumente, neste período, entendia-se que o casamento era a única alternativa para ser feliz, pois se a mulher não se casasse, soava como que um fracasso em sua vida. Chegava-se a pensar que, se surgisse a oportunidade de um casamento, mesmo que este não fosse pelo desejo ou por amor, a moça deveria se casar. A mulher entendia, desde cedo, que a única maneira de ser respeitada era se casando. Segundo, Louisa Garrett Anderson, em “Depoimento” escrito em 1860, encontrado no site www.recantodasletras.com.br/artigos/3511571, acessado em 30-07-2013,

Permanecer solteira era considerado uma desgraça e aos trinta anos uma mulher que não fosse casada era chamada de velha solteirona. Depois que seus pais morriam, o que elas podiam fazer, para onde poderiam ir? Se tivessem um irmão, poderiam viver em sua casa, como hóspedes permanentes e indesejados. Algumas tinham que se manter e, então, as dificuldades apareciam. A única ocupação paga aberta a essas senhoras era a de governantas, em condições desprezadas e com salários

miseráveis. Nenhuma das profissões era aberta as mulheres; não havia mulheres nos gabinetes governamentais; nem mesmo trabalho de secretaria era feito por elas. Até mesmo a enfermagem era desorganizada e desrespeitada até que Florence Nightingale a tornasse uma profissão ao fundar a Nightingale School of Nursing (Escola Nightingale de Enfermagem) em 1860.

Por isso, a educação das mulheres restringia-se a atividades que fossem úteis no ambiente doméstico, desprovidas de valor no mercado de trabalho da época, como costurar, aprender música ou desenvolver habilidades artísticas. As regras sociais eram feitas para privilegiar os homens em tudo. O próprio Freud na sua Psicanálise reeditou “ ‘uma metafísica dos sexos’, que desde a Antiguidade permeia o pensamento ocidental instaurando uma dicotomia hierárquica na qual o masculino é equivalente de ‘mais’ e o feminino de ‘menos’”. Por isso, sempre houve na consolidação da família burguesa uma predisposição de atrelar a mulher à maternidade e aos afazeres domésticos e de garantir aos homens o espaço público.

Por volta de 1857, a lei do divórcio foi aprovada, o que definiu novos comportamentos para homens e mulheres. Ainda estava presente uma conduta de total dominação masculina. A mulher ficava, como sempre, em total dependência do que o marido pensasse ou deixasse de pensar de seu comportamento. Ele era o juiz implacável, detentor do poder sobre ela e, mesmo com a nova Lei, os direitos eram vistos com parcialidade como se lê no depoimento de Millicent Garrett Fawcett em *A mulher no século XIX*, à disposição no site: www.recantodasletras.com.br/artigo/3511571. Acessado em 27-3-2013:

Em 1857 a lei do divórcio foi aprovada e, como é bem conhecido, definiu legalmente diferentes parâmetros morais para homens e mulheres. De acordo com essa lei, um homem poderia obter a dissolução de seu casamento se ele pudesse provar um ato de infidelidade de sua esposa; porém uma mulher não poderia desfazer seu casamento a não ser que pudesse provar que seu marido fosse culpado não apenas de infidelidade, mas também de crueldade.

Na Europa, mais precisamente na França, neste mesmo ano de 1857, era publicado o livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Este romance coloca a mulher em situação de adultério, atitude condenável que punha à prova a estabilidade do marido e sua honradez diante da sociedade. Normalmente, a solução para tal conflito deveria ser o divórcio que, por circunstâncias escolhidas pelo

autor, não ocorre. Caso ocorresse, a situação da personagem feminina passaria a ser de constrangimento, humilhação e desprezo, fosse por parte da família ou do meio social, já que o romance, na época, era uma forma de retratar a sociedade e seus costumes, tanto no continente europeu quanto em território brasileiro. Emma Bovary representa a mulher que não se adequa à monotonia do casamento, muito menos às formas sociais de seu tempo. Por influência da constante leitura dos romances românticos, arrasta-se ao abismo do suicídio. O marido, mesmo tendo todos os indícios das constantes traições da esposa, acomodado, não opta pelo divórcio.

No Brasil, a literatura andava a passos lentos, pois, nesse mesmo ano de 1857, quando na Europa nascia o Realismo, aqui, em pleno Romantismo, surgia o romance indianista de José de Alencar, *O guarani*. Mas, em seguida, o autor dá início aos romances urbanos, entre eles, *Lucíola*(1862) e *Senhora*(1875) nos quais Alencar mostra mulheres diferenciadas daquelas da época, pois Lúcia, protagonista de *Lucíola*, apesar de todo preconceito sofrido por ser uma cortesã, impõe seus valores e não se submete aos padrões da sociedade. No entanto, ao mesmo tempo que goza de liberdade sexual, que fuma e que bebe, Lúcia revela os hábitos sociais das mulheres da aristocracia do século XIX: tem habilidades domésticas (cozinha, costura, borda) e virtudes de salão (canta, toca, fala francês, tem o hábito da conversação inteligente). Lúcia, porém, não deixa de prezar as regras morais da sociedade, tanto é que valoriza a virgindade e, por vezes, condena-se pela perda da sua, apesar dos fatores que a levaram a tal atitude. A imagem da flor da laranjeira, no capítulo III, é o símbolo da virgindade das noivas, valor imprescindível no século XIX. Ao recusar o perfume dessa flor, Lúcia revela, ao mesmo tempo, sua irônica postura de autodesprezo, devida à vida que leva, e respeito pelo tabu da virgindade feminina.:

...Quando escolhia alguns vidros de extratos, mostraram-lhe um que ela repeliu com um gesto vivo e um sorriso irônico:
-Flor de laranja!... É muito puro para mim! (p. 19)

Em *Senhora* (1875), Alencar mostra uma mulher que, devido aos embates proporcionados pela orfandade e pela pobreza, torna-se forte, dona de sua vontade. Ao ver-se rica, devido a uma herança recebida, capacita-se a burlar seus valores morais para a consecução de seus objetivos. No convívio com a sociedade que a

ignorava quando pobre, ela é sarcástica, altiva e fria, a zombar constantemente do assédio que lhe fazem; na intimidade, ela é doce, sonhadora e cheia de uma indisfarçada amargura que advém de um casamento imposto por ela como um projeto de vingança. Aurélia revela as contradições inerentes ao ser humano em conflito consigo mesmo e com os outros;

Aurélia concentra-se de todo dentro em si; ninguém ao ver essa gentil menina, na aparência tão calma e tranquila, acreditaria que nesse momento ela agita e resolve o problema de sua existência; e prepara-se para sacrificar irremediavelmente todo o seu futuro. (p. 18)

Apesar do fato de que a história da mulher era ainda escrita de acordo com a visão da sociedade machista, os pequenos sinais de mudança em relação aos valores sociais, realmente, começaram a surgir. Um exemplo é retratado no romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em Portugal, por volta de 1878. Nesta narrativa, o marido traído tem a grandeza do perdão e cuida da esposa já doente e prestes a morrer. No entanto, a obra foi considerada imprópria e inadequada para a leitura feminina ainda que fosse uma minoria de mulheres letradas.

Mas, já no final do século XIX, as mudanças começaram a ocorrer no Brasil. Aquela estrutura ainda escravagista que existia, apesar das conquistas recentes (Lei Áurea, 1888 e Proclamação da República, 1889), começou a conviver com as primeiras mostras de “modernidade” que aqui chegavam, mais propriamente na cidade do Rio de Janeiro: a nova iluminação a gás, os bondes puxados por burros, os primeiros modelos de lojas comerciais, os famosos cafés e o teatro, pontos de encontro da faixa mais alta da sociedade; tudo isto convivendo com os recém libertos andando perdidos pelas ruas, como é retratado nos romances de José de Alencar, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, entre outros prosadores da época. Veja-se a questão da modernidade que chega com o ônibus puxado a cavalos, em fragmento de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1881):

-Parece que vai sair o Santíssimo – disse alguém no **ônibus**. – Ouço um sino; é, creio que é em Santo Antônio dos pobres. Pare, senhor **recebedor**! O **recebedor** das passagens puxou a correia que ia ter ao braço do cocheiro, o **ônibus parou**, e o homem desceu. (Cap. XXX, p. 42) (grifos meus).

Diante das mudanças que se apresentavam, fossem elas estruturais, conjunturais ou comportamentais, fazia-se necessário pensar na educação das

mulheres que, afinal, já revelavam características que muito incomodavam àquela sociedade conservadora, como atestam os fragmentos dos romances *Inocência*, de Visconde de Taunay (1872) e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1881), respectivamente:

Contaram-me que hoje lá nas cidades... arrenego!... não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de letra de fôrma e garatujar no papel... que deixe de ir a fonçonatas com vestidos abertos na frente como raparigas fadistas e que saracoteiam em danças e falam alto e mostram os dentes por dá cá aquela palha com qualquer talufão malcriado (Cap. V, p. 53/54)

Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas. (Cap. XIV, p. 38)

Era preciso vincular a educação feminina à modernização, mas que estivesse sob o comando da influência cristã ligada ao catolicismo. Tanto isto é verdade que pode ser comprovado nas obras literárias, a começar por *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida, publicado ainda nos meados do século XIX, que retrata a figura do mestre de rezas na educação das mulheres em ambiente domiciliar como costume muito antigo e que, pelos registros feitos em obras de Escolas como o Realismo e o Naturalismo, perdurou por bastante tempo.

O mestre-de-reza era tão acatado e venerado naquele tempo como o próprio mestre de escola; além do respeito ordinariamente tributado aos preceptores, dava-se uma circunstância muito notável, e vem a ser que os mestres-de-reza eram sempre velhos e cegos. Não eram em grande número, por isso mesmo viviam portanto em grande atividade, e ganhavam sofrivelmente. Andavam pelas casas a ensinar a rezar aos filhos, crias e escravos de ambos os sexos.

O mestre-de-reza não tinha traje especial: vestia-se como todos, e só o que o distinguia era ver-se-lhe constantemente fora de um dos bolsos o cabo de uma tremenda palmatória, de que andava armado, compêndio único por onde ensinava a seus discípulos.(Cap. XXVII, p. 61)

Muitos eram os modelos a serem seguidos no que se refere à educação e à emancipação das mulheres. Era necessário compreender que não havia mais tempo para ofuscar suas qualidades e habilidades e muito menos obrigá-las a viverem enclausuradas, vendo a vida passar pelas frestas de portas e janelas. Necessário

também entender que aquela aura de fragilidade e de pouca inteligência feminina era coisa do passado. A ordem machista de manter a mulher longe do público começava a perder força e ela passava a ser vista nos grupos sociais, nos saraus, teatro e, principalmente, na escola. Esta evidentemente, pensada e constituída a fim de ser escola para mulheres que deveriam aprender para ensinar.

As mudanças na estrutura social brasileira vêm como um legado das transformações da época como a urbanização e a industrialização na Europa e Estados Unidos, cujos resquícios se faziam notar no Brasil, conforme fora dito. Porém, este é um processo gradual e lento, mais vivenciado que pensado, consequência natural das relações sociais então estabelecidas. Era necessário ajustar os modelos aqui chegados com a realidade existente, independente de conflitos e de tensões naturais de quaisquer alterações no padrão patriarcal autoritário vigente.

Saindo daquele papel de conformação com a situação imposta sobre ela, a mulher brasileira, aproveitando-se das mudanças então apresentadas, iniciadas com sua ida para a escola, começa a ver a possibilidade de uma maior participação no espaço social e toma a escola como um suporte para sua emancipação. Vem daí a profissionalização do Magistério que dá à mulher a condição de educar além de seus próprios filhos. A figura da professora torna-se importante e respeitável. A mulher, agora, é uma profissional e não mais somente a mãe e a dona de casa. Adolfo Caminha, em 1893, publica o romance *A normalista* que, embora ambientado na capital pernambucana, isto é, longe do Rio de Janeiro e, apesar de apresentar séria crítica à sociedade e à fragilidade do ensino de forma geral, mostra a evolução tida e havida no histórico da mulher brasileira e na pedagogia que norteava o aprendizado:

Meses depois, quando Maria do Carmo apresentou-se na Escola Normal para concluir o curso interrompido...

O programa era outro, mais extenso, mais amplo, dividido metodicamente em educação física, educação intelectual, educação nacional ou cívica, educação religiosa... pelos moldes de H. Spencer e Pestalozzi; o horário das aulas tinha sido alterado, havia uma escola anexa de aplicação, estava tudo mudado. (Cap. XV, p. 135)

A mulher no final do século XIX, apesar de toda tentativa de embargo advindo do padrão patriarcal ainda vigente, é aquela que abriu caminhos, rompeu barreiras no sentido de dizer “não” à imbecilidade do sistema e à própria exclusão, de fazer-se

presente e vista na sociedade, de lutar por sua emancipação, de usar recursos da palavra (falada ou escrita) para adquirir instrução, repassá-la e ingressar-se, por fim, na vida profissional. É a mulher que rompeu barreiras para ter o direito de pensar por si mesma e de ser o que gostaria de ser, apesar das restrições, evidentemente. Assim, justifica-se a epígrafe citada no início deste capítulo, entendendo-se que a instrução da mulher teria que ser vista como essencial uma vez que a figura feminina passava a ser compreendida a partir da plena execução de sua capacidade.

O final do século XIX surge, pois, como a possibilidade do advento da independência da mulher, da sua emancipação e projeção nos quadros de uma sociedade arraigada a comportamentos machistas. O rompimento das barreiras, a superação e a luta desta mulher continuou século XX afora, continua, permanece, é irreversível.

1.1-Retratos da Mulher: primeira metade do século xx

O termo 'gênero' torna-se uma forma de indicar 'construções culturais' – a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres.

Jean Scott

No início do século XX, a história do Brasil mudou de forma consistente com a Revolução Industrial e a consolidação do Capitalismo. Os avanços tecnológicos e a descoberta de novas formas de energia, substituindo o modo artesanal por um industrial, bem como condições favoráveis para estudos científicos propiciaram um maior desenvolvimento social e intelectual das pessoas, das famílias e, em especial, das mulheres.

Segundo Julián Marías, em *A mulher no século XX* (1981, cap. 4, p. 46), a instauração de uma nova ordem burguesa e o advento da luz elétrica, do gás, da água corrente nas cidades e o avanço da medicina ajudaram a figura feminina a ter uma reação diferente diante das transformações operadas na vida doméstica e cotidiana. Isto ocorreu porque as mulheres não precisavam mais ir para os rios lavar

as roupas; os carvões de pedra superaram as limitações da lenha. O uso da anestesia para afastar as dores, principalmente, na hora do parto foi uma conquista na área científica que favoreceu a mulher.

Sabe-se que grande parte das mulheres de classe social menos favorecida desta época começou a garantir sua sobrevivência e a dos filhos vendendo seus serviços como doméstica: lavando, engomando roupas, bordando, cozinhando, fazendo e vendendo doces e salgados. Em várias situações, algumas delas chegavam a prostituir-se. Ainda assim, esta mulher continuou sendo associada à idéia de fragilidade sempre se colocando ou sendo colocada numa situação de total dependência masculina.

Observa-se, porém, que nas primeiras décadas do século XX, a base social mantinha-se como no final do século XIX, ou seja, o homem trazia para dentro de casa as mesmas raízes da soberania do Estado. Assim sendo, ele, ainda dotado de poder oprimia, castigava, violentava, vingando-se na mulher e nos filhos dos aborrecimentos e frustrações do cotidiano, principalmente, do trabalho e das complicações em relação a questões políticas. Apesar destes fatores negativos, a mulher não se deixou levar pelo negativismo e procurou reforçar sua luta em busca do reconhecimento de seus direitos, principalmente, daqueles que se relacionavam a uma maior igualdade entre os gêneros, como forma de indicar novas construções culturais tal qual se lê na epígrafe citada.

Na luta pela conquista de um papel mais relevante na sociedade, algumas mulheres foram capazes de expor-se publicamente no sentido de combater a cultura machista que imperava. Outras, mais recatadas, souberam usar de artifícios e sutilezas no combate a essas raízes que lhes garantiam uma posição meramente secundária no plano social. Por isso, pode-se afirmar que as primeiras décadas do século XX foram pródigas em transformações no comportamento feminino a ponto de tirar da mulher aquela imagem de “incapaz e ignorante” e levá-la para as escolas, para a participação na política, nas artes e no mercado de trabalho, tentando, aos poucos, o enfrentamento das diferenças de gêneros.

O voto feminino no Brasil, texto de Rodrigo Rodrigues Pereira e Daniel Teófilo Tostes, mostra que a História oficial do país registra que em 1910 fora criada a “Junta Feminina Pró-Hermes da Fonseca”, por Leolinda de Figueiredo Daltro que, amparada pelo candidato eleito e, unindo forças com outras mulheres destemidas como a escritora Gilka Machado, fundou o Partido Republicano Feminino. Resultado

de reuniões que mulheres despojadas e corajosas insistiam em realizar para discutirem seu papel na sociedade e, principalmente, “com o objetivo de promover a cooperação entre as mulheres na defesa de causas que fomentassem o progresso do país”, este Partido, mais tarde, ficara suspenso por imposição do governo ditatorial de Getúlio Vargas

No entanto, a evolução da mulher pode ser comprovada nas obras literárias da primeira metade do século XX bem como através de fatos históricos relevantes como fora a exposição de arte moderna feita por Anita Malfatti, em 1917. Pintora brasileira, Anita adquiriu seus primeiros conhecimentos sobre arte em São Paulo, partindo, depois, para a Alemanha onde se aperfeiçoou. Retornando ao Brasil, tornou-se chefe da vanguarda na arrancada do movimento modernista na área da pintura. Revolucionária, instigante, polêmica, inovadora, enfrentou críticas, preconceitos, ofensas, desaprovação, mas não se deixou abater. Toda esta evolução e coragem para participação nos caminhos da modernidade seriam impossíveis para uma mulher em épocas passadas como já mencionado neste estudo.

Outro modelo de mulher brasileira que rompeu as barreiras de uma sociedade ainda atrelada ao machismo e ao modelo patriarcal foi Tarsila do Amaral, artista também ligada às artes plásticas, mais precisamente à pintura. Estudou em Barcelona, Espanha, e, mais tarde, em Paris onde se especializou em desenho e pintura. Retornando ao Brasil, em 1922, entrou em contato com a Arte Moderna que aqui se fazia. Soube impor-se como mulher e como artista. Seu quadro “Abaporu” (1928), que iniciou o movimento antropofágico na literatura brasileira, revolucionou o mundo das artes num país ainda caipira, interiorano, quase rústico. Com suas cores vibrantes, Tarsila mostrou o lado das sombras deste país que até bem pouco reduzia a mulher a um papel apagado, irrelevante, quase invisível na sociedade e que, apesar das mudanças que se faziam presentes, ainda buscava barrar a figura feminina em relação ao seu crescimento pessoal e na sua participação social. Embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, tornou-se amiga de Anita Malfatti e formaram o Grupo dos Cinco, juntamente com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia. A presença dessas pintoras neste Grupo foi decisiva para o reconhecimento do valor da mulher na vida social e artística do país.

A grande agitação social advinda do final da Primeira Guerra Mundial e a possibilidade de uma maior escolarização da mulher, podendo, inclusive, cursar o ensino superior (as primeiras que se atreveram em fazê-lo, ainda no final do século XIX, causaram escândalo e repúdio por parte da sociedade como se comprova na peça teatral “As doutoras” (1887), de França Júnior), fizeram com que as mulheres se organizassem para lutar por seus direitos. Surgiram daí, por volta dos anos 1920, as várias “Ligas para o progresso feminino” que deram origem à “Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino”. Decisiva na conquista do direito ao poder de voto da mulher, esta Federação foi fundada, em 1922, por Bertha Maria Júlia Lutz, ainda, conforme o artigo *O voto feminino no Brasil*, anteriormente referido.

O artigo citado refere-se ao direito de voto só conquistado pelas mulheres em 1932, através do Código Eleitoral Provisório. Entretanto, este direito estava diretamente ligado ao mando do marido que permitia ou não que a esposa votasse. Quanto às solteiras e viúvas, só aquelas que tivessem renda própria poderiam exercer o poder do voto. Em 1934, com a consolidação do Código Eleitoral, estas restrições deixaram de existir tornando-se outro marco no rol das vitórias femininas. No ano de 1934, Carlota Pereira Queiroz se viu como a primeira deputada eleita pelos brasileiros, marcando mais uma conquista histórica na luta pelo reconhecimento dos direitos das mulheres. No entanto, somente em 1946, o voto feminino tornou-se obrigatório.

Observa-se, porém, que na primeira metade do século XX, as diferenças entre os gêneros continuavam bem marcadas por atitudes e comportamentos. As obras literárias deste período comprovam esta luta entre homens e mulheres como se pode destacar em dois importantes romances publicados na época: *O quinze*, de Raquel de Queiroz (1930) e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1934), ambos tendo como protagonistas duas normalistas com ideias revolucionárias tidas como anarquistas ou comunistas.

No romance de Raquel de Queiroz, talvez porque escrita sob o ponto de vista de uma jovem professorinha de vinte anos, Conceição, a figura central da obra, professora formada pela Escola Normal, é mostrada como a mulher que sabe aproximar os dois mundos que formam a sociedade, ou seja, os pobres e os ricos ou os bons e os maus. Numa espécie de fusão entre autora e personagem, Conceição é capaz de ver e sentir o que ocorre em sua volta; é através de sua experiência e dos conhecimentos adquiridos por meio das leituras feitas na Escola Normal que ela

se vê capacitada em exercer a tarefa de aproximar ricos e pobres. Essas leituras, conforme a visão da avó, D. Inácia, mulher arraigada aos preceitos patriarcais, eram o ponto de origem de ideias muito estranhas saídas da mente da neta:

Estaria com razão a avó? Por que, de fato, Conceição talvez tivesse “umas ideias”; escrevia um livro sobre pedagogia, rabiscara dois sonetos, e às vezes lhe acontecia citar o Nordeau ou o Renan da biblioteca do avô. Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhes saíam as piores das tais ideias, estranhas e absurdas à avó. (*O quinze*, p. 5)

Conceição representa uma pequena parcela de mulheres que, ao seu tempo, possuía ideias revolucionárias; não acreditava que único caminho para o alcance da felicidade feminina estivesse no casamento e na maternidade. Essa visão distorcida sobre o matrimônio, que não é a de Conceição, é aquela apresentada pela Mãe da protagonista em *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga(2002). Segundo as ideias ultrapassadas dessa mãe, “só é coitada a mulher que não arruma um homem para sustentar ela” (p. 120).Contrariamente, à personagem de Lygia Bojunga, Conceição era capaz de lutar pela igualdade de direitos, pela minimização do sofrimento dos pobres e pelo combate ao abuso de poder dos ricos e fortes, sem ver nenhuma necessidade de se casar para alcançar seus objetivos.

Em *São Bernardo*, escrito sob o ponto de vista de um fazendeiro quase analfabeto, ciumento e autoritário, Graciliano Ramos cria uma personagem, Madalena, também professora normalista com ideias próprias, possuidora de um discurso em que defendia igualdade de direitos entre pobres e ricos, entre homens e mulheres e o respeito às leis entre patrão e empregados. Suas palavras soavam como ofensas aos ouvidos do marido Paulo Honório, narrador dos fatos que, a partir de sua ignorância, insegurança e ciúme, julgava-a implacavelmente.

Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. “Palestras amenas e variadas.” Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior.

[...]

Eu narrava o sertão. Madalena contava fatos da escola normal... A escola normal! Na opinião do Silveira, as normalistas pintam o bode, e o Silveira conhece instrução pública na ponta dos dedos...

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis... (*São Bernardo*, p. 133-135)

Madalena deixa-se vencer pelos desmandos do marido. Não consegue se impor diante da brutalidade, do ciúme, da intolerância de Paulo Honório. Não vê realização pessoal no casamento nem na maternidade. Não consegue fazer valer suas ideias a respeito do direito à educação dos filhos dos trabalhadores nem à igualdade entre homens e mulheres. Para não ceder ao abuso de poder do marido, para não retroceder no caminho já construído historicamente pela mulher, Madalena mata-se. Por sua vez, Carolina, personagem central da obra *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga, representando a mulher moderna, contemporânea, não aceita essa situação de conformismo e nulidade nem se retira de cena. Ela prefere o enfrentamento para solução de seus problemas. Não admite as imposições machistas e possessivas do marido nem aos apelos da mãe, mulher acomodada e sem consciência de seu papel na sociedade. Dessa forma, como se verá adiante, neste estudo, Carolina conseguirá ser uma mulher independente em constante processo de construção do ser. Um exemplo típico daquilo que se tornou a mulher na contemporaneidade.

Retomando as obras *O quinze* e *São Bernardo*, observam-se duas mulheres conscientes, instruídas, sabedoras das leis que norteavam a sociedade na primeira metade século XX. Têm-se, no entanto, dois modelos diferentes, opostos. A personagem de Raquel de Queiroz, fortalecida pelos próprios conhecimentos e ideias, vence barreiras e segue adiante. A personagem de Graciliano Ramos, abatida, esbarra-se na brutalidade de um homem que acredita ser papel da mulher aquele tradicional de esposa e mãe, relegada aos afazeres domésticos. Incapaz de tomar estes preceitos como certos e seus, Madalena retira-se de cena e deixa o drama existencial para o marido vivenciar. É o conflito das relações humanas que se impõe.

Têm-se, nos romances citados, duas normalistas no papel central da trama romanesca. Observa-se, portanto, que a mulher, já na primeira metade do século XX, inicia sua inserção no mercado de trabalho e começa a fazer valer sua força e capacidade. Segundo Maria Cláudia Siqueira Dutra, em *História das mulheres no Brasil, 2009*, creasim.amac.org.br, acesso em 25-5-2013:

A feminização do magistério iniciada no século XIX seria fortalecida pela República. Amparada na crença de que a nova escola, oriunda de uma sociedade que se queria progressista e esclarecida, deveria domesticar,

cuidar, amparar, amar e educar e, portanto, caberia à figura feminina o papel da educação escolar das crianças. Assim sendo, caberia às mulheres a responsabilidade de guiar a infância e moralizar os costumes.

Diante das conquistas femininas no que se refere à sua inserção no mercado de trabalho, à sua escolarização, ao seu afastamento do lar no cumprimento das novas atividades assumidas, os homens tiveram que se adaptar às mudanças, uma vez que as mulheres começaram a ocupar posições e cargos antes vivenciados apenas pela figura masculina. Dessa forma, eles se viram obrigados a conviver com a competição, a dividir tarefas e a assumir atitudes jamais aceitas no mundo masculino, como auxiliar na educação dos filhos e nas tarefas domésticas. A mulher passa, a partir de então, a ocupar espaços cada vez maiores na sociedade. Helena Confortin em seu artigo “Discurso e Gênero: a mulher em foco”, inserido em *Representações do feminino* (2003), afirma:

Da ‘professorinha primária’ à professora doutora acadêmica, a história correu depressa. Do magistério, profissão em que a discriminação foi menor, a mulher foi ocupando espaços. Entrou para a Universidade e, por ela, descobriu seu potencial, mesmo que tardio, para o trabalho (p. 116).

O discurso legitimado pelo Estado, sustentado por médicos e juristas, sacramentado pela Igreja, veiculado nas obras e nos jornais da época, afirmando que à mulher era vedado o direito de exercer atividades fora do lar, de opinar e de pôr em prática o poder do voto, de decidir o que melhor lhe convinha tanto no plano afetivo como profissional, perde a força no final da primeira metade do século XX. A mulher, amparada nas conquistas obtidas, segue firme rumo à caminhada de sua emancipação.

1.2- Retratos da Mulher: segunda metade do século xx

A mulher significa para o homem outro sabor do humano.

Diva Ribeiro de Toledo Piza

Já foi dito que houve um período na história em que a mulher passou a assumir uma atitude de não aceitação de sua condição de desigualdade diante de uma cultura patriarcal machista. Ela iniciou, lentamente, um processo de libertação das amarras que provocaria grandes conflitos e enormes alterações no plano social.

Ela buscou sua emancipação, assumiu compromissos e responsabilidades mudando, até certo ponto, aquele quadro inaceitável de sua condição. Mário de Andrade, no seu primeiro livro de poesia modernista, *Pauliceia desvairada*(1922), registrou a mudança no cenário paulista a partir da inserção da mulher no mercado de trabalho, a iniciar pela presença feminina nas fábricas, situação que se estendeu ao longo do século XX: “E a ironia das pernas da costureirinhas/ parecidas com bailarinas”, tornando a capital paulista parecida com uma “Londres cheia de neblinas” em que a mulher movimentava o cenário antes restrito aos homens. Também no poema “Tu”, o poeta refere-se à presença das costureiras na luta diária e no retorno ao lar no final do dia:

Mulher mais longa
que os pasmos alucinados
das torres de São Bento!
Mulher feita de asfalto e de lamas de várzea,
toda insultos nos olhos.
Toda convites nessa boca de rubores!

Costureirinha de São Paulo,
ítilo-franco-luso-brasílica-saxônica,
gosto dos teus ardores crepusculares ,
crepusculares e por isso mais ardentes,
bandeirantemente.
(ANDRADE, Mário de. *Poesia*.1976, p. 30)

A mulher, como se observa nas estrofes transcritas, é vista sob outro ângulo, seja ela do asfalto ou da periferia, brasileira ou imigrante é mostrada como sedutora, provocante e participativa no processo de crescimento do país. O verso “bandeirantemente” remete à ideia de abrir caminhos, descobrir, buscar, vencer. Metaforicamente, a mulher representa o bandeirante desbravador que ampliou os espaços de um país que se fez maior. No entanto, sabe-se que foram grandes os problemas enfrentados pelas mulheres, principalmente ao se considerar o contexto hostil de um regime de trabalho extenuante no início do processo de industrialização nos grandes centros urbanos. Segundo Maria Cláudia Siqueira Dutra, em *História da mulher no Brasil*, 2009, disponível em creasim.amac.org.br, acesso em 25-5-2013.

No Brasil, os condicionamentos destas mudanças foram provocados pela industrialização, urbanização, movimentos feministas, estudos acadêmicos e difusão dos meios de comunicação de massa. A luta pela igualdade entre os sexos e as conquistas das mulheres transcenderam o plano individual. Elas acarretaram em transformações pessoais e coletivas, geradoras de mudanças no tecido social, na organização familiar, nas relações de trabalho, nas formas de produção e de consumo.

Considera-se, portanto, que o desenvolvimento nos planos da indústria e da tecnologia passou a exigir das mulheres maior capacidade intelectual. Não bastava mais que elas fossem apenas operárias nas fábricas. Assim, elas buscaram, incansavelmente, um processo de instrução mais forte e mais intenso, preparando-se para assumirem posição de comando em áreas nunca antes experimentadas e tidas como reduto masculino. Passaram, então, a dirigir escolas e Universidades, a comandar empresas e a assumirem cargos políticos, a princípio, timidamente, mais tarde, posições altamente relevantes.

Com a inserção da mulher cada vez mais forte no mercado de trabalho, outras mudanças se caracterizaram nas representações sociais do papel feminino, mais acentuadamente na década de 1960. Nesse período, o Movimento *Hippie* veio fortalecer essas representações uma vez que os jovens criticavam os padrões morais do tempo. Interessados em conhecer e defender novos modelos de vida e de comportamento, esses jovens acabaram propiciando o desenvolvimento de uma nova cultura (a contracultura) de forte expressão que resultou, inclusive, na liberação sexual das mulheres. Porém, com os avanços obtidos, ainda na segunda metade do século XX, as mulheres sofriam consequências do preconceito e do *status* de inferioridade. Segundo o mestre em Sociologia, Paulo Silvino Ribeiro, em *O papel da mulher na sociedade*, em www.brasilecola.com, acesso em 28-05-2013:

Seria, apenas a partir dos anos 60 e 70 que o mundo assistiria mudanças fundamentais no papel social da mulher, mudanças estas significativas para os dias de hoje. O movimento contracultural encabeçado por jovens, a citar o movimento hippie, transgressores dos padrões culturais ocidentais outrora predominante defendiam a revolução e liberação sexual, quebrando tabus para o sexo feminino, não apenas em relação à sexualidade, mas também no que dizia respeito ao divórcio.

Mas, a história registra que é na década de 1970 que surge o feminismo como um marco do processo de mudanças, pois os grupos feministas se organizaram não mais para apenas discutir, mas para denunciar a situação de opressão vivida pela mulher, muitas vezes manifestada por meio de agressões físicas. Iniciava-se, assim, o combate à violência contra a mulher.

A década de 1970 é, pois, marcada pelo surgimento dos primeiros movimentos feministas organizados e engajados politicamente em defesa dos direitos femininos contra o sistema social opressor historicamente construído por

uma cultura machista. Assim sendo, em 1975, mulheres que se destacavam pelo grau de instrução e pela classe social privilegiada uniram-se no intuito de se fazerem ouvidas no que se referia às suas reivindicações. Esse fato ficou conhecido como “novo movimento feminista” e teve como resultado o aumento do número de mulheres formadas em profissões tidas como de alto prestígio no campo da Medicina e do Direito.

Na obra em estudo, *Retratos de Carolina*, a protagonista representa o papel da mulher contemporânea que se torna independente através da profissão. Formase em arquitetura, exercita a profissão de forma nada criativa por imposições vindas dos patrões que visavam mais o lucro num mercado competitivo e, depois, vê, através da amiga Priscilla, a possibilidade de tornar-se uma profissional reconhecida, criativa e valorizada, exercendo uma profissão que antes era de exclusividade masculina. Priscilla, por sua vez, representa outro aspecto interessante nessa sociedade carregada de diferenças em que ao rico são concedidas todas as regalias e aos pobres quase nada ou nada. Priscilla, diferentemente da criança egoísta e trapaceira que se revelara inicialmente, agora, adulta, realiza um trabalho voluntário que faz diminuir as tais diferenças, através de uma Fundação. Lygia Bojunga consegue fazer vislumbrar nesta sua obra todo o processo de conquista e afirmação da imagem feminina como se lê no fragmento abaixo:

Mas, no momento, a gente quer um *determinado* arquiteto. Não é pro Nando, não, é pra mim; quer dizer, pra fundação do papai; quer dizer, minha: eu quero a fundação pela fundação, e o papai só quer a fundação pra impressionar o pessoal lá de cima. . Mas eu e o Nando não estamos a fim de nenhum arquiteto já famoso, que vai logo cobrar um monte; a gente resolveu procurar um cara de talento mas ainda não conhecido. Por que não uma cara? você?(RC, p. 224)

Ainda no ano de 1975, por época da comemoração do Dia Internacional da Mulher, promovido pela ONU, brasileiras de vários cantos do país reuniram-se no Rio de Janeiro em enorme seminário para debater a condição feminina, amparadas pelas novas perspectivas do movimento feminista surgido na Europa e nos Estados Unidos que trazia um sério questionamento sobre a divisão em gênero do trabalho, do poder, do conhecimento e do prazer. Realizado no período da Ditadura Militar, este encontro teve como resultado a criação do *Movimento Feminino pela Anistia*.

Ainda segundo artigo citado de Maria Cláudia Siqueira Dutra, a década de 1980 foi marcada pelo processo de redemocratização do Brasil, o que fez voltar à tona a movimentação em torno das questões sobre os direitos de as mulheres de organizarem-se de forma autônoma e da inclusão feminina na vida política como sujeitos participativos e defensores de suas causas. Foi também no início dos anos 80 que a violência contra a mulher começou a ser denunciada. Como consequência de toda essa movimentação, de acordo com a opinião da articulista citada, surgiu em 1981, no Rio de Janeiro, o SOS Mulher, garantindo atendimentos jurídicos e psicológicos às mulheres violentadas.

Em seguida, 1985, foi criado o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, vinculado ao Ministério da Justiça, que tinha como objetivo eliminar a discriminação e propiciar o aumento da participação feminina nas atividades políticas e culturais. Com a promulgação da Constituição Cidadã, lei maior de nosso país, no ano de 1988, os direitos da mulher foram garantidos no disposto no Art. 5º, onde fica definido a igualdade de gêneros perante a lei:

Art. 5º- Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:
I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

O Decreto nº 6.412, de 25 de março de 2008, Capítulo 1, Art. 1º, “Da Finalidade e da Competência”, do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher regulamentou a Lei nº 7.353, de 29 de agosto de 1985 e tem como “finalidade formular e propor diretrizes de ação governamental voltadas à promoção dos direitos das mulheres e atuar no controle social de políticas públicas de igualdade de gênero.” Assim, o movimento feminista brasileiro pôde contar com esforços vindos da Secretaria de Políticas da Mulher que atua não só no sentido de tentar diminuir a desigualdade de gêneros, mas também na redução da pobreza e da miséria para garantir a emancipação econômica das mulheres.

As conquistas das mulheres foram, nun crescendo, alcançando patamares nunca antes visualizados. Desta forma, surgiram leis de proteção e amparo como a de número 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, já no século XXI, que garante proteção legal e policial às vítimas de agressão doméstica. Em *Retratos de*

Carolina, um diálogo entre a protagonista e o pai revela a violência praticada pelo marido. De início pequenos empurrões, depois atos mais agressivos e, por fim, o estupro.

Começou, então, a me ameaçar. Primeiro pouco. Depois mais. Ficou violento. Um dia me agrediu...

[...]

...eu disse me deixa! e quando eu quis fugir dele, ele me pegou à força e aí a gente se engalinhou pra valer, eu esperneava, eu dava pontapé, eu unhava, eu mordida, mas ele é grande, não é, pai? mesmo assim, com aquela porrada de uísque dentro dele, ele é forte, abriu minhas pernas na marra, ele achou até graça: perguntou se eu tinha esquecido que era casada com ele. Feito coisa que casamento dá direito de homem violentar a mulher. (RC. p. 124/125)

Na obra referida, não há a denúncia por parte da personagem. No entanto, se houvesse, em tese, ela teria sido amparada e protegida pela lei. Mas a última fala transcrita é uma denúncia velada que a autora deixa entrever, sem, no entanto, fazer panfletagem. Essa violência sofrida vai servir como um dos fatores que levam a protagonista, Carolina, a concluir sobre a necessidade de resgatar-se como ser e de assumir seu papel de mulher livre e independente do machismo e da prepotência do marido. Ao contrário de Carolina, Madalena, em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, obra referida neste estudo, não foi capaz de fortalecer-se com a dor íntima provocada pelos desmandos machistas do marido e deixou-se sucumbir.

Na década de 1990, com o enorme avanço alcançado pelas mulheres na sociedade, milhares delas se viram na contingência de assumir papéis antes restritos aos homens como co-provedoras ou provedoras do núcleo familiar ou de chefes de família, as chamadas mulheres-cônjuges. Sozinhas ou abandonadas pelo marido, tornaram-se responsáveis pelas questões financeiras da família, pela educação dos filhos e pela conciliação entre duas jornadas de trabalho. Segundo depoimento de Cláudia Nogueira Mazei (2006),

[...] mesmo após o período referente à Revolução Industrial, o qual permitiu, de certa forma, uma acentuada inserção feminina no espaço produtivo industrial, as tarefas domésticas continuaram reservadas exclusivamente à mulher, ou seja, aos poucos foi se organizando a família operária patriarcal: marido provedor e esposa provedora complementar e dona de casa, confirmando a divisão sexual desigual do trabalho que se mantém até o presente. (p. 26)

A emancipação feminina está relacionada ao trabalho profissional que lhe garante maior independência. Porém, este fator não rompeu com valores historicamente construídos que vinculam a mulher ao âmbito doméstico/ familiar, fazendo configurar sua dupla jornada de trabalho. Verifica-se que, apesar de todas as conquistas das mulheres, ainda hoje, se forem feitas comparações entre o trabalho masculino e o feminino, comprova-se que a situação de desigualdade se mantém e o trabalho do homem vale mais que o da mulher no mercado.

Retomando a literatura brasileira no que se refere à condição da mulher, Clarice Lispector, escritora brasileira da terceira fase modernista, especialista em tratar do mundo interior da mulher em sua obra, publicou, em 1969, o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Neste, a evolução da personagem Loreley (Lóri) é calcada num discurso que sugere a possibilidade de visão de mundo e de atitude diante da vida, do amor e do prazer. A autora não visa apenas reproduzir padrões tradicionais de oposição entre homem e mulher, mas de investigação existencial a partir da condição de seu gênero. Assim, acaba por estabelecer articulações ainda mais abrangentes do que a diferença entre os sexos. Lóri é mostrada como uma professora que constrói sua individualidade e, sem dela abrir mão, aprende a lidar com o amor e com o prazer. É o típico modelo da mulher na segunda metade do século XX, assim como Carolina, em *Retratos de Carolina*, que se mostra aberta para novos recomeços e com uma força de vontade que parece fluir de suas entranhas, com a certeza de que a luz brilhará, conforme visão de um sonho narrado em seu diário:

Ah! Que bom que o Pai tinha visto no olho dela a certeza, nascida naquele justo momento; a certeza que varria para longe o medo, varria a culpa, varria a dúvida; a certeza de que eram mesmo *poucos dias* que separavam ela... dela mesma. (RC. p. 137)

O medo vai indo s'embora. A ansiedade vai atrás. Uma energia nova toma o lugar que eles largaram: Carolina apressa o passo, apressa mais, vislumbra um pedaço do céu, ah, é lá fora! e agora Carolina corre, e corre, sentindo uma urgência de ver de perto, de ver direito que traços tão fortes são aqueles que a luz ilumina. (RC. p. 157)

No entanto, diferentemente de Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, fortemente parecida com Carolina na obra de Lygia Bojunga, Clarice Lispector publica seu último romance, em 1977, *A hora da estrela*. Nesta obra, a autora cria Macabeia, uma personagem que retrata a mulher sem a menor noção de

seus direitos e de seu valor e que, por isso, se deixa explorar nas relações pessoais e de trabalho. É o retrato deprimente de uma mulher que não tem sonhos, que não discute, não se defende. Conforma-se em ouvir a rádio-relógio e ser datilógrafa de uma pequena empresa, embora sem ter cursado datilografia. Nas relações pessoais não tem a percepção de ser vista como algo descartável como um jornal velho. Não se adequa ao seu tempo e se anula diante dos padrões machistas que, apesar de tudo, ainda existem. Porém, Macabeia faz perguntas o tempo todo, quer saber das coisas, em especial, o significado das palavras, mas não obtém respostas. Segundo Fernanda De Souza Teixeira, em *A fragmentação do eu*, Macabeia, “apesar de inócua, possuía olhos que perguntavam. Em sua pequenez e ignonância, Macabeia disfarça o desejo da reflexão radical que percorre o texto” de Clarice Lispector. De forma um tanto diferenciada, Lygia Bojunga, em *Retratos de Carolina*, apresenta a “mãe de Carolina” como uma mulher que parece pronta e programa para ser o que é. Não questiona e faz questão de se manter dentro dos moldes antigos em que o casamento é a saída para uma vida feliz desde que o homem seja o provedor da família e a mulher a dona de casa, esposa e mãe. Uma “coitada” na visão do marido que nunca a abandonou por pena. Para ele, a esposa não passa de uma mulher acomodada que não tem sonhos nem vontade de mudar seu padrão de vida.

Talvez ela não se ache pobre, não sei; ela foi programada pra achar que, se as contas são pagas, o conforto assegurado, a família agregada, a casa limpa e arrumada, então está tudo bem, o resto não chega a interessar. (RC. p. 119)

Observa-se, por meio da citação, que a mãe de Carolina não sonhou com novas perspectivas de vida, muito menos se interessou em ingressar no mercado de trabalho. As mudanças ocorridas a partir do século XIX, estendidas e fortificadas no transcorrer do século XX são ignoradas por ela que se identifica mais com um discurso e uma conduta machista em pleno século XXI, distoando-se da filha e de outras personagens fortes citadas neste estudo, deixando, pois, a impressão de que ela impõe a si mesma uma limitação, seja esta consciente, ou não.

Pelo que foi lido e citado das obras da literatura brasileira, neste estudo, conclui-se que a mulher passou por um grande processo de transformações. Algumas não conseguiram se livrar das amarras que as prendiam a valores patriarcais machistas para se firmarem diante das mudanças e, conseqüentemente,

das alterações que marcaram todo esse projeto evolutivo. Outras, ao contrário, conseguiram se revelar e vencer os obstáculos impostos pela sociedade opressora como Conceição em *O quinze*, de Raquel de Queiroz; Aurélia em *Senhora*, de José de Alencar; Lóry em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector e Carolina de *Retratos de Carolina*, de Lygia Bojunga. E é de Carolina que se farão os retratos a seguir.

II – RETRATOS DA PERSONAGEM

A literatura funciona como um espelho. Quanto mais nos olhamos nele, mais vamos captando revelações sobre nós mesmos e, conseqüentemente, sobre nossa postura frente ao mundo.

Lygia Bojunga

Considerando a história da mulher numa luta constante pelo reconhecimento de seus direitos e de seu valor como membro ativo de uma sociedade, pode-se afirmar que Lygia Bojunga, em *Retratos de Carolina*, traz à tona o retrato de uma mulher que, da infância à vida adulta, captou revelações sobre si mesma, sobre sua postura frente ao mundo e lutou por sua independência, fez valer seus direitos, enfrentou suas fragilidades e seus recalques, caiu, levantou e se revelou uma mulher, contemporânea, típica do final do século XX, início do século XXI. Pode-se dizer que os *Retratos de Carolina* são também os retratos da mulher brasileira e, desse retratar, participam ainda a Mãe e as amigas da protagonista, Priscilla e Bianca, que interferem na formação da sua personalidade como é próprio e consequência da relação com o outro no processo do vir-a-ser. O objetivo deste capítulo, ao traçar os retratos de Carolina e das demais personagens, é tentar pôr em evidência a luta enfrentada pela mulher na busca de seu espaço, na superação dos obstáculos impostos pelos conflitos interiores e na relação com o “outro” e, por fim, a conquista da realização nos planos pessoal e profissional e da competência em se tornar artífice da própria história.

No livro *Retratos de Carolina*, a autora Lygia Bojunga constrói, desenha e detalha a vida de Carolina em suas várias fases. Para conseguir este intento, a autora divide seu livro em duas partes: na primeira, ela pinta os oito retratos de Carolina dos seis aos vinte e cinco anos; na segunda, o leitor toma conhecimento do diário íntimo de Carolina e de sua discussão com a autora a respeito de como será o final de sua história, fazendo surgir um retrato feito pela própria protagonista aos 26 anos. Acrescenta-se, aí, mais um retrato seu aos vinte e nove anos e o término do romance. De forma inusitada, nesse seu ato criador, Lygia Bojunga surpreende quando insere o leitor no seu fazer literário em “Pra você que me lê:” e se faz presente como uma escritora-personagem que discute a obra com sua protagonista

e faz desta a autora do próprio diário, uma espécie de crítica literária que quer impor sua maneira de escrever para mudar os rumos da sua história e de seus retratos.

(...) - Hesitou. – Bom, pra ser bem franca: eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim.

- *Negativos?*

- Então não são?

- Não mesmo! Eu te retratei estudiosa, corajosa, criativa; Eu te fiz valorizar uma coerência com você mesma, uma...

- Você pode até ter me feito uma pessoa legal, como você diz, mas os retratos que você fez de mim são *todos* negativos. (RC, p. 165/166)

A imagem que Carolina tem de si mesma, a partir dos retratos, não é aquela que ela própria quer conquistar. Esta imagem negativa representando alguém derrotado, angustiado e pessimista deverá mudar no decorrer da história. Os retratos, neste caso, não são fotografias paralisadas, porém com vida (fictícia), que passam por várias fases e momentos que evoluem e se integram a sucessivos acontecimentos. Eles nos remetem a fases e momentos que aqui são vivenciados por Carolina no seu vir-a ser.

Roland Barthes, em sua obra *A câmara clara* (198, p. 21), destaca que “a fotografia repete o instante que só aconteceu uma vez, e nunca poderá repetir-se.” Não é este o caso do livro de Lygia Bojunga, pois o que fica marcado para o leitor são os instantes vividos pela personagem Carolina de maneira a formar seus inúmeros retratos ao longo da narrativa. Nada está paralizado. Ao contrário, tudo se faz no decorrer do tempo de instante para instante. O instante serve de transição entre dois estados, sejam eles físicos ou psíquicos. Assim, quando a voz narradora delinea estes retratos da personagem, ela está revelando as projeções da imaginação que resultam na criação da Carolina menina, adolescente e adulta na qual haverá total influência do pai:

Mas com tanta interrogação no olho de Carolina, o Pai achou melhor continuar a conversa outro dia. Ou melhor, outro ano. Depois dessa conversa, sempre que o pai falava pra Carolina do Grande Segredo, pegava um tom meio segredado. Um pouco por brincadeira, um pouco por achar que assim, apresentada como um grande segredo, a descoberta da vida ainda se tornava mais estimulante pra filha. (RC, p. 17)

Desta forma, Lygia Bojunga retrata Carolina, mas de maneira diferente. A parte física não é sua prioridade, o que conta para a autora é o revelar das fases da

personagem: sua idade, seu amadurecimento, seus desejos, seus fracassos, seus sonhos, suas conquistas, seus devaneios, seus conflitos familiares ou sociais. É a formação de um ser em essência que se dá de instante a instante, de fase a fase, de retrato a retrato. É um ser que se realizará como pessoa e como profissional, uma arquiteta reconhecida capaz de impor-se no mercado de trabalho e de arquitetar a própria narrativa.

2.1- Retrato de Carolina Menina/Adolescente

A vida é uma tarefa que devemos desempenhar laboriosamente.

Schopenhauer

Ao iniciar a história que se propõe a narrar, Lygia Bojunga, através da voz que empresta ao narrador, apresenta a personagem com a expressão “Carolina ia atravessando os seus seis anos”. Observa-se, aí, que a utilização do verbo “atravessar” não é empregado por acaso, muito menos gratuitamente. Considerando que o leitor vai conhecer Carolina nas suas diversas fases, essa travessia é simbólica e é para sempre, é contínua e demanda audácia, coragem e dura a vida inteira. Isso confirma o que diz a epígrafe retirada da obra do filósofo Schopenhauer, já que se deve considerar a vida como uma tarefa a ser realizada com labor para que se atinja o máximo possível de amadurecimento, de autoconhecimento e realizações. Através da execução das incontáveis tarefas desempenhadas por Carolina na tentativa de alcançar sua transcendência é que o leitor conviverá com a protagonista e acompanhará sua luta no seu processo de crescimento pessoal.

“Carolina ia atravessando os seis anos”. Tem-se, inicialmente, uma criança que procura conhecer e interpretar o mundo à sua volta por meio do olhar investigativo, olhar de quem descobre o mundo, olhar de quem é capaz de espalhar ternura ao seu redor e sobre as fragilidades dos outros e das suas próprias. Olhar de quem é capaz de usar da imaginação para criar mundos diferentes daqueles que lhe estão à volta e, principalmente, para descobrir que o ser humano é passível de falhas, de faltas, de trair e ser traído por alguém a quem dedica incontável parcela de admiração, zelo e confiança. Assim a primeira experiência de Carolina na questão

da relação com o outro e que promove o conhecimento de que o ser humano é falho e trai ocorre durante a festa de aniversário de sete anos de Priscilla, quando a amiga revelando-se trapaceira trai Carolina e fica com o presente que lhe caberia.

- Dentei um caroço!

O olho da Carolina vê direitinho a Priscilla parar de mastigar o bolo; vê a mão da Priscilla fazer feitiço de concha, ir pra junto da boca e recolher um caroço, e vê a outra mão, que entra e sai rapidinho do bolso da saia e vai dar um 'apoio' à mão que está junto da boca.

-Número um!! – a Priscilla grita, estendendo a mão para exhibir o caroço.

A Mãe-da-Priscilla fica vexada:

-Ô, filhinha! não fica bem a dona da festa ganhar o primeiro prêmio.

[...]

Carolina olhando.(RC, p. 39)

Desta forma percebe-se que a vida se apresenta aos poucos e que é, aos poucos, que o ser se faz. Este se fazer aos poucos é uma teoria ensinada de Pai para a filha. Em tom de segredo e, através de uma linguagem metafórica, quase poética e, ao mesmo tempo, coloquial no nível do entendimento da criança, o pai de Carolina explica-lhe o “Grande Segredo”, ou seja, a vida que vai se fazendo no transcorrer do tempo.

(Uma vez, falando de segredos, o pai da Carolina disse pra ela que a vida é um grande segredo, que vai se desvendando devagar, à medida que a gente vive. Disse que quanto mais a gente presta atenção nele, mais ele se mostra. Mas disse também que, por mais que a gente preste atenção nele, ele jamais se mostra todo. Carolina logo se interessou pelo Grande Segredo. Quis saber mais. O Pai falou:

- Muita gente passa a vida espiando o Grande Segredo por uma frestinha estreita assim.

- ?

-Já outros conseguem espiar pra ele por frestas mais largas.

-?

- Tem ainda outros que não se contentam com frestas: querem ver *tudo* do Grande segredo. Mas eu já te disse que ele é mestre nesse jogo de esconde-esconde: ganha sempre...) (RC. p. 16/17)

Assim, a voz narradora utiliza-se da expressão “Grande Segredo” para simbolizar não só a aproximação e a cumplicidade entre pai e filha, mas para apresentar a Vida com suas descobertas frente ao processo de enfrentamento do novo que muitas vezes se manifesta pela dor em suas dimensões diversas: perdas, suspeitas, incompreensão, frustrações, solidão, incompletude, desilusão, desesperança. Por outro lado, tem-se a recompensa do aprendizado e do amadurecimento que terão pontos positivos como consequência.

A metáfora das frestas faz brotar na mente da menina a imagem de uma porta entreaberta ou de uma fenda no muro. Isto significa que o ser de Carolina, que está em formação, buscará, continuamente, frestas maiores que lhe permitirão desvendar o “Grande Segredo” que é a vida. O desejo de descobrir é também o desejo de partilhar com outras pessoas, em especial, com a amiga Priscilla, mas Carolina descobre que nem sempre o Outro está disponível e predisposto a ouvir e a aprender: “Carolina teve que suportar sozinha a dor. Durante horas a fio. Descobrimo no sofrimento solitário uma medida nova de vida.” (RC, p. 19). Observa-se que a vida apresenta-se como uma peça teatral que vai se desenrolando aos poucos e surpreendendo. Sobre tal assunto, Shopenhauer em seu livro *Dores do Mundo* afirma que:

Na primeira mocidade, somos colocados em face do destino que se vai abrir diante de nós, como as crianças em frente do pano de um teatro, na expectativa alegre e impaciente das coisas que vão passar-se em cena; é uma felicidade não podermos saber nada de antemão. Aos olhos daquele que sabe o que realmente se vai passar, as crianças são inocentes culpados condenados não à morte mas à vida, e que todavia não conhecem ainda o conteúdo da sua sentença. (p. 24)

Assim, a voz narradora pinta o retrato de Carolina em dois momentos fundamentais de sua infância. São ambos momentos de descobertas que vão marcar para sempre sua vida o que poderá ser comprovado ao longo da leitura, quando, através da memória, a personagem vai resgatar os episódios que lhe deixaram cicatrizes.

O primeiro fato foi a descoberta da falta do órgão genital masculino. Isso ocorre quando, inocentemente, brinca de médico com o amigo Serginho, fato que Carolina revela à amiga Priscilla num diálogo com tom de segredo, vergonha e medo:

- Mas que que é isso, brincar de meu pai?
 - De médico.
 - Médico, não: meu pai é ci-rur-gi-ão plás-ti-co.
 -Pois é, eu sei, e o Serginho ia fazer uma plástica em mim. Desde que eu vi o pintinho dele, eu fiquei querendo também um pra mim...
 - Pintinho??
 -...e quando ele me mostrou que legal que era fazer xixi pro alto eu ainda fiquei querendo mais. Ele falou que quanto mais grande o pintinho, mais alto o xixi sobe.(RC. p. 22)

A descoberta leva Carolina a querer suprir-se da falta. Surge nela a necessidade de ser igual ao coleguinha e de ter os mesmos privilégios que ele, ou seja, ter “um pintinho” e com ele ter o poder de “fazer xixi pro alto”. Segundo teorias freudianas no ensaio “Sexualidade feminina”(1931), ao descobrir-se sem o órgão genital masculino, “A menina reconhece sua castração e a superioridade do menino, mas protesta contra este estado, restando-lhe três saídas: renunciar à sexualidade, reivindicar o pênis ou aceitar a feminilidade”. Carolina reivindica o pênis, por isso aceita fazer a “cirurgia” para a colocação do órgão masculino representado pelo pedaço de “pau”. Não há entre as duas crianças qualquer sentimento de malícia ou despudor, apenas a constatação da falta por parte da menina. Vem daí, a inveja que ela tem em relação ao menino, uma espécie de sentimento de inferioridade, de incompletude, de ausência. Segundo se lê em AMÉRICO, Vallejo e MAGALHÃES, Lígia Cadermatori na obra *Lacan: Operadores da leitura*, o que provoca a inveja não é o pênis anatômico, mas o Pênis-Falo, o objeto imaginário fálico, que tem sentido de completude. Na menina manifesta-se pelo fato de descobrir que não tem o pênis-falo e, com isto, sente-se prejudicada, tem “inveja do pênis”. “O Falo não é uma simples representação peniana. Ele é símbolo de poder, de potência, ou ainda mais: de onipotência. Assim sendo, o pênis, enquanto uma encarnação, uma representação simbólica do Falo, é uma representação de força, de poder, de autoridade.” Sem ele, a menina sente-se castrada.

Em ensaio de 1925, “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos”, Freud “postula que este desapontamento gerado pela ausência do pênis, na menina, acaba culminando num afastamento da mãe.” Pode ser, então, que ao perceber que a mãe também não o tem, passe a desvalorizá-la e, nessa medida, se apegue à figura do pai dotado de falo e, portanto, cheio de poder e fascinação como ocorre com Carolina.

A partir da descoberta da falta vêm novas descobertas e surge uma analogia entre a expressão “pintinho” e “pau” em que a voz narradora assume a visão e a linguagem infantis na manifestação do novo conhecimento. O diálogo entre Carolina e Priscilla evidencia que, apesar de apenas um ano mais velha que a amiga, Priscilla é bem mais familiarizada com determinados termos, tem mais vivência e sabe impor suas ideias. Demonstra ter um conhecimento maior, e um vocabulário mais “rico” talvez por possuir seis irmãos e ser a caçula e a única filha mulher de um casal, cuja mãe é cantora de ópera e o pai cirurgião plástico. A convivência com sete homens

(pai e irmãos) e com a mãe amiga e protetora, proporciona a Priscilla uma vivência mais completa de experiências:

-Puxa, Carolina, até hoje você não sabe que só criança muito criancinha demais é que chama pau de pintinho?

-Pau?!

(...)

-Plástica! E ele me perguntou que tamanho que eu queria o meu ... pau, e eu disse que queria um bem grande, pra fazer xixi lá pra nuvem, e então a gente começou a procurar um pedaço de pau lá no quintal pra... ah! Priscilla! quem sabe é por isso que chama assim? Porque o Serginho também chama pintinho de pintinho, mas na hora de procurar um pra botar em mim ele foi procurar um pedaço de pau. (RC. p. 24)

Comprova-se a capacidade de fazer a analogia, muito embora sem ter um entendimento das causas que levam as pessoas adultas a chamarem o “pintinho” de “pau”. Mesmo assim, deduzem que deve haver pontos de semelhança entre os significados desses termos. Se analisarmos que o “pintinho” faz parte do aparelho urinário e que em condições de “fazer xixi pro alto” este órgão distende-se e fica ereto, talvez encontremos a explicação da analogia feita pelas crianças. Mas, aqui, o que interessa é a descoberta da Falta, o que gera o sentimento de incompletude que, ainda segundo as teorias lacanianas, trata-se da constatação “da presença de uma ausência, ou melhor, de uma falta”.

Se levados em consideração os estudos teóricos acima mencionados, o leitor pode querer inferir que talvez isto explique a relação conflituosa entre Carolina e a mãe, mesmo que de forma totalmente inconsciente, e a relação de aconchego, de admiração e de respeito pela figura do pai. Essa relação de não aceitação entre mãe e filha vai perdurar vida afora. O comportamento da mãe ao se deparar com Carolina e Serginho na brincadeira de médico é que vai fazer despertar na menina sentimentos de culpa e de vergonha que ela não conhecia e por algo que fugia de seu entendimento: imoral?, moral?, amoral?, sem-vergonhice? indecência? O que significariam todas estas palavras? Por que a mãe ficou tão furiosa a ponto de bater, bater e bater com o chinelo do pai?!

- E o pior é que ela me bateu com o chinelo do meu pai.

- Pior por quê? O pé dele é muito grande?

- Não é isso! É que o chinelo é dele...

- E daí?

- ... e eu sei, eu sei! que nada dele é pra bater em mim.

(...)

- Depois você me conta.

-Não! Eu *preciso* te contar. Esse tempo todo que a minha mãe me puxou e me bateu e me gritou, ela falou uma porção de coisas que eu não entendi direito, negócio do Serginho se aproveitando de mim, negócio do imoral, não! moral, não! amoral, sei lá, depois eu lembro direito...

- Isso! depois. Vem.

- ... mas aí ela disse sabe o quê? Que era só meu pai chegar em casa que ela ia contar pra ele a minha sem-vergonhice, e falou tanto que eu era sem-vergonha, que só de pensar que o meu pai ia ficar sabendo que eu era sem-vergonha eu fiquei pra morrer...(RC. p. 26)

A falta de conhecimento de Carolina em relação à sexualidade provém de fatores culturais arraigados no Ocidente. O tema não faz parte dos currículos escolares e nem sempre das conversas entre pais e filhos, naturalmente. A sociedade é regida por normas e regras que reprimem e interferem diretamente na adequação do homem em relação ao meio. Segundo Jurberg(2001) “as normativas sociais, através dos mecanismos de repressão, expressos historicamente pelo grupo social, promulgam direitos e concessões, bem como as proibições e deveres na prática e compreensão da sexualidade.” O papel repressor da cultura ocidental, incluindo-se a questão religiosa, em relação à sexualidade impede que à educação formal seja incluída a educação sexual e o tema torna-se um tabu, impedindo que se fale no assunto mesmo que seja “como produção histórica, uma questão social e política, na qual se exercem relações de poder.”(RIBEIRO E SOUZA, 2002, p. 218). Fatos ocorridos na história da sexualidade no Ocidente, como o castigo físico e moral sofrido por Carolina, aplicado pela mãe, ajudam-nos na reflexão sobre os mitos, aquilo que é ou não aceito pela sociedade em relação ao assunto. Ensinar sobre sexualidade, de acordo com os estudiosos mencionados, deveria ser tão natural como ensinar a andar, comer, falar, ler.

Desta forma o discurso da mãe de Carolina, evidentemente oriundo de uma educação preconceituosa, machista, típica da cultura ocidental da qual faz parte, faz brotar na filha de seis anos sentimentos e conhecimentos antes não experimentados. Sem saber o que realmente significa ser “sem-vergonha”, sua preocupação maior direciona-se à imagem que o pai poderia passar a ter a seu respeito. De acordo com os estudos sobre as teorias de Lacan, em obra citada: *Lacan: Operadores da Leitura*,

o discurso do Outro é o sistema de convenções significantes que compõe a mítica do inconsciente e que marca o indivíduo prefigurando sua localização desde o nascimento. É um sistema parental e simbólico que determina a posição do sujeito.(p. 105)

Esse Outro, no caso a mãe, propicia à filha uma oportunidade de novos conhecimentos, de aprendizagem, só que de âmbito negativo. São descobertas que causam dor, sofrimento e culpa, levando-a a um sério conflito interior. A dor maior não é física, mas interior por envolver a figura do pai e algo que lhe pertencia, portanto, visto quase como sagrado, no caso, o chinelo. Não bastasse o risco que corria de ver sua imagem desfigurada perante o pai a quem idolatrava, apanhar com o seu chinelo, então, soa com sentido metafórico, alegórico. Sobre a compreensão desses conflitos, a Psicanálise de Freud muito contribuiu no estudo dos mecanismos inconscientes de repressão, ajudando o ser humano a entender a dinâmica desse processo da mente

As condições de aprendizado e de amadurecimento vivenciadas por Carolina no dia em que levou a surra da mãe aplicada com o chinelo do pai, coincidentemente, o dia do aniversário de sete anos da amiga Priscilla, passam a ter, em seguida, relação com a descoberta de que a amiga tão admirada é “esperta” e trapaceira. O fato de Priscilla ter trocado os caroços das ameixas de forma que lhe fosse possível ganhar a boneca de presente, leva Carolina a descobrir que a amiga não era confiável e, sim, traiçoeira. Essa descoberta faz com que a menina, em estado de choque, passe a tirar conclusões pessimistas em relação às pessoas (excluindo-se o pai). A aprendizagem e o amadurecimento vêm através da dor. O filósofo Miguel de Unamuno, em sua obra *Del sentimiento tragico de la vida* (1976), afirma que:

A dor é o caminho da consciência e é por ela que os seres vivos chegam a ter consciência de si. Por que ter consciência de si mesmo, ter personalidade é saber-se e sentir-se distinto dos demais seres e sentir-se esta distinção, só se chega pelo choque, pela dor mais ou menos grande, pela sensação do próprio limite. A consciência de si mesmo não é senão a consciência da própria limitação. (p. 132).

Por ser uma criança de seis anos, Carolina não possui uma “consciência” exata do que se passa no interior de seu ser, mas é evidente que ela sente. Sente e sofre e, talvez, por isso mesmo, sem perceber, ela abre a porta da gaiola e solta o passarinho que lhe sobrou de presente na partição dos prêmios escondidos dentro do bolo de aniversário de Priscilla, cujos números vinham inscritos nos caroços das ameixas trapaceados pela amiga, agora ex-amiga. Carolina descobre-se com

sentimentos contraditórios, pensamentos que se formam e que ficam sem respostas, mas a certeza da dor permanece:

Pouco a pouco uma pergunta vai se formando no pensamento de Carolina: mas pode? pode assim uma coisa virar na outra? E quanto mais ela pensa em tudo que sentia pela Priscilla mais ela se surpreende com tudo o que sente agora. É raiva! é raiva que ela sente onde antes sentia amor, e fica confusa, cada vez mais confusa, sem saber formular direito a pergunta que quer fazer: mas pode? pode assim um ser amado virar tão depressa odiado? (RC. p. 42/43)

Esses sentimentos conturbados somente são amenizados quando o Pai vem lhe buscar e ela percebe que “o Pai está olhando pra ela igualzinho feito toda vida ele olhou.”(RC, p. 43). A certeza de que o pai a ama como antes, mesmo tendo a mãe contado tudo “tintim por tintim” sobre a história com o Serginho, faz com que Carolina, encorajada pelo amor, levante a cabeça e olhe nos olhos do pai.

O retrato que o leitor tem de Priscilla ao completar sete anos contrapõe-se em todos os aspectos ao de Carolina aos seis. Aquela é uma menina autoritária, egoísta, autoconfiante, mimada, rica, com um grande poder de liderança, indiferente ao que sua amiga está passando e sentindo em relação à experiência vivida naquela tarde. Carolina, ao contrário, é filha única de um casal sem importância na escala social, não tem as regalias que a amiga tem, é mais tímida, não tem coragem de enfrentar Priscilla nem de revelar a todos a trapaça feita por ela. Encolhe-se, esconde-se, trava-se, mas tem a certeza de que um dia vai se esquecer de Priscilla e, amparada no amor do Pai, Carolina segue o curso de sua vida:

- Você quer ir lá pra festa?
 - Não! eu quero ir embora com você, vem, vem!
 Que bom que a festa vai ficando pra trás; e que tão bom ver o Pai assim, se esquecido das calças, do Serginho, de tudo... Logo-logo ela também: vai se esquecer da Priscilla. Mas melhor que tudo, ah, nem se fala, melhor que tudo é sentir a mão do Pai apertando firme a mão dela.
 E assim, aliviada, vendo que o dia sofrido (e que comprido que ele foi!) vai chegando ao fim, Carolina nem se dá conta de que está indo embora esquecida da gaiola e do Pet. (RC, p. 45)

O fragmento transcrito evidencia que o narrador segue muito de perto as descobertas e os sentimentos de sua personagem-criança. Ele, o narrador, está aderido à consciência de Carolina de modo a prescrutar seus pensamentos e transmiti-los ao leitor através do discurso indireto livre. É o Ser de Carolina fazendo-se, compondo-se aos poucos, de experiência em experiência, de aprendizado em

aprendizado, de descoberta em descoberta para atingir a plenitude de seu ser. Conforme Luciano Santos em sua obra *O sujeito encarnado* e, ainda, citando Martin Buber:

Ser é condição da felicidade e da excedência, mas não fomos feitos para o ser. Não suportamos sua intransitividade ingênita, que nos encerraria em um enclausuramento sem portas e janelas, nem o seu zumbido anônimo, que ressoa no nada e atravessa a eternidade, mas nada tem a nos dizer. Um empuxo irresistível leva-nos desde sempre para fora de nós mesmos; como diria Martin Buber, somos em relação, somos relação.(p. 62)

Carolina está inserida no mundo e é, a partir da relação consigo mesma e com os outros, que seu Ser se mostra aberto às mudanças advindas da transposição das dificuldades e dos obstáculos. O Ser não pode, portanto, estar fechado para o mundo à sua volta como se enclausurado estivesse. Ressurge para o leitor de *Retratos de Carolina* a imagem do passarinho Pet preso na gaiola e solto pela menina. É como a metáfora do “empuxo irresistível” a que se refere o trecho transcrito. Assim, os retratos que vão surgindo ao longo da leitura mostram Carolina no seu processo de crescimento e de libertação das amarras que poderiam levá-la ao nada da existência.

Entre os seis e os quinze anos de Carolina, há um espaço de tempo decorrido. A autora, através da voz narracional, apresenta a personagem em viagem com os pais pela a Europa. Este espaço de tempo, aproximadamente de nove anos, não é narrado. Fica, pois, a cargo do leitor, através de sua perspicácia e de sua cumplicidade com a autora, o preenchimento desse período. Este procedimento vai ocorrer ao longo de toda a história. No entanto, mais uma vez, encontra-se Carolina vivenciando experiências em que a relação com o Outro traz decepção, dor e sofrimento e, por consequência, o autoconhecimento, a aprendizagem, a formação da personalidade e da essência.

Neste pequeno “retrato”, verifica-se que a relação entre Carolina e a mãe continua conflituosa. Sabe-se que a figura da mãe é, sem dúvida, de crucial importância no processo de humanização da pessoa desde seu nascimento. É indiscutível que a criança apreende ou cria o mundo ao seu redor a partir da sua relação com a mãe, tornando-se fruto de suas projeções e identificações. No caso de Carolina, esse fenômeno não ocorre. Ao contrário, o pai é que se torna seu ponto de referência, é com ele que ela se identifica na fase infantil e, agora, na

adolescência. Pode ser, ainda, que a mãe seja, exatamente, o modelo que a filha não quer seguir por perceber as limitações daquela que deveria lhe conduzir. O discurso da mãe, ao falar com Carolina, embora mais ameno, permanece repressor, tem tom de censura.

“Mas, Carolina, hoje a gente vai jantar mais cedo por causa do concerto que tem depois.”

“Eu sei, mãe, eu sei, mas eu quero me despedir da cidade.”

“O programa de despedida é de noite, minha filha.”

“Mas eu quero me despedir mais.”

“Descansa um pouco, Carolina, você não parou desde que chegou aqui.”

“Eu não quero perder um minuto desta cidade.”

“Mas onde é que você vai?”

“Andar por aí, olhar pra ela.”

“Mais?”

“Mais.”)

Em Londres, a situação que coloca Carolina a vivenciar uma relação conflituosa geradora de um sentimento de perda é, aparentemente, um motivo fútil. Carolina apaixona-se por um vestido exposto na vitrine de uma loja. Este se torna um objeto de desejo. Tendo a permissão do pai para comprá-lo, ela se esbarra na frieza de um vendedor que não reabre a loja para a efetivação da compra. Normas são normas: a loja fora fechada há poucos minutos. Sem achar uma saída para o problema, ela aprende que nem tudo pode ser como se deseja e que isto pode causar sofrimento. É mais uma parte do Grande Segredo que se revela:

E ela aos soluços:

- Você fala como se fosse um vestido qualquer. Então você não vê que ele é especial?

- Francamente, minha filha, eu estou te desconhecendo.

- Perdido. Perdido pra sempre. Pra nunca mais. – Foi se distanciando devagar da loja. Agora eram duas perdas para sofrer: Londres e o vestido. A primeira doía, mas Carolina sabia que não era irreparável: mais dia menos dia eu volto aqui. A segunda, no momento, doía mais porque parecia eterna, nunca mais eu vou ver ele!

Como é que ela podia imaginar, não é? Que um dia os dois iam se encontrar de novo, ela e o vestido. (RC. p. 61)

Perdido o objeto do seu desejo, Carolina não se conforma: o vestido passa a ter um valor simbólico e, conseqüentemente, fica renitente em sua memória. Nesse sentido, Freud assim se pronuncia:

Esse objeto perdido se encadeia através de uma série de avatares contingentes pelos quais o desejo retorna, de tal forma, que se pode dizer

que, no curso das variações contingentes, surge o aspecto permanente do objeto perdido (Lacan: operadores da leitura, 1981, p. 26).

Juan-David Nasio em, *5 Lições sobre a teoria de Jacques Lacan*, em relação à questão do objeto do desejo perdido, como é o caso do vestido para Carolina, afirma que:

Na prática, devemos reconhecer que a queda do objeto produz-se no mesmo movimento da identificação do sujeito com o objeto do desejo. De fato, não há perda verdadeira sem que o sujeito se identifique com aquilo que perde. Do ponto de vista psicanalítico, somos, na fantasia, aquilo que perdemos (NASIO, Juan-David, 1993, p. 129).

No entanto, um recurso estilístico, utilizado por vários autores, denominado “prolepse”, aparece, no último parágrafo transcrito da obra em estudo, quando a voz que narra menciona um possível reencontro de Carolina com o vestido, objeto de seu desejo. Isso pode passar despercebido, mas o leitor vai se surpreender ao se deparar, algumas páginas à frente, com a narração desse reencontro .

Cinco anos se passaram e nada é narrado. Aos vinte anos, o retrato de Carolina deixa entrever uma adolescente alta, magra, cursando arquitetura, sempre de livro na mão, interessada por tudo que diz respeito ao assunto, estudiosa, concentrada. Neste espaço em branco da narração, surge Bianca, a quem o leitor vai conhecer como uma pessoa com valores completamente opostos aos de Carolina: é também estudante de arquitetura, não por vocação, mas por acreditar que a faculdade de arquitetura é o melhor lugar para se arranjar um marido arquiteto; é fútil, interesseira, dominadora, e outra vez mais, Carolina deixa-se manipular e objetivar-se pela amiga como o fora por Priscilla. Bianca, apesar de fascinada por Carolina, não tem com ela uma relação que a faça emancipar-se, libertar-se, crescer. É mais uma relação de coisificação. Segundo Sartre, in Gerd A. Bornheim (1984), “Ou bem eu assimilo o outro, ou então sou objetivado por ele.” (p. 102). É o que ocorre na relação Bianca/Carolina. Bianca trata a amiga como objeto de uso, dá ordens e não aceita recusas: “-E você vai comigo. Ah, vai! Você sabe que eu odeio chegar sozinha nesses lugares.” (RC, p. 4) E é, através desse convívio, que Carolina conhece o “Homem Certo” e que se dá o reencontro com o vestido de Londres:

Dentro de Carolina, Londres acordou num pulo. (...) Emocionada e perplexa pelo reencontro imprevisto, Carolina acariciava o vestido, revivendo a mesma atração sentida quando viu ele na vitrine de Regent Street. A vontade frustrada daquele dia londrino, em que ela quis tanto se enfiar no vestido, voltou com força. (RC. p. 73)

O reencontro com o vestido de Londres na casa do Homem Certo provoca uma reviravolta na vida de Carolina. O valor simbólico do vestido é reforçado, pois é através dele que ocorrerá a transmutação de Carolina em Eduarda na visão do Homem Certo. É devido ao reencontro com o vestido que ocorrerá o processo de coisificação, de anulação de Carolina devido à relação de opressão vivida com o marido. Bianca, que era a namorada do Homem Certo, rompe bruscamente o relacionamento entre as duas e sai de cena como no teatro sai do palco e não volta. Porém, os acontecimentos que advêm da relação de amizade e de coisificação entre as duas é que vão provocar realmente o amadurecimento de Carolina. É a partir de seu retrato com vinte e um anos e de sua relação com o marido que Carolina vai tornar-se uma mulher adulta, consciente de sua força interior, de sua capacidade de mudança. No entanto, essa passagem se fará através de perdas, de opressão, de aniquilamento do Ser de Carolina, para, afinal, apresentar-se preparada para enfrentar o mundo como uma mulher do final do século XX, início do XXI. Assim, encarando a vida como uma tarefa a ser realizada laboriosamente, como afirma Schopenhauer em epígrafe, é que a protagonista conseguirá seguir adiante, projetando-se para um futuro de realizações.

2.2- Retrato de Carolina adulta

A mulher do século XXI deixou de ser coadjuvante para assumir um lugar diferente na sociedade, com novas liberdades, possibilidades e responsabilidades, dando voz ativa a seu senso crítico.

Paulo Silvino Ribeiro

Em conformidade com o estilo adotado por Lygia Bojunga na elaboração desta obra, os fatos ocorridos entre os vinte e vinte e um anos de Carolina não são narrados. Ao virar a página, o leitor depara-se com a jovem já casada com o Homem

Certo. Este capítulo ou retrato parece ser um divisor de águas entre a menina/adolescente e a mulher adulta em que a protagonista vai se transformar. A utilização da memória na apreensão dos fatos passados constitui num recurso utilizado para as reflexões sobre aquilo que fora vivenciado e que lhe marcaram a existência e essência. Sabe-se que o “lembrar” faz do passado um espaço para a reflexão em que o “eu”, lembrando, seja capaz de repensar e refletir naquilo que foi e no está se tornando. As reflexões, as conclusões e as decisões de Carolina, inclusive a de casar-se, são atos pretéritos recuperados pela voz que comanda os fios da narrativa e que só chegam ao leitor depois de concluídos. Mas esses fatos lembrados vêm através da voz narradora em terceira pessoa que, por ser demiurga, conhece os antecedentes da cena que narra no presente do ato da escrita.

Quando Carolina tinha uns três ou quatro anos, um dia ela quis saber onde é que estava o Pai. A Mãe respondeu que ele estava no esconderijo dele. Carolina gostou da resposta: ela adorava brincar de se esconder e o fato do escritório do Pai ser um *esconderijo* fazia daquela peça ensolarada, onde duas janelas olhavam pra rua, e onde as paredes se cobriam de livros, um lugar mais que especial: pra Carolina, o escritório era mágico. (RC.p. 81)

Ao fazer sua personagem Carolina completar vinte e um anos, a autora, através da voz narradora heterodiegética, mostra pleno interesse em detalhar a relação da protagonista com o Pai, a escrivanhinha e todo o ambiente do escritório, tanto que o título do capítulo é: “Carolina aos vinte e um anos, junto da escrivanhinha do Pai.” Todos os fatos narrados vêm por uma voz em terceira pessoa onisciente, que tudo sabe e tudo vê e está em todos os lugares. É, portanto, um narrador demiurgo que detém todo o conhecimento de fatos passados e por virem, inclusive, das lembranças das personagens. Neste capítulo tudo vem narrado como uma espécie de flashback em que o narrador está aderido ao pensamento da personagem. Um exemplo são as lembranças que Carolina tem do escritório do Pai, o esconderijo preferido por ele e, mais tarde, por ela. Lugar onde brincava quando criança, refúgio e confessionário quando adulta. Lugar onde ela expressa ao pai suas dores, angústias, alegrias e suas descobertas em relação ao Homem-Certo e à sexualidade. A voz narradora não cede a palavra a Carolina para que ela narre a si mesma em primeira pessoa, mas o faz por ela. Transcreve cada palavra dos diálogos entre pai, mãe e filha, personifica a escrivanhinha com a visão infantil e registra os mais recônditos pensamentos e sentimentos de pai e filha. Apesar de ser

uma voz narradora em terceira pessoa, o que justificaria uma linguagem mais objetiva, nota-se uma tendência à produção de uma função poética da linguagem, fato que ocorre exatamente porque o narrador adota a visão infantil, ou seja, a consciência da Carolina:

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; outra, era pequena, de perna curta e sem braços, mas do mesmo estilo e da mesma madeira da cadeira maior. O pai tinha dado a cadeira pequena pra Carolina quando ela fez cinco anos, mas não demorou muito pra Carolina tirar a cadeira do quarto dela e levar pro escritório:

(...)

E a cadeira pequena ficou morando ao lado da escrivanhinha, de frente pra cadeira do Pai. (RC. p. 81/82)

Assim, verifica-se que todos os fatos narrados no capítulo “Carolina aos vinte e um anos, junto da escrivanhinha do Pai:” são aqueles já vivenciados na infância e na adolescência recuperados no tempo pela voz narradora. Através deles, o leitor conhece intimamente a figura do Pai, seus “hábitos enraizados”, seu cuidado em de tudo tomar nota, de não sublinhar os livros de forma a não influenciar totalmente a filha para que ela pudesse ter suas próprias escolhas e ideias e, conseqüentemente, tirar suas conclusões das leituras feitas.

Uma extensa descrição da escrivanhinha, através da visão de Carolina, sugere sua inclinação para a arquitetura, curso em que se formaria no futuro. Sua importância na narrativa vem, ainda, do fato de conter gavetas em que o pai guardava os cadernos-Carolina, onde ele descrevia detalhes de comportamento e de falas da filha a cada ano de vida. Assim, o Pai, a partir de uma fotografia, fazia o retrato da garota em todas as fases vivenciadas:

Nos cadernos-Carolina, ele sempre desenhava a filha a partir de uma foto qualquer; e repetia o que fazia com a leitura: anotava no caderno tudo que chamava mais a atenção dele no comportamento e nas palavras da filha. A cada aniversário de Carolina, ele tirava novas fotos dela. Escolhia as que gostava mais pra colar no caderno, anotando embaixo: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos, Carolina aos...

Anotando assim tanto de tudo, em cadernos sempre pequenos, não só a escrivanhinha se povoou por inteira, como virou a guardiã dos pensamentos do Pai.

Quando pequena, Carolina se intrigava de ver o Pai passar tanto tempo na companhia da escrivanhinha. De intriga em intriga criou o hábito de sempre pensar nele junto dela, ora ela servindo de apoio pro livro que ele lia, ora ela

de gaveta aberta se deixando arrumar, ora, simplesmente, os dois se olhando. (RC. p. 83/84)

Mais uma vez, a personificação da escrivaninha faz a linguagem aproximar-se da prosa poética e assume a importância de uma personagem dentro da história. A escrivaninha não é um móvel qualquer da casa, ela é a “guardiã dos pensamentos do pai”. A descrição do móvel como parte do escritório e sua interação com Pai e filha faz configurar um cenário. Por isso, é possível a encenação do diálogo entre os dois em palco montado representando o escritório: prateleiras cobertas de livros, um sofá, uma poltrona, a escrivaninha, a ampulheta, o abajur, as duas cadeiras, os dois sentados frente a frente conversando, revelando-se, ampliando a relação de reciprocidade havida entre eles desde sempre num ambiente de pouca luz como se verá nos próximos retratos. Esse recurso talvez seja o resultado da profunda ligação de Lygia Bojunga com o palco, ou seja, com sua experiência como atriz e dramaturga e, como consequência natural, surge a riqueza de discursos: indireto, indireto livre e, em especial, o direto, de forma a haver uma espécie de dramatização desse discurso.

A prática da escritora Lygia Bojunga, em lidar com o palco, com a encenação, com o teatro, faz com que o leitor pense num “pacto autobiográfico” estabelecido entre leitor e autora. Isto vale dizer que, ao montar os diálogos, a autora parece falar da própria experiência de vida, o que levaria a parecer uma espécie de autobiografia. Philippe Lejeune (Org. Jovita Maria Gerheim Noronha, 2008, p. 225), citando Vaperauem, em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), considera autobiográfico, no sentido amplo do termo “todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção secreta ou confessa de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos”. No caso de *Retratos de Carolina*, a autora, de forma secreta, buscou amparar sua escrita e expor seus reais pensamentos, através dos diálogos, dos componentes das cenas, da metalinguagem e do diário escrito pela protagonista.

No retrato de “Carolina aos vinte e dois anos”, a autora vale-se mais uma vez da memória nos diálogos. São lembranças recuperadas pela memória do Pai quando a filha tinha quatro anos de idade. De forma consciente, portanto, pura, o

pai construiu e constituiu a memória da ampulheta em sua mente, relacionada à morte do próprio pai, o avô que Carolina não conhecera

-Essa ampulheta é tão parte da escrivaninha! Há quantos anos ela taí, pai?
 - Desde que o teu avô morreu. Você tinha... deixa ver... você tinha quatro anos.
 - Ah, então é por isso que eu não me lembro de jamais ter visto a escrivaninha sem a ampulheta.
 -Depois da morte dele, quando mamãe começou a distribuir as roupas... ela me chamou lá e disse, toma, essa ampulheta é pra você: um dia o teu pai e eu estávamos conversando sobre você e ele me disse, olha se eu morrer de repente... você dá essa ampulheta pra ele: ele também gosta de olhar pra ela e ficar vendo o tempo medir a vida que passa... Cheguei em casa e botei ela aí. Justo aí, onde ela está até hoje. (RC.p. 103)

Na sequência do diálogo entre pai e filha, outro acontecimento foi recuperado pela memória: a belíssima ampulheta vista por eles num quadro no Museu do Prado, “uma pintura impressionantíssima; uma moça, uma velha e a Morte: a Morte está segurando a ampulheta.”(RC.p. 105). De acordo com as teorias de Bergson, encontradas na obra de André Trouche, *América: história e Ficção*, 2006,

A memória pura é, pois, uma construção do indivíduo, consciente e voluntária, acionada sempre no sentido de tornar presente uma imagem ausente. Assim, numa proposta rigorosamente contígua à concepção sussureana de signo linguístico, a lembrança, para Bergson, é a representação de um referente ausente. (p. 74)

Pode-se afirmar que o referente ausente é a presença da mãe entregando a ampulheta ao filho, reproduzindo o discurso do marido. Essa lembrança, ainda, apoderando-se dos estudos referidos, “é a presença de uma ausência, é a presentificação de algo passado”, sugerida por um objeto concreto que é a ampulheta. Conclui-se que a lembrança faz anular o tempo cronológico, ou seja, a oposição presente/passado/futuro, exatamente porque a memória, ao ser atualizada no presente, elimina a barreira indivisível da cronologia do tempo.

A imagem da ampulheta, referida no diálogo entre Carolina e o pai, não é gratuita. Como medidor do tempo que passa, vai deixando marcas que o pai percebe em Carolina, “marcas sempre tão visíveis”: fisionomia enrijecida, dura, “uma dureza que só a revolta sabe engendrar.”(RC. p. 109). Ainda como medidor do tempo, o fato de a ampulheta estar nas mãos da Morte, simbolicamente, funciona como prenúncio da morte do Pai, consequência de um câncer no estômago, que vai

ocorrer no retrato de “Carolina aos vinte e quatro anos”. Esse câncer, exatamente no estômago, pode significar tudo aquilo que o Pai não digeriu em relação ao convívio com a esposa, a relação forçada por um casamento no moldes antigos, em que ele promove a reificação da mulher através de como a olha e a sente. Há, ainda, a convivência com o sofrimento da filha que o leva a sentir-se impotente. Assim como ele guardava coisas antigas no escritório, guardava dentro de si sentimentos maléficos que não externava. A soma de tudo isso pode ter causado a doença que ao mesmo tempo em que funciona como purgação em relação às suas atitudes, conscientes ou não, pode representar sua redenção.

Segundo Nélida Piñon, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1978, “a morte, sobretudo, é a despedida das coisas, talvez mais do que a despedida das pessoas”. Isto significa a importância das “coisas” que representam as pessoas, como é o caso da ampulheta passada do avô para o Pai e deste para a filha e, posteriormente, a passagem da escrivania de pai para filha havendo, portanto, uma espécie de permanência das pessoas através das “coisas” por elas deixadas.

Outro fato extremamente importante na formação da personalidade de Carolina e no seu processo de amadurecimento é recuperado pela memória no seu retrato de vinte e três anos: a imagem do passarinho Pet preso na gaiola que ela recebera de presente no aniversário de sete anos de Priscilla. Como se sabe, a frustração e a desilusão de Carolina em relação à amiga foram fatores decisivos para que a menina aprendesse que mesmo uma “amiga-unha-e-carne, corda-e-caçamba” pode trair e trapacear. Saber se abriu ou não a porta da gaiola para que o pássaro se libertasse é uma lembrança que a protagonista busca resgatar através da memória. Numa analogia consigo mesma, com a prisão representada pelo casamento e pela relação com o Outro, através de um diálogo muito reticente, como se temesse o entendimento do pai, a percepção paterna de que ela se referia a si mesma, Carolina diz:

-É que... sei lá... eu passei anos e anos sem me lembrar disso, mas agora... ultimamente... é... eu tenho me lembrado dele... do Pet... tão grande... tão bonito... preso naquela gaiola... Com tanto lugar pra voar e ele ali preso. A gente... tava lá escondido no jardim... eu e ele... ninguém ia nem ver se eu ajudasse ele a fugir... mas... mas eu acho que eu não abri a porta... eu acho que eu deixei ele continuar lá... prisioneiro. Ah!... (RC. p. 111)

O retrato de “Carolina aos vinte e quatro anos” revela o processo de amadurecimento da protagonista advindo da convivência opressora, egoísta, castradora e possessiva com o marido. Num longo diálogo com o pai, Carolina detalha um relacionamento marcado por frustrações, dores, violência física e psíquica, estupro, aborto e um medo que a paralisa e a torna sem ação. Ressalta, ainda, a descoberta de que o marido não a vê como ela mesma, mas como uma representação da ex-mulher, Eduarda. Para o Homem Certo e, mesmo para o cão, Piedoso, Carolina era Eduarda. Por isso, o olhar do marido a perturbava tanto, pois era um olhar que a atravessava na intenção de ver Eduarda.

Esse olhar que a atravessa, como afirma Carolina, seria, na concepção de Juan-David Nasio, em *O olhar em psicanálise* (1995, p. 92), o “olhar escópico”, ou seja, com visão de raio-X. Assim, é como se o Homem Certo olhasse para além do objeto olhado, isto é, para além de Carolina, e visse Eduarda. Para o referido autor, uma coisa é o ato de olhar, outra coisa é a satisfação que esse ato proporciona (op. cit.p. 15). No caso do Homem Certo, a satisfação estava no ato de “ver” Eduarda em Carolina. Esta, por sua vez, como sujeito que é, desaparece atrás do objeto, conforme as teorias de Lacan in Juan-David Nasio (1993, p. 130).

Eduarda, por sua vez, é uma personagem ausente, apenas referida. No entanto, provavelmente com o intuito de fazer-se presente na ausência e, assim, continuar na vida do marido, Eduarda deixou alguns objetos de uso pessoal quando da separação e marcou o espaço como seu e revelou-se autoconfiante. Assim, numa espécie de transferência imposta e comandada pelo marido, Carolina vê-se obrigada a vestir os vestidos deixados pela ex-mulher e a usar os restos de perfumes que ela usava. Isso funciona para a protagonista como perda da identidade, da liberdade de ser ou de poder vir-a-ser. Ao contrário, ela se vê usada como objeto, num processo de coisificação. Isso vale dizer que esse processo transforma a relação humana em relação entre coisas, entre objetos, em que há o possuidor e o possuído e esta é uma relação destruidora.

Esse retrato de Carolina pinta, ainda, os retratos do pai e da mãe. Ele, um homem resignado com uma união matrimonial que perdera o encantamento muito rapidamente, mas salvo pela a alegria de ser pai, pela relação de companheirismo com a filha e pelo interesse de vê-la crescendo e se fazendo como Ser. O retrato da mãe é aquele mesmo que fora referido na primeira parte deste estudo, ou seja, o de uma mulher típica do final do século XIX, início do século XX, acomodada com a

situação de secundarismo da figura feminina, sem grandes perspectivas, sem interesse em fazer-se parte integrante e ativa de um contexto maior que o da família; uma mulher para quem ter um marido provedor, uma casa limpinha e uma família agregada era mais que suficiente para o alcance da felicidade:

-Passou a vida dependendo de mim pra tudo. Só porque se casou comigo. Até hoje diz que não sabe conferir conta nenhuma, preencher um cheque qualquer; nunca falou em dinheiro: só fala *essa coisa de dinheiro*, para ela, *essa coisa* é feita pra marido resolver. Arte é coisa feita pra *essa gente boêmia*; política é *coisa pra homem*; pobreza é *coisa pra pobre*, e diz que se Deus criou pobres e ricos, Ele deve ter lá suas razões. Criatividade, pra ela, é uma palavra oca, feita só pra impressionar. Nunca teve a curiosidade de abrir um só desses livros... quando disse pra ela que, por ser mulher ela não precisava ser uma coitada, ela não entendeu: pra tua mãe só é coitada a mulher que não arruma um homem pra sustentar ela. (RC. p. 119/120)

Esse retrato feito através da visão do pai e o desabafo que Carolina dele ouviu deixam entrever que o pai via na filha a possibilidade de uma caminhada diferente rumo à profissionalização como arquiteta e à construção de uma personalidade forte, capaz de vencer os obstáculos que a levariam às pequenas descobertas que fazem parte do Grande Segredo. Mas, o casamento com o Homem Certo mudou esse rumo e, mais uma vez, a imagem do pássaro preso na gaiola vem à tona. As atitudes possessivas e castradoras do marido em relação à esposa fazem com que ela não seja livre para ser ela mesma em essência e esta interferência atropela os planos de crescimento de Carolina que parece passar por um período de alienação. Pode-se dizer que a liberdade de um ser está na dependência do Outro, uma vez que, conforme Isaias Kniss Sczuk em *A construção consciente do homem*, que tem como suporte teórico a obra de Sartre, “a existência do outro enquanto limite à sua liberdade ao captá-lo como objeto, objetiva sua situação e engendra o fenômeno da alienação”. Esta é a atitude do Homem Certo em relação a Carolina.

O fato de o marido transformar a esposa em objeto é resultado de um processo histórico como se viu na primeira parte deste estudo. Conforme se lê no ensaio *A crise do masculino*, de Djamilia Ribeiro e Ricardo José B. Silva, amparados na obra de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*(2000) ,

O fato de as mulheres terem sido tratadas ao longo da história como cidadãs de segunda classe, como um ser inessencial, um objeto, criou um lugar definido para a mulher na sociedade. E quando a mulher se reivindica como sujeito, ou seja, sai desse lugar determinado, o homem entra em

crise, trata o assunto como disputa de poder. (*Revista Filosofia Ciência e Vida*, p2012, p. 39)

Coisificada pelo marido que a torna instrumento para ter novamente Eduarda em sua vida, ela vai, de descoberta em descoberta nesta relação com o Outro, concluindo que se anulara, que se tornara objeto de uso, que perdera o brilho, a alegria e que era preciso vencer o medo para buscar a separação definitiva e, livre, poder vislumbrar outros caminhos, buscar aquilo que chamam “felicidade” e esta, conforme se lê em *O sujeito encarnado*, de Luciano Santos (2009), “não é possível a uma alma castrada, mas a uma alma satisfeita”(p. 73). Tomando consciência de sua nulidade diante de si mesma e do Outro é que a protagonista poderia fazer a transformação de um ser dependente, nulificado em um ser ativo e soberano. Para conseguir esse intento era necessário livrar-se das amarras ou, metaforicamente, das grades da gaiola:

... eu fui entendendo que eu era o instrumento que ele precisava para ter outra vez Eduarda nos braços. .. Ah, pai, como me doeu descobrir que, pra ele, eu não era eu. Me lembro do dia em que eu, afinal, saquei: pra ele eu sou um mero instrumento; e depois me corrigi, *mero* coisa nenhuma! Pra ele esse instrumento é *tão* precioso que ele não quer arriscar nada que tire esse instrumento da mão dele; e só aí eu entendi o cerco cada vez mais fechado pra me botar na gaiola, pra me manter prisioneira. (RC.p. 123)

Neste longo retrato de “Carolina aos vinte e quatro anos”, a voz narradora em terceira pessoa cede o poder de voz ao pai e à filha para que ambos, através do diálogo, revelem um ao outro suas angústias, dores, descobertas, desacertos e falem de coisas nunca antes ditas. Pode-se observar que em determinados momentos a fala de Carolina lembra um outro tipo de discurso, pois ao falar com o pai em tom de segredo, como quando criança, em voz baixa, seu discurso mais se parece com um monólogo interior em que tudo é dito conforme vem à mente.

-Você não está enganado, não: é isso mesmo: eu não gosto mais dele. Mas não é que ele me seja indiferente, não, não! É mais: eu des-gos-to dele. Pior: cada dia que passa eu desgosto mais. Eu me apaixonei, eu me envolvi com ele depressa demais, não foi? É... Mas, em compensação, eu estou me desenvolvendo devagar pra caramba. Já faz tempo que a paixão foi embora. Mas isso não resolveu o problema: no lugar dela entrou a revolta. Mas o que adianta a revolta se a gente sente medo? se a gente sente culpa? dá no mesmo, ué: a gente continua atolada. Lembra quando logo no princípio dessa história toda, eu te contei que eu ficava meio perturbada com o jeito que ele olhava pra mim? um jeito que eu nunca tinha sido olhada antes. Lembra que eu te contei? (RC.p. 122)

Embora seja muito utilizada no trecho transcrito, a pontuação parece servir mais para estabelecer a entonação da voz de Carolina como se estivesse falando consigo mesma, numa espécie de exorcismo do medo, da angústia e da paralisia que dela tomaram conta. Amparada pelos conselhos do pai, que morre logo em seguida, fortalecida pelo aprendizado, ela tenta retomar as rédeas da condução de sua vida a partir da separação do marido, cujos detalhes o leitor só saberá mais adiante como é próprio do estilo da autora na condução desta obra.

Assim sendo, o retrato de “Carolina aos vinte e cinco anos” apresenta ao leitor a personagem vivendo sozinha num quarto e sala na Glória, cuidadosamente decorado por ela. Agora, livre da opressão do marido, amadurecida e pronta para trilhar novos rumos, Carolina vê-se acuada, acusada e repreendida pela mãe que sempre estivera distante, apagada em seu mundinho, presa à mesmice e a valores ultrapassados. Se durante toda a narrativa, o relacionamento entre mãe e filha não foi amigável, se entre elas se estabeleciam um silêncio e uma espécie de rejeição mútua, mas velada, agora, viúva, essa mãe se acha no direito de acusar Carolina pela separação, pelo aborto e por estar morando sozinha. É o embate entre duas gerações distintas em que a mãe representa a mulher acomodada e sem grandes expectativas que, segundo a própria Carolina, “está presa a um passado, a um tempo em que uma mulher tinha que ter um marido. Pra ser sustentada. Pra ser respeitada. Pra ser confortada. Pra...”(RC. p. 150) e a filha representando uma geração que olha para o futuro na perspectiva de mudar a direção e a condução de sua própria vida. Com essa determinação, ela se torna obrigada a olhar para o futuro e projetar-se nele, traçando metas e tarefas a serem cumpridas. Esse processo de projeção ao futuro faz parte do resgate de sua essência alienada pela existência ao lado do Homem Certo. Mas esta não é a concepção da mãe de Carolina que continua na condição ultrapassada de “Mãe dos filhos, esposa do marido, filha dos pais, [...] não aparecendo até o momento nenhuma ordem em que ela pareça valer por si mesma, como uma mulher sem mais”, conforme se leem *O sujeito encarnado*, de Luciano Santos (2009, p. 111). A voz da mãe continua repressora e autoritária:

A Mãe olha incrédula pra Carolina. Desabotoa um botão.

-Você mata o seu filho, você se separa do seu marido, você se recusa a morar com sua mãe, você despreza uma casa simples, mas confortável (a minha, do seu pai, a *nossa casa*) e uma casa luxuosa (a do seu marido) pra

se enfiar nesse... nessa coisinha aqui, e você acha que eu posso entender uma atitude dessa? Nem eu nem ninguém! (RC. p. 144)

Pela segunda vez nessa narrativa, ouve-se a voz da Mãe, que soa alto, estridente, acusadora, implacável: a primeira quando ocorrera a história com Serginho na infância; a segunda, agora, num momento de sua vida em que Carolina tenta ser o que sempre quis ser: livre, arquiteta, apaixonada por tudo que faz parte do Grande Segredo e isso inclui ser ela mesma: “- Mas se eu não me sinto livre, eu não posso ser eu mesma... posso?... eu não posso abrir o meu caminho...posso?” (RC. p. 151) Carolina, ao determinar-se recriar a vida, passa a representar a mulher moderna, aquela que se torna independente dos valores de uma sociedade machista, autoritária, personificada pelo Homem Certo. Libertar-se dessas amarras é como abrir a gaiola para o pássaro se tornar livre, é encontrar a saída do túnel, é vencer a angústia e o medo para enxergar a luz no final da travessia como ocorre no sonho de Carolina. O onírico funciona como a metáfora da libertação que a protagonista vai alcançar: “-Ser dona da minha vida...Com essa mão aqui... eu vou fazer.”(RC. p. 159). A protagonista aponta para o futuro, vislumbra “desenvolver suas potencialidades”, tornar-se um ser em essência, vencer. Ela se apodera de seus conhecimentos e coloca-os em situação de enfrentamento a fim de, solucionando-os, tornar-se artífice de sua própria história e, de preferência, realizar-se como mulher e como arquiteta.

Este seria o final da história de Carolina constiuída pelos oito retratos na primeira parte da obra. Aqui seria o ponto final dado pela autora, ou seja, terminar a narrativa no momento exato em que sua personagem parte para abrir seus caminhos, deixando a impressão de *história-que-continua*, isto é, um romance com final aberto para ser concluído pela imaginação do leitor como copartícipe da história. No entanto, a protagonista, obcecada por mais retratos, insatisfeita com o final de sua história, passa a discutir com a autora e convence-a a lhe fazer novos retratos, mais positivos, mais otimistas e com a romântica possibilidade de um novo amor. Afinal, esta é uma característica da contemporaneidade, pois nada é determinado, pronto, acabado. Assim é que surge um novo retrato elaborado pela própria personagem, através da escritura de seu diário ou *Autorretrato aos 26 anos*. Deste diálogo resulta um trabalho metalinguístico, enquanto a narrativa volta-se para si mesma e o processo de construção literária é discutido. O diário de Carolina não

se enquadra no simples relato do dia a dia, mas nas reflexões que faz sobre seu estar no mundo, sobre a sua visão romântica do amor e sobre a execução das metas traçadas. Desta forma, justifica-se a ideia defendida por Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1978, p. 114) de que “o diário narra no presente ou num passado imediato, mas a partir de um presente vivido para um futuro desconhecido, isto é, aberto a todas as possibilidades.” Vencida pela insistência de sua protagonista, a autora fictícia pinta mais um retrato, “Carolina aos vinte e nove anos”, completando, portanto, os dez retratos que mostram todo o processo de amadurecimento e crescimento de Carolina.

A protagonista que é retratada na segunda parte da obra é aquela que representa a típica mulher contemporânea, que luta pela sua independência e estabilidade emocional e econômica. A liberdade alcançada faz com que trace metas para serem atingidas, seja a médio ou a longo prazo. A elaboração de seu diário, pintando seu autorretrato e a luta travada com a autora fictícia para ver o rumo de sua história alterado para melhor, inclusive como arquiteta, são elementos que comprovam seu grau de amadurecimento. Nesse diário, ela se apodera do Discípulo, personagem de uma peça teatral que sua autora/criadora está escrevendo e com ele vive uma história de amor imaginário e romântico, cujas cenas amorosas narradas e os diálogos entre os dois são um misto de sedução e erotismo, através de uma linguagem ora poética, ora muito coloquial e que deixa entrevista a mistura dos planos imaginário e onírico:

Sonhei!
(Ou será que imaginei?)
[...]
Tinha uma orquídea em flor perto dele. Amarela e roxa.
Bonito que era olhar pros dois. Mas eu queria saber:
-Pensando em quê, meu querido?
-Você.
Fui me sentindo meio bamba. Que nem da outra vez. (Foi ontem a outra vez, não foi?) (Esse negócio de tempo...aqui... é meio irreal...)
E aí eu desabafei pra ele: eu tenho estado tão sozinha que você nem imagina; faz tempo que eu não transo com ninguém; por isso que só de tua barba roçar minha mão eu já fico assim, ó, sente só. (RC, p. 198-199)

Vivendo esse amor imaginário com o Discípulo, Carolina mostra-se determinada a ter um final que não inclua apenas a realização profissional, mas também a pessoal. E o alcance de tal objetivo vai ocorrer no seu retrato de vinte e

nove anos, isto é, quatro anos depois da autora fictícia ter tentado colocar um ponto na sua história.

Carolina é uma mulher que alçou vários voos em direção ao futuro. É uma arquiteta que, pela utilização reiterada do advérbio “já”, no trabalho que a autora/personagem tem com a linguagem, percebe-se uma sequência de ações praticadas pela jovem protagonista no transcorrer de sua “nova” vida: “já botou a vida em dia, e já pagou o que devia, e já comprou a parafernália-dita- necessária: microsoft, microonda, microisso, microaquilo, faxfreezervídeotvsomcelular”. (RC.p. 210). Também “já” comprou um terreno e “já inventou a casa que vai levantar quando acabar de pagar: uma casa tão inventada, que ela vai se *desfrutar* de todo esse tempo em que ela fica naquela prancheta” (RC. p. 210) reinventando cálculos repetitivos. Esta é, no presente da narrativa, a frustração da protagonista: trabalha em uma firma cujos empresários exigem que ela faça plantas em que os “desenhos têm que ser mais econômicos, mais competitivos, mas repetitivos.”(p. 210). Também por isso, Carolina discute com a autora sobre o fim de sua história, revelando seu entendimento de que a vida é uma tarefa que deve ser cumprida no transcorrer de todo o tempo.

No entanto, a autora reserva para sua protagonista uma surpresa. Promove o reencontro de Carolina com Priscilla, que continua com a mesma personalidade forte, dominadora de quando criança. A narração em terceira pessoa onisciente, imiscuída de descrições detalhadas, mostra a determinação que caracterizava Priscilla ainda na infância como seu comportamento livre de pressões, a palavra misturada ao riso, o andar firme, os gestos espalhafatosos, a atitude reveladora de seu poder de decisão e de controle da situação:

Saltaram. Ora andando, ora parando, Priscilla foi detalhando pra Carolina, tintim por tintim, tudo que a lembrança e a imaginação tinham trabalhado a partir do momento em que o olho das duas se encontrou no metrô. Às vezes andava mais depressa, puxando Carolina pelo braço, mais adiante parava, e continuava despejando palavras que Carolina ouvia atenta, aqui e ali o olho roubando a atenção pra examinar Priscilla, às vezes se prendendo no cabelo comprido e anelado (e não é que continuava avermelhado?), outras vezes na gesticulação abundante e no riso descontraído que volta e meia se enfiava pelas palavras adentro; e quando a Priscilla andava, o olho logo seguia o jeito pra lá de firme que ela pisava. (RC, p. 214-215)

Priscilla, porém se revela uma pessoa altruísta, cheia de boas pretensões. Passados os instantes de estupefação pelo reencontro, feitos os acertos de contas

entre as duas em relação aos acontecimentos passados e, agora com a certeza de que abra a porta da gaiola para libertar o passarinho Pet, Carolina desarma-se e ouve Priscilla. Esta se tornara responsável por uma Fundação que cuidava de “gente que não tem grana e que precisa de uma plástica para corrigir coisa séria: queimadura, acidente, defeito de nascença, o diabo”(RC. p. 216), tudo financiado pelo excesso do dinheiro que o pai “ci-rur-gi-ão plás-ti-co” ganhara e ganha com a vaidade da gente rica. Priscilla oferece a Carolina a oportunidade de tornar-se a arquiteta de um grande empreendimento, ou seja, a construção da nova sede da Fundação. Ironia do destino ou da autora, a amiga pretensiosa, egoísta e trapaceira da infância, certamente transformada pelos embates que tivera que enfrentar ao longo da vida na construção de seu próprio ser, é que será a responsável pela realização profissional de Carolina. Lygia Bojunga é mestra em fazer com que suas personagens tornem-se emancipadas pela capacidade de criar e, é criando e pondo em prática um belo projeto, que Carolina vai se realizar como arquiteta.

Em relação à realização no plano amoroso, a conversa que Carolina tem com a autora/personagem deixa a impressão de que essa possibilidade não está descartada. Assim, a autora abre mão de “seu” Discípulo, personagem de sua peça teatral, e o cede para a imaginação de Carolina como se deduz pelo fragmento transcrito:

-Carolina, vê se entende, filha: a tua história chegou ao fim. Com esse teu retrato aos vinte e nove anos eu quis deslanchar a tua profissão, a tua criatividade, a tua independência econômica e, acima de tudo, a tua confiança nessa tua mão aí. O resto, Carolina, inclusive essa tal história de amor que você tanto quer viver, isso... e o mais... virão como consequência, pode ter certeza.

-Mas o Discípulo?

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

Ao transformar sua protagonista em uma mulher em pleno processo de realização, um constante vir-a-ser, com um futuro cheio de perspectivas, uma mulher que se tornou forte por ter enfrentado os percalços impostos pela vida no dia a dia, as relações difíceis com o Outro, ou seja, com o meio familiar e social, Lygia Bojunga traçou os caminhos percorridos rumo à emancipação e à autonomia femininas e colocou em discussão o papel da mulher na sociedade. Sendo assim, a autora mesclou sua obra de figuras que representam: a imagem de uma mulher estereotipada como a Mãe que não se desapega de valores ultrapassados e

arraigados a preconceitos machistas aos quais se submetera; a rica, autoconfiante e consciente das diferenças sociais, engajada em projetos que incluem a solidariedade e fraternidade com os menos favorecidos como Priscilla; a manipuladora, capaz de romper com os valores da sociedade e a se manter presente, apesar de sua ausência como Eduarda; a fútil e autoritária como Bianca e a decidida que se tornara forte, conhecedora de si mesma e de seus objetivos como Carolina.

III - ARTIMANHAS DISCURSIVAS

Uma das indecisões que, volta e meia, me assaltam é a de se devo ou não continuar me intrometendo na vida dos meus personagens, quer dizer, nos livros que são a morada deles. Teve livros que me intrometi tanto, que virei até personagem também. E teve depois essa mania de me apossar de um pedaço da casa deles só pra vir pra cá e ficar batendo papo com você que me lê.

Lygia Bojunga

O leitor, acostumado com a obra de Lygia Bojunga, ao entrar em contato com *Retratos de Carolina* vai, possivelmente, achar natural reencontrar várias das artimanhas discursivas que compõem o estilo da autora. A primeira delas é a “mania” que a autora tem de apossar-se do espaço de suas personagens e, por vezes, tornar-se uma delas nas obras que cria. Outras “manias” são a conversa com seus leitores e a indecisão em colocar ponto final na história. Assim sendo, o objetivo deste capítulo é, exatamente, o de tentar esclarecer os recursos que serão utilizados na composição da obra em estudo. Segundo a própria protagonista em depoimento no diário, “*Ela já disse que vai ser assim até o fim. Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente.*” Em vários livros que compõem sua obra, a autora declara o prazer experimentado ao criar o espaço “Pra você que me lê:” e o vazio existencial que lhe invade ao abandonar suas personagens. Essas dúvidas fazem com que alguns de seus livros fiquem aguardando conclusão e, enquanto isso, as personagens são colocadas em “banho-maria”.

Ao proceder a escritura de *Retratos de Carolina*, Lygia Bojunga utiliza-se de estratégias variadas e, como sempre, reitera a maestria na utilização dos recursos que caracterizam seu estilo: a utilização de notas de rodapé; de parênteses para diferenciar um discurso de outro; a inserção de uma história na outra como se fora uma narrativa encaixada; o entrecruzamento de vozes discursivas; a conversa com o leitor; o uso de letras maiúsculas para denominar determinadas personagens; a composição de um diário imiscuido na narração; o início dos “retratos” *in medias* ou *ultimas res*; a utilização da letra discursiva em determinadas partes da obra; o aproveitamento de algumas imagens como a do túnel, da ampulheta e da escrivinha, do vestido; a crítica velada que a autora faz em relação a graves

problemas sociais e morais através da voz enunciativa ou das personagens e a dramatização do discurso. Estes são alguns dos procedimentos da autora que aqui serão analisados.

Em *Retratos de Carolina*, assim como fizera em seu livro *Feito à mão*(1996), Lygia Bojunga divide sua obra em duas partes, sendo que a segunda resulta num trabalho metalinguístico a partir do momento em que ela, a autora, torna-se personagem da narrativa que está desenvolvendo e discute com sua protagonista o processo da escritura e os novos rumos que a trama poderá, ou não, tomar. Bem se sabe que a escritora Lygia Bojunga é uma mulher com personalidade própria, identidade, CPF, endereço, isto é, um ser de carne e osso como todos os outros seres humanos. Porém, no momento exato em que se debruça sobre o papel para produzir uma obra, ela se torna a autora da história que engendra. “O escritor é um homem que, com uma especial tensão de espírito, adquire uma segunda natureza e passa do plano real para o plano estético”, afirma Henrique Anderson Imbert, em seu livro *A crítica literária: seus métodos e seus problemas* (1987, p. 236).

Assim sendo, é esse escritor, agora autor, quem vai delegar o poder de voz a um narrador, seja ele autodiegético, homodiegético ou heterodiegético e, nessa relação com o narrado, assume um ponto de vista narrativo, que se revela linguisticamente em primeira ou em terceira pessoa. Essa é uma estratégia de sistematização, o que equivale dizer: a partir de que ponto de vista esta história será narrada? De que maneira será narrada? A preocupação com a perspectiva narrativa pelo autor dá direção ao conjunto de elementos constitutivos da narrativa. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de teoria narrativa*(1988),

[...] a *perspectiva narrativa*, enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e qualidade de informação diegética veiculada.[...]a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, quer dizer, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração. (p. 279)

Escolher o ponto de vista, então, equivale à criação de um alter ego do autor que passará a comandar os fios narrativos, cedendo ou não o poder de voz às personagens. Quando o narrador ou as personagens deixam transparecer a visão de mundo do autor real, ouve-se a voz do autor implícito, esse alter ego que fica escondido por detrás das cortinas como se fosse um diretor teatral. Há uma espécie de desdobramento autor/real/autor fictício/narrador/personagem/leitor. É o que

ocorre, por exemplo, quando Priscilla critica o excesso de vaidade humana e a necessidade de ajuda aos menos favorecidos (p. 216), bem como o materialismo que direciona as pessoas a seguirem por um caminho que as torna cada vez mais insatisfeitas com o que têm e a buscarem, desenfreadamente, o “ter” mais. Neste caso, o “ser” vale menos que o “ter” e o homem vira uma máquina, perdendo a sua humanidade, resultado de valores sociais da pós-modernidade. Priscilla, ao falar da mudança para Nova York e, ao retratar o pai para Carolina, deixa implícita a voz de Lygia Bojunga:

E pronto: ficamos morando lá nos Estados Unidos. Mas chão da gente é chão da gente, não é? No fim de cinco anos ‘tava todo mundo louco pra voltar. Começando por meu pai, que resolveu abrir uma clínica em São Paulo; depois em Belo Horizonte; depois em Curitiba; ia de uma para outra, operava noite e dia, já ‘tava querendo até operar dentro do jatinho que levava ele pra cá e pra lá. Funcionava em ritmo frenético; foi desaprendendo o resto da vida, só sabia falar de nariz, orelha, peito e ruga que era assim e ficou assado. (RC, p. 219)

Em *Retratos de Carolina* ocorre esse complexo desdobramento, pois há o predomínio de um narrador heterodiegético segundo terminologia usada por Gerard Genette, em sua obra *Discurso da narrativa* (s/d, p. 247). Essa tipologia de narrador caracteriza-se por ser altamente onisciente. Esse narrador heterodiegético que relata os fatos, mas não faz nenhuma alusão a si mesmo, predomina em toda a primeira parte da obra, isto é, a partir do retrato de “Carolina aos 6 anos”, até o retrato de “Carolina aos vinte e cinco anos”. Na segunda parte do romance, esse narrador desaparece por um tempo. Há como que a suspensão de sua voz para que se estabeleça a voz da autora fictícia e da protagonista narrando em primeira pessoa, fazendo caracterizar, portanto, um narrador autodiegético, ou seja, aquele que se tem como centro da história que narra, outra terminologia utilizada por Gerard Genette. No entanto, a voz heterodiegética volta ao comando da narração no último retrato de “Carolina aos 29 anos” quando a autora põe um ponto final na história, mas que, para um leitor atento, permanece a ideia de “história que continua”.

O desdobramento toma forma na segunda parte “Pra você que me lê”, pelo fato de a autora real transmutar-se em autora ficcional e em personagem e, ainda mais, por ocorrer a transmutação da personagem Carolina em autora de seu próprio diário. Há também que se observar a referência ao leitor que, por ser assíduo, é

convocado a participar da tessitura da trama ou, pelo menos, a entender o seu intrincado processo.

A segunda parte do livro *Retratos de Carolina*, intitulada “Pra você que me lê”, configura um trabalho metalinguístico em que a autorreferencialidade se dá na medida em que a autora fictícia explicita à sua personagem o processo da escritura. Esse processo é intensificado na medida em que a protagonista, metamorfoseada em autora de seu diário, passa a discutir e a analisar com sua autora (fictícia) os impasses próprios do ato da escrita como aqueles citados no primeiro parágrafo deste capítulo, ou seja, a hesitação da autora em colocar ou não um ponto final na sua trama e a dificuldade que enfrenta em desligar-se de suas personagens. Assim, em seu diário, Carolina usa reiteradas vezes as expressões ela “ me deixou aqui pendurada”, “ainda não me desligou”, “ me deixou aqui descansando”, “me deixa aqui em banho-maria”. Essas são verdadeiras imagens que metaforizam os impasses encontrados na construção literária e que fazem parte dos diálogos entre autora fictícia e personagem fazendo embaralhar realidade e ficção.

3.1- Arranjo narrativo

À autora real de uma obra literária cabe selecionar, programar, discernir o que melhor convém à narrativa que pretende criar. Assim sendo, a mulher Lygia Bojunga deverá exercer a tarefa de definir as vozes narracionais, os espaços, a dimensão temporal, as personagens, os discursos que melhor se adequam à sua história. Esta é a autora real, que segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria da Literatura*,

é aquele que está na origem de algo, aquele que faz produzir e crescer e que é também, em conformidade com o uso jurídico do lexema, o garante (do vocábulo latino *auctor*, derivado de *augere*, ‘aumentar’, ‘fazer’, ‘fazer progredir’, ‘produzir’)...O emissor/autor de um texto literário, que representa, no plano ontológico, a instância imediatamente responsável pela produção desse texto, é sempre um sujeito empírico e histórico...(1983, p. 206)

Isto vale dizer que Lygia Bojunga não só escreve a obra, mas a assina, tomando para si a responsabilidade da autoria, não deixando, portanto, que sua produção seja anônima nem assinada por um pseudônimo. É ela o primeiro agente e

a principal responsável pela enunciação literária e, em consequência, assume a função de instância emissora que prevê, de antemão, a existência de um receptor, ou seja, de um leitor. Conforme Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade* (2006, p. 84), “A grande maioria de nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas.”

Necessário se faz, entretanto, estabelecer uma distinção entre esse autor, que figura como sujeito real, histórico e o emissor que assume a responsabilidade da enunciação. Esse é um “eu” que pode estar implícita ou explicitamente presente no enunciado. É, ainda, uma entidade ficcional que mantém com o autor real uma relação de cumplicidade, ou melhor, de implicação. Wayne Booth, em sua obra *A retórica da ficção*, faz a distinção entre:

o autor real, isto é, o autor enquanto sujeito empírico e histórico, e o *autor implícito*, isto é, uma espécie de ‘segundo eu’ que o autor real cria enquanto escreve uma obra literária que é imanente à totalidade de uma obra e cuja imagem o leitor reconstruirá como uma imagem ficcional. (1961, p. 70)

Fica esclarecido, portanto, que o autor é o sujeito biológico, real e que o autor implícito é a entidade fictícia cuja função é a de enunciador do texto. Segundo o próprio Wayne, o autor implícito fica escondido nos bastidores e não é nem a pessoa de todo dia nem o autor das suas outras obras, mas é sua voz disfarçada nos meandros da ficção quando, através do narrador ou das personagens, deixa clara ou subentendida a sua visão de mundo, sua ironia e humor. Nesta obra, esse procedimento ocorre quando Carolina, qualquer outra personagem ou o narrador tecem comentários, reveem fatos históricos, denunciam questões sociais ou políticas que só poderiam ser conhecimento e ideias do autor como o problema das invasões e dos loteamentos irregulares no Cata-vento, ou seja, em São Pedro da Aldeia, no litoral do Rio de Janeiro, uma das moradas da autora real. É através da voz de Carolina que soa a voz do autor implícito que, de forma refinada, denuncia a desigualdade social em que a pobreza, a miséria ostensiva de parte da população convive com a também ostensiva riqueza de alguns privilegiados num mesmo espaço, isto é, algo parecido com favela ao lado das mansões à beira do mar, como no trecho transcrito a seguir:

Mas aí, no sonho eu quero dizer, quando ele tirou minha blusa pra casar a barba dele com meu peito, chegou um garoto. Magrinho toda vida. Pé no chão. Short rasgado. Camiseta que político distribui em tempo de eleição. Disse que tinha um recado pra dar: “tão esperando vocês dois pra votar na eleição.”

“Que eleição?”

“Hoje vão resolver como é que fica essa história de invasão.”

“Mas logo agora?”

...

Mas o garoto não arredou pé: “Tem que ir. O lado que apoia invasão tá perdendo. Vão querer derrubar casa que invasor levantou, e a gente vai morar aonde?...” (RC. p. 199/200)

O conhecimento da autora real é ainda mostrado em várias ocasiões na medida em que a narrativa vai sendo urdida. Assim é que o leitor se recorda ou toma consciência de fatos que abalaram as estruturas sociais, políticas e morais em todo o mundo como a destruição das torres gêmeas no *World Trade Center*, Nova York, em setembro de 2001 e a ação de terroristas, simbolicamente representada pelo Discípulo e a namorada Tânia. Ele, pacífico, “antenado nas questões sociais... sempre defendendo o protesto pacífico...discípulo de Gandhi” (p,186); ela (Tânia), “ativista política”(p. 188), propensa à missão suicida: “-Não vai me dizer que ele tinha conexões com o Bin Ladem.”) (p. 185), “Ele é a favor desses ataques suicidas? Ele aprovou o ataque a Nova York e Washington?” (p. 185). Tais exemplos, resultado dos diálogos entre Carolina e a autora fictícia em “Pra você que me lê:” comprovam o conhecimento da autora real e reforçam a ideia de que a obra de ficção parte de um dado da realidade.

É, ainda, através da voz curiosa de Carolina que a autora fictícia menciona os fatos históricos como a construção de Brasília: “(*Será que o Niemeyer e o Lúcio Costa também sonhavam com isto desde pequenos?*)” (p. 175); como as invasões ocorridas e a ação ilícita de imobiliárias abrindo loteamentos irregulares, sem respeito às leis de preservação ambiental: “*chateada de ver construção brotando feito cogumelo nesse paraíso todo por aqui, que é área de preservação ambiental.*” (p. 196); como a corrupção que assola o país, simbolizada pela verba gasta pelo prefeito de Arraial: “-*Isso não vai dar ensejo a corrupções?*”. (p. 176); como a pobreza de muitos que sequer têm um teto: “*eles falam que se é invasão de pobre a gente tem que respeitar; o importante é que quem não tem casa passar a ter;*”(p. 197); como o desrespeito às leis e a conivência dos órgãos públicos: “*às vezes vem o Ibama e a invasão desacontece: às vezes vem o Ibama e a invasão continua acontecida...mas dizem também que casa-que-não-acaba não paga IPTU.*”(p. 196).

Esses dizeres da protagonista são alguns entre os diversos que surgem em *Retratos de Carolina* que põem em evidência o conhecimento da autora real e sua preocupação em fazer da obra literária veículo de tomada de consciência, de forma natural que não se apresenta como denúncia explícita.

Sobre a temática recorrente encontrada na obra da autora em estudo, seja ela tratando das tensões provindas das relações humanas, seja a menção a questões sociais vistas de forma caricatural ou direta, seja relacionada ao fazer literário, ou mesmo, a presentificação de fatos pretéritos, a crítica literária e especialista em literatura infanto-juvenil, Vera Maria Tietzemann Silva, em *Literatura infantil brasileira* (2008), afirma:

Uma das características da obra literária bem construída é a multiplicidade de leituras críticas que possibilita. Rica e variada, a obra de Lygia Bojunga permite diversas abordagens. É de se ressaltar, inclusive, que seu teor de crítica social é bastante contundente e, por si só, permitiria uma extensa análise. O consumismo desenfreado, a ineficácia do sistema escolar, o autoritarismo no relacionamento humano, o imobilismo na distribuição de funções entre homens e mulheres, a acomodação ao estabelecido, o machismo, os preconceitos de todos os tipos, a alienação televisiva – são aspectos da sociedade contemporânea registrados por Lygia em traço caricatural. (p. 137)

Todos os recortes de conhecimento acima elencados, enriquecidos e reiterados pela citação chegam ao leitor através da visão de Carolina, exposta no diário, ou nos diálogos com outras personagens. Eles servem para comprovar o saber da autora empírica que, ao retomar o poder de voz como personagem/autora, esclarece sobre antigos hábitos seus e sua dificuldade em lidar com a tecnologia, saberes que somente ela poderia ter sobre si mesma:

Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short. (RC. p. 207)

A escrita feita à mão é mais pessoal, mais intimista, retrata a plenitude da vivência do ato da escrita. A escrita produzida pelo computador é mais fria, mais distante, mecanizada. O uso da tecnologia faz perder a aura poética da essência e da humanidade do escritor no momento de produção. A escrita feita à mão é uma forma de identificação do ser, é uma de suas características. Aquela produzida

diretamente pelos meios tecnológicos pode parecer mais impessoal. A concepção de que a letra cursiva é uma arte e apreende a ideia no momento em que ela se apresenta parece ser defendida pela autora em estudo. Ao revelar a dificuldade em fazer uso da tecnologia, a autora evidencia o descompasso entre o homem e os avanços técnicos-científicos, entre o homem e a sociedade, isto é, a sociedade vê-se na obrigação de acompanhar o processo evolutivo enquanto algumas pessoas não conseguem adaptar-se a ele. Conforme Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo” de *Pauliceia Desvairada*, “Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que recebeu.” Essa assertiva talvez explique a resistência da autora em adaptar-se aos novos modelos de comportamento no que se refere ao progresso tecnológico. A escrita caligráfica torna-se mais “confortável” como “chegar em casa, tirar o sapato e botar o short.”

Em sua obra *Feito à mão*, Lygia Bojunga já havia se referido a essa sua predileção pela escrita à mão, a essa sua dedicação pessoal e cuidadosa com a feitura de seus livros antes que eles chegassem “às mãos” da tecnologia das grandes editoras. Pelo que se depreende de suas afirmações, escrever à mão significa não perder a imagem, o sentimento, o momento exato em que a palavra pede ou ordena que seja tomada como forma de expressão. Assim, ela, como autora fictícia/personagem, também no *Feito à mão*, declara:

Que vontade de armazenar este momento!
E que outra maneira de armazenar eu posso ter...senão...escrever?
Peguei este papel e este lápis, os dois estão sempre à mão (outra vantagem de escrever à mão: pra armazenar, eu não preciso levantar do momento que eu estou vivendo), e comecei a botar aqui este contentamento, esta tristeza, esta tarde de verão. (FM, p. 69)

O espaço criado pela autora para falar com seu leitor, intitulado “Pra você que me lê:”, é utilizado de forma diferenciada de um livro para outro. Em *Feito à mão*(1996), a autora utiliza esse espaço, no início, para explicar o processo de criação como obra de arte artesanal, a começar pela confecção do papel reciclado, “muito bom para se passar a mão”, a composição manual de cada letra, seguindo todas as etapas de criação, montagem e comercialização. Lygia, reiteradas vezes, mostra a dificuldade que é o trabalho literário e a alegria em ver o projeto pronto e nas mãos do leitor. Também no livro *Dos vinte e 1*, Lygia retoma este espaço, no

início, para falar da importância não só para ela, como autora, mas, em especial, para o leitor como alguém ali inserido, parte integrante do processo criativo.

Outro dia recebi a carta de uma leitora contando que foi a uma livraria comprar meu último livro e a primeira coisa que fez foi verificar se tinha um papo com ela, isto é, se tinha este espaço que criei pra conversar contigo e que chamei de *pra você que me lê*. Adorei. Ou botando mais do meu tipo, trigostei. Não só ela já tinha se apossado deste espaço (um papo com ela...) e queria revisitá-lo como também me mandava uma carta manuscrita, e ainda por cima, gravada num papel feito a calhar pra gente gostar de passar a mão. Fiquei olhando pra carta querendo adivinhar se essa leitora é feito eu: curtindo se dar ao que faz e, portanto, imprimindo ela mesma as letras num papel escolhido. (DV1, p. 5)

Pode-se depreender da leitura, que ao falar com seu leitor, Lygia Bojunga utiliza-se de uma linguagem altamente coloquial como é própria da conversa entre amigos. A intimidade entre autora e leitor permite, inclusive, a utilização de gírias e de expressões populares como “papo”, “botando”, “feito eu”, “curtindo” e a mistura de pessoas verbais “tu” e “você”. Em *Retratos de Carolina*, Bojunga utiliza-se desse espaço, “Pra você que me lê:” no final, quando a narrativa parece ter terminado. É a autora quem explica:

Na segunda versão do meu livro *Feito à mão*, em forma de introdução, eu conversei com você, que me lê. Hoje, aqui, nos *Retratos de Carolina*, eu venho conversar de novo (obviamente, gostei da prática), mas já disposta a mudar um pouco o feitio do nosso papo. Deixa ver se me explico: se lá no *Feito à mão* eu uso esse espaço da nossa conversa pra te contar como é que desenvolvi o projeto de um livro artesanal, aqui nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (justo quando o livro vai acabando é que eu começo o papo pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina. Só que, dessa vez, eu conversei com você em feitio de *história que continua*. (RC, p. 163)

Neste ponto da narração, ocorre a transmutação da autora real em autora-personagem que discute o processo narrativo com a protagonista. O “Pra você que me lê”, então, parece ser uma espécie de parênteses dentro da obra, pois, em seguida surge mais um retrato de Carolina e a narrativa recebe o ponto final, mas, ainda, deixando a possibilidade de continuação. Essa possível continuação fica por conta do leitor, sempre participativo e integrado ao processo criativo.

Também em *Retratos de Carolina*, a autora fictícia fala, indiretamente, sobre a fundação da Casa Lygia Bojunga onde a autora passou a editar sua obra e, assim, reunir as suas personagens de todos os seus livros de literatura infantil, ou não, num

mesmo espaço. Esse assunto está explícito na última capa do livro em que a autora escreve de próprio punho:

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

Lygia

Se o trecho transcrito, retirado da última capa do livro, revela uma preocupação metalinguística, o mesmo se dá a partir do momento em que Carolina se torna autora de seu diário. Nele, durante as ausências da autora fictícia no Cata-Vento, a protagonista não só revela muito de si como da sua própria autora questionando seu ato criador, seu envolvimento com a obra, com as personagens e com seus espaços (moradas) reais inseridos na trama. Segundo Rosa Maria Graciotto Silva, em *Sob as tramas do tempo e da paixão: Retratos de Carolina de Lygia Bojunga*,

Ao delegar a Carolina o exercício da ficção, Bojunga viabiliza que se desvende ao leitor o envolvimento da escritora com os livros e com suas moradas: Boa Liga, Santa Teresa, Cata-Vento, (Londres) enfatizando o tempo dedicado à construção desses espaços e a importância por eles adquiridos: 'cada uma dessas moradas a que ela dá forma, depois vai formando ela. Ela e a gente.' (p. 178). Com esse recurso, Bojunga promove a fusão entre o real e a fantasia, cumprindo o propósito de integrar os espaços reais com os ficcionais em uma única morada. (p. 175) (Parênteses nossos)

Ao tentar aproximar realidade e ficção, Lygia Bojunga promove o efeito de verossimilhança, pois ao ler a discussão entre autora/criadora e sua personagem Carolina sobre o final da história, o leitor acredita que isto é verdade e que Carolina poderá fazer com que agora personagem/autora dê outro rumo para a narrativa. Há, portanto, uma mescla de discursos, um entrelaçamento de vozes entre a autora, a personagem e o narrador. Assim, reforça-se o pacto com o leitor em que o impossível parece crível dentro do estatuto da obra literária.

-Ah, Carolina, esse teu lado me escapa; sempre me escapou.

-?

-Esse teu lado fantasioso, eu quero dizer. Não satisfeita de ter fantasiado um amor impossível...

-Impossível não sei por quê.

-...você fantasia que essa fantasia vai me fazer te retratar do jeito que você quer.
 O riso foi indo s'embora; deixou no olho dela uma decepção:
 -E não vai?
 -Mas Carolina, te retratar *pra quê*, se você já se retratou? Agora só falta o título: *Auto-retrato aos 26 anos*.
 Silêncio. (RC. p. 203)

Esse “Auto-retrato aos 26 anos” é, na realidade, o diário de Carolina, escrito, aparentemente, por ela mesma. Aparentemente por que, por detrás da sua voz, está a voz manipuladora da autora primeira da história. A voz de Carolina é incorporada no texto como se fosse independente. Ela se torna narradora de sua própria história e o entrecruzamento de vozes fica ainda mais evidente e, mais clara se torna a dramatização do discurso. Ainda conforme Marta Yume Ando,(2012) no artigo *Fazendo cenas e retratos: a performance enunciativa em Lygia Bojunga*:

Esse ‘falar mais dramaticamente do ato de escrever’ também se evidencia, por intermédio de diferentes estratégias enunciativas em *Retratos de Carolina*. No “Pra você que me lê”, em que se delinea o autorretrato da protagonista, a dramatização do narrar envolve o entrelaçamento do discurso de Carolina com o de uma personagem hipotética, surgindo, assim, um nível diegético criado a partir da instância da protagonista, que se torna, então, uma espécie de criador da própria realidade. Em outras palavras, tem-se uma inusitada situação em que a personagem central cria, em seu imaginário, outra personagem.

O diário de Carolina, inicia-se com o primeiro relato em 8 de setembro, após uma visita de sua autora no Cata-vento, onde o retrato da personagem estava “pendurado”, ou seja, inacabado. Nesse diário ou autorretrato, Carolina, através da imaginação, cria situações relevantes. Ela se apodera do Discípulo, personagem de uma peça teatral que sua autora estava escrevendo em sua morada em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e vive com ele uma romântica história de amor. Essa narrativa é totalmente imaginada e idealizada nos moldes do romance romântico. Carolina ainda introduz duas novas personagens como criações suas: um menino que, ao levar-lhe um recado do prefeito, interrompe uma cena amorosa imaginada com o Discípulo. O prefeito, segunda personagem por ela imaginada, será aquele que lhe dará total poder para a criação de uma nova cidade naquele lugar. A princípio, o diálogo que a protagonista mantém com o prefeito e que faz parte do relato de 20 de outubro é um sonho, mas pode funcionar como uma metáfora do fazer literário, ou seja, o autor é livre para criar sua obra.

Nesse tempo todo que eu estou aqui pendurada, só esperando ela voltar, eu fico sonhando um sonho que toda a vida eu sonhei: de repente, um poderoso qualquer me chama e diz, Carolina, aqui vai nascer uma cidade, você tem carta branca pra planejar ela todinha...

Mas não precisava ser um poderoso-presidente, não! Não precisava ser nem governador. Podia ser o prefeito de um município qualquer. E podia já ser uma cidade existente. Desse tamaninho assim. O prefeito lá de Arraial me chamava e dizia: Carolina, carta branca pra reestruturar aquele distrito onde “penduraram” você(RC, p. 175).

Em seguida, Carolina transcreve em seu diário o diálogo que tem com o prefeito e, ao utilizar-se desse recurso, a autora, que comanda o entrelaçamento das vozes narradoras, aproxima o leitor da cena e torna mais viva a representação imaginária da protagonista. Esse procedimento adquire semelhança com uma encenação teatral, carregada de fina ironia que permite a percepção de uma quase denúncia em relação a questões político-econômicas no Brasil, embora se trate de ficção dentro da ficção. Há também uma espécie de presentificação da cena como se os fatos estivessem acontecendo. Conforme Wendel Santos em *A construção do romance em Guimarães Rosa*(1978).

Ao delegar o foco narrativo de terceira pessoa, onisciente, para um personagem que passa a narrar em primeira pessoa, dando-se ao conhecimento do outro ao passo que fala, o autor produz o que apontamos como efeito de presente. [...] ‘O escritor está diante de um fenômeno de alteração do foco narrativo em que o narrador-autor perde o seu posto para o personagem-narrador. Fenômeno que permite o relato dos acontecimentos do romance no momento de sua instauração, isto é, como acontecimento acontecendo. (p. 33).

Se na primeira parte do livro existe um narrador que ocupa o nível extradiegético, na segunda, no que toca ao Diário, tem-se uma narração em nível intradiegético. Ao apoderar-se do Discípulo e, ao sonhar e dialogar com o prefeito de Arraial, há a mistura dos planos imaginário e onírico. Portanto, Carolina assume o estatuto autoral e passa a reger o seu mundo criado no Diário.

Conclui-se que, ao se transmutar em personagem, a autora interage com Carolina e mostra ao leitor a difícil tarefa que é o processo de criação literária. Mostra, ainda, uma situação, até certo ponto, comum a outros escritores que é a dificuldade em livrarem-se de suas personagens e colocarem um ponto final na história que tece. Este aspecto também já fora mencionado, metaforicamente, no *Feito à mão*, quando a autora, através da voz da narradora em primeira pessoa,

usando a imagem do parafuso que um trabalhador aperta, dia após dia, e, mesmo sem saber a razão ou de que engrenagem faz parte, sente um grande vazio ao final do trabalho:

E, assim, esvaziado de uma responsabilidade, de uma ligação com o trabalho que realiza, o imenso potencial criativo do ser humano se frustra. E, na maioria das vezes, permanece insuspeitado. (FM, p. 105)

Obviamente, o trabalho com a palavra é insuspeitado. É necessário, conforme disse Olavo Bilac na sua “Profissão de fé”, que o artista trabalhe, e teime, e sofra e torça, aprimore, lime a frase. É preciso suar para que a obra seja arte, “porque o escrever – tanta perícia,/tanta requer,/que ofício tal... nem há notícia/ de outro qualquer.”(*Obra reunida*. 1996, p89) Assim, deduz-se que elaborar e concluir um trabalho literário são árduas tarefas e nem sempre o autor está disposto a livrar-se de suas personagens. A própria Carolina afirma em seu diário que: “Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez.”(RCp. 191). Por perseguir o ideal do trabalho burilado, bem acabado e por não gostar da ideia de separar-se de suas personagens é que, ficticiamente, o retrato de Carolina, na obra de Lygia Bojunga, ficou “pendurado” por quatro anos na casa do Cata-vento até que, através da insitência da protagonista, seu último retrato, aos 29 anos, mostrou-a como um ser que se projeta nas questões econômica e profissional, deixando em aberto a possibilidade da realização de uma bela história de amor, ou seja, uma narrativa que poderia ter continuidade.

Este tipo de obra literária exige um leitor participativo, cooperador com o processo de produção. Machado de Assis, em tom de fina ironia, dizia: “Não gosto de leitor obtuso.” No entanto, necessário se faz uma aproximação entre a forma de Lygia Bojunga e Machado de Assis encararem a participação do leitor. A escritora busca aproximar-se dele de forma que haja uma interação no processo da escrita no sentido compreensão dos recursos utilizados, e tem uma relação amistosa, sabendo ser ele um leitor assíduo; o escritor chama a atenção de seu leitor para a leitura que está fazendo e, num tom de autocrítica, pede-lhe que tenha paciência com as inúmeras digressões que lhe caracterizam o estilo, como se comprova no fragmento retirado de *Dom Casmurro*:

Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas se não o fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras (DC, p. 62).

A leitora que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo (DC, p. 132).

A intensa interação de Machado de Assis com seu leitor evidencia, assim como em Lygia Bojunga, a preocupação metalinguística. Os dois autores, em épocas tão diferentes, põem em prática a obra que se explica. Machado, através de seus narradores, chama seu leitor de “leitor amigo”, “leitor das minhas entranhas”, “dona leitora”, “leitora amiga” e, num tom de ironia, “desgraçado leitor”, “leitor desorientado”, “leitor precoce”, e convida-o a ajudá-lo no cuidado ao produzir a obra. Machado também quer um leitor participativo, mas crítico: “Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me, leitor, para que eu o emende na segunda edição.”(DC, p. 84), mas não permite que este leitor passe à sua frente tentando adivinhar o que será escrito. Em *Esaú e Jacó*, ensina como ler, ou seja, que o leitor não corra à frente do narrador que conduz os fios da narrativa:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator dessas aventuras. (EJ, p. 50)

Diferentemente, Lygia Bojunga integra-se ao seus leitores num “papo” amigável, acreditando seriamente que estes são constantes e que, por isso mesmo, estão sempre à espera de algum novo livro. No entanto, a autora não exige a postura crítica nem repele a ideia de que podem se adiantar na leitura, antecipando o que está por vir. No *Feito à mão*, Lygia deixa bem esclarecido que sua relação com o leitor é de pura intimidade, uma espécie de cumplicidade que se dá no momento da leitura: “E assim, um dia desses, quando você entrar numa livraria

qualquer, é possível que encontre o *Feito à mão* por lá. É também possível que você saia da livraria me abraçando (ele sou eu, não é?).” (FM, p. 43). Essa conversa com o leitor evidencia o grau de proximidade entre a autora e seu leitor. Machado, porém, não tem a certeza de que seu leitor é assíduo, o que pode ser comprovado em *Quincas Borba*. Numa espécie de flash-back que insere o leitor no contexto do passado da personagem, para melhor compreensão da narrativa, o narrador diz:

Este Quincas Borba, **se acaso me fizeste o favor de ler** as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. (QB, p. 15)(grifos nossos)

Comprova-se, através dos fragmentos citados, que ambos os autores referem-se a uma obra sua dentro da outra, utilizando-se do recurso da autotextualidade e que os dois mantêm sempre, de uma forma ou de outra, a conversa com seu leitor, trazendo-o para uma espécie de coautoria. No entanto, participar do ofício de lidar com a palavra nem sempre é uma tarefa fácil, pois urge perspicácia para que haja uma resposta ou conclusão inventiva e livre por parte desse narratário que terá de se propor uma participação criativa que leve outros leitores a se interessarem pela obra. Humberto Eco afirma em *Obra Aberta* (2001) que, embora se saiba que uma obra de arte,

não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (p. 41)

A par dessas considerações, pode-se afirmar que a leitura de *Retratos de Carolina* exige um leitor, que não seja apenas “ledor”, mas que se sinta impulsionado a não só interagir com a obra, seus recursos, suas personagens, mas a cooperar com o processo criativo que entrecruza vozes narracionais, subverte os planos temporais, entrelaça os discursos das mais variadas formas e, ainda, “vê” a autora transmutar-se em personagem e a protagonista ser transformada em autora. Esses fatores tornam a obra mais incitante e desafiadora e designarão um tipo de destinatário que “determina a obra”, viva a história que lê e esteja incluído numa tríade entrelaçada: “autor-obra-leitor.”

3.2- Arranjo estilístico

Na tentativa de atenuar a distância entre o real e o fictício em sua obra, além dos recursos já analisados anteriormente, Lygia Bojunga utiliza-se de outros artifícios na composição do seu estilo. Um recurso interessante usado pela autora é a suspensão da narrativa principal, para inserir fatos outros, tais como as narrativas encaixadas. Em *Retratos de Carolina*, observa-se que no que seria o quarto capítulo, “Retrato de Carolina aos 21 anos, ao lado da escrivainha do pai”, há uma suspensão da história da protagonista para ser inserido um “Pequeno retrato do Homem Certo”. Só, então, é que o leitor vai inteirar-se a respeito desse Homem que longe de ser o Certo para Carolina é, ironicamente, o menos certo de todos. Nesse retrato, as características físicas, morais e psicológicas do Homem Certo vêm à tona bem como sua relação com Eduarda, a primeira esposa.

Nesse mesmo retrato destaca-se mais um recurso do estilo de Lygia Bojunga: a utilização de parênteses para transmitir a fala de alguma personagem ou para a transcrição das opiniões de umas sobre as outras. Nesse caso, apesar de Eduarda ser uma personagem ausente, há a reprodução do seu discurso, no passado, dirigindo-se ao então marido, como se fosse uma cena “vista” pelo leitor:

Passado um tempo, a Eduarda começou a reivindicar do Homem Certo o abandono de antigas predileções, feito cheirar pó (você vive dizendo que não é dependente; mas se não é, vai ficar), adular o uísque (por que você não aprende a parar depois do primeiro ou segundo?), fumar três maços por dia (se você não se importa de morrer, eu me importo: não tô mais aguentando respirar fumaça), um consumismo que ela achava excessivo (você não é mais criança, já tinha que saber que não se pode gastar desse jeito), um ritual superelaborado na fazeção do amor (lá uma vez que outra, tá bem, isso todo dia não tem quem agente) etc. (RC. p. 97/98)

Pode-se observar pelo trecho transcrito a reprodução fiel do discurso direto de Eduarda dentro dos parênteses para distingui-los da voz do narrador onisciente. A utilização do discurso direto na obra em estudo é tão contundente que se aproxima da dramatização, outra característica do estilo de Lygia Bojunga. A presença constante do diálogo entre as personagens possibilita que qualquer dos retratos (capítulos) seja encenado no palco. Vejam-se os diálogos entre Carolina e o Pai, Carolina e a Mãe, Carolina e a autora, Carolina e Priscilla ou Bianca. Conforme Oscar Tacca, em *As vozes do romance* (1983),

No teatro, o problema não se põe. O autor sai do palco, senta-se na plateia, e dá a palavra às suas personagens. No romance, pelo contrário, o autor dá a palavra a um *narrador*, e este, eventualmente, às suas personagens. Sobre o palco, o diálogo é puro, no romance sempre mais matizado.”(p. 24)

O que ocorre em *Retratos de Carolina* assemelha-se muito ao teatro, pois há uma considerável quantidade de diálogos que, embora até certo ponto, mais colorido pelo trabalho com a palavra, deixa evidente que o narrador em terceira pessoa parece assumir a função de diretor da peça como no teatro, isto é, na coordenação da cena. Veja-se um exemplo no trecho, a seguir, transcrito:

-Pai.
 -Hmm?
 -Eu tranquei a matrícula na faculdade.
 Silêncio comprido
 -Já deu pra notar que teu marido não vê com bons olhos os teus estudos.
 -Ele se recusa a entender o quanto eu quero, o quanto eu preciso ter a minha profissão.
 O pai não diz nada; continua olhando para a ampulheta.
 -Sabe o que ele diz? “Você vai ser a arquiteta da nossa vida.” E acha isso engraçado, imagina.
 Outra vez o silêncio.
 -Puxa, pai, eu fiz tudo, absolutamente tudo, para ele entender que desde muito cedo eu quis ter a minha profissão, eu quis ser uma arquiteta...(RC.p. 105/106).

O trecho transcrito apresenta, ainda, outro aspecto interessante na reprodução dos diálogos: a observância do silêncio. Uma personagem respeita o silêncio da outra, espera que a palavra seja articulada e tome forma de linguagem. Não há atropelo, o que é corroborado pelo voz narracional quando retoma o poder de voz e usa expressões como “silêncio”, “outra vez o silêncio”, “silêncio comprido” ou, ainda, indica o silêncio pelo uso de reticências ou de alguma pontuação:

-Pai.
 -Hmm?
 -Eu nunca me senti tão mexida, tão... atingida pelo olhar de alguém como eu me sinto pelo olhar dele.
 -?
 -Do Homem Certo. (RC.p. 86)

Assim procedendo, a autora/narradora faz configurar obras “em que as situações, mais do que narradas, são presentificadas, como se passassem

vivamente diante dos olhos do leitor”, conforme Marta Yumi Ando, em *Fazendo cenas e retratos: a performance enunciativa em Lygia Bojunga*. Yumi ainda afirma que “esse modo dramático funde-se à intenção de escrever um texto de caráter metalinguístico. Portanto, enquanto a cena se faz “presente” e o leitor mais se parece com um espectador, a linguagem volta-se a si mesma.

Outro recurso utilizado por Lygia Bojunga em sua obra ocorre em *Retratos de Carolina* quando há um diálogo dentro de outro, isto é, a personagem que fala em primeira pessoa, através do discurso direto, insere o discurso indireto ao dramatizar a fala de outra personagem e, ainda, tem sua voz entrecortada pela voz do narrador extradiegético. O leitor pode apreender esse recurso reiteradas vezes como no reencontro de Carolina e Priscilla no metrô ou caminhando pela rua ou no restaurante:

-Essa sugestão veio no meio de uma discussão que a gente teve (a gente discute à beça): falei que na hora dele prestar contas ao Nosso Senhor, Nossa Senhora, Santa Terezinha, esse pessoal todo com quem ele vive às voltas (meu pai é carola que você precisa ver), isso ia contar ponto. Pelo menos, eu falei, você vai poder dizer pra eles que aqui na terra você não atendeu somente à vaidade; eu tenho certeza que isso vai impressionar eles bem. – Priscilla ia andando tão depressa que Carolina mal conseguia acompanhar. – Acertei na mosca com esse argumento dele ganhar ponto pra entrar no céu. Mas ele é meio turrão, sabe, e falou assim: “Eu tenho uma fila gigante de nariz e ruga e peito e bunda me esperando: onde é que você quer que eu arrume tempo pra organizar uma fundação?...”(RC. p. 216/217).

A voz de Priscilla relata a conversa com o pai “ci-rur-gi-ão plás-ti-co”, ora utilizando-se dos verbos *discend*, próprios do discurso indireto, ora marcando o discurso direto com aspas ou entre parênteses como se estivesse falando em tom confidencial. A dinamicidade do discurso de Priscilla faz transparecer que a personalidade e a determinação da amiga de infância de Carolina continuam fortes, mas transformadas para melhor ao longo do tempo.

A utilização de notas de rodapé é outro atributo que marca o estilo de Bojunga. Esse recurso, assim como as epígrafes, os títulos e subtítulos dentro de uma obra, é, geralmente, denominado “paratexto”, isto é, um tipo de acessório da obra. Normalmente, as notas de rodapé servem, ao mesmo tempo, para gerar credibilidade, aumentando a verossimilhança, bem como para dar ao leitor algum tipo de esclarecimento necessário à compreensão da obra. Mas, para a autora em

análise, este recurso serve para enfatizar o uso da analepse e da prolepse e, como consequência, manipular a ordem temporal, como evidencia o exemplo:

*Quando um dia perguntaram pra Priscila por que ela e a Carolina já não eram amigas, a Priscilla respondeu:

-A Carolina esfriou comigo.

-Ué, por quê?

-Porque eu chamei a mãe dela de puta. Mas foi sem querer, viu?

Será que a Priscilla achava mesmo que era por isso? Será que nunca passou pela cabeça dela que o esfriamento da Carolina foi pelo que veio *depois*, quando cortaram o bolo de aniversário com as sete velas recém-sopradas? (RC. p. 27)

No trecho transcrito a autora utiliza-se, mais uma vez, do entrecruzamento dos discursos, fazendo caracterizar a polifonia, que segundo Claude-Edmonde Magny (in TACCA, Oscar, 1983, p. 30),

alguém conta um acontecimento- fá-lo com sua própria voz; mas também cita em estilo direto, frases do outro, imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momentos, resume, em estilo indireto algumas das suas expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro;

Reforçando as palavras do autor mencionado, o último parágrafo transcrito da obra em estudo faz configurar o discurso indireto livre que se caracteriza pela voz do narrador em terceira pessoa aderida ao pensamento de Carolina. O fato narrado, apesar de passado, é lançado ao futuro da narração, constituindo-se numa prolépse e, portanto, fazendo transgredir a ordem temporal.

Esse aspecto de manipulação da ordem temporal é verificado também pelos espaços em branco que há entre um retrato e outro. Assim, quando começa a pintura de um novo retrato, o leitor depara-se com o presente da narrativa sem ter conhecimento do que ocorrera no passado, às vezes, um período de nove anos ou de cinco ou de dois ou de quatro. Então, cabe ao leitor fazer conjecturas, raciocinar, tirar suas próprias conclusões sobre o que poderá ou não ter acontecido. Os fatos ocorridos no transcorrer desse tempo, que se configura como passado, só vão ser esclarecidos aos poucos durante o presente da narração, como se observa entre os retratos dos vinte e dos vinte e um anos. Aos vinte e um anos, Carolina aparece casada com o Homem Certo. Só nesse retrato, através do diálogo entre Pai e filha, é

que o leitor se certifica de como se deu a relação entre Carolina e o Homem Certo antes do casamento. Confirma-se, portanto, esse entrelaçamento dos planos temporais em que os retratos, muitas vezes, são iniciados pelo meio ou pelo fim.

Até o dia de se casar com o Homem Certo, Carolina viveu numa casa antiga, de um pavimento só, numa das ladeiras de Santa Tereza, no Rio. O móvel da casa que ela mais gostava era a escrivaninha do Pai(RC, p. 81).

O fragmento transcrito é um exemplo de texto cujo início narra um fato que está no final. O casamento de Carolina com o Homem Certo só será narrado posteriormente. O leitor toma conhecimento de acontecimentos anteriores ao fato para só, então, encontrar a protagonista casada, páginas adiante: “Carolina e o Homem Certo se casaram em cerimônia simples, assistida por poucos amigos e pela família de Carolina”(RC, p. 97). Observa-se, dessa forma, que o narrador antecipou-se no ato da narração.

O recuo do texto na página em branco é outro artifício da autora. No retrato de “Carolina aos seis anos”, a menina fala com Priscilla sobre a experiência vivida depois da brincadeira com Serginho em “um tom meio segredado” exigido pela ocasião. Esse recurso deixa a impressão de que a autora quisesse, conscientemente, que o leitor visualizasse a menina falando baixinho esperando a compreensão da amiga em tom de cumplicidade:

(...)

A Priscilla não entendia porque que a Carolina fazia mistério de tanta coisa que não tinha cara nenhuma de segredo. E, da mesma maneira, a Carolina não entendia porque a Priscilla não compartilhava nenhum segredo com ela.)

Até que, numa sexta-feira de manhã, se abriu pra Carolina uma festa inesperada. E Carolina viu um pedaço de Grande Segredo pra Priscilla nenhuma botar defeito (RC, p. 18).

A escrita caligráfica é outra artimanha de Lygia Bojunga. “(Que coisa tão da gente que a letra que a gente tem, não é?) diz a autora em “pra você que me lê” do livro *Dos vinte 1*(2007, p. 5). É comum em sua obra essa sua marca pessoal: “Pra você que me lê”, “Retratos de Carolina” “Lygia Bojunga” os títulos dos retratos (capítulos), “Carolina aos seis anos”, “Carolina aos vinte e nove anos” e, na obra em estudo, uma dedicatória mais que especial ao marido:

Pra Peter,
 e pelas sementes que ele
 plantou no meu chão Brasil:
 a Escola Rural TOCA
 e o Centro Cultural de Figueira.

A escrita caligráfica pode funcionar como uma espécie de revelação do ser tanto no sentido filosófico (ontológico) e sociológico, ou seja, uma prova de quem é a pessoa. Sendo totalmente pessoais, os traços da letra manuscrita podem identificar aquele que a produziu. É, portanto, pessoal e intransferível.

Ao gosto pela escrita caligráfica alia-se a utilização da linguagem coloquial. Lygia Bojunga dá-se o direito de narrar suas histórias como se elas estivessem sendo contadas ao vivo e, assim, adequa a linguagem escrita à falada, utilizando-se de vocábulos, expressões, gírias, entonações, supressões, mímicas, concordâncias verbal e nominal próprias da fala: “ué”, “pra”, “tava”, “Meio que riu”, “assim, ó, juntinho”, “O que é que te deu hoje, hein? Se você fosse...”, “Pra caramba!” , “ela e o Nando ‘tão te esperando”. Observa-se na obra que, tanto a linguagem do narrador quanto a das personagens, apesar de não transgredirem os padrões tidos como gramaticalmente corretos, pautam pela coloquialidade. Esta é uma estratégia que prende o leitor, pois ele não só se identifica com a linguagem como tem a impressão de estar ouvindo as vozes e vendo a cena.

Interessante, ainda, é a utilização de espaço em branco da página nas duas vezes em que a história é encerrada. A primeira ocorre no exato momento em que a autora fictícia pretende por um ponto final na narrativa de Carolina, o que não ocorre, pois, como é costume da autora real deixar suas personagens “penduradas” ou em “banho -maria” por um tempo até tomar a decisão final, a história não é concluída em *Retratos de Carolina*, p. 159

A cabeça começa a fazer um movimento de
 assentimento. A voz sai clara, sublinhando
 o que a cabeça afirma:
 -Ser dona da minha vida...
 Com essa minha mão
 aqui... eu vou
 fazer.

A disposição das frases dá ao texto escrito a forma de afunilamento, ao mesmo tempo que pode ter a intenção de mostrar o movimento da cabeça da

protagonista. O aproveitamento do espaço repetido da mesma forma no final da história tem o significado de assentimento, isto é, de serenidade. Carolina aceita o final que a autora conferiu à sua história, em *Retratos de Carolina*, p. 232.

Respirei aliviada.
Levantei o braço e acenei com a mão.
Esperei.
Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação,
ela respondeu ao meu aceno,
me dizendo também:
tchau.

O preenchimento do espaço em branco com frases curtas, umas maiores e outras menores, dá ao texto uma tonalidade ritimica, aproximando a prosa da poesia, lembrando os versos livres, brancos, modernos e altamente sugestivos do gênero poético.

Analisando as artimanhas utilizadas em *Retratos de Carolina*, o que podemos conculir sobre o estilo de Lygia Bojunga é que se trata de um trabalho refinado com a linguagem e com a metalinguagem. À medida em que o leitor adentra aos meandros da narrativa percebe que não há como interromper a travessia que iniciara. A autora vai pegando o leitor de surpresa em surpresa, de recurso a recurso, numa mistura interessante de vozes que se alternam ou se confundem, num revezamento contínuo de planos temporais e o aproveitamento dos espaços ou dos vazios que falam mais que as próprias palavras. Somado a tudo isso, a dramatização do discurso das personagens aproxima o leitor da cena lida como se fosse uma encenação em que o diretor se esconde e, por detrás das cortinas, coordena as falas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão a que se chega ao final deste estudo que não se esgota e que, portanto, poderá ter continuidade ao longo do tempo, é que Lygia Bojunga tem o dom de criar narrativas como se fossem contadas oralmente, recurso que prende o leitor logo no início da leitura, pois é como se este estivesse vivenciando a história, como se a mesma acontecesse diante de seus olhos, podendo sentir as emoções das personagens. Devido à coloquialidade da linguagem e da dramaticidade nos diálogos, o leitor “vê” as cenas como se estivesse num teatro em que o diretor permanece no comando das ações, papel delegado ao narrador numa narrativa em prosa. Também a abordagem de assuntos relacionados a questões sociais contemporâneas é outro aspecto que deixa o leitor ligado à obra, interagindo com ela.

É comum nos livros de Lygia Bojunga que a história propriamente dita seja menos importante, cedendo lugar à criação literária, ao processo da escrita, aos recursos utilizados na urdidura da trama. Estes aspectos, por vezes, tornam-se mais contundentes que a narrativa que se desenvolve.

Em *Retratos de Carolina*, no entanto, a autora conjuga todos os elementos estilísticos que lhe são característicos a fim de traçar o perfil da protagonista nas várias fases de sua vida, isto é, no seu processo de amadurecimento. Para tanto, fez entrecruzar realidade e fantasia, pois estas também funcionam como elementos que podem promover a superação das dificuldades pessoais.

Em toda a sua obra, a autora, tratando de assuntos ligados à realidade misturados à fantasia e ao imaginário, utilizou-se de refinada ironia e humor. Na obra em estudo, predominou a experimentação misturada à narrativa tradicional, não escrevendo capítulos, mas pintando retratos com entrecruzamento de vozes narracionais, a transgressão temporal, a utilização do diário e da narrativa encaixada, a conversa com leitor e a transmutação da autora real em autora fictícia e personagem e, da personagem em autora de sua própria história.

Em *Retratos de Carolina*, Lygia Bojunga focalizou uma personagem da sua infância à vida adulta, rompendo, de certa forma, os laços com a literatura infanto-juvenil, carro chefe de sua produção literária e passou a focalizar o processo de amadurecimento de um ser até a vida adulta. Este ser fez, simbolicamente, a

travessia de um túnel. Nesta obra, a autora revelou uma visão psicológica ao fazer suas personagens, em especial, Carolina, vivenciarem problemas existenciais, sociais, morais, penetrando, portanto, com coragem, nos confrontos que envolvem a vida adulta, a relação do ser consigo mesmo e com o Outro. E é, através dessa relação com o Outro, que se observaram as angústias, a castração, a dor, a alegria, a incerteza, a segurança, enfim, toda uma série de contradições e certezas experimentadas pela protagonista no seu processo de vir-a-ser.

Assim sendo, nessa obra, o leitor entra em contato com um texto que, a par da exploração extraordinária de recursos estilísticos utilizados pela autora, confronta-o com um complexo de tópicos em que tomam vulto a identidade e a alteridade, ou seja, condição que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos. É, portanto, a partir da convivência com o Outro que Carolina cria uma identidade que lhe torna peculiar, um ser único, mas mutável, à medida em que vai desvendando os mistérios do Grande Segredo.

Por outro lado, ao entrar em contato com esta obra, vimo-nos impelidos a fazer um levantamento sobre a realidade feminina ao longo do processo histórico e a luta da mulher pela conquista do seu espaço na sociedade, pelo enfrentamento dos conflitos interiores e/ou sociais, no sentido de conseguir as tomadas de decisões capazes de mudarem sua história pessoal, além de configurarem exemplos para as que lhe estão em redor. Isto significa dizer que, a luta feminina empreendida nos séculos XIX e XX deve servir como fundamentação para que a mulher contemporânea nela se espelhe para atingir seus objetivos de amadurecimento e de preservação da identidade como sendo um contínuo processo. Assim é que, obras da literatura brasileira serviram-nos de suporte para a ilustração dos caminhos percorridos pela mulher e que a teoria da qual nos valem e a pesquisa realizada evidenciaram. Essas obras deixaram pontuado um caminho rumo às conquistas ao longo dos séculos, mas exemplificaram também que algumas mulheres se deixaram sucumbir e não conseguiram se impor ao machismo predominante, fosse ele, velado ou evidente. Apesar disso, os autores criaram narrativas que incentivaram ou, no mínimo, mostraram a luta feminina rumo à libertação das amarras de um sistema opressor.

Assim, é importante ressaltar que o caminho já trilhado pela mulher não mais permite que haja um retrocesso. Portanto, é necessário que a História continue a ser

contada, mostrando que a capacidade feminina não se limita àquilo que o poder masculino permitia (ou permite?).

Em *Retratos de Carolina*, Lygia Bojunga criou uma obra que, através de suas personagens, das situações por elas enfrentadas, resolvidas, ou não, de decisões certas, ou não, de crescimento e superação dos obstáculos, fêz-nos refletir sobre a possibilidade de buscar e alcançar as soluções para o processo de emancipação do ser enquanto mulher numa sociedade pensada e feita pelo homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Coordenada e rev. por Alfredo Bosi. São Paulo. Mestre Jou, 1983.
2. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa. Martins Fontes, 1970.
3. ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo. Ática, 1996.
4. AMÉRICO, Vallejo e MAGALHÃES, Lúcia Cadermatori. *Lacan: Operadores da leitura*. Coleção Debates, 169. São Paulo. Perspectiva, 1981.
5. ANDERSON, Louise Garrett. *Depoimento escrito em 1839*. www.planetaeducacao.com.br/portal/artigo.asp?Artigo=203. Acessado em 23-03-2013.
6. ANDO, Marta Yume. *Fazendo cenas e retratos: a performance enunciativa em Lygia Bojunga*. Anais2012. Cielli, com.br/pdf_trabalhos/307_1.pdf.
7. _____. *A performance da linguagem: o experimentalismo estético em Lygia Bojunga*. CELSUL. SC, 2010.
8. _____. *O discurso encenado: estratégias enunciativas em Retratos de Carolina de Lygia Bojunga*. www.revistas.ufg.br. Vol. 24, n.1, 2012.
9. ANDRADE, Mário de. *Poesia Completa*. São Paulo. Martins Fontes, 1980.
10. ANDRADE-SILVA, M. C. ; SERAPIÃO, J.J.; JURBERG, P. (Org.). *Sexologia: fundamentos para uma visão interdisciplinar*. Rio de Janeiro. Central da Universidade Gama Filho, 1997. *História Crítica da sexualidade*.
11. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo. Editora Scipioni. s/d.
12. _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo. Martim Claret, 2006.
13. _____. *Quincas Borba*. São Paulo. Ática, 1988.
14. _____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro. Ediouro. s/d.
15. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Edições 70. São Paulo. Livraria Almedina Brasil, 2006.
16. _____. Et. Al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto; intr. à edição brasileira por Milton José Pinto. Petrópolis. Vozes, 2008.
17. BERGSON, Henri. In: TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói. EDUFF, 2006.
18. BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1996.

19. BOJUNGA, Lygia. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro. Agir Editora, 1991.
20. _____. *Feito à mão*. Rio de Janeiro. Agir Editora, 1996.
21. _____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2002.
22. _____. *Dos vinte e 1*. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2007.
23. BORNHEIM, Gerd A. *Sartre metafísica e existencialismo*. Coleção Debates. São Paulo. Perspectiva, 1971.
24. BOOT, Wayne. *A retórica da ficção*. The University of Chicago. Press, 1961.
25. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kiihner. RJ. Bertrand Brasil, 2011.
26. BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra. Almedina, 1976.
27. BRASIL. Ministério da Justiça. Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Disponível em: WWW.spm.gov.br/CNDM_Regimento.PDF.
28. _____. Senado Federal. Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 5 de outubro de 1988. Título II- Dos Direitos e Garantias Fundamentais. Cap.I, Art.5º.
29. BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo. Martins Fontes, 2005.
30. CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. Rio de Janeiro. Ática, 1994.
31. CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://groups.google.com.br/group/digitalsource>
32. CHEVALIER, Jean e GHEERRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro. José Olympio, 2002.
33. CORREIA, Sarah. *Os diferentes papéis da mulher brasileira no século XIX*. Sarahistorians. blogspot.com/2011, acessado em 20-03-2013.
34. DEZENGANO, Amador do. *Espelho crítico no qual claramente vem alguns defeitos das mulheres*. Lisboa-Offic.de Antonio Vicente da Silva, 1761. Biblioteca Nacional de Portugal. Biblioteca Nacional Digital, acessada em 20-03-2013.
35. DIOGO, Sarah Maria Forte. *Vozes, perspectivas e intromissões: a dinâmica narrativa de "Buriti" novela de João Guimarães Rosa*. In ZUNÁI- Revista de poesia & debates.htm, acessado em 18-06-2013.
36. DUTRA, Maria Cláudia Siqueira. *História da mulher no Brasil* (2009) creasim.amac.org.br, acessado em 25-05-2013.

37. ECO, Humberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo. Perspectiva, 2001.
38. FAWCETT, Millicent Garrett. *A mulher no século XIX*. www.recantodasletras.com.br, acessado em 23-03-2013 e 25-05-2013.
39. _____. *O voto das mulheres* (1911), disposto em www.planetaeducaçao.com.br/portal/artigo.asp?artigo=203. Acesso em 26-04-2013.
40. FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Porto Alegre. L&PM Editora, Coleção L&PM Pocket. V. 328.
41. GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1988.
42. GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa. Vega Universidade. s/d.
43. GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. (org.) *Representação do feminino*. Coleção *Mulher & Vida*. São Paulo. Editora. Átomo, 2003.
44. GOMES, Virgílio. *Cultura, Religião e Sexualidade*. Disposto em www.pscsex.com.br. Acesso em 03-10-2013.
45. GONCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo. Ática, 2007.
46. GRACIOTO SILVA, Rosa Maria. *Sob as tramas do tempo e da paixão: Retratos de Carolina*. *Revista Língua & Literatura*. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. s/d.
47. IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra. Almedina, 1987.
48. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. In: ROCHA, João César de Castro. (org) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro. EDUERJ, 1999.
49. JURBERG. In: GOMES, Virgílio. *Cultura, Religião e Sexualidade*. Disposto em www.pscsex.com.br. Acesso em 03-10-2013.
50. KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. Série Princípios. São Paulo. Ática, 1986.
51. KUSNETZOFF, Jean Carlos. *Introdução à Psicopatologia Psicanalítica*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982.
52. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

53. LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro. Rocco, 1998.
54. _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro. Francisco Alves Editora, 1993.
55. LOPES, Eliane Marta Santos Teixeira. In: LOURO, Guacira Lopes. "Mulheres na sala de aula". In: *História das mulheres no Brasil*.Org. PRIORE, Mary Del. São Paulo. Contexto, 2012.
56. LOURO, Guacira Lopes. "Mulheres na sala de aula". In: *História das mulheres no Brasil*.Org. PRIORE, Mary Del. São Paulo. Contexto, 2012.
57. MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo. Record, 1998.
58. MAGNY, Claude-Edmonde apud TACCA, Oscar, *As vozes do romance*. Coimbra, Almedina, 1983.
59. MARÍAS, Julián. *A mulher no século XX*. Trad. de PIZA, Diva Ribeiro de Toledo. São Paulo. Convívio, 1981.
60. MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo. Editora Cultrix. 1971.
61. NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed. 1995.
62. _____. *5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed. 1993.
63. NERAS, João Theodor de. *Espelho crítico*. In SANTOS, Maria José Moutinho: *Perspectiva da mulher no século XVIII*. Disponível em ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6529.pdf. Acesso em 30-04-2013.
64. PEREIRA, Rodrigo Rodrigues e DANIEL, Teófilo Tostes. *O voto feminino no Brasil*. www.prr3.mpf.mp.br/component/content/180?task=view. Acesso em 25-05-2013.
65. PIÑHON, NÉLIDA. *Entrevista à Folha de São Paulo Ilustrada*, em 15-04-1978.
66. PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo. Contexto, 2012.
67. QUEIROZ, Raquel de. *O quinze*. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1983.
68. RAMINELLI, Ronaldo. "Eva Tupinmbá" In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo. Contexto, 2012.
69. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro. Record, 1997.
70. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo. Ática, 1988.

71. REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org). *Literatura confessional*. Porto Alegre. Mercado Aberto, 1997.
72. RIBEIRO, Djamila; SILVA, Ricardo José B. "A crise do masculino". *Revista Filosofia Ciência & Vida*. Ano VII. Nº 76. 2012.
73. RIBEIRO, Paulo Silvino. *O papel da mulher na sociedade*. www.brasilecola.com/sociologia/o-papel-mulher-na-sociedade.jtm. Acesso em 27-05-2013.
74. RIBEIRO, P.R.C.; SOUZA, D.O. *Discutindo e refletindo sexualidade- AIDS- com professores das séries iniciais do ensino fundamental*. Porto Alegre. Ed. UFRGS, 2002.
75. SANTOS, Luciano. *O sujeito encarnado*. Ijuí. UNIJUÍ, 2009.
76. SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo. Ática, 1978.
77. SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Madri. Alianza Editorial, 1984.
78. SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Rio de Janeiro. Ediouro, s/d.
79. _____. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro. Ediouro, s/d.
80. SCOTT, Jean. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Revista Educação & Realidade*. Julho/dezembro, 1995.
81. SCZUK, Isaias Kniss. "A construção consciente do Homem". *Revista Filosofia Ciência & Vida*. Ano VII. Nº75, 2012.
82. SILVA, Denise Quaresma da; FOLBERG, Maia Nestovsky. "De Freud a Lacan: as ideias sobre feminilidade e a sexualidade feminina". In: *Estudos de Psicanálise*. Salvador. N. 31 p.50-58. Outubro, 2008.
83. SILVA, Vera Maria Tietzemann. *Literatura infantil brasileira*. Goiânia. Cãnone Editorial. 2008.
84. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria de Literatura*. Coimbra. Almedina, 1988.
85. TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra. Almedina, 1983.
86. TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo. FTD, 1992.
87. TEIXEIRA, Fernanda de Souza. "A fragmentação do eu". *Cadernos de Letras da UFFF-PIBIC-GLC*, Nº30-31, 2005-2005.
88. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Coleção Debates. São Paulo. Perspectiva, 1970.

89. UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento tragico de la vida*. Madrid. Espasa Calpe, 1976.
90. VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. Lacan: Operadores da leitura. São Paulo: Perspectiva, 1981.