

# A MORTE METAFÓRICA NA OBRA DE LYGIA BOJUNGA

---

Clarice Lottermann<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Percorrendo as obras ficcionais de Lygia Bojunga, observa-se que a preocupação com a revivescência e a continuidade é constante e que o processo criativo da escritora mantém profunda relação com a imagem da morte. Especificamente, este artigo é centrado no estudo da morte metafórica – pequenas mortes, segundo conceito trabalhado por Maria Júlia Kovács – presente nas obras da escritora. Nos textos de Lygia Bojunga, a tônica predominante, no que diz respeito à morte, não é de cunho religioso e sim social.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura infantil e juvenil brasileira; Lygia Bojunga; morte.*

**ABSTRACT:** *Travelling through the fictional work of Lygia Bojunga, it is possible to realize that it is constant a concern with the ideas of revival and continuity. Additionally, the creative process of the writer keeps a major relation to the image of the death. Most precisely, this text focus on the investigation of the metaphoric death – which, according to Maria Júlia Kovács' work, is named by pequenas mortes – mentioned through the work of that writer. In Lygia Bojunga's texts, the prevailing line of reasoning concerned with the death is the social rather than religious perspective.*

**KEYWORDS:** *Brazilian children's literature; Lygia Bojunga; death.*

A despeito do constante questionamento a que tem sido submetida, tanto no que se refere ao fazer literário quanto na seleção de temas, é inegável que a literatura continua sendo um espaço privilegiado para a discussão de assuntos que extrapolam o meramente convencional. Terry Eagleton (1997) considera que,

Se hoje a literatura tem importância, isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência. (EAGLETON, 1997, p. 329).

Um dos aspectos de valor universal contemplado pela literatura diz respeito a questões relacionadas à morte. De acordo com A. Alvarez (1997, p. 214), “talvez metade da literatura que existe no mundo seja sobre a

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários, professora do Curso de Letras da Unioeste – campus de Marechal Cândido Rondon.

morte”. Da mesma forma, o antropólogo Louis-Vincent Thomas (1991) considera que a morte inspira quase todas as reflexões humanas, assim como nossas obras de arte:

la muerte es a la vez horrible y fascinante; por lo tanto no puede dejar a nadie indiferente. Horrible porque separa para siempre a los que se aman; (...). Fascinante porque renueva a los vivos e inspira casi todas nuestras reflexiones y nuestras obras de arte, al tiempo que su estudio constituye un camino real para captar el espíritu de nuestra época y los recursos insospechados de nuestra imaginación. (THOMAS, 1991, p. 154).<sup>2</sup>

Sob esse prisma, a obra de Lygia Bojunga<sup>3</sup> merece ser estudada com profundidade, sobretudo pelo fato de a morte, em praticamente todas as obras da escritora, vir acompanhada de questionamentos sobre a relevância da arte e as imbricações desta com a vida, seja a morte acidental (*Corda bamba*), suicídio (*O pintor*; *O meu amigo pintor*), homicídio (*Nós três*; *O sofá estampado*), em decorrência de doenças (“*A troca e a tarefa*”), abortamento (*Retratos de Carolina*) ou de situações marcadas pela violência, que culminam com a morte, como é o caso do estupro em *O abraço*. Em todas, há uma estreita relação entre morte e arte: as personagens que morrem e matam são artistas – pintor, escultora, artistas de circo, escritora – ou estão indiretamente ligadas ao universo artístico. Personagens crianças e pré-adolescentes – humanas e animais – presenciam ou sofrem a morte-perda-afastamento.

Além das mortes físicas, há, na obra ficcional de Lygia Bojunga, muitas referências a mortes simbólicas: mortes de cunho metafórico, ou pequenas mortes, conforme o conceito apresentado por Maria Júlia Kovács (1992):

(...) as perdas consideradas como “pequenas mortes”, como, por exemplo, as fases do desenvolvimento, da infância para a adolescência, vida adulta e velhice. São também vividas como “pequenas mortes” mudanças de casa, de emprego. (...) Estas situações podem despertar angústia, medo, solidão e, neste ponto, trazem alguma analogia com a

---

<sup>2</sup> “A morte é ao mesmo tempo horrível e fascinante; portanto não pode deixar ninguém indiferente. Horrível porque separa para sempre os que se amam; (...) Fascinante porque renova aos vivos e inspira quase todas nossas reflexões e nossas obras de arte, ao mesmo tempo em que seu estudo constitui um caminho real para captar o espírito de nossa época e os recursos insuspeitados de nossa imaginação.” (Tradução nossa).

<sup>3</sup> A obra ficcional de Lygia Bojunga é constituída pelos títulos: *Os colegas* (1972); *Angélica* (1975); *A bolsa amarela* (1976); *Corda bamba* (1979); *A casa da madrinha* (1978); *O sofá estampado* (1980); *Tchau* (1984); *O meu amigo pintor/ O pintor* (1984-87); *Nós três* (1987); *Livro* (1988); *Fazendo Ana Paz* (1991); *Paisagem* (1992); *O abraço* (1995); *Seis vezes Lucas* (1995); *A cama* (1999); *O Rio e eu* (1999); *Feito à mão* (1999); *Retratos de Carolina* (2002).

morte. Carregam em si elementos de sofrimento, dor, tristeza e uma certa desestruturação egóica. (KOVÁCS, 1992, p. 163).

Essas *pequenas mortes* marcam a obra da escritora, seja através da tematização da passagem do tempo e do envelhecimento (*Fazendo Ana Paz, A cama*), seja através da separação amorosa ou de situações que provocam rompimento e perda (“*Tchau*”, *Retratos de Carolina*), do exílio político/desaparecimento do pai (*Fazendo Ana Paz*), da privação da liberdade de pensamento e da morte cultural (*A bolsa amarela, A casa da madrinha*).

Mas, com ênfase maior e de forma recorrente, a ficção de Lygia Bojunga focaliza uma modalidade que pode ser denominada morte social (*Os colegas; Angélica; Corda bamba; A casa da madrinha; “O bife e a pipoca”*), isto é, uma forma de morte em vida a que está exposta uma parcela da população impedida de viver de forma condizente com o que se considera digno para o ser humano. A abordagem deste viés do tema se dá através de contínuas referências à ausência de comida, habitação, condições higiênicas adequadas, escola, emprego, lazer, ou seja, de objetos, locais e instituições sem os quais a iminência da morte não é meramente uma expressão retórica.

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

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

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

E aí o gerente do supermercado começou a gritar com Cara-de-pau: – Você roubou verdura do balcão! Você é um ladrão! Você tem que ir pra prisão!<sup>4</sup> (C, p.78-9).

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

<sup>4</sup> As citações das obras ficcionais serão referenciadas com as iniciais do título em maiúsculo, seguidas das páginas correspondentes.

direitos: casa, comida, escola, saúde. Pode-se considerar, ainda, como morte social, a condição do Coelho abandonado pela família:

Eu me agarrava no meu tio com medo de me perder, e ele se soltava dizendo que homem tem que aprender a viver sozinho. E depois, no fim do dia, eles me disseram “vai lá comprar um bocado de couve enquanto a gente fica descansando aqui na praça”. Mas eu disse que não ia porque tinha medo de me perder. Foi quando eles disseram “bom, então vamos nós, e você fica aqui pra não se perder”. (...).

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

– E seu pai? E sua mãe?

O coelho ainda conseguiu fechar mais a cara:

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

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

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

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

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

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

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

E quando Dona Maria Cecília entrou na sala perguntando “O que é, Maria? O que foi?” a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: – O meu presente morreu. – Dona Maria Cecília pegou o braço da Velha, o pulso, a mão.  
– Mas como? Morreu de quê?  
– De comer. (CB, p.104).

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

Além da escassez de alimento, a falta de casa ou morar num local no qual as condições higiênicas são inapropriadas são experiências vividas pelas personagens de Lygia Bojunga. Em *Angélica*, o medo faz com que Porto queira um lugar seguro:

Os macacos passaram correndo. Gritaram:

– Porco! – e sumiram.

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

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

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

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

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

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

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

E o Rodrigo ia olhando cada barraco, cada criança, cada bicho, viralata, porco, rato, olhando tudo que passava: bonito? estrela? cadê?! Não era à toa que quando caía chuva forte sempre falavam de barraco desabando no morro, e o Rodrigo parava no caminho pra ficar vendo como é que alguém podia morar num troço tão parecendo que ia despencar se a gente desse um soprão.

Será que criança nenhuma tinha sapato?

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

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

Para a parcela da população que é obrigada a sobreviver em condições subumanas, a morte chega antes que se cumpra o ciclo natural que pressupõe, antes do morrer, o envelhecer. Segundo Júlio José Chiavenato (1998, p.55) “em certas sociedades – como a brasileira – às crianças das classes pobres resta menos tempo de vida do que aos anciãos da classe rica ou de países industrializados.” Por isso, pode-se considerar que a morte, nesses casos, não é apenas uma etapa do ciclo de vida: é uma interrupção do ciclo da vida.

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

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

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

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

Algo similar ocorre com o Pavão, em *A casa da madrinha*. Seus donos o levam para uma escola especial – Osarta – a fim de que ele tenha o

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

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

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

Já no conto “*Tchau*” (*In: Tchau*), a paixão leva a Mãe a abandonar os dois filhos e o marido para viver um sentimento irreprimível:

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

A Rebeca ficou que nem a Mãe: sem se virar, sem falar, sem perguntar. O tempo foi passando.

Passando.

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

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

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

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

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

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

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

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

Uma mulher deixar os filhos para acompanhar um homem por quem se apaixonou é, na literatura para crianças e jovens, algo incomum. Via de regra, mostra-se o pai que deixa a casa para estabelecer um novo vínculo amoroso, e os problemas decorrentes desta situação, focalizando, principalmente, o universo de crianças cujos pais são separados, por exemplo em *O dia de ver meu pai*, de Vivina de Assis Viana (1988). O conto de Lygia Bojunga insere um elemento novo neste universo: desta vez é a mãe que sai de casa, é a mulher que vai em busca do amor. A escritora mostra um lado da problemática relação familiar que muitas vezes é negligenciado: os interesses femininos extrapolando a função reprodutiva materna.

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

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

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

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

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



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

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

- É que eu estou me preparando pra uma estação diferente, sabe. Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera, eu me preparo pro inverno que vai chegar.
- Aonde?
- Em mim. Sempre achei que, chegando nos 80, eu chegava no inverno da minha vida. Cheguei. E, sabe? tô achando bom começar uma estação nova. (FAP, p. 44).

Preparar-se para o inverno é, evidentemente, preparar-se para a morte. No caso de Ana Paz, isso não implica um sentimento lúgubre. Ao contrário. Ela faz questão de preservar a velha casa para aqueles que ficarão, revelando o quanto valoriza o ciclo da vida: “Um dia desses vou morrer; depois morre você; depois vai o teu filho... Mas a cidade continua; e quanto mais memória ela tiver, mais ela pode servir pra cada um que vive aqui”. (FAP, p.48). A essa consciência da finitude da vida, pode-se relacionar o conceito de fúnebre, de acordo com Michel Guimar (1970 p. 220-23):

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

---

<sup>5</sup> “Tomada de consciência da necessidade orgânica de um ciclo fatal, o Fúnebre seria uma rejeição do Lúgubre, do Macabro, do Fantástico, do Diabólico, todas formas agravantes da consciência de Morte ou da razão de ser da Morte (...). O Fúnebre faz de cada um de nós o túmulo vivo de nós mesmos e uma célula da Morte universal. (...) A

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

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

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

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

Pode-se inferir, portanto, que, na obra de Lygia Bojunga, a morte aparece associada, predominantemente, a reflexões de âmbito social. Na dinâmica social se percebe a presença da morte, e isso é mais importante que indagações de cunho religioso sobre o destino das almas. Das obras da autora apreende-se que a morte está na vida: é uma peça que entra no jogo social, no inevitável embate com forças de diferentes naturezas, na

---

Morte é aceita como o retorno à mãe-terra que nos reintegra ao domínio comum a todos que vivem, identificando-nos à nossa essência. O *Memento pulvis es...* [lembra que és pó] é fúnebre, e não macabro porque confirma a obrigação natural, lógica do retorno. (...) O Fúnebre é a consciência do caráter de matéria orgânica da humanidade.” (Tradução nossa)

exposição das personagens à vida. A morte é contingência da vida, mesmo quando é violenta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Trad. de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOJUNGA, L. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.
- CHIAVENATO, J. J. *A morte: uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998, p.55.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*. Ed. rev e cor. Paris: José Corti, 1970.
- KOVÁCS, M. J. Pensando a morte e a formação de profissionais de saúde. In: CASSORLA, R. (Coord.) *Da morte: estudos brasileiros*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- KOVÁCS, M. J. Morte, separação, perdas e o processo de luto. In: \_\_\_\_\_. (Coord) *Morte e desenvolvimento humano*. 2.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992, p. 149-164, p. 163.
- NUNES, L. B. *A bolsa amarela*. 12. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Angélica*. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- \_\_\_\_\_. *A casa da madrinha*. 9. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Os colegas*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Corde bamba*. 13. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tchau*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Paisagem*. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O abraço*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- THOMAS, L-V. *La muerte: una lectura cultural*. Trad. de Adolfo Negrotto. Barcelona: Paidós Studio, 1991.
- VIANA, V. A. *O dia de ver meu pai*. Belo Horizonte: Formato, 1988.