

Entre lágrimas e  
adeuses: a imagem  
feminina e a  
formação do leitor  
em “Tchau” de Lygia  
Bojunga Nunes

Marta Yumi Ando\*

Rosa Maria Graciotto Silva\*\*

RESUMO

**E**studo empreendido, de natureza bibliográfica, integra os resultados parciais do Projeto de Pesquisa “Literatura de autoria feminina: identidade e diferença”, em desenvolvimento no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá/PR. Nosso objetivo consiste em apresentar uma análise da construção das personagens femininas do conto “Tchau” (1984), de Lygia Bojunga Nunes, verificando as contribuições que o referido texto traz para a formação do leitor.

**Palavras-chave:** Lygia Bojunga Nunes; Personagem feminina; Formação do leitor.

Considerações preliminares

Como atestam diversas pesquisas, tem-se intensificado a produção acadêmica tanto

\* Doutoranda pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

\*\* Professora da Universidade Estadual de Maringá.

em relação ao estudo da obra ficcional de Lygia Bojunga Nunes, como no que se refere à temática "Mulher e Literatura". Verifica-se, entretanto, uma carência de trabalhos que relacionem ambos os estudos. Por conseguinte, o estudo do conto "Tchau" à luz da crítica feminista nos convida a debruçar sobre o referido texto com esse novo olhar.

Tendo em vista alguns pressupostos teóricos formulados pela crítica feminista, pretendemos realizar sua aplicação em uma leitura do conto selecionado, no intuito de detectar, através do método analítico-interpretativo, o processo de construção das personagens femininas. Diante deste objetivo, suscitam-se algumas perguntas: Como tais personagens são representadas na obra? Que imagem(ns) de mulher é possível depreender? O que é possível observar a partir da relação entre personagens masculinas e femininas? E, a partir desses questionamentos, buscaremos responder a uma pergunta de caráter mais amplo: Como a narrativa selecionada contribui para a formação do leitor?

## 1. A imagem feminina em "Tchau"

Publicada originalmente em 1984, a coletânea de contos *Tchau* consiste na sétima produção literária da autora. No ano seguinte à publicação, Lygia conquistou, com esta obra, o prêmio "O Melhor para o Jovem", outorgado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Dois anos depois, em 1987, a autora é agraciada com mais um lugar de honra: *Tchau* é escolhido para integrar a "Seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique". E, mais recentemente, em 2004, a obra participou do Prêmio em memória de Astrid Lindgren (*Astrid Lindgren Memorial Award*).

As láureas recebidas atestam a qualidade estética que caracteriza essa coletânea de contos – gênero em que a autora se arrisca pela primeira vez, visto que, até então, vinha se dedicando somente a novelas. Composta por quatro contos – "Tchau", "O bife e a pipoca", "A troca e a tarefa" e "Lá no mar" – *Tchau*, por seu nível de criação e pelas múltiplas possibilidades interpretativas que sua leitura suscita, é uma obra que agrada a crianças e adultos.

Em termos gerais, tais contos abordam diferentes aspectos das relações humanas, em histórias que giram em torno do eixo temático do amor, entendido em suas várias formas. Ao trabalhar do realismo ao fantástico, a ficcionista nos coloca em contato com aquilo que há em cada um de nós: os medos, as dúvidas, as paixões, a decepção, o ciúme. Como se expressa Parreiras (2005), especialista em literatura da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), "há em cada conto um abrir e fechar de sentimentos que se confrontam e mostram ao leitor caminhos para a compreensão da subjetividade conflitiva do homem".

Relativamente ao conto em estudo, "Tchau" conta a história de uma família que se desfaz com a instalação de um triângulo amoroso. A mãe, apaixonada por um grego chamado Nikos, abandona o marido e os filhos – Donatelo, um menino de berço, e Rebeca, uma menina que transita da infância para a adolescência. A mãe justifica sua nova paixão, por não suportar a solidão, uma vez que o marido dedica-

se demais ao trabalho. O pai, desconsolado com o fim do casamento, entrega-se à bebida, e Rebeca, não menos conformada com a separação, mas sem poder impedir a partida da mãe, retém a mala desta, para que ela não possa demorar e volte para casa.

Narrado em 3<sup>ª</sup> pessoa por uma narradora onisciente, o modo de focalização é "visão com", ou seja, a história é filtrada pela ótica da personagem Rebeca, através da qual o leitor toma conhecimento do sofrimento do casal cuja relação foi se desgastando com o tempo. Ela é testemunha da fraqueza da mãe diante da nova paixão que a domina e da fraqueza do pai, que busca o esquecimento do problema na bebida. Dessa matéria ficcional, ressalta-se a separação entre mãe e filha, e o conflito que domina a ambas. Para que possamos, contudo, melhor compreender seus conflitos, cabe proceder, além do estudo dos perfis femininos, à análise das personagens masculinas – o marido abandonado e o amante Nikos – que tangenciam seu universo.

## 2. Rebeca: uma criança investida de coragem

Rebeca é uma menina em sua pré-adolescência que testemunha a separação dos pais, faz de tudo para unir o casal, mas seus esforços resultam inúteis, pois não consegue impedir a partida da mãe nem fazer com que o pai pare de beber. Nesse conto, a personagem infantil conquista maturidade, ao passo que o adulto se torna fragilizado. Embora, em muitos momentos, sofra um desespero contido, é ela que se investe de forças na tentativa de salvar o casamento dos pais.

Em uma tentativa, talvez, de amenizar o próprio sofrimento, a menina, a princípio, parece desconfiar do envolvimento amoroso extraconjugal de sua mãe, mas, nesse momento, parece ainda não conseguir processar direito dentro de si suas desconfianças ou prefere não admitir, para si mesma, essa situação. No momento inicial da narrativa, quando soa a campainha e entregam um buquê endereçado para a mãe, "Rebeca quis ler o cartão. Mas estava escrito em língua estrangeira, era francês? olhou pra assinatura: Nikos. Lembrou de uma voz estrangeira que andava telefonando, chamando a Mãe." (NUNES, 1987, p. 11) A mãe pede para a filha ajudá-la a arrumar as flores no vaso e a reação de Rebeca é ficar estática, como se não acreditasse ou não quisesse acreditar naquilo que, intuitivamente, já havia desconfiado:

*Rebeca ficou parada.*

*A Mãe olhou pra ela; parou também: assim: meio abraçada com o buquê.*

*E durante um tempo as duas ficaram se olhando. (NUNES, 1987, p. 11)*

Uma atmosfera constrangedora se instala e ambas parecem encenar uma farsa, como se nada estivesse acontecendo. Para que a verdade não transpareça, evitam pronunciar qualquer fala, além de terem o cuidado de manter os olhos fixos no vaso:

*Rebeca então foi indo distraída pra cozinha.*

*A Mãe (distraída também) pegou um vaso, encheu d'água.*

*E as duas arrumaram as flores devagar, sem falar nada; sem nem levantar o olho do vaso. (NUNES, 1987, p. 11-12)*

Esses gestos, aparentemente banais, mostram o embaraço que domina a ambas. A fala é evitada porque o timbre da voz poderia traí-las e denunciar-lhes o que

estavam sentindo; da mesma forma, evitam que os olhos se encontrem, pois estes, talvez mais do que as palavras, refletiriam, como um espelho, o que se passava dentro delas.

Na cena em que mãe e filha caminham à beira-mar e a mãe anuncia sua partida com Nikos, Rebeca fica abalada com o impacto da notícia e, no nível simbólico, seu estado interior é metaforizado pela imagem de um castelo destruído:

*Sentaram. Rebeca logo brincou de fazer castelo.  
E a Mãe olhando pro mar. Olhando. Até que no fim ela disse:  
- Rebeca, eu vou me separar do pai: não tá dando mais pra gente viver junto.  
Rebeca largou o castelo; olhou num susto pra Mãe.  
[...]  
Rebeca ficou olhando pro castelo desmanchado. E depois de um tempo suspirou.  
(NUNES, 1987, p. 12-14)*

Rebeca já parecia desconfiada do envolvimento amoroso da mãe com um estrangeiro; no momento, contudo, em que a desconfiança se torna uma certeza e não dá mais para fingir que nada está acontecendo, a menina se vê forçada a encarar a situação de frente, e os olhos de ambas, fugidios na cena do buquê, se defrontam. Da mesma forma, a fala, anteriormente trancada, se materializa, e Rebeca, finalmente, discute com a mãe, tentando impedi-la de abandonar a família. Nesse sentido, é sintomático o gesto de Rebeca de construir o castelo, o que ocorre antes da confissão da mãe, e esse castelo encontra-se desmanchado após a confissão.

Percebemos, no entanto, que apesar de profundamente desolada, Rebeca, inversamente ao pai, mostra-se uma menina forte, batalhadora, que não desanima fácil diante das adversidades:

*- Eu vou pedir pra mãe não ir. Eu vou pedir tão forte que ela não vai, você vai ver.  
O Pai fechou o olho:  
- Eu queria que o tempo já tivesse passado e que eu já tivesse me esquecido dela.  
- Eu vou pedir pra ela não ir embora; deixa comigo, pai.  
- Eu queria que você e o Donatelo já fossem grandes, o quê que eu vou fazer com vocês dois? me diz, me diz! eu não tenho jeito com criança.  
- Eu vou pedir.  
- O quê que eu faço com vocês dois, Rebeca?  
- Deixa comigo pai, eu te prometo que eu não deixo a mãe dizer tchau pra gente.  
- Promete?  
- Prometo. E agora pára de beber, tá? (NUNES, 1987, p. 17-18)*

Como se vê, enquanto o pai, no desespero que o domina, lança mão de subterfúgios, sonhando o impossível, ao desejar que o tempo já tivesse passado e que ele já tivesse se esquecido dela ou, o que é pior, ao desejar que os filhos já tivessem crescido, desvencilhando-se, assim, da responsabilidade de educá-los, Rebeca, ao contrário, mostra-se uma guerreira, totalmente convicta de que vai convencer a mãe a não abandoná-los. Agindo dessa forma, sua conduta extrapola aquelas previstas para uma menina. Observamos, além disso, que os papéis entre pai e filha se invertem, pois, em vez de o pai mostrar maturidade e reconfortar a menina em seus braços, é esta que amadurece precocemente e oferece proteção ao pai. Nessa medida, enquanto o pai se infantiliza ao colocar em relevo sua fragilidade, a menina cresce em maturidade ao assumir um papel que, tradicionalmente, caberia ao adulto.

No entanto, Rebeca é apenas uma criança e, na realidade, precisa tanto quanto o pai do amparo que oferece. Se o pai se sente reconfortado com as palavras da filha, por outro lado, não há ninguém cujas palavras sirvam de bálsamo à dor que ela sente. Sozinha nessa luta, não encontra uma alma amiga a quem recorrer, e, na iminência da partida da mãe, fica, a princípio, como que imobilizada. Conforme Obata (1994), o nome Rebeca, do hebraico *Ribgab*, significa "laço, rede" ou "animal atado com um laço". A situação vivida pela personagem corresponde, portanto, àquilo que seu nome significa, uma vez que Rebeca, assim como um animal enjaulado, encontra-se atada a uma situação disfórica, pouco podendo fazer para modificá-la.

Na cena em que Rebeca se defronta com a mala de sua mãe, tal como ocorre na cena do buquê, um mecanismo de autodefesa de seu inconsciente se ativa a fim de evitar sofrimento, e ela finge que está tudo bem, quando, conscientemente, sabe que não está:

*Rebeca fingiu que nem tinha visto a mala da Mãe aberta em cima da cama e já quase pronta pra fechar.  
Voltou pro quarto.  
Sentou.  
Fingiu que estava desenhando um barco.  
Fingiu que nem estava escutando a Mãe querendo se despedir do Pai, e o Pai não deixando a Mãe acabar de falar, saindo zangado, batendo com a porta.  
(NUNES, 1987, p. 18-19)*

À medida que se aproxima o momento de partida da mãe, a angústia no interior de Rebeca cresce no mesmo ritmo em que a mãe se afasta. Nesse movimento de distanciamento, é admirável a maneira como Lygia transplanta para a ficção o sofrimento da menina, que se manifesta através do movimento descontrolado com que rabisca o papel:

*Foi riscando no papel com força, o lápis pra cá e pra lá cada vez com mais força, tlá! a ponta quebrou.  
Ouviu a Mãe indo na sala; depois no banheiro.  
Correu na ponta do pé pra espiar, ah! a mala. Já fechada. No chão. Junto da porta. Pronta pra sair.  
Voltou correndo pro quarto; sentou de novo; pegou o lápis, fez ponta depressa, o coração num toque-toque medonho; desatou de novo a riscar (NUNES, 1987, p. 19)*

No momento em que a mãe, em um gesto de despedida, volta toda sua atenção para Donatelo, o ciúme da menina, que já se manifestara anteriormente na cena à beira-mar, se manifesta, mais uma vez, através do movimento descompassado do lápis, gerando, assim, um vivo contraste com a suavidade com que a mãe acaricia o filho: "Viu a Mãe alisando o cabelo do Donatelo; fazendo festa nele de leve; a mão indo e vindo, bem de leve; indo e vindo. Viu tudo de rabo de olho, e foi riscando forte, mais forte, mais tlá! a ponta do lápis quebrou outra vez." (NUNES, 1987, p. 19)

A seguir, mãe e filha permanecem imobilizadas, de forma a criar uma atmosfera de tensão, que se prolonga até que o silêncio se quebre com o som estridente da buzina do táxi. É nesse momento, em que mãe e filha se despedem, que ocorre um dos momentos mais dramáticos do texto, e toda a tensão acumulada, no movimento do

lápís e no silêncio subsequente, finalmente se rompe, cedendo espaço a uma explosão dos sentimentos até então contidos:

*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 tá indo mesmo e eu tenho que pedir de novo, não vai não vai não vai!*

*A Mãe cochichou depressa:*

*- Por favor, Rebeca, me entende, me perdoa, me entende, eu tenho que ir, é mais forte que tudo. Mas eu já te prometi: eu volto.*

*- Diz pra ele que não! você não vai. (NUNES, 1987, p. 19-20)*

Como as palavras de Rebeca foram insuficientes para reverter a decisão da mãe, cuja paixão "é mais forte que tudo", a menina tenta impedir a partida, através da retenção da mala e de uma argumentação muda, feita só com os olhos. Os sons insistentes da buzina, que se intercalam em meio ao embate entre mãe e filha, conferem maior dramaticidade à separação, que é irremediável. A decisão da mãe se revela inquebrantável e nem mesmo o olhar suplicante da filha é capaz de surtir efeitos:

*A Mãe puxou a mala. Rebeca puxou também.*

*A Mãe puxou mais forte. Rebeca ficou agarrada na mala.*

*O táxi buzinou de novo. As duas se olharam. O olho da Mãe pedindo por favor.*

*O olho da Rebeca também: por favor.*

*A Mãe 'tava de boca apertada; de testa enrugada. E não quis mais olhar pra Rebeca no olho; e puxou a mala com toda a força querendo arrancar ela da mão da Rebeca.*

*Mas Rebeca não se soltou da mala; e foi sendo arrastada no puxão.*

*A buzina do táxi de novo, e mais comprido dessa vez.*

*A Mãe soltou a mala; fechou o olho; apertou a testa com a mão feito coisa que estava sentindo uma tonteira ou uma dor de cabeça muito forte.*

*Rebeca aproveitou pra se agarrar na mala de um jeito que pra Mãe levantar a mala ia ter que levantar a Rebeca também.*

*E outra vez a buzina tocou.*

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

*- Tchau. - E saiu correndo. (NUNES, 1987, p. 20)*

A mala é retida, mas a mãe vai embora; sendo assim, esse objeto permanece como uma tímida esperança quanto ao regresso da mãe, mas Rebeca não mostra convicção de que a mãe realmente voltará. De fato, o bilhete que a menina deixa ao pai é revelador da sua insegurança: "eu acho que assim, sem mala, sem roupa pra trocar, sem escova de dente nem nada, não vai dar para a mãe ficar muito tempo sem voltar. Não sei. Vamos ver" (NUNES, 1987, p. 21).

Apenas um bilhete é deixado ao pai, e isso se explica, aparentemente, pelo fato de ele ter voltado tarde para casa, provavelmente em um horário em que Rebeca estaria dormindo. Entretanto, em uma releitura, podemos supor que essa atitude se relacione ao fato de que ela não tivera coragem de lhe dar a notícia cara a cara, olhando em seus olhos, que, com certeza, refletiriam a decepção por não ter conseguido cumprir a promessa feita com tanta firmeza à mesa do bar.

Se Rebeca não conseguira levar a um termo bem sucedido a promessa feita ao pai, convém ressaltar que ela, ao contrário dele, não desistira em face das circunstâncias adversas. Em vez de lamentar-se antecipadamente pela perda, trava uma luta verbal, que se estende, inclusive, a uma luta física com a mãe. É verdade que se trata de uma batalha na qual sai perdedora, mas isso não anula o fato de que, com as armas de que dispunha, resistira até o último instante.

A partir do confronto entre os perfis de Rebeca e o de seu pai, Lygia Bojunga coloca em xeque os valores patriarcais difundidos nos setores sociais onde ainda impera a voz da tradição. Como nos lembra Coelho (1980, p. 6), em nossa sociedade, predomina a "crença indiscutível no poder e no saber da autoridade, sendo que esta é exercida exclusivamente pelos homens (Deus - governo - patrão - pai - esposo)". No entanto, conforme observamos, essa crença é veementemente questionada pela ficcionista, uma vez que reserva um papel passivo a uma personagem masculina, que, em vez de concentrar esforços para reconquistar a esposa, opta pelo caminho (mais fácil) das bebidas, ao passo que constrói, em uma jovenzinha, uma identidade que, ao contrário da de seu pai, é marcada pela força e coragem.

### 3. A Mãe: uma escrava da paixão

Desde as linhas iniciais da narrativa, essa personagem sem nome, referida apenas como Mãe, já revela um comportamento de mulher que não consegue domar as rédeas da própria vida, dominada que está pela paixão. A fim de pôr em evidência a impetuosidade e a euforia que dela se apodera, Lygia lança mão de uma série de recursos, como a escolha de determinados verbos, de advérbios e de adjetivos reveladores do estado interno da personagem. No momento em que chega o buquê e Rebeca avisa a mãe, esta não apenas vem e pega o buquê, mas vem *correndo* para pegá-lo; ela não apenas tira o cartão em meio às flores, mas tira *depressa*; e, no momento subsequente, quando toca o telefone, ela não apenas atende, mas *larga tudo* e vai atender. A seleção lexical, portanto, é feita de forma cuidadosa pela ficcionista, de modo a fornecer pistas para o leitor quanto à interioridade da personagem.

Rebeca olha para a mãe e, de repente, esta não é mais a mesma; transfigurada pela paixão, sua beleza a ilumina: "a Mãe estava parecendo nervosa, encabulada; mas muito mais bonita de repente!" (NUNES, 1987, p. 11) A Mãe, subitamente, se torna tão fascinante que Rebeca até se esquece das desconfianças que há pouco a incomodavam: "Rebeca foi se esquecendo de prestar atenção na língua estrangeira que a Mãe estava falando pra só ficar assim: olhando: curtindo a Mãe." (NUNES, 1987, p. 11) A razão pela qual a Mãe se transfigura, tornando-se mais bela, é a voz de Nikos ao telefone, o que nos permite observar que, se as flores já tiveram o poder de fazer com que ela se movimentasse em um ritmo mais veloz, em compasso, poder-se-ia dizer, com o ritmo do coração, a voz do amante tem o poder de alterar as próprias feições da personagem.

Terminada a conversa ao telefone, a Mãe não apenas volta para junto das flores, mas volta *logo*. Desse modo, os seus menores gestos são denunciadores do seu estado psicológico, que não tenta nem consegue ocultar. As flores podem ser

vistas como uma metonímia da traição e uma metáfora da paixão. Nesse sentido, estar perto das flores pode ser interpretado como uma proximidade maior do amante do qual a Mãe não quer mais se separar.

Na cena à beira-mar, em que a Mãe confessa à filha que vai se separar do marido, o ar pensativo da primeira, que se manifesta através de seus olhos, que não se desgrudam do mar, e sua demora em iniciar o assunto permitem inferir que ela estava angariando coragem para abordar o assunto. Contudo, quando, enfim, cria coragem, a sua confissão, ao contrário do que o leitor poderia supor, não é feita com a cautela necessária para não magoar a menina, mas vem bruscamente, de forma tão impulsiva como sua paixão: "Rebeca, eu vou me separar do pai: não tá dando mais pra gente viver junto." (NUNES, 1987, p. 12)

Diante dos protestos da menina, a Mãe, perdida, mostra-se reticente, sem saber o que dizer: "É que... eu não sei como é que eu te explico direito, mas... ah, Rebeca, eu ando tão confusa! - Apertou a boca e ficou olhando pro mar" (NUNES, 1987, p. 13). Mas, de repente, o impulso passional que a possuía pouco antes quando anunciara a separação, retorna e ela finalmente se desabafa, "despejando fala", a modo de um jato que rompe o dique:

*- Eu me apaixonei por um outro homem, Rebeca. Eu estou sentindo por ele uma coisa que nunca! nunca eu tinha sentido antes. Quando eu conheci o teu pai eu fui gostando cada dia um pouco mais dele, me acostumando, ficando amiga, querendo bem. A gente construiu na calma um amor gostoso, e foi feliz uma porção de anos. E mesmo quando eu reclamava que ele gostava mais de música do que de mim, eu era feliz... (NUNES, 1987, p. 13)*

Se o que a personagem sentia pelo marido era algo construído a dois e associado a uma felicidade tranqüila e duradoura, a força do sentimento que agora a domina é algo que a consome inteiramente, desesperando-a: "ah! Rebeca, como é que eu te explico? como é que te explico a paixão que eu senti por esse homem desde a primeira vez que a gente se viu." (NUNES, 1987, p. 13)

A Mãe se encontra totalmente possuída pela paixão, cujas forças não consegue manter sob domínio; em razão disso, deixa de possuir vida própria, uma vez que passa a viver em função do amante: "tudo que eu faço de dia, cuidar de vocês, da casa, de tudo, eu faço feito dormindo: sempre sonhando com ele; e de noite eu fico acordada, só pensando, pensando nele. (NUNES, 1987, p. 14) A ausência de autocontrole que nela se verifica no nível do pensamento, manifesta-se, principalmente, em sua conduta: "só de chegar perto dele eu fico toda suando, e cada vez que eu fico longe eu só quero é ir pra perto", o que faz que com que ela própria reconheça que perdeu a direção, o comando sobre si: "Rebeca! Rebeca! Eu tô sem controle de mim mesma, como é que isso foi me acontecer, Rebeca?! (NUNES, 1987, p. 14)

Deparamos, portanto, com dois sentimentos que são, ao mesmo tempo, próximos e distantes: amor e paixão. Em seu *Dicionário de filosofia*, Abagnano (2000) afirma que o amor não anula a realidade individual, mas, antes, tende a reforçá-la, através de uma troca recíproca emotivamente controlada. Trata-se de uma *união*, mas nunca uma unidade. A paixão, por sua vez, no sentido mais empregado atualmente, é, na acepção de Abagnano (2000, p. 709), "a ação de controle e de direção exercida por uma emoção determinada sobre a inteira personalidade de um indivíduo humano". De tal modo a personalidade



é dominada pela paixão, que não importam os obstáculos morais ou sociais. Para esse autor, o adjetivo "dominante" exprime, com clareza, o caráter da paixão.

No amor que havia entre o Pai e a Mãe, prevaleciam os sentidos de amizade, afeto, solidariedade, harmonia e, o que é importante, a *autonomia* de cada sujeito participante da relação. Não se tratava de algo egoísta, porque construído em parceria, e não implicava o desejo de posse, pois consistia em um amor fundado no respeito recíproco. Porém, nas palavras da Mãe, após o nascimento do caçula, ela foi se sentindo abandonada e a felicidade que outrora a fizera respeitar a paixão do marido pela música cede lugar a uma profunda solidão, que só encontraria consolo nos braços de Nikos.

Por outro lado, o sentimento que a Mãe nutre por este último é de natureza bem diversa, pois, nele, a força unitiva e harmonizadora cede espaço a uma possessão total dos pensamentos, das vontades e das ações da Mãe, que, destituída de razão, passa a ser regida somente pela emoção que o amante lhe inspira. Uma vez perdido o controle sobre si e sua vida, não mede as conseqüências de seus atos. Os seus olhos, tornados cegos pela paixão, não mais enxergam princípios morais ou obstáculos sociais, pois a única coisa que importa não é a própria vontade, mas a vontade do amante, que impera soberano. A Mãe, perdendo sua autonomia e individualidade, torna-se, assim, uma mulher-objeto – submissa, resignada, silenciada pela voz do amante. De fato, o que prevalece são as vontades de Nikos, cujo desejo é uma ordem:

*- Se ele me diz, vem te encontrar comigo, mesmo não querendo eu vou; se ele fala que quer me abraçar, mesmo achando que eu não devo eu deixo (NUNES, 1987, p. 14, grifo nosso)*

*- Ele diz eu gosto do teu cabelo é solto; eu digo é justo como eu não gosto, e é só ir dizendo isso pr'eu já ir soltando o cabelo; ele diz às 5 horas eu te telefono, eu digo NÃO! eu não atendo, e já bem antes das 5 eu tô junto do telefone esperando (NUNES, 1987, p. 14)*

*[...] ele me disse que vai voltar pra terra dele e me levar junto com ele, eu disse logo eu não vou! sabendo tão bem aqui dentro que não querendo, não podendo, não devendo, é só ele me levar que eu vou. (NUNES, 1987, p. 14, grifo nosso)*

A Mãe entra em conflito, em virtude da relação disfórica entre o *dever* e o *querer*, porque sabe que não deve querer, mas ela quer, ou melhor, satisfaz ao querer do amante, mesmo que, conscientemente, não queira cumprir as imposições deste. Em função disso, nessa relação, em nenhum momento a personagem tem querer ou não querer; o âmbito das decisões responsáveis por direcionar o relacionamento pertence tão somente à esfera de Nikos.

Dominador, ele incorpora a ideologia patriarcal, segundo a qual a mulher deve submeter-se à vontade do homem, sem impor resistências. Imbuído do exercício do mando, dita normas que devem ser cumpridas e a quem a Mãe deve obedecer, aceitando, passivamente, o seu discurso autoritário. Sua ousadia não tem limites: sem temer as conseqüências de seus atos, corteja a Mãe, enviando-se flores e lhe telefonando sem se importar com o seu estado civil. Embora não apareça concretamente na narrativa, sua personalidade dominadora, do tipo que não aceita "não" como resposta, é desvelada através da Mãe e, sobretudo, do Pai.

Em discussão entre a Mãe e o Pai, na véspera da partida, a Mãe alega que não estava abandonando os filhos, pois um dia voltaria para buscá-los, ao que o marido retruca: "mas o estrangeiro não quer as crianças, só quer você." (NUNES, 1987, p. 15) Conformada com a imposição de Nikos, ela se lamenta, dizendo simplesmente que "ele não quer que eu leve as crianças agora." (NUNES, 1987, p. 16) E, mais uma vez, é o marido quem põe a nu a personalidade castradora de Nikos: "ELE NÃO QUER!! Então ele agora *manda* em você. Ele é um deus que desceu do Olimpo pra dizer o quê ele quer e o quê ele não quer que você faça." (NUNES, 1987, p. 16)

É reveladora a comparação do marido, ao associar Nikos a um "deus que desceu do Olimpo". Ao associá-lo a um deus grego, além da nacionalidade, pensamos no poder divino que ele exerce sobre a Mãe, direcionando-lhe o destino. Segundo Obata (1994), *Nike*, em grego, significa vitória e, na mitologia grega, consiste em um dos epítetos da deusa Palas Atenéia. Desse modo, percebemos uma clara relação entre o nome da personagem e o seu perfil psicológico: não admitindo contestações, sempre sai vitorioso em seus empreendimentos.

A paixão que escraviza a Mãe não se confunde com o amor. No dizer de Abagnano (2000), o amor não implica sacrifícios dos indivíduos envolvidos, nem o emudecer de seu espírito crítico. Na personagem construída por Lygia, observamos, contudo, que a mesma se sacrifica, abrindo mão de seus filhos para ficar com Nikos; porém, o contrário não é verdadeiro, já que em nenhum momento este se sacrifica por ela. Não há, portanto, reciprocidade nem respeito na relação, requisitos indispensáveis ao amor. E, se a autonomia existe, trata-se de uma autonomia unilateral, em que apenas Nikos preserva intacta sua individualidade. Na versão kantiana da paixão, esta é associada a "uma doença por intoxicação ou por deformação, que precisa de um médico interno ou externo da alma, o qual, todavia, não sabe em geral prescrever uma cura radical, mas, quase sempre, só paliativos." (ABAGNANO, 2000, p. 709) Para a Mãe, porém, não existem nem médicos nem paliativos que possam curar o mal que a aflige. Em obediência ao destino que Nikos lhe traçou, a partida e, por extensão, a separação entre mãe e filhos são inevitáveis. É irônico, nesse sentido, o nome que a ficcionista escolhe para o filho caçula, pois Donatelo, do latim *donatus*, significa, de acordo com Obata (1994), presenteado por Deus. Mas, como percebemos, trata-se de um presente que a Mãe recebe, para depois perdê-lo por vontade própria, abandonando-o.

É interessante observar que, em uma análise global das personagens que aparecem no conto, há personagens com nome próprio e aquelas destituídas de tal característica. Na primeira categoria, temos Rebeca, Donatelo e Nikos; na segunda, o Pai e a Mãe. Diante da análise empreendida, observamos que as personagens Rebeca e, sobretudo, Nikos, que recebem nomes condizentes com sua personalidade ou situação, são caracterizados pela força e capacidade de ação: Nikos logra êxito, saindo vitorioso na história, sem que seja preciso investir demasiados esforços para tanto; Rebeca, apesar de não lograr sucesso, empreende, com os meios de que dispunha, uma luta verbal e até física com a mãe, no intuito de persuadi-la, exercendo, além disso, o papel de adulta responsável diante do pai, que se infantiliza.

Quanto ao filho, este é a imagem do abandono materno. Destituído de ação, por ser ainda bebê, é o repositório da ação da Mãe em sua recusa em aceitar o presente que Deus lhe dera: Donatelo.

Em contrapartida, as personagens destituídas de nome próprio, sendo chamadas apenas de a Mãe e o Pai, são caracterizadas pela fraqueza e incapacidade de domar os próprios impulsos: a Mãe deixa-se tornar uma presa fácil para o amante dominador; o Pai, ao buscar na bebida uma válvula de escape, coloca em relevo a própria covardia. Enquanto a primeira se entrega, sem reservas, à paixão; o segundo procede da mesma forma em relação à bebida. Adicione-se a isso o fato de que nem a Mãe luta pelos seus filhos (uma vez que aceita todas as imposições do amante, sem impor-lhe quaisquer condições), nem o Pai se empenha para reconquistar a esposa (apenas a acusa e lamenta a perda iminente).

#### 4. A perspectiva feminista

Levando em consideração os três modelos feministas propugnados por Elaine Showalter (1986)<sup>1</sup> e tentando transpor tais modelos para este estudo de modo semelhante ao exposto por Ando e Silva (2004), no artigo "Entre a opressão e a rebeldia: a imagem feminina em *Angélica*, de Lygia Bojunga Nunes", constatamos que, ao traçar os perfis das personagens femininas, Bojunga resgata, predominantemente, características concernentes ao modelo feminista.

O conto analisado insere-se na fase feminista, pois há um questionamento dos papéis sociais tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher. Não obstante o termo "feminista" venha carregado de conotações políticas e sociológicas, sendo, de regra, associada à luta da mulher pelo trabalho e à conquista de igualdade perante o homem, o texto literário feminista consiste, na verdade, em um texto que apresenta um *sujeito de enunciação consciente de seu papel social*, ou seja, trata-se da consciência que a autora projeta na voz das personagens ou do narrador, revelando uma postura de embate em relação aos aspectos em que a sociedade a cerceia. (LOBO, 2003)

O conto em análise apresenta esse sujeito consciente a que se refere Lobo (2003), e isso se revela, fundamentalmente, através do foco narrativo, centrado em Rebeca. Desse modo, é por meio do ponto de vista da menina que os papéis de mãe, esposa, pai, marido, filha e amante são construídos não em conformidade à ordem dominante, mas de modo crítico, uma vez que é através da construção das personagens que o texto logra desvelar a complexidade das relações humanas.

Em razão disso, o conto, em momento algum, cai nas armadilhas da literatura panfletária. Se o casamento é uma instituição que integra uma sociedade como a nossa, regida pela moral cristã, a separação, contudo, não é tematizada no intuito de colocar tal instituição na berlinda, como se a dissolução do casamento fosse, necessariamente, sinônimo de emancipação feminina. Pelo contrário, como demonstra o conto, se o casamento que unia o Pai e a Mãe implicava amor, segurança e felicidade, a fuga empreendida com o amante para terras estranhas torna-se sinônimo de dor e sofrimento para a protagonista e sua família. Desse modo, em vez de uma mulher emancipada dos condicionamentos patriarcais, a Mãe, escravizada pela paixão, torna-se uma vítima da opressão perpetrada por Nikos.

Em relação ao perfil de Rebeca, constatamos que esta rompe com as normas sociais, mediante a ruptura com as condutas tradicionalmente previstas para uma criança.

Isso fica patente na relação contrastante entre a menina e os pais: enquanto estes se mostram frágeis, infantilizando-se; aquela, apesar de encontrar-se inserida no mesmo contexto disfórico, concentra esforços na tentativa de reverter a situação, e, conquistando maturidade, toma atitudes que vão muito além daquelas esperadas em uma criança.

Desse modo, ao discutir não apenas a relação homem-mulher, mas também a relação adulto-criança, percebemos que o questionamento acerca dos modelos e papéis femininos promovido por Bojunga insere-se, na verdade, em um contexto maior de rupturas, em voga não apenas na literatura, mas também em outros setores da sociedade. Como se expressa Ribeiro (2002), a literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea traz à tona discussões concernentes ao papel da mulher, incorporando-as ao fenômeno cultural mais amplo: a questão da alteridade, da emergência do outro, do diferente. Nesse sentido, as relações de gênero não se confundem com as de sexo: se as primeiras são da ordem da cultura, as segundas pertencem ao pólo da natureza. Como assinala Campos (1992, p. 113), "não sendo [...] sinônimo de sexo – que diz respeito à identidade biológica, à totalidade de uma orientação, de um comportamento e de uma preferência sexuais – gênero concerne à experiência social e pessoal de um e de outro sexo".

Assim entendida, a concepção de gênero associa-se a concepção de um sujeito social e das relações da subjetividade com a socialidade sob um novo prisma, a saber: um sujeito constituído no gênero, mas não apenas pela diferença sexual e sim através de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito 'en-gendrado' não apenas na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; enfim, "um sujeito múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido" (LAURETIS, 1994, p. 208).

## 5. Lygia Bojunga Nunes e a formação do leitor

As obras lygianas de um modo geral, por seu caráter acentuadamente crítico, revelam-se um conduto capaz de guiar o leitor e a leitora à atividade reflexiva, no que diz respeito tanto à realidade maior em que se encontram imersos, como em relação à realidade, mais próxima, desses leitores. O conto "Tchau" não foge a essa regra e, sendo assim, ao mesmo tempo em que as linhas e as entrelinhas do texto propiciam prazer e fruição estética, levam o leitor e a leitora a pensarem na teia – tão frágil e complexa – das relações humanas.

Como afirma a própria Bojunga (2001, p. 7), "livro é vida" e, desde cedo, os livros, ao alimentarem sua imaginação, lhe deram casa e comida. Também através da leitura de "Tchau", é dada a oportunidade de crianças, jovens e adultos se alimentarem de porções de vida, pois, ao acompanharem de perto as vivências e as angústias das personagens, novas experiências são incorporadas aos seus horizontes. E, vivendo os conflitos das personagens através da ficção, certamente esses leitores sairão do texto mais amadurecidos, porque mais preparados para enfrentar os conflitos que permeiam seu cotidiano.

Desse modo, através da literatura, a identificação primeira entre leitor e personagem se alarga e se estende para uma identificação maior, que se estabelece entre

o leitor e as personagens reais com as quais convive no seu dia-a-dia. Da mesma maneira, a interação primeiramente estabelecida entre leitor e ficção se dimensiona, transformando-se, depois, em uma interação entre o leitor e o mundo que o rodeia. Afinal, quantas situações semelhantes às vividas pelas personagens não encontramos à nossa volta? Quantas Rebecas, Nikos, Mães e Pais não perambulam por esse mundo com suas paixões, medos e angústias?

#### ABSTRACT

This essay analyzes the construction of feminine characters in Lygia Bojunga Nunes' short-story "Tchau" (1984) and ponders on the contributions of this text to the reader's background, divulging partial results from the research project on "Literatura de autoria feminina: identidade e diferença" developed by the UEMaringá.

**Keywords:** Lygia Bojunga Nunes; Feminine character; Reader's background.

#### Notas Explicativas

- <sup>1</sup> Em *A Literature of Their Own*, publicado originalmente em 1977, Elaine Showalter (1986) aborda o que chama de *female literary tradition*, isto é, a recorrência de determinados padrões, temas, problemas e imagens na produção literária inglesa de autoria feminina a partir de 1840. Em função disso, divide a literatura britânica em três etapas: 1) *feminine*, que se caracteriza pela reprodução da cultura dominante, através da imitação dos valores masculinos patriarcais; 2) *feminist*, marcada pela ruptura com os valores falocêntricos, mediante o questionamento do papel atribuído à mulher; e 3) *female*, fase de auto-descoberta, de criação de valores próprios e de busca da identidade.

#### Referências Bibliográficas

- ABAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ANDO, M. Y.; SILVA, R. M. G. Entre a opressão e a rebeldia: a imagem feminina em *Angélica*, de Lygia Bojunga Nunes. In: *Perspectiva*, Erechim. v. 28, n. 104, p. 107-122, dezembro/2004.
- BOJUNGA, L. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. 4. ed. Fotos de Clotilde Santoro e Cláudia Santana. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 111-125.
- COELHO, N. N. A literatura infantil - abertura para a formação de uma nova mentalidade. *Tempo Brasileiro*, n. 63, Rio de Janeiro, p. 3-10, out.-dez. 1980.
- LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo na crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LOBO, L. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>> Acesso em: 3 out. 2003.

NUNES, L. B. Tchau. In: \_\_\_\_\_. *Tchau*. II. Regina Yolanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987, p. 10-21.

OBATA, R. *O livro dos nomes*. 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

PARREIRAS, N. *GM3 - Literatura e Ética*. Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2001/ltt/ltttx3.htm>> Acesso em: 24 fev. 2005.

RIBEIRO, F. A. Imagens do feminino em Ana Maria Machado e Lygia Bojunga Nunes. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E.; BEZERRA, K. C. (Org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: UFMG, 2002, p. 190-201.

SHOWALTER, E. A literature of their own. In: EAGLETON, M. *Feminist Literary Theory*. New York: Basil Blackwell, 1986.