

O CORPO E A CRIAÇÃO EM LYGIA BOJUNGA

Maria Aparecida Barbosa*
João Marcos da Silva**

RESUMO: O artigo pretende compreender o impulso de uma prática erótica que se manifesta como criação literária na obra da escritora brasileira Lygia Bojunga. Entende-se que tal prática tange o domínio do corpo. O estudo tem como objeto primeiro o texto de Bojunga, *Livro – um encontro*, posto em diálogo com as considerações sobre erotismo de Bataille (2017), bem como erotismo na linguagem, que Barthes estuda em *O prazer do texto* (1987).

Palavras-chave: Lygia Bojunga. Erotismo. Criação. Corpo.

Apresentação

Em entrevista para o programa *Entrelinhas*, da TV Cultura (2012), a escritora Lygia Bojunga cita o poema de Fernando Pessoa (1993) “A espantosa realidade das coisas”:

A espantosa realidade das coisas
É a minha descoberta de todos os dias.
Cada coisa é o que é,
E é difícil explicar a alguém quanto isso me alegra,
E quanto isso me basta.

Basta existir para se ser completo.

Tenho escrito bastantes poemas.
Hei-de escrever muitos mais, naturalmente.
Cada poema meu diz isto,
E todos os meus poemas são diferentes,
Porque cada coisa que há é uma maneira de dizer isto.

Considera-se o poema para pensar a obra da escritora. Pois é evidente que Lygia se alimenta desse conceito de singularidade para a própria criação literária. Nesse sentido, o pensamento que se seguirá neste artigo é da obra como processo, já que uma obra nunca se esgota, nunca diz tudo que se pode dizer; ainda assim, basta-se por si só, já que “Basta existir para se ser completo” (PESSOA, 1993). Embora a escritora tenha uma produção expressiva, com a publicação de 23 livros ao longo de cinco décadas, e apesar de impulsos semelhantes permearem essa obra, cada fragmento “é uma maneira de dizer isto” (PESSOA, 1993). Então questiona-se: em que medida cada ser, seja sujeito, seja objeto, seja bicho, cada coisa em sua completude se relaciona – toca uma a outra?

Lygia tornou-se conhecida e premiada por sua produção infantil e juvenil – de certo modo foi canonizada como um dos principais nomes dessa vertente no Brasil. Contudo há uma bifurcação na sua obra. Enquanto seus escritos infantis e juvenis são caracterizados por

* Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro da Pós-Graduação em Estudos da Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC com os projetos de pesquisa: “Dos afetos e dos sentidos - a poesia de Ivan Goll” e “Amizades intelectuais - Poética e crítica literária com Walter Benjamin”.

E-mail: aparecidabarbosaheidemann@gmail.com

** Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC. Integrante do projeto de pesquisa “Amizades intelectuais - Poética e crítica literária com Walter Benjamin”.

E-mail: jms.jmarcos@gmail.com

um compromisso social latente, com forte crítica a diversos assuntos sociopolíticos nacionais, a partir da publicação de *Livro – um encontro* (BOJUNGA, 2007), parte dos seus textos percorre um caminho autobiográfico enquanto reflexão do próprio ato criativo no processo de escrita.

O que se objetiva compreender é de que modo o caráter autobiográfico e autorreflexivo sobre a obra se encontra com as discussões sociais propostas pela escritora em seus textos. Entende-se que ambos os caminhos tangem o domínio do corpo e de uma subjetividade ausente, um eu que se perde ou um autor que morre na escrita. Assim sendo, o artigo terá como ponto de partida as considerações sobre erotismo, de Bataille (2017) e sobre performance erótica da linguagem, de Barthes (1987). Será feito um estudo de *Livro – um encontro*, de Bojunga, na perspectiva do erotismo, para, em seguida, pensar como essa prática erótica compreende a criação e como isso se manifesta por meio de suas personagens.

O corpo e o texto

É notável, em seus estudos, a associação que Bataille (2017, pp. 35-36) elabora entre erotismo e morte. Embora inicialmente diferencie o erotismo humano das práticas sexuais de reprodução comum aos animais, já que o erotismo envolve uma busca psicológica, é na função primeira da reprodução, “a reprodução como fim”, que encontra “a chave do erotismo”. Pois ela articula seres descontínuos. Todos os indivíduos, reprodutores e reproduzidos, são diferentes uns dos outros, únicos, e apenas a cada um individualmente lhe interessa plenamente sua vida e sua morte; somos seres solitários. Bataille (2017, p. 36) compreende que entre todos os indivíduos “há um abismo, há uma descontinuidade.” Essa descontinuidade é a essência do ser. O ser é descontínuo. Acrescenta: “Esse abismo é profundo, não vejo como suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante” (BATAILLE, 2017, p. 37).

Se a reprodução, como aponta o escritor, tem em seu fim um certo modo de continuidade, pois a geração de novos seres carrega em si, mesmo que em um lampejo, uma pretensa e insistente noção de continuidade – pretensa, pois ela rompe momentânea, mas não plenamente com o caráter essencial de descontinuidade do ser, e insistente, uma vez que permanece como uma marca nostálgica em nós –, há aí uma violação da descontinuidade do ser. Assim, “Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação.” (BATAILLE, 2017, p. 40). Esse paradoxo é parte constituinte do ser, pois há paralelamente um fascínio pela morte, pela essência perecível que nos constitui, e um impulso de retorno a essa marca de continuidade de que somos gerados, que se dá pelas práticas eróticas. Isto é, “a reprodução leva à continuidade dos seres, mas põe em jogo sua descontinuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 2017, p. 37).

Nesse sentido, o erotismo é uma prática de violência:

[...] é, em sua totalidade, o ser elementar que está em jogo na passagem da descontinuidade à continuidade. Somente a violência pode assim colocar tudo em jogo, a violência e a perturbação sem nome que lhe está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos conceber a passagem de um estado a outro essencialmente distinto (BATAILLE, 2017, p. 40).

Tal jogo pode se manifestar no âmbito dos corpos, dos corações ou religioso (este último sendo a busca plena pela continuidade que nos escapa). São essas as três formas de erotismo de que trata Bataille. Seu estudo é uma compreensão psicológica do jogo intrincado de violação do ser, que atinge desde corpo até o espírito, seja, por exemplo, no pensamento de Sade, que levava a destruição do ser ao seu limite, coincidindo assassinato e gozo – embora,

fosse muito mais para que se visualizasse a ligação fundamental entre morte e erotismo, do que para propor que a destruição plena do corpo seja essencial na prática erótica – até as religiões orientais, como o Budismo, que compreendem uma busca pela continuidade que transcende o mundo imediato, mas sem a associação a uma divindade: “Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer.” (BATAILLE, 2017, p. 42). A morte seria o último limite a que o erotismo pode ser levado, mas, como insiste o escritor, a violação que vem com as práticas eróticas comuns, que não chegam a tal limite, constituem sinais, por si só excedentes, desses limites possíveis a que se pode chegar a destruição da nossa essência descontínua.

No prefácio a *O erotismo*, Antelo (2017, p. 20) aponta para a influência de Bataille no pensamento de Barthes (1987) de *O prazer do texto*. Barthes (1987, p. 12) pondera que, na literatura, há duas margens entre as quais a linguagem vai atuar:

[...] uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem.

Se, nessa outra margem, é possível vislumbrar a morte da linguagem, é seguro afirmar que há nesse espaço entre-margens uma violação da própria linguagem. Assim sendo, ela parte de uma margem, conhecida em seu uso comum, cotidiano, comunicativo, para ir-se rompendo em direção à sua própria morte. Entre as duas margens, uma fissura em que se subverte, antecipando esse fim: uma performance erótica da linguagem.

Desse modo, Barthes (1987, p. 12) considera que o prazer do texto se dá nesse intervalo “insustentável, impossível”, em que a destruição da linguagem vai sendo estabelecida. Esse jogo é muito sutil; é possível ver as duas margens nitidamente, sendo que “a narratividade é desconstruída e a história permanece no entanto legível” (BARTHES, 1987, p. 15). Nesse sentido, acontece uma “*mimesis* da linguagem” (BARTHES, 1987, p. 15), a linguagem imita a si ao mesmo tempo em que é violentada e destruída, perdendo seu caráter comum. É o que atrai no texto não é nenhuma das margens, mas sim essa fenda em que ocorre tal ação:

Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.” (BARTHES, 1987, p. 16)

O texto literário, portanto, seduz justamente nesse espaço de violação da língua, que parte dela, e que deixa vislumbrar, em centelhas, as margens entre as quais performa. É necessário considerar o “aparecimento-desaparecimento” de que trata Barthes. O canal de comunicação estabelecido pela linguagem entre quem escreve e quem lê o texto faz com que esse escritor e esse leitor sejam personas ausentes no jogo erótico da linguagem. Há uma impossibilidade do escritor subjugar o prazer do leitor, este sendo uma entidade em devir, impossível. O que o escritor alveja, portanto, é o espaço de fruição, “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute” (BARTHES, 1987, p. 09).

Antelo (2017, pp. 20-21) reflete sobre as leituras que Barthes (1988, p. 257) desenvolveu de Bataille e Nietzsche para pensar a subjetividade necessária à interpretação de um texto, já que toda indagação parte de um princípio subjetivo – o que algo significa para o

eu que pergunta. Nesse caso, é uma “subjetividade de não-sujeito” que compreende a interpretação, “não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir [...]; Não há sujeito, mas uma atividade, uma invenção criadora” (BARTHES, 1988, p. 257 apud ANTELO, 2017, p. 20). A esse respeito, Antelo (2017, p. 21) explica as “leituras plenas” propostas por Barthes, em que o leitor “quer escrever, entregar-se a uma prática erótica da linguagem”. Desse ato, surge uma significância, um sentido que torna o texto erótico:

A significância que aí emerge situa o sujeito – sujeito entendido tanto enquanto escritor, quanto em seu caráter de leitor – *no texto*, porém, não como uma simples projeção, mesmo fantasmática, mas, acima de tudo, como uma perda, um dispêndio, um gasto, daí sua identificação com o gozo.

Tanto o leitor quanto o escritor *estão* no texto como ausência. Agamben (2007, p. 58), em “O autor como gesto”, ecoando Foucault (1969), insiste nesse espaço vazio que o sujeito ocupa como quem ocupa “o lugar de um morto”. Ele afirma que “Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Trata-se da expressão do autor apenas como um gesto, captado no rápido instante em que o autor brilha e aparece, como as, referidas, fissuras da linguagem pensadas por Barthes (1987), que permitem ver num instante insustentável as duas margens da linguagem, sua essência e sua destruição. Agamben (2007) reflete sobre o papel do sujeito de modo semelhante àquele pensado por Antelo (2017), uma vez que nesse jogo do vazio o leitor e o escritor se ocupam em flertar com esse espaço de ausência:

Mas de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel? Por definição, um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente. Para que se façam presentes, importa, pois, que alguém tome pela mão o livro, arrisque-se na leitura. Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Desse modo, o gesto de pôr-se em jogo, performado pelo autor e pelo leitor no texto, não é mais do que uma relação erótica com a linguagem, em que um é testemunha da própria ausência e descontinuidade do outro. Mas, por meio dessa ausência, até mesmo a descontinuidade é abalada e, através de uma violação silenciosa e distante, os dois atores envolvidos experimentam certo grau de “desposseção” (BATAILLE, 2017, p. 41), sendo que nem a linguagem nem o ser, violentados, lhes pertencem mais.

“Transa livro-e-a-gente”

Quando Lygia Bojunga publicou *Livro – um encontro*, algo havia mudado em relação às suas obras prévias. De repente, o leitor não estava lendo aquelas ficções sobre crianças inventivas e animais falantes, repletas de imaginação e acontecimentos fantásticos, mas com raízes fincadas na realidade – características que marcariam os textos da escritora. Ao mesmo tempo, esses elementos não haviam sido abandonados. O que estava ali era um relato, uma contemplação da artista em relação a sua obra e seu processo criativo. Mais que isso, desvelava-se a escritora como leitora e a leitora como escritora, mostrando a linha tênue em que esses atores da criação se encontram e se perdem – morrem – um no outro.

Bojunga (2007) construiu a obra em torno de uma espécie de conceito: “transa-livro-e-a-gente”. Com a expressão, ela traz a ideia do vínculo entre o sujeito e o livro. A palavra transa pode ser usada tanto para uma relação, um negócio entre duas partes, ou mesmo um assunto, mas também como sinônimo de relação afetivo-sexual. A multiplicidade semântica

da palavra tem efeito na expressão, que suscita um posicionamento do sujeito em relação ao texto, ao passo que também remete a uma relação corporal ou passional – uma relação erótica: “Pra mim, livro é vida” (BOJUNGA, 2007, p. 08), lemos já nas primeiras páginas. É narrada, então, a imagem de uma criança que constrói casas utilizando os livros como tijolos, para, em seguida, ir morar e viver dentro dessas casas¹: “Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça. Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas” (BOJUNGA, 2007, p. 08). A casa é o espaço de acolhimento, é onde comumente enterramos as raízes da nossa vida, mesmo que para um conforto físico e imediato – é uma representação da nossa própria estrutura. E, ali, temos a construção e a destruição das casas-livros. Uma violação da própria vida, desestruturação que não se dá na negatividade, mas no prazer, na troca, “essa troca tão gostosa, que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida” (BOJUNGA, 2007, p. 9).

Eis o princípio erótico fundante do texto de Lygia. O erotismo se desenvolve nele tanto relativamente à linguagem quanto ao corpo face ao objeto de desejo – o livro. À linguagem, porque há na mesma medida uma narrativa autobiográfica e um deslocamento que mantém a autora que narra ausente. São postas as “margens” (BARTHES, 1987) em que o sujeito escritor emerge intermitente, enquanto a sua própria destruição se dá pelo narrar ficcional. Esse efeito também ocorre na própria narrativa. Na primeira parte do livro, “Livro – eu te lendo”, são contados os seis casos de amor mais intensos da narradora, ao longo de seu percurso como leitora – os seis livros que, de forma ou de outra, mais fortemente marcaram sua vida: “Eu namorei bastante; flertei à beça; experimentei casamento; mas casos mesmo foram seis” (BOJUNGA, 2007, p. 15). Ou seja, de modo metalinguístico, nos deparamos com a narrativa de uma leitora-escritora que performa uma relação erótica com os textos que lê/escreve.

Em relação ao corpo, é justamente nessa narrativa que sucede, de algum modo, uma destruição e uma violação do ser, como discutido por Bataille. O objeto livro é personificado como um amante, um corpo com o qual a narradora se relaciona. E ambos mantêm uma relação mútua de violência e prazer que se manifesta em diferentes situações, como no retorno contínuo ao livro – mesmo quando ele lhe faz mal ou a violenta, pois comporta um impulso tanto de vida como de morte –, ou na destruição do objeto – o fim último a que se pode chegar através das práticas eróticas.

O mais remoto dos casos de amor narrados se refere a um livro grosso, que cansava só de olhar, ganhado em um aniversário. *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, fora-lhe dado por um tio de quem gostava muito, porém não lhe suscitou a mesma simpatia que tinha pelo parente. Optou por deixá-lo guardado na estante, mas não para ser encontrado de repente, como em um jogo *clariciano*² – queria esquecê-lo. Envolveu-se então com os quadrinhos norte-americanos e contos portugueses que ouvia de seus pais. Em meio a palavras estrangeiras ou desconhecidas, começou a achar que ler era muito difícil. Até que chegaram as cobranças de seu tio: leu *Reinações de Narizinho*? Com uma coragem desconhecida, adentrou no universo de Lobato: e dali não queria mais sair. Lia e relia, obcecada, se apegando às personagens: “aquela gente toda do sítio do Pica-Pau Amarelo começou a virar a minha gente” (BOJUNGA, 2007, p. 18).

Apesar dos outros Lobatos que leu, foi aquele o que mais mexera com a pequena leitora: “tinha me dado um prazer tão intenso, que era pra ele que eu voltava sempre ao longo da minha infância. Esse livro sacudiu a minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar” (BOJUNGA, 2007, p. 19). Esse primeiro caso de amor mudou o jeito como ela via o mundo. Tudo virava pretexto para imaginar. E a imaginação sempre a levava àquele universo lobatiano, agora sim, uma *felicidade clandestina* que a pegara, um prazer tão intenso que não queria mais largar.

Desvela-se nesse caso o prazer do encontro do leitor com o texto. Como Barthes (1987) alude, o prazer do texto está no abalo das certezas do sujeito. *Reinações de Narizinho* teve um impacto tão grande na leitora que sua concepção de linguagem, a crença de que ler era muito difícil, foi abalada. Mais que isso, a imaginação fora despertada, essa imaginação que é ao mesmo tempo uma forma de repensar a realidade e reconstruí-la, que permeia entre o seguro e o precário, entre a realidade e o lúdico; imaginar é, à sua medida, subverter.

É relevante, também, a posse do objeto de que trata Lygia. Mais do que ler, tinha o livro consigo. A recusa inicial advinha da ausente identificação com o livro. Como a personagem de *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector (1998), Lygia o escondia, mas, diferente daquela, queria esquecê-lo. Não lhe interessava. O encontro só vai se dar no momento em que há a identificação com a obra. Então reconhece o valor do objeto sendo atraída continuamente, em um fiel retorno a ele. Cada leitura é uma nova leitura, cada retorno, uma descoberta nova. Para Bataille (2017, p. 166), “a beleza é, no objeto, o que o designa ao desejo. Em particular, se o desejo, no objeto, visa menos à resposta imediata (a possibilidade de exceder nossos limites) do que à longa e calma posse” Desse modo, não se trata apenas de uma beleza estética, mas de uma fissura em que é possível vislumbrar a violação. Isso está atrelado a certa subjetividade do desejo.

Na sequência de *Livro...*, são narrados mais dois casos de amor que aconteceram aos 17 anos da narradora. O que a atraiu foi a angústia dos escritos: “É: angústia também; mas, tendo que usar uma palavra só pra tentar descrever o ar que se respirava naqueles livros, eu usaria a palavra desespero” (BOJUNGA, 2007, p. 21). Os dois casos se referem a livros de Dostoiévski e Edgar Allan Poe.

De Dostoiévski, foi *Crime e castigo* o que particularmente lhe atraiu. A relação foi tão forte que a fazia buscar um “eco”, uma ligação com Raskolnikov, o protagonista do romance:

Eu achava o Crime e Castigo super bem escrito; os personagens tão variados! Mas, pra ser franca, o meu grande envolvimento com esse livro foi porque eu me apaixonei pelo Raskolnikov, pelo desequilíbrio dele, pelo desespero dele, pela necessidade que ele tinha... eu digo que ele tinha porque eu voltava sempre ao livro, e então a necessidade ia se repetindo... pela necessidade que ele tinha de baixar o machado no crânio daquela velha, que horror, e ir se entregando, devagarinho pro castigo. (BOJUNGA, 2007, p. 22-23).

Lygia expõe um fascínio pela morte, pelo assassinato. A angústia e o desespero sentidos pela leitura pulsam na vida, nas próprias entranhas, por meio de palavras-forças presentes no texto, que despertam instintos inerentes ao corpo, seja o retorno à nostálgica continuidade de que somos origem ou o êxtase pelo fim de que somos inescapáveis. “A vida é sempre um produto da decomposição da vida”, diz Bataille (2017, p. 79). A vida pulsa do seu confronto com a morte. Ela está nos restos, nos rejeitos. Encontra a si mesma na sua essência, que é o seu próprio fim. Lygia discute a própria humanidade da vida através do encontro com a morte. Morrer é humano. E vislumbrar a morte é vislumbrar a vida. Ela segura o machado, matando a velha, e se entrega ao castigo, fascinada pelo horror da ação. Castigo esse que não é a pena ditada pelas leis humanas, mas a culpa e a solidão que acometem ao indivíduo que comete um crime à vida. O peso das palavras de Dostoiévski caem sobre a narradora. Não é preciso que segure, de fato, o machado. O livro faz o papel de machado, de velha, de morte e de castigo. Um sopro de desespero que ela aspira, para que mantenha a vida.

A aproximação da vida com a morte pode ser vista também na leitura dos contos de Edgar Allan Poe. O universo fantástico, as aparições, os mortos, o desespero dos escritos desse autor eram, para a narradora, opressores, um ar sufocante: “Agora eu. Eu mergulhei de cabeça. Por alguma razão que até hoje eu não cavei (nem pretendo), eu precisava respirar aquele ar” (BOJUNGA, 2007, p. 25). Ela descreve que, na transa entre escritor e leitor, sente-

se uma falta, uma ausência causada pela atmosfera da obra, como a falta de um amigo ou de um vício. A imagem da morte novamente é associada ao desespero e à necessidade. Um sentimento angustiante, que, justamente por isso, a atraía à leitura, seduzindo-a (intimando-a?) a manter uma relação passional com o livro.

Há uma equivalência por parte da leitora sobre o desespero que as duas obras emanavam. Ela buscava ver a si mesma nos livros: agarrava-se a eles, entregando-se a uma violação da essência descontínua do ser humano, coincidindo a excitação com a morte. Pois ela, como leitora, ocupava os espaços ausentes deixados pelos autores. E, nesse gesto, há a perda e o dispêndio, que vem com o fim. Se encontrava nos textos matando a velha ou esperando que o espírito da morte a viesse rondar. O que ocorre é uma suspensão: a identificação com a obra provoca uma assimilação que transpassa leitor e atinge o autor – mesmo que ausente. Na verdade, é essa ausência que permite o jogo de identificação, que acontece pela linguagem. Há um nivelamento em que cada personagem desse jogo perde a identidade assertiva e passa a jogar com os meios dispostos no texto. Nessa perspectiva, o eu autoral é deslocado deixando espaços vazios a serem preenchidos pelo leitor, que, silenciosamente, mimetiza o personagem, em uma identificação com a própria identidade maquiada na narrativa – e que se perde no ato de leitura. Portanto, a busca pela continuidade, que se dá na violação do ser descontínuo, acontece aqui por meio dessa ausência-presença do leitor e do autor.

Passados os anos, a narradora relata outra leitura sedutora, que considera vergonhosa. Embora não identifique o autor, relata que escrevia por receita, misturando em romantismo exagerado, suspense, violência e tentativa de erotismo – inclinando-se ao pornô. Fisgada pela sua obra, ela comprava livro atrás de livro, esperando o próximo lançamento e suportando as críticas de uma amiga leitora. Ansiava sempre por lê-lo. E o lia escondida, para furtar-se das críticas: “Eu saía daqueles encontros me sentindo assim... poluída. Mas era feito fumar, me poluindo ou não, toca a ler o fulano” (BOJUNGA, 2007, p. 30).

A sedução não fez mais efeito quando ela leu um último livro daquele escritor, agora com nova. Desapontada com a traição, rasga o livro e jura nunca mais ler nada dele: “E no meio dessa explosão emocional, de repente, eu me dei conta de como é forte a transa livro-e-a-gente” (BOJUNGA, 2007, p. 32). Para ela, o *affair* com aquela literatura serviu para perceber o jogo ficcional que avassala o leitor: como leitora, ela preenche as entrelinhas, cria junto com o escritor. O leitor é um criador: “Eu sou leitora, logo eu participo intimamente desse jogo maravilhoso que é o livro; eu sou leitora, logo, eu crio” (BOJUNGA, 2007, p. 35). Os mesmos impasses dispostos na criação atingem o leitor que, no desapontamento chega a destruir o objeto. E quando corpo e arte se encontram, destruir a criação é destruir o criador. Porque o criador é mutável. A cada gesto de escrita – ou de leitura – é outro. Em cada relação com a criação é outro criador. Destruir a arte é destruir o sujeito morto, encerrado num determinado projeto artístico. É matar o autor morto. Esse autor é o que cria enquanto escreve e também o que cria enquanto lê. O livro é um canal que liga a tradução de uma pretensa ideia abstrata do autor à recepção mutável e interferente do leitor.

Esse jogo de relação é percebido quando ela narra o quinto caso de amor: Rainer Maria Rilke. Ou *Cartas a um jovem poeta*. Os dois, pois esse caso lhe mostrou que o escritor era o seu escrito. E ela adentrou essa relação, agarrada no amor pela solidão que o texto suscitava e por se sentir inclinada a fazer poesia, ou seja, pela inspiração da criação. Levava Rilke consigo aonde quer que fosse. Falava dele com intimidade – ele era onipresente. Escrevia nele, escrevia com ele. Um livro esgarçado, recriado, conversado: “não tem sociedade de consumo que convença a gente de jogar ele fora e comprar outro novo. Não! A gente quer é aquele. Vivido com a gente. Transado com a gente.” (BOJUNGA, 2007, p. 39). A relação simbiótica entre a leitora e Rilke terminou em tragédia: um dia, ao levá-lo a um encontro com um namorado – homem, não livro – para ler uma carta para o fulano à beira da

praia, deixou-o cair no mar. Conta que a vontade era se jogar junto, não queria outro Rilke, não queria outro poeta, queria aquele.

Persistente na ideia da morte, Bojunga ecoa os dois fins possíveis considerados por Bataille (2017, p. 44) quando há impossibilidade de apreensão do objeto amado:

Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela evoca a morte, o desejo de assassinato ou de suicídio. O que designa a paixão é um halo de morte. Abaixo dessa violência — a que corresponde o sentimento de contínua violação da individualidade descontínua — começa o domínio do hábito e do egoísmo a dois, o que quer dizer uma nova forma de descontinuidade.

Isto é, a relação que antes era uma tentativa de continuidade e de desfazimento da morte encontra na própria morte a sua possibilidade de existência, uma vez que “É somente na violação — à altura da morte — do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe.” (BATAILLE, 2017, p. 44). O “halo de morte” é peça fundamental numa relação erótica. Ao notar a impossibilidade de continuar lendo o autor-anônimo, devido à sua mudança de fórmula – justamente o que a tinha atraído – a leitora não vê outra saída a não ser matar: rasga o livro em um gesto radical de destruição (assassinato) do objeto. Despedaçar o livro de um dos seus casos de amor é, nesse contexto, um ato radical frente à traição do sujeito amado. Da mesma maneira, à morte de Rilke, caído nas águas, reage com o desejo da morte (suicídio), cair também ao mar como o parceiro da poesia.

Após a morte do seu Rilke, o namorado da narradora tirou do bolso um livro de poemas de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa. Ela descobriu, então, que o parceiro era apaixonado por Pessoa. Eis que encontrava seu último caso de amor. E esse, diferente de antes, era como um “triângulo amoroso”. Porque seu namorado o amava. Amava o namorado graças a quem, passou a amar o Pessoa. Às vezes ficavam juntos, os três, ele falava na voz do poeta para ela, ela lhe respondia na mesma voz. Até que o namoro acabou: “O jazz, o gosto dos dias de chuva, o vinho que dava cãibra, o Fernando Pessoa, aquilo tudo dormiu junto” (BOJUNGA, 2007, p. 46). Durante 17 anos, não leu mais o poeta.

Sua amiga, um dia, a presenteia com a poesia completa de Pessoa. Leu, reconheceu, rememorou – estava de novo com seu antigo caso de amor, a sós. As sensações, esquecidas, voltaram: “E esse é ainda um outro aspecto maravilhoso do livro: ele guarda, ele segura o que a gente é quando transa com ele; e então, passados os anos, a gente pode visitar, reavaliar, reviver a vida da gente, voltando aos livros com os quais a gente teve um caso de amor” (BOJUNGA, 2007, p. 49).

Nesse retorno, nesse reconhecimento, o sujeito não é mais o mesmo. Assim como o autor morre no gesto de escrita, também o leitor morre e renasce. Como uma fênix, se deixa queimar pelo fogo das palavras para, a cada nova leitura, a cada nova criação, renascer das cinzas mortuárias do que restou. Ressurge das leituras mortas em vivas palavras, mas restaurando em cada uma o que também foi. Um jogo de esquecimento e reconhecimento. De encerramento e de renascimento. Enfim, de morte.

Reflexos na escrita

Os casos de amor com os livros, narrados por Lygia Bojunga, foram levados a palcos da América do Sul e da Europa em forma de monólogo, representado por ela. Uma amiga criticou a peça por Lygia não ter se posicionado como escritora e a estimulou a escrever esse outro lado do relato.

E quando eu disse que não queria misturar alhos com bugalhos ela só faltou morrer. Disse que eu estava desrespeitando o livro (imagina!) com aquelas comparações vulgares; disse que ela não sabia como podia ser amiga de uma pessoa assim ignorante feito eu (tá bem?); disse que até o pior dos dicionários explicava que misturar alhos com bugalhos era confundir coisas dessemelhantes, e se a leitura começava na escrita e se a escrita era resultado da leitura, como é que eu podia falar em dessemelhança (BOJUNGA, 2007, p. 51-52).

O interessante do trecho citado diz respeito à leitura e à escrita como fim uma da outra. Se for traçado um paralelo entre Bojunga e Bataille, os dois se referem à busca – talvez inconsciente – do sujeito pelo fim. Enquanto Bataille vê esse fim na reprodução e na morte, Bojunga o compreende na leitura e na escrita. E tanto um como o outro, isto é, tanto a leitura quanto a escrita, dizem respeito ao mesmo processo: o da criação. Pois os dois lados da criação – a leitura e a escrita – embaraçam e perdem-se um no outro.

Após refletir sobre a provocação da amiga, resolveu se lançar na proposta e escrever sua relação com o livro sob o ponto de vista da escritora. A segunda parte do livro, então, narra a relação da artista com a escrita, que percorre desde a infância. Recorda dos seus exercícios de caligrafia na infância, quando na escola desenhava as letras no caderno, em um trabalho incansável para o aprimoramento: “E ficar desenhando e apagando letra, escrevendo e reescrevendo palavras, era bom. Feito ir lá pro quintal mexer na terra” (BOJUNGA, 2007, p. 58). O cuidado com que arredondava os *os* ou pingava os *is* despertaram seu gosto por estar junto da borracha e fazer deslizar o lápis no papel. A escritora rememora o cheiro da tinta da caneta – que lhe negavam, pois criança tinha que usar lápis –, que associa à vontade de escrever, de desenhar as letras no papel. Aquele era só o princípio. Mas, com o fim do caderno e a chegada das férias, adormece dentro dela a “artesã da escrita” (BOJUNGA, 2007, p. 59).

Nesse sentido, ela aproxima muito concretamente o corpo – por meio dos sentidos: o cheiro da tinta, a textura dos materiais, a semelhança com o prazer da jardinagem – da escrita. Elaborar-se, por meio disso, a relação intrincada entre erotismo e criação, o que será aprofundado adiante, na medida em que, também a criação toca o corpo e os sentidos, seduz por meio de intermitências e da própria violação do ser.

A destruição e a morte aparecem na descrição dos diários que escrevia na adolescência, comprados aos montes para serem preenchidos com uma pressa que se libertava dos escritos caligráficos tão perfeitos e atentos da infância. Agora não mais importava a forma exata das letras: “eu *tinha* que escrever” (BOJUNGA, 2007, p. 61). Conta que enchia cadernos e mais cadernos, dias em que escrevia por horas, outros, apenas uma página – mas tinha que escrever –, com uma letra que se tornava um garrancho atropelado na pressa de descobrir as palavras no papel. Em dado momento, ao prestar vestibular, queria iniciar vida nova: rasga os diários, rasga os registros escritos de si. Conta: “Sempre achei uma pena. Sempre sabendo que, se fosse hoje, eu rasgava tudo de novo outra vez.” (BOJUNGA, 2007, p. 62).

O encontro com a literatura – agora como escritora, não somente como leitora – a fez se sentir em um campo aberto em que ela não precisava seguir modelos; um espaço vazio em que podia exercitar sua imaginação e criar ao bel-prazer, subverter palavras; como a artesã que morava dentro dela manipular a matéria da linguagem. Esse espaço vazio evoca o espaço entre-margens da literatura, onde a linguagem visualiza a própria morte. (BARTHES, 1987). Com outras palavras, o que Lygia discute é a violação da linguagem, tão preciosa ao erotismo e tão presente no ato de criação.

O exercício de criação literária de Lygia foi explicitado com o lançamento de *Livro...* e nas obras subsequentes, como *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem* e *Feito à mão*, obras que discorrem das dificuldades do criador aliadas às pulsões de vida que levam ao fazimento do

texto, considerando o quanto um escritor doa de si ao papel e o quanto nisso esmaece, ao passo que releva a palavra. Os escritos ficcionais infantis e juvenis esboçam o apreço pela arte, ne medida em que personagens, sobretudo crianças, são criadoras e artistas.

Em *A bolsa amarela* (BOJUNGA, 2008), Raquel guarda três grandes vontades: ser grande, ser menino e ser escritora. Ela não é ouvida entre os adultos, que tratam a criança com condescendência; não encontra espaço entre os meninos, que a excluem; só lhe resta buscar espaço na escrita. Para praticar a criatividade, inventa correspondentes de cartas:

“Prezado André
Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé?
Um abraço da Raquel.”
No outro dia quando eu fui botar o sapato, achei lá dentro a resposta:
“Dá.
André.”
Parecia até telegrama, que a gente escreve bem curtinho pra não custar muito caro. Mas não liguei. Escrevi de novo. (BOJUNGA, 2008, p. 10).

Na solidão – na sua descontinuidade, para retomar a reflexão de Bataille –, Raquel precisa escrever. Dedicar-se fervorosa às cartas de André – parte de sua criação – onde se perde, se entrega, derrama o próprio ser. A personagem se encontra numa eterna correspondência consigo mesma, em que atua ora como escritora, ora como leitora, mas sempre criadora. Ao mesmo tempo que parte de seus anseios para escrever, seu corpo ocupa um lugar em que a identidade se perde. A autoria é posta em confronto e Raquel permanece numa presença-ausência.

A tensão entre autor e obra é aumentada quando Raquel é confrontada pelo irmão:

Eu estava tão ligada na carta do André que nem tinha visto o meu irmão atrás de mim lendo também. Ele me arrancou a carta:
- Quem é o André?
- Ninguém. O André é inventado.
Ele me olhou com aquela cara desconfiada que eu conheço tão bem.
- Já vai começar, é?
- Palavra de honra. Eu tenho mania de juntar nomes que eu gosto, sabe? E eu gosto um bocado de André. Aí, quando foi no outro dia, eu estava sem ninguém pra bater papo e então inventei um garoto pro nome.
[...]
- É o seguinte: eu resolvi que eu vou ser escritora, sabe? E escritora tem que viver inventando gente, endereço, telefone, casa, rua, um mundo de coisas. Então eu inventei o André. Pra já ir treinando. Só isso (BOJUNGA, 2008, p. 15).

O André-inventado atua como leitor e escritor, num jogo de correspondência performática do autor. Em uma tentativa de se fazer compreendida pelos adultos, Raquel escreve um romance; um descuido, e o romance fica largado em cima da cama, às vistas da irmã, que o lê. Acha engraçado e passa pra mãe, que passa pro pai, que passa pro irmão, que vai passando o romance pra frente, até que todos tenham lido; até que estejam todos rindo do romance e de Raquel, por terem achado uma bobagem. Uma risada em coro, que enraivece a personagem, um som tão despido de humanidade que parece engolir Raquel. Encontra-se, novamente solitária, incompreendida: “Resolvi que até o dia de ser grande não escrevia mais nada. Só dever de escola e olhe lá. Foi daí pra frente que a vontade de ser escritora desatou a engordar que nem as outras duas” (BOJUNGA, 2008, p. 23). É no impedimento, na tentativa de sufocar a vontade de escrever, que ela se manifesta em Raquel.

Em *6 vezes Lucas* (BOJUNGA, 2009), o personagem título é um menino que tem medo de ficar sozinho à noite. O medo se manifesta como uma “coisa” que vai lhe doendo no corpo, e que ele não sabe expressar. Seu pai não quer nem ouvir desse medo, oprimindo qualquer manifestação de Lucas quanto ao sentimento. Em uma noite tempestuosa em que os pais saem para o teatro, Lucas se vê às voltas com a impossibilidade de comunicar seus anseios, impedimento posto pelo seu pai, e o medo de ficar sozinho. Para se distrair da dor do medo, Lucas começa a modelar com massinha, e acaba por fazer uma cara, uma máscara. É uma cara que lhe agrada. Com espanto, percebe que a dor desaparecera:

Nem pescoço, nem garganta, nem nada doía mais, a Coisa tinha sumido; e o Lucas (meio-espantado-meio contente) começou a trabalhar a cara que ele tinha acabado de inventar. Cavou sobancelha. Fez ruga na testa. Riscou um bigode. Foi empurrando de levinho o canto da boca, querendo ver se a cara ria. Mas assim, de canto de boca empurrado, a cara pegou um jeito que o Lucas, sem mesmo saber por que, achou logo que era jeito-de-quem-conquista; um jeito que ele também quis ter. Botou a Cara na cara. Foi pra frente do espelho e grudou a massa na pele, querendo se colar nela bem (BOJUNGA, 2009, p. 17).

Lucas usa habilidades de artesanato para lidar com o próprio medo. O medo do pai é incomunicável, o medo de sentir medo é incomunicável. As convenções familiares e sociais o calam, levando-o a buscar refúgio na arte: suas mãos marcam a massinha, criam vincos e rugas, pressionam e modelam. Lygia Bojunga considerava o escritor um artesão de palavras. Semelhantemente, Lucas se imprime na criação. Linhas, massinha, restos: matérias moldáveis que, nas mãos livres ganham vida e dizem. Dizem o que a fala precisa falar, mas não consegue. A ligação do artista com sua obra é particularmente evidente, pois Lucas quer se colar na peça que fez. O limite entre sujeito e arte parece mais tênue, o corpo se perde, se confunde, e perde a própria identidade, ao mesmo tempo em que imprime essa identidade na arte.

A relação do corpo com a arte se aprofunda na obra mais recente de Bojunga, *Intramuros* (BOJUNGA, 2016). Nicolina desenvolve um grande apreço por fazer bonecos de madeira, após uma curiosidade quanto à genitália masculina, não encontrada nas bonecas que ganhava:

[...] sem nem prestar muita atenção no que eu tava fazendo, peguei sobra de papelão, pedaço de fita, lasca de madeira, caco de vidro; fui juntando, amarrando, ajeitando, colando, pregando e acabei fazendo um boneco. O primeiro. Com tudo que eu achava que ele devia ter.
Só *ter*, não: *ser*, também.

A relação de Nicolina com seus bonecos foi tamanha, que ela deixou de ir na escola e foi se desligando da família, passando a ser considerada “anormal” pelos parentes. O que importava para ela era sua arte. Nesse livro, a criação parte do interesse pelo corpo – a genitália – para o corpo – o boneco, que é uma representação estética de um referente corpóreo. Nicolina desenvolve um mecanismo artístico para que o pênis do boneco crescesse, pois ouvira um colega dizer que o órgão crescia. O corpo à atraía de tal forma que era preciso reproduzi-lo, criá-lo de modo artístico. Porém, nesse momento, não há em Nicolina um discernimento sexual. O interesse está no corpo, no próprio, ela é atraída e representa nos bonecos uma parte do corpo que não encontra em si. O referente lhe parece insuficiente, e ela tenta recriar nos bonecos o corpo que não possui.

Para representar a arte como extensão corporal e os impulsos de vida e morte, Lygia faz em *Intramuros* uma espécie de paráfrase de *Crime e castigo*, uma das obras que aponta em *Livro...* como parte fundamental da sua trilha leitora. Quando Nicolina trabalhava com um

martelo nos bonecos, é interrompida pela mãe, que tenta forçá-la a ir para escola. Quando a menina se nega, a mãe insiste nervosa, utilizando força física:

Quis me arrastar pelo braço. Eu virei estátua. Aí, ela me pegou pelos cabelos e começou a me arrastar. Ela era uma mulher forte. Eu ainda era pequena. Fui sendo arrastada até a porta. E foi já saindo do meu quarto verde que, de repente, esta minha mão aqui aproveitou o momento em que a minha mãe tava curvada fazendo mais força pra me puxar e baixou o martelão com toda a força na cabeça dela. Você... você... pode até achar que não é verdade, mas é, é! eu te garanto que é! a minha mão fez isso sem eu pensar que eu queria fazer, e eu só me dei conta do que tinha feito quando vi a minha mãe caída no chão (BOJUNGA, 2016, p. 35).

Como Raskolnikov, que para defender uma ideia, baixou com violência o machado na cabeça da velha, em *Crime e castigo*, Nicolina se vê com o martelo na mão e a mãe caída no chão, vítima de uma violência que desconhecia. A mãe é socorrida e levada ao hospital. Quando retorna, tentam reaproximar-se, a mãe tenta mostrar à filha que está tudo bem, embora seu cérebro tenha sido afetado. Como na narrativa russa, depois do crime vem o castigo, Nicolina é tomada por um sentimento de culpa tão intenso que vê como única saída destruir os bonecos que criara, a arte que amava, na qual, representando o corpo que não tinha, descobriu-se como sujeito. Constatou-se como ser humano imperfeito, ordinário, violento. Vivenciou o prazer e o remorso. E destruiu a criação, incapaz que foi de encarar a própria humanidade.

Por meio da escrita, Lygia desencadeia uma série de discussões acerca da relação entre corpo e criação artística. A partir de personagens que expressam várias facetas do ser humano, aborda questões profundas da sociedade. *A bolsa amarela* reflete o lugar de uma menina que vê a própria identidade oprimida por uma sociedade (ir)racional, que determina previamente como devem performar o masculino e o feminino. *6 vezes Lucas* questiona o patriarcado e as diferentes formas de opressão numa família para que se mantenha funcionando papéis sociais cristalizados (o filho precisa assumir uma masculinidade com a qual não se identifica, a mãe é obrigada a aceitar calada as traições do marido, etc.). *Intramuros* mostra as condições e os acasos da vida, que podem distanciar e isolar uma pessoa. De certo modo, Lygia questiona em suas obras os lugares dispostos para cada um, sobretudo pensando em formas de movimentação do feminino e do masculino, da infância e da idade adulta, de raça e de classe³ (*A casa da madrinha*, 1999), em suma, das várias formas de opressão dos corpos plurais que compõe a nossa sociedade. As nuances identitárias ampliam-se para as discussões de questões amplas de coletividade. Mas elas aparecem tensionadas com a própria criação artística. As dificuldades de pensar o corpo são associadas às dificuldades de dizer, de mostrar ou de criar. E justamente por isso tornam-se necessárias. Lygia busca identificar o lugar no mundo desses corpos, desses sujeitos marginalizados, e de alguma forma associá-los à arte e à criação.

Considerações Finais

O artigo pretendeu discutir a relação entre corpo e criação que aparece nos escritos de Lygia Bojunga. O erotismo é compreendido no diálogo entre Bojunga, Bataille e Barthes, como a pulsão de subversão da linguagem. Barthes (1987, p. 22) afirma que a fruição de um texto, seu gozo, está quando “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” A obra de Bojunga, por sua vez, é um estudo da artista a respeito dessa subversão, não apenas pela condição óbvia de ser texto literário, mas pela discussão explícita que elabora quanto a essa questão. Pois ela mostra o processo. E o processo é o espaço de performance da linguagem, prática erótica portanto. E, em Bojunga, essa prática

parte do corpo, do sujeito leitor, ele também criador que, no entanto, não se grava como presença no texto. Ele abala a noção de identidade e mistura biografia com ficção. Ao fazer isso, tange e des-estrutura a noção de mundo por meio da linguagem. Como versa Pessoa (1993), em “A realidade espantosa das coisas”: “Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho:/ O valor está ali, nos meus versos./ Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade.”.

BODY AND CREATION IN LYGIA BOJUNGA

ABSTRACT: The paper intends to comprehend the impulse of a erotic performance that manifests itself as literary creation in the work of Brazilian writer Lygia Bojunga. It understands that this performance touches the domain of the body. The study has as its first object Bojunga’s *Livro – um encontro*, which dialogues with Bataille’s considerations about erotism (2017) and Barthes’s thoughts on erotism in the language (1987).

Keywords: Lygia Bojunga. Erotism. Creation. Body.

¹ Em vários momentos do artigo, optou-se por uma tentativa – embora nem sempre efetiva – de neutralizar a pessoa que narra o livro, apesar do forte tom autobiográfico e das obviedades que coincidem essa narradora com Lygia Bojunga, por se entender que a discussão gira em torno justamente dessa presença-ausência do autor no texto. Pareceria incoerente sublinhar que os fatos narrados se tratam da vida da autora.

² Em *Felicidade clandestina*, de Clarice Lispector, a personagem é torturada por uma colega cruel que a impede de ter o livro *Reinações de Narizinho*, sua maior ambição. Quando finalmente o consegue, toma parte em um jogo, escondendo o livro para fingir que o perdeu e ter o prazer de encontrá-lo.

³ Refiro-me ao livro *A casa da madrinha*, que não foi diretamente citado, mas que é parte fundamental da obra de Lygia Bojunga e discute conflitos de classe e raça por meio da história de Alexandre, um menino que partiu do morro de Copacabana em busca da casa de sua madrinha.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. O lugar do erotismo. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BOJUNGA, Lygia. *A casa da madrinha*. 18. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. *Livro – um encontro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

_____. *A bolsa amarela*. 34. ed. 6 ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. *6 vezes Lucas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

_____. *Intramuros*. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PESSOA, Fernando. A espantosa realidade das coisas. In: _____. *Poemas de Alberto Caetano*. Fernando Pessoa. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) 10. ed. Lisboa: Ática, 1993. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3364>. Acesso em: 30 maio 2019.

TV CULTURA DIGITAL. *Lygia Bojunga – Entrelinhas (11/03/2012)*. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9KKob3AWnGk> Acesso em: 19 maio 2019.

Data de submissão: 03/06/2019.

Data de aceite: 28/08/2019.