UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS
DE LITERATURA DE LÍNGUA PORTUGUESA

FLÁVIA MARIA REIS DE MACEDO

CRIAR E RECRIAR, VIVER E *ESCREVIVER*:

O encontro de **Lygia Bojunga** e **Tomie Ohtake** nos livros de arte para
crianças e jovens – de *7 Cartas e 2 Sonhos* a *O Meu Amigo Pintor*

Versão Corrigida

São Paulo

2018

FLÁVIA MARIA REIS DE MACEDO

CRIAR E RECRIAR, VIVER E *ESCREVIVER*:

**O encontro de *Lygia Bojunga* e *Tomie Ohtake* nos livros de arte para
crianças e jovens – de *7 Cartas e 2 Sonhos* a *O Meu Amigo Pintor***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Maria dos Prazeres Santos Mendes

ORIENTADORA DE ACORDO:

DATA: ____/____/2018.

Versão Corrigida

São Paulo - 2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

RR375c Reis de Macedo, Flávia Maria
c Criar e Recriar Viver e Escrever: O encontro de
Lygia Bojunga e Tomie Ohtake nos Livros de Arte para
Crianças e Jovens -de 7 Cartas e 2 Sonhos a O Meu
Amigo Pintor / Flávia Maria Reis de Macedo ;
orientadora Maria dos Prazeres Santos Mendes. - São
Paulo, 2018.
148 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura e Arte Pictórica. 2. Arte para
Crianças e Jovens. 3. Transtextualização. I. Santos
Mendes, Maria dos Prazeres, orient. II. Título.

MACEDO, Flávia Maria Reis ou **REIS**, Flávia. **Criar e Recriar, Viver e *Escrever*: O encontro de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake nos livros de arte para crianças e jovens – de 7 Cartas e 2 Sonhos a O Meu Amigo Pintor.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovado em: 30/01/2018.

Presidente da Comissão Julgadora: Maria dos Prazeres Santos Mendes

Banca examinadora

Titulares:

1 – Prof. Dra. Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira	Instituição: UNESP -Assis
2 – Prof. Dra. Susana Ramos Ventura	Instituição: UNIFESP
3 –Prof. Dra. Maria Zilda da Cunha	Instituição: FFLCH -USP

Para Artur e Marília,

meu ar e meu mar.

AGRADECIMENTOS

À professora **Maria dos Prazeres dos Santos Mendes**, orientadora da pesquisa, que influenciou o meu jeito de olhar as artes e me fez refletir sobre o amor criativo;

À **Lygia Bojunga**, que me recebeu em sua casa de Santa Teresa, no Rio, para uma tarde de conversa com chá que jamais esquecerei, e à **Tomie Ohtake**, *in memoriam*, que faleceu no dia em que eu estudava suas pinturas;

À professora **Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira** e a **Ricardo Ianacce**, pelo diálogo esclarecedor durante o exame de qualificação e à professora e escritora **Susana Ventura**;

Aos professores **Maria Zilda da Cunha** e **José Nicolau Gregorin Filho**, pelas aulas de mergulho na literatura infantil e juvenil;

Ao professor **Miguel Chaia**, estudioso e curador de muitos trabalhos de Tomie Ohtake, que me acolheu e, gentilmente, cedeu materiais para os estudos do trabalho da artista.

Ao **André Luis Bella**, assistente de produção do Instituto Tomie Ohtake, pela ajuda com a catalogação das imagens das pinturas da artista;

Ao **Bruno Berlendis**, editor da Berlendis & Vertecchia Editores, pelas boas conversas sobre o projeto Arte para Crianças e pelas incríveis histórias sobre sua mãe Donatella, e à **Albenice Palmejane**, pela atenção e colaboração com dados sobre o Projeto Arte para Crianças e Jovens;

Ao **Bruno, Paulo César, Joana, Fabiana, Márcia, Oscar, Regina**, bons colegas de jornada, e à **Cristina Casagrande**, pela tradução do resumo e do título para o inglês.

À **Débora Lisboa**, e de novo à **Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira**, pelo incentivo e ajuda com a minha preparação para o ingresso no mestrado; à **Viviane de Freitas** e **Mônica Carvalho** e **Gleicy Amorim** pelos cafés-literários, esta última, amiga e revisora, fez uma operação pente fino no texto, caçando alguns piolhinhos que ainda podem aparecer.

Aos meus pais **Abel** e **Denísia** e ao **Miguel**, meu companheiro e arcanjo, por tudo ou quase tudo.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1 – O PROJETO “ARTE PARA CRIANÇAS E JOVENS”, UMA ODISSEIA DA BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES	18
1.1 TOMIE OHTAKE PARA LYGIA BOJUNGA: A ENCOMENDA	24
Capítulo 2 – TOMIE OHTAKE: DA LUZ À TENSÃO DAS CORES.....	26
Capítulo 3 – LYGIA BOJUNGA E O CALEIDOSCÓPIO DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA.....	43
Capítulo 4 – O <i>ESCREVIVER</i> NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE 7 CARTAS E 2 SONHOS.....	55
4.1 ABRINDO OS ENVELOPES DE 7 CARTAS E DESVENDANDO 2 SONHOS....	61
4.2 ALICERCES DO ENREDO: TEMÁTICAS E PERSONAGENS	66
4.2.1 A Amizade	66
4.2.2 A Morte	68
4.2.3 A Arte	70
4.3 PERSONAGENS SECUNDÁRIAS DO ENREDO	73
4.3.1 Dona Clarice	73
4.3.2 O pai e a mãe	74
4.3.3 O síndico	75
4.3.4 Rosália	76
4.3.5 O colega da escola	76
Capítulo 5 – DA ARTE PICTÓRICA À ARTE LITERÁRIA: BREVES NOTAS SOBRE IMAGEM, ILUSTRAÇÃO, ARTE PICTÓRICA E TEXTO VISUAL....	79
5.1 AS IMAGENS PICTÓRICAS DE 7 CARTAS E 2 SONHOS EM DINÂMICA INTERPRETATIVA.....	84
5.1.1 Entendendo o Preto e o Amarelo: 1ª Carta	86
5.1.2 A Compreensão do Vermelho: 2ª Carta	89
5.1.3 O Estranhamento de um Amarelo: 3ª Carta	92
5.1.4 Ondulações do grená ao branco: 1º Sonho	94
5.1.5 Do laranja ao marrom de um possível coração esparramado: 4ª Carta	97
5.1.6 O negro e a “cor de saudade”: 5ª Carta	99
5.1.7 O azul e o verde em acrobantes: 2º Sonho	101
5.1.8 Espaço móvel entre o marrom e o vermelho: 6ª Carta	104
5.1.9 O azul <i>degradée</i> e uma reflexão final: 7ª Carta	106

Capítulo 6 – 7 CARTAS E 2 SONHOS EM DIÁRIO: O REESCREVER DA NARRATIVA EM O MEU AMIGO PINTOR	109
6.1 A SUBSTITUIÇÃO DAS IMAGENS PRODUZIDAS POR TOMIE OHTAKE PELAS IMAGENS DESENHADAS E PINTADAS (NA FICÇÃO) PELO AMIGO PINTOR.....	112
6.2 A INCLUSÃO DE NOVAS EXPRESSÕES, CROMATISMOS E NOVAS INTERPRETAÇÕES EM O MEU AMIGO PINTOR	115
6.3 AS SEMELHANÇAS NAS DUAS VERSÕES	118
Considerações finais.....	121
Bibliografia	124
Anexo 1	130
Anexo 2	143

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto duas diferentes versões de narrativa juvenil de Lygia Bojunga; a primeira delas é **7 Cartas e 2 Sonhos**, publicada em 1982, contando com reproduções de nove pinturas de Tomie Ohtake e a segunda é **O Meu Amigo Pintor**, trazido ao público, sem as referidas ilustrações, em 1987, pela Editora José Olympio - republicada em 2006 pela editora Casa Lygia Bojunga, contendo o posfácio “Para Você que Me Lê”, com informações sobre o processo criativo dessas duas obras. Investiga-se, dessa forma, o contato da escritora com as nove imagens pictóricas ohtakeanas, que inspiraram a criação de um texto literário para o projeto “Arte para Crianças e Jovens” da Berlendis & Vertecchia Editores, reunindo arte literária e arte pictórica num mesmo suporte – o livro com ilustração. Para tanto, se pretende estudar o diálogo entre aspectos verbais e visuais presentes na primeira obra, que, por sua vez, culminaram no refazer literário de Lygia Bojunga, que, ao reescrever a narrativa, transformou-a em outra, sem a presença do suporte artístico de Tomie Ohtake. As histórias de **7 Cartas e 2 Sonhos** e **O Meu Amigo Pintor** são contadas por um narrador que está na passagem da infância para a adolescência, período em que se depara com o suicídio de seu melhor amigo – um artista, pintor. Nesse prisma, objetiva-se investigar ainda como se deu o processo de reescrita da primeira para a segunda versão do texto literário bojunguiano, analisando os resultados dessa transformação. Partiremos do pressuposto de que os presentes estudos são importantes para instaurar uma reflexão crítica sobre o papel da literatura destinada às crianças e jovens, na vertente de sua criação e recriação artística, com e sem a dimensão suplementar da arte pictórica.

Palavras-chave: criação artística, diálogo do texto verbal e visual, transtextualização de narrativa literária, literatura para crianças e jovens, arte pictórica.

ABSTRACT

This research has as study object two different versions of young narrative by Lygia Bojunga: the first one is **7 Cartas e 2 Sonhos**, published in 1982, with nine reproductions of paintings by Tomie Ohtake, and the second one is **O Meu Amigo Pintor**, published, without the illustrations, in 1987, by the publisher José Olympio – republished in 2006 by Casa Lygia Bojunga, with the afterstate “Para Você que Me Lê” (For You Who Read Me), with information about the creative process of these two works. It is investigated, by this way, the writer’s contact with the nine Ohtakenian pictorial images, that inspired the creation of a literary text for the project “Arte para Crianças e Jovens” (Art for Children and Young People) by Berlendis & Vertecchia publisher, by gathering literary art and pictorial art in the same support – the illustrated book. For that, it is intended to study the dialogue between the verbal aspects and the visual ones in the first work, that, in its turn, culminated in the literary remake by Lygia Bojunga, that, by rewriting the narrative, transformed it in another one, without the presence of Tomie Ohtake’s artistic support. The stories of **7 Cartas e 2 Sonhos** and **O Meu Amigo Pintor** are told by a storyteller who is growing from the childhood to adolescence, time that he faces his best friend’s suicide – his fellow is an artist, a painter. In this perspective, the goal is to investigate how occurred the process of rewriting from the first to the second version of the bojungian literary text, by analyzing the results of this transformation. It will start by the assumption that the current studies are important to install a critical reflexion about the role of literature intended to children and young adults, in the aspect of its artistic creation and recreation, with or without the supplementary dimension of pictorial art.

Key-words: artistic creation, dialogue of visual and verbal text, transtextualization of literary narrative, literature for children and young adults, pictorial arts.

LISTA DE IMAGENS

Capítulo 1

- Figura 1 – Carl Otto Czeschka, *Die Nibelungen*, 1909, ilustração (LINDEN, 2006, p. 27).....18
- Figura 2 – Kurt Schwitters, Kate Steinitz e Theo Van Doesburg, *Die Scheuche*, 1925, Editora Apos, Hannover (LINDEN, 2006, p. 27).....19
- Figura 3 – Capa da obra *Les aventures d'une, petite bulle rouge* (França, 1968).....20
- Figura 4 – Capa da obra *Le école des loisirs*, de Lela Mari (França, 1968).....21
- Figura 5 – Capa da obra *Era uma vez três*, de Ana Maria Machado e Alfredo Volpi (1980).....22

Capítulo 2

- Figura 1 – Jean François Millet, - *L'Angellus*, 1857-59, óleo sobre tela, 55,6 x 66 cm, Museu D'Orsay, Paris, França, (SANTOS e REGO, 2002, p.11).....27
- Figura 2 – Tomie Ohtake, Sem título, 1953, óleo sobre tela, 65 x 50 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p.73).....28
- Figura 3 – Tomie Ohtake, Sem título, 1956, óleo sobre tela 65 x 50 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p.77).....29
- Figura 4 – Tomie Ohtake, Sem título, 1961, óleo sobre tela 74 x 135 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p.87).....30
- Figura 5 – Tomie Ohtake, Sem título, 1961, óleo sobre tela 135 x 75 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p.89).....31
- Figura 6 – Tomie Ohtake, Sem título, 1969, óleo sobre tela 135 x 135 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p.99).....32
- Figura 7 – Tomie Ohtake, Sem título, 1971, óleo sobre tela, 50 x 65 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p. 122).....33
- Figura 8 – Tomie Ohtake, Sem título, 1976, óleo sobre tela, 101 x 101 cm (OHTAKE, R.(org.) 2001, p. 157).....34
- Figura 9 – Mark Rothko, *A retrospective*, 1957, sem título, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Houston, Disponível: <https://www.mfah.org/calendar/art-body-mind-mark-rothko-retrospective>, acesso em 20/11/2017.....35
- Figura 10 – Wassily Kandinsky, *Color Study with cocentric circles*, Galeria em Lenbach, Munique, Alemanha. Disponível: <http://www.wassilykandinsky.net/work-370.php>, acesso em 20/11/2017.....35
- Figura 11 – Tomie Ohtake, Sem título, 1983, óleo sobre tela, 135 x 135 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p. 174).....36
- Figura 12 – Tomie Ohtake, Sem título, 1987, acrílico, 100 x 100 cm, (OHTAKE, R. (org.) 2001, p. 207).....37
- Figura 13 – Tomie Ohtake, Sem título, 1991, acrílico, 200 x 200 cm (OHTAKE, R. (org.) 2001, p. 253).....38

Figura 14 – Tomie Ohtake, Akari, 1998, 53 x 38 cm (OHTAKE, R. (org.), 2001, p. 349).....	39
Figura 15 – Tomie Ohtake, Sem título, acrílico 2000, 130 x 130 cm (OHTAKE, 2001, p. 318).....	40
Figura 16 – Tomie Ohtake, Sem título, 2008, 21 x 31 cm, Disponível: http://www.espacoarte.com.br/obras/6339- acesso em 20/11/2017.....	41
Figura 17 – Pannel de Tapeçaria, 2015, 620 m2, 70 m, Auditório do Memorial da América Latina ,fotografia.....	42

Capítulo 4 e Subtítulos 5.2 a 5.9, do Capítulo 5

Figura 1 – Tomie Ohtake, Sem título, óleo sobre tela, 150 x 150 cm (7C2S, 1984, p.2 e OHTAKE, 2001, p. 162).....	56/85
Figura 2 – Tomie Ohtake, Sem título, óleo sobre tela, 165 x 165 cm (7C2S, 1984, p.8).....	56/88
Figura 3 – Tomie Ohtake, Sem título, óleo sobre tela, 100 x 100 cm (7C2S, 1984, p.14).....	56/91
Figura 4 – Tomie Ohtake, Sem título, óleo sobre tela, 100 x 100 (7C2S, 1984, p 22).....	56/93
Figura 5 –Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 120 x 200 cm (7C2S, 1984, p.30 e OHTAKE, 2001, p.169).....	57/96
Figura 6 – Tomie Ohtake, Sem título, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, (7C2S, 1984, p.34).....	57/98
Figura 7 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm (7C2S, 1984, p. 42).....	57/100
Figura 8 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm (7C2S, 1984, p. 46).....	57/103
Figura 9 – Tomie Ohtake, Sem título, 1980, óleo sobre tela, 101 x 101 cm (7C2S, 1984, p.52 e OHTAKE, 2001, p.164).....	57/105

Subtítulo 4.1, do Capítulo 4:

Figura 1 – Capa do livro 7 Cartas e 2 Sonhos de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake, coleção de arte para crianças, 1982.....	61
--	----

Subtítulo 5.2, do Capítulo 5:

Figura 1 – Disco das Cores de Goethe, 1810. Disponível em: http://designculture.com.br/cores-falam , acesso 20/11/2017.....	84
---	----

Capítulo 6

Figura 1 – Capa do livro O Meu Amigo Pintor, José Olympio Editora, 1985.....	109
Figura 2 – Capa do livro O Meu Amigo Pintor, Casa Lygia Bojunga, 2006.....	109

INTRODUÇÃO

“A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver.”

Fayga Ostrower¹

Durantes séculos, pintores e escultores foram buscar inspiração nos temas literários para levar ao conhecimento das pessoas a composição de imagens extraídas de suas próprias interpretações (PRAZ, 1982, p.3). O mesmo ocorre com a literatura. Escritores, poetas, podem se apoiar em imagens pictóricas de artistas plásticos para realizar a criação de um texto literário. Tanto uma arte como a outra, em suas distintas representações – a pictórica pelos pincéis e tintas na tela, e a literária, pelo texto escrito e impresso no livro, detêm um ponto em comum em suas formas de significação: são linguagens, essencialmente, vivenciais e existenciais (OSTROWER, 2013, p.31). Assim, podemos dizer que: pintar é viver e escrever é também viver.

Nesse viver e escrever, Lygia Bojunga (1932), autora de livros que se destacam na área infantil e juvenil, com publicações literárias nacionais, traduzidas internacionalmente, se deparou com o seguinte desafio: ler, dialogar e criar um texto literário que estivesse ancorado em algumas reproduções pictóricas da artista plástica Tomie Ohtake (1913-2015).

A tarefa foi lançada no começo dos anos 80, por Donatella Berlendis, responsável pela Berlendis & Vertecchia Editores, em meio ao cenário da época, com o aumento da potência mercadológica editorial e o crescimento da literatura infantil e juvenil brasileira. Donatella concebeu a ideia de um projeto que enlaçasse literatura e pintura num mesmo suporte – o livro. Assim, surgiu a coleção “Arte Para Crianças e Jovens” e, para fazer parte dela, a obra **7 Cartas e 2 Sonhos**, com texto literário de Lygia Bojunga e nove ilustrações das pinturas de Tomie Ohtake, publicada em 1982.

¹ OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora da Universidade Unicamp, 2013, p.31.

O que nos motivou a escolher este objeto para a dissertação de mestrado, desencadeou-se no curso de Especialização em Literatura na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no ano de 2012, quando elegemos **O Meu Amigo Pintor**, da autora, como *corpus* para trabalho de conclusão de curso, em que estudávamos a temática da morte e da violência na Literatura para Crianças e Jovens. Fomos surpreendidos por uma narrativa densa, com articulações poéticas, utilizando o emprego metafórico e simbólico das cores, oferecendo um olhar especial sobre a arte, revelada através dos sentimentos do menino-narrador. Tomamos conhecimento de que se tratava de um trabalho que havia sido reescrito a partir de outro texto literário pré-existente que se conjugava com ilustrações: **7 Cartas e 2 Sonhos**, de Lygia Bojunga e Tomie Ohtake.

Dessa forma, para nós, tratava-se de uma instigante dinâmica de criação artística-literária, executada pela mente inventiva de uma escritora, cujos livros valorizam a literatura infantil e juvenil brasileira, um verdadeiro escrever-viver, ou melhor, “escreviver”² em Lygia Bojunga. Mas nesse caso, havia uma outra peculiaridade: seu ponto de partida era a arte pictórica.

Quando Henri Matisse (1869-1954) afirmou que o pintor deveria cortar a própria língua e só falar com pincéis, sua intenção era acentuar o caráter não conceitual, não verbal, não literário da pintura (GULLAR, 2003, p.78). Nesse prisma, poderíamos pensar, num primeiro momento, que o texto literário de Bojunga jamais conseguiria dar conta pela linguagem verbal da verdadeira dimensão das pinturas de Tomie Ohtake. Qualquer intenção de narrar dialogando com as artes pictóricas, invocando suas cores, formas, materialidade e transcendência, implicaria num estreitamento e indução do olhar do leitor que as contemplasse.

Entretanto, por outro viés, acreditamos que a linguagem literária quer evocar o mundo, quer inventá-lo e até mesmo, reinventá-lo, muito embora não consiga tomar conta dele. Deseja apreendê-lo, ainda que o “mundo”, neste caso, seja a arte de um quadro. Sempre estará faltando na sua história algo desse universo real, tal como se apresenta, e que a literatura quer alcançar. Entretanto, ao compor um texto literário, o escritor pode

² *Escreviver* é uma expressão baseada no conto “Pirlimpisiquice”, de Guimarães Rosa (1908-1967), onde o autor cria a expressão “descrevivendo-as”, em **Primeiras Estórias** (ROSA, 2011, p.88), cunhado também de OLIVEIRA, M. Rosa e PALO, M. José, **Literatura infantil, voz de criança**, 1986, p 45, ao falarem sobre o ato de “narrar ao mesmo tom e compasso do viver – *escreviver* ...”.

acabar “criando algo que falta no plano real, no plano daquilo que ele observa ou reflete” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.105).

Ao aceitar o desafio de produzir um texto literário para se comunicar com as imagens em **7 Cartas e 2 Sonhos**, Lygia Bojunga acaba por fazer sua própria leitura e tradução dessa outra linguagem, estabelecendo uma conexão natural e íntima com a arte pictórica. As referidas imagens produzidas por Ohtake figuram como ilustrações numa obra em que a narrativa aborda a temática do suicídio de um artista – o Amigo Pintor – contada pelo garoto, Cláudio, de 11 anos de idade que está na passagem da infância para a adolescência.

Diante dessa narrativa criada a partir dos quadros de Tomie Ohtake, um questionamento surge: como se dá esse processo de tradução? Nossa pesquisa pretende buscar respostas e, para tanto, utilizaremos como aporte teórico algumas lições de leitura de imagem de Lúcia Santaella (2012), bem como os estudos sobre ilustração de Sophie Van der Linden (2006).

Assim, na primeira parte da presente pesquisa, analisaremos no Capítulo 1, o Projeto “Arte para Crianças e Jovens” produzido pela Berlendis & Vertecchia Editores, verificando como se deu o encontro das duas artes, pictórica e literária.

Passaremos também pelos pincéis, as tintas e as cores de Tomie Ohtake no Capítulo 2, procurando dar um panorama sobre sua pintura e estilo em carreira artística, assim como falaremos também sobre todo o conjunto da obra de Lygia Bojunga no Capítulo 3.

Além disso, trataremos no Capítulo 4, de uma análise do “escrever” em Lygia Bojunga, revelando o processo de concepção do texto verbal a partir do visual, em que estudamos a narrativa, seu gênero textual, o enredo, as personagens secundárias, para só então, no Capítulo 5, procurarmos demonstrar o percurso literário a partir da arte pictórica em **7 Cartas e 2 Sonhos**, onde formularemos, inclusive, breves notas sobre o que é imagem, texto visual, arte pictórica e ilustração. Apresentaremos na sequência, nove subtítulos distintos, um para cada imagem produzida por Tomie Ohtake em que desenvolveremos a análise do modo como se dá o diálogo entre o verbal e o visual em **7 Cartas e 2 Sonhos**.

Mas não é só. Anos após o lançamento de **7 Cartas e 2 Sonhos** (1982 a 1984), Bojunga tomou a decisão de não renovar contrato com a Berlendis & Vertecchia, em razão de alguns dissabores contratuais ocorridos com a editora, vindo a relatar o seguinte:

No caso do Sete Cartas e Dois Sonhos tive que respirar fundo: admirava demais o trabalho que aquela editora produzia, e o livro tinha ficado belíssimo. Mas, mais importante do que ter o meu nome associado ao nome cintilante de Tomie Ohtake, numa coleção tão linda quanto a que foi produzida, era a tarefa que eu tinha de tentar ser coerente com as minhas convicções [...] Neguei o pedido para ele voltar pra coleção de arte, e agora, quando via ele ali tão sozinho, desconsolado, eu sabia que meu dever era tratar de arranjar uma casa editora pra ele ir morar (BOJUNGA, 2006, p.109-111).

O fato é que a narrativa continuou pulsando para Lygia depois de retirá-lo da Coleção de Arte para Crianças: “Às vezes eu notava na cara dele [do livro] um rancor contra mim: por que diabo eu tinha tirado ele daquela vida tão glamourosa de coleção de arte, tanta celebridade lá dentro!”³ (BOJUNGA, 2006, p.111). Assim, a escritora decidiu retomar a vida de seu texto literário de **7 Cartas e 2 Sonhos**, procedeu a sua reescritura, desvencilhando-a das ilustrações pictóricas de Tomie Ohtake e transformando-a em outro livro. Lygia, dessa forma, publica **O Meu Amigo Pintor** pela Editora José Olympio, em 1987, sem qualquer apoio ilustrativo e em 2006 o relança pela Casa Lygia Bojunga.

Nesse prisma, novos questionamentos surgem: ao tornar o texto independente das imagens de Tomie, o que ficou como resultado na obra **O Meu Amigo Pintor**? Há como comparar os dois resultados artísticos? Afinal, o quê Lygia retirou e acrescentou com a reformulação da narrativa? É o que pretendemos desvendar.

Alfredo Bosi (1936), em suas “Reflexões sobre a Arte” comenta que “os laços que atam inextricavelmente a intuição artística, e os conhecimentos técnicos de cada arte talvez possam receber uma luz mais penetrante quando se consultam os próprios artistas [...]” (BOSI, 2010, p.22). Em seu posfácio chamado pela escritora de “Para Você que Me Lê”, em que comenta sobre seu processo de criação artística, na obra **O Meu Amigo Pintor**, ela diz:

3 A Coleção de Arte da Berlendis & Vertecchia, conforme veremos, é formada por uma série de grandes nomes da literatura e da pintura brasileira, como Ana Maria Machado e Volpi; Jorge Amado e Caribé, por exemplo.

[..] Livro é feito gente, tem uma história. Independente da história que ele nos conta, ele tem vida própria, uma história só dele. Em geral, leitor nenhum fica sabendo dessa história. A não ser que o leitor do livro resolva contar. O que pouco acontece: quando a gente estuda literatura, aprende que os escritores não devem se intrometer na vida dos personagens e livros que criam. Tornou-se uma regra que eu tenho desrespeitado. E continuo desrespeitando ao entrar pelo meu livro adentro pra te contar episódios da vida dele, feito eu venho contar hoje aqui (BOJUNGA, 2006, p.87-88)⁴.

Dessa maneira, considerando alguns dados fornecidos pela própria escritora, que procedeu a recriação do texto literário, ou, como diz Haroldo de Campos (2013), a sua “transtextualização” (CAMPOS, 2013, p.79) para outra narrativa, sem ilustrações, trataremos, finalmente, no Capítulo 6, o ressignificar de **7 Cartas e 2 Sonhos** em diário, analisando a obra **O Meu Amigo Pintor**, quando pretendemos demonstrar como ocorreu a construção do novo livro, apontando as principais diferenças sobre o que efetivamente se modificou da primeira para a segunda versão, incluindo um Anexo I, com as transcrições dos dois textos literários.

Submete-se a presente pesquisa aos Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, comprometidos com a análise dos processos dinâmicos de produção e recepção, buscando diferenças sobre analogias, intertextualidades, transformações textuais, analisando as absorções e integrações das influências (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 96-97). Vale mencionar que o presente trabalho está amparado pelos estudos comparativistas não tradicionais, que lançam olhar para as relações entre literatura e as outras artes (CARVALHAL, 2006, p.49-51).

Na vertente teórica dos estudos de Fayga Ostrower (2013), sobre o processo de criação artística, encontramos uma reflexão como ponto de partida:

A especificidade da ação artística origina-se nas diversas matérias com que se lida; as “matérias” podendo ser de natureza física ou psíquica: ferro, vidro, cores, sons, gestos, ou também ideias ou relações humanas. Essas matérias vão ser transformadas pela ação do homem. Daí os processos de criação constituírem essencialmente processos de transformação, cujas formas e desdobramentos irão revelar novos aspectos característicos da própria matéria. Assim toda forma artística será forma gerada num processo de transformação. (OSTROWER, 2013, p. 222).

⁴ “O ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores” (SALLES, 2008, p. 21).

A obra de arte literária não é um fato consumado e imóvel, mas é algo em movimento, trazendo inscritas marcas de sua gênese, diálogos e absorções desde o seu nascimento, de modo que estamos sempre transformando a leitura desses processos (PERRNONE-MOISÉS, 2206, p.94). É o que desejamos fazer em nosso percurso: transformar o nosso olhar com o movimento que parte de uma invenção para a reinvenção literária.

Capítulo 1

O PROJETO “ARTE PARA CRIANÇAS E JOVENS”, UMA ODISSEIA DA BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES

“Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios: [...] Que nau te trouxe?”

Homero⁵

No final do século XIX e início do XX, o livro infantil é inteiramente repensado na Europa pelos artistas austríacos, que começam a desenvolver parte de seus projetos no interior dos ateliês vienenses, repensando o formato, diagramação, tipografia, relação texto/imagem do livro destinado às crianças e jovens. Assim, passam a produzir trabalhos apoiando o texto literário nas artes plásticas. Em 1909, lançam no mercado *Die Nibelungen* [“A numeração”], de Carl Otto Czeschka, contendo ilustrações compostas por um trabalho plástico, motivos geometrizados, arabescos e ondulações encontrados na mesma época na arte de Gustav Klimt, marcando um ponto de partida para o casamento entre as duas linguagens verbal e visual (LINDEN, 2006, p.27).

Figura 1 – Carl Otto Czeschka, *Die Nibelungen*, 1909, ilustração.

Fonte: LINDEN, 2006, p.27.

⁵ HOMERO. *Odisseia*. Tradução e Prefácio de Frederico Lourenço. Introdução e Notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2011, p.124.

Em 1925, temos também a publicação alemã do livro *Die Scheuche. Ein Marchen* [“O Espantalho, um conto”], em que aparecem algumas das principais figuras do dadaísmo, junto do texto literário.

Figura 2 – Kurt Schwitters, Kate Steinitz e Theo Van Doesburg, 1925, Editora Apos, Hannover.

Fonte: LINDEN, 2006, p.27.

No Brasil, os caminhos que levaram à concepção da ideia para as publicações de livros que enlaçassem literatura e artes pictóricas surgiram nas décadas de 1970 e 1980, com o crescimento da literatura infantil e juvenil⁶. Houve uma forte mobilização nesse período, envolvendo o governo brasileiro da época e a iniciativa privada, com o objetivo de agilizar investimentos na produção e edição de obras destinadas às crianças e jovens, o que acarretou uma exacerbação mercadológica das editoras, imprimindo livros em grande escala, visando conquistar a fidelidade do seu público.

O aumento da potência mercadológica editorial acabou por distribuir grande quantidade de livros impressos, fazendo com que chegassem aos leitores mirins com falhas, grampeados, sem uma boa apresentação artística, revelando sua baixa qualidade de edição (FERREIRA, 2009, p. 101).

Essa demanda de obras infantis baratas, oferecidas por meio de livrarias e escolas à infância brasileira, incomodava uma estudiosa das Artes Gráficas, Donatella Berlendis,

6 Após a implementação da Lei de Diretrizes e Bases n. 4.024 de 20 de Novembro de 1961, que apoiava a leitura como ferramenta para promover o enriquecimento do vocabulário e a compreensão do significado das palavras (GREGORIN, 2001, p. 38).

que, diante do inconformismo com a qualidade do livro infantil e juvenil, em 1978, passa a se dedicar à pesquisa de editoração para fundar, no Rio de Janeiro, a Berlendis & Vertecchia Editores, especializando-se na produção de livros infantis e juvenis e livros de arte⁷.

Em uma de suas viagens à França, entra em contato com duas obras específicas infantis, considerando o tratamento desses livros, a apresentação e o cuidado: *Petit-Bleu et Petit Jaune*, [“Pequeno Azul e Pequeno Amarelo”], de Leo Lionni (França, 1970)⁸, bem como a obra *Les aventures d'une petite bulle rouge* [“As aventuras de uma pequena bolha vermelha”], de Iela Mari (França, 1968), com ilustrações e design gráficos que elevavam o valor estético do livro infantil.

Figura 1 – Capa do livro “Pequeno Azul e Pequeno Amarelo”.

7 O primeiro livro da Berlendis & Vertecchia é **Chapeuzinho Amarelo** (1979), com autoria de Chico Buarque acompanhado do design gráfico e ilustrações feitos pela própria Donatella, junto com essa obra lança também **Vila Boa de Goiás** (1979), com poesias de Cora Coralina.

8 A Berlendis & Vertecchia traduziu a obra em 2005.

Figura 2 – Capa do livro “As aventuras de uma Pequena Bolha Vermelha”.

Segundo consta nas informações oferecidas na página virtual da Berlendis & Vertecchia: “se com arte é quase insuportável viver, imagine sem ela?” A vida teria uma outra condição. Não haveria representações. Nada comoveria. Seria uma existência apática, quase sem cor⁹.

Donatella Berlendis acreditou ser importante para a literatura nacional destinada às crianças eleger dois tipos de leitura diferentes num único livro, em que arte literária e arte pictórica pudessem caminhar lado a lado, interligadas pela força do livro e oferecendo uma nova experiência ao leitor, que entraria em contato com as reproduções das pinturas de artistas brasileiros contemporâneos, pelo olhar do texto verbal literário, ou vice-versa – o leitor poderia entrar em contato com o texto literário pelo olhar das imagens pictóricas¹⁰. Dessa forma, em 1980, deu um outro passo editorial com a publicação de **Era uma vez três**, texto verbal de Ana Maria Machado (1941) com o texto visual **Portas Amarelas**, pintura de 1965, feita por Alfredo Volpi.

⁹ Disponível em <http://www.berlendis.com/editora.aspx>. Consulta em 10/08/2016.

¹⁰ As informações desse capítulo foram dadas por Bruno Berlendis, editor chefe da Berlendis & Vertecchia, em entrevista realizada em 19 de Agosto de 2015.

Figura 3 – capa do livro Arte para Criança – **Era uma vez três**.

A obra recebeu a premiação da Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1981, e foi assim, que, segundo o depoimento do atual editor Bruno Berlendis, Donatella teve a certeza de que estava no caminho certo, abrindo uma rede de possibilidades de encontros artísticos entre artistas plásticos e escritores. Assim, o segundo livro que integrou a Coleção, tratava da união do trabalho de Tomie Ohtake e Lygia Bojunga: **7 Cartas e 2 Sonhos**, objeto da nossa pesquisa, que recebeu o selo para o programa Salas de Leitura do Ministério da Educação e Cultura.

Logo após o lançamento de **7 Cartas e 2 Sonhos**, verificando os pedidos de adoção em projetos governamentais voltados para a demanda escolar, bem como a requisição desses livros nas escolas particulares, Donatella decide inscrever seu projeto de Arte para Crianças na Unesco, recebendo premiação do instituto pela excelência, pela metodologia apresentada de arte e educação. Com isso, obteve patrocínio para levar ao mercado editorial brasileiro novos livros da coleção.

Dessa forma, a Berlendis & Vertecchia Editores armou pares entre artistas plásticos populares e escritores da época, publicando **A peleja** (1986), texto de Ana Maria Machado e artistas populares; **O capeta Caribé** (1986), de Jorge Amado e Carybé; **Era uma vez uma menina** (1986), de Walmir Ayala e Milton Dacosta; **O anjo no galinheiro** (1986), de Miguel Jorge e Pierre Chalita; **O forasteiro** (1986), de Walmir Ayala e Siron Franco; **Ave Jorge** (1987), de Ziraldo e Antônio Maia; **O pintor que pintou o sete** (1987), de Fernando Sabino e Carlos Scliar; **Gota d'água** (1995), de Alberto Godín e

Tomie Ohtake; **Adão e Eva** (1996), de Machado de Assis e Luiz Paulo Baravelli; **No mundo das nuvens** (1996) de Alberto Godín e Arcangelo Ianelli; **O tesouro do Capitão Policarpo** (2000), de Alberto Goldín e Thomaz Ianelli; **Um Brasil de outro mundo** (2000), de Silvia La Regina e Antônio Henrique Amaral; **Navio das cores**, de Moacyr Scliar e Lasar Segall (2003); **O arteiro e o tempo** de Luis Fernando Veríssimo e Glauco Rodrigues (2004)¹¹.

Do ponto de vista pedagógico, o objetivo da editora, ao publicar a coleção de Arte para Crianças e Jovens, é colaborar com a formação de um ser criativo e reflexivo¹². A arte permeia nossas vidas, colabora para o desenvolvimento do respeito à diversidade cultural, aciona reflexões sobre os indivíduos e os seus.

Assim sendo, nos parece que a Berlendis & Vertecchia Editores possui um papel importante na história da literatura infantil e juvenil brasileira da época, ao lançar o projeto “Arte para Crianças” na década de 80, de modo que, junto de Donatella Berlendis, empreendeu uma verdadeira odisseia, na busca por suprir uma carência de conhecimento nessas áreas, construindo, assim, um legado com o claro objetivo de disseminar a arte e a cultura literária pelo Brasil e promover a valorização da infância.

¹¹ Optamos por colocar uma pequena sinopse de cada uma dessas obras anexa à presente pesquisa.

¹² Disponível em: <http://www.berlendis.com/editora.aspx>. Consulta 10/08/2016.

1.1 TOMIE OHTAKE PARA LYGIA BOJUNGA: A ENCOMENDA

“O fascínio da obra entregue ao público não é suficiente, talvez, porque a questão da origem desperta no homem uma curiosidade visceral [...]”

Cecília Almeida Salles¹³

Lygia Bojunga (1932) e Tomie Ohtake (1913-2015) nunca se encontraram pessoalmente. Uma habitava o mundo das cores e das formas, o estudo da luz natural, do óleo sobre tela, dos recortes geométricos, as linhas-não-linhas, as texturas, a lapidação da cor, o cuidado dos pincéis. A outra, andava pelo mundo das letras, produzindo obras que influenciam a Literatura para Crianças e Jovens no Brasil. Naquele tempo, quando foi convidada a integrar o projeto Arte para Criança, Bojunga já havia publicado seis obras: **Os colegas** (1972), **Angélica** (1975), **A bolsa amarela** (1976), **A casa da madrinha** (1978), **Corda bamba** (1979), **Sofá estampado** (1980)¹⁴.

Tomie Ohtake disponibilizou dez de suas telas para o projeto da Coleção de Arte para Criança, uma para a capa e outras nove para as ilustrações. Segundo nossa entrevista com o professor Miguel Chaia¹⁵, um dos curadores de algumas das exposições de Tomie Ohtake e, portanto, estudioso do trabalho da artista, a pintura de Tomie, especialmente dessa década de 70 e 80, se aproxima muito do universo da criança, pela simplicidade das obras, pela geometria, pelas cores primárias, curvas e linhas.

Convencer Lygia Bojunga a escrever a partir das telas de Tomie Ohtake, não foi uma tarefa fácil. Habitando um posto de destaque na literatura, não confiava em livros sob encomenda, não queria se comprometer com a escrita de algo que não saísse naturalmente de seu processo criativo (BOJUNGA, 2006, p. 92).

Donatella Berlendis subiu as montanhas do Rio de Janeiro para encontrar a Boa Liga, sítio onde Lygia morava nos anos 80, antes de se mudar para Londres. Contou sobre

¹³ SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008, p. 31.

¹⁴ Sobre essas obras, discorreremos no Capítulo 3.

¹⁵ Entrevista realizada em Junho de 2017.

seu trabalho, sobre a Coleção Arte Para Criança, que foi feita com zelo, resultando em sucesso de vendas e premiações, conforme falamos no capítulo anterior.

Ela comandava com muita competência, conforme vi pelos livros que me trazia, e que abriu sobre a mesa – uma editora voltada para a produção de livros artísticos e estava empenhadíssima num projeto, ainda bem recente, de produzir uma coleção chamada Arte para Criança, (que, posteriormente, teria continuidade na coleção Arte para Jovens) – coleções que casavam pintura com literatura.

Tinha selecionado alguns escritores para escrever histórias que acompanhariam trabalhos dos nossos melhores pintores, e já tinha escolhido os casamentos que ia fazer. Como achava que minha escrita combinava bem com a pintura abstrata de Tomie Ohtake... (BOJUNGA, 2006, p. 90-91)

Lygia agradeceu o convite e disse que só escrevia o que estava “sentindo falta de escrever” (BOJUNGA, 2006, p. 91). Donatella não se conformou. Disse que Lygia poderia escrever do jeito dela, da forma como ela achasse melhor, sem qualquer interferência: “– Você pode imaginar o que quiser a partir destas imagens. Deu uma pausa: – A única encomenda, entre aspas, é que a história não seja longa, tem que ter no máximo...” (BOJUNGA, 2006, p. 92).

Lygia mais uma vez recusa. O fato de não poder ter a história longa, com limitação de páginas, tirava-lhe “a vontade de inventar”. Agradeceu a visita, juntou “livro, papel, elogios” e entregou de volta (BOJUNGA, 2006, p.93).

“Ela nem piscou: empilhou argumentos, contou casos e sugeriu datas para ver o livro pronto” (BOJUNGA, 2006, p.93). E, mais uma vez, Bojunga declara que tinha desaprendido a escrever com data marcada para entrega. A visitante não se abateu, foi logo desdizendo datas e deixando claro que Lygia colocaria o prazo, marcando a data que quisesse, esperaria o tempo que fosse necessário (BOJUNGA, 2006, p.93).

Donatella Berlendis foi embora da Boa Liga levando a promessa de uma tentativa por parte de Lygia, que ficou com as reproduções das pinturas de Tomie Ohtake em suas mãos para pensar a respeito durante sua temporada em Londres, que aconteceria meses depois.

TOMIE OHTAKE: DA LUZ À TENSÃO DAS CORES

“[...] círculos, núcleos, elipses, rombos – se deixam perpassar por transparências; se fazem percorrer por manchas e talhaduras; se abrem ao acesso líquido das incidências de cor e luz; radiam ou entenebrece, à medida que o gesto pictórico as vai gestando como se as fosse resgatando de um limbo cósmico.”

Haroldo de Campos¹⁶

Tomie Ohtake (1913-2015) buscava os altos da cidade de São Paulo para estudar a luz natural. A antiga alquimia distinguia o momento da “primeira luz”, pouco antes do nascer do sol, como sendo da iluminação espiritual, simbólica, psíquica. A seguir, há o surgimento da “segunda luz”, a amarela, traduzindo todo seu calor energético. Lembra infusão do fogo. “Sol nascente” em sua origem latina, vem de *oriens*, do verbo *orior*, que significa: *surgir*, ou *tornar-se visível*. Simboliza o nascimento da consciência – o *dia*.¹⁷

A luz não só acontece para Tomie pela forma natural, mas também pela artificial, através da pintura. Nascida no Japão e radicada no Brasil, faz uma viagem ao exterior em 1951, quando entra em contato com muitas obras de arte, em especial, o quadro do casal de camponeses rezando uma prece nos campos de plantação de batata, que atingiu diretamente seu modo de ver a luminosidade dos quadros (SANTOS e REGO, 2002, p.11).

¹⁶ **Tomie Ohtake**/ Organizado por Ricardo Ohtake. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2011, p.231

¹⁷ **O Livro dos Símbolos**. Reflexões sobre imagens arquetípicas. 2012, p.90.

Figura 1 – Jean François Millet, **L'Angellus**. 1857-59, óleo sobre tela, 55,85 x 66 cm, Museu d' Orsay, Paris, França.

Fonte: SANTOS e REGO, 2002, p.11.

Em 1952, prestes a completar 40 anos, Tomie Ohtake recebe em sua casa, como hóspede, o artista plástico japonês Keisuke Sugano (1909-1963), que expunha seu trabalho figurativo no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para agradecer seus anfitriões, Sugano propõe encontros a um grupo de amigos japoneses interessados em pintura, promovendo reuniões com temática livre e bate-papos sobre história da arte na residência dos Ohtake. Foi assim que Tomie começou a pintar (SANTOS E REGO, 2002, p.11).

Tomie Ohtake extraía a cor da tinta a óleo, depois, mais adiante, passou a usar também *crayon* gorduroso sobre pedra para produzir as litogravuras. Depois desenvolveu técnicas de tinta aliada ao metal e ao vidro (SANTOS e REGO, 2002, p.12). Inicia sua gênese pictórica, partindo de um simples vaso de flores, das paisagens que via: árvores negras de galhos e sem folhas se enfileiram numa rua.

Figura 2 – Tomie Ohtake, Sem título. 1953, óleo sobre tela, 54 x 65 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.73

A seguir, as pinturas dos objetos e paisagens passaram a ser ultrapassadas por formas mais sintetizadas que culminaram num princípio de abstracionismo¹⁸: Tomie nunca procurou a pintura abstrata de maneira consciente, muito embora tenha sido através dela que a artista pôde se estabelecer com mais confiança, desenvolvendo não mais pinturas isoladas, mas uma série em que diversas pinturas se comunicam entre si, promovendo estudos de cores e formas (ALMEIDA, 2006, p.28), de modo que, em 1953, Tomie Ohtake já tinha um conjunto de trabalhos abstratos que foram enviados para o Salão Paulista de Arte Moderna, dando os primeiros passos para se tornar uma das atividades mais importantes em sua vida.

¹⁸ Em sentido amplo, abstracionismo refere-se às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. Em acepção específica, o termo liga-se às vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a representação ilusionista da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem e a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz, aparecem como traços recorrentes das diferentes orientações abrigadas sob esse rótulo. Inúmeros movimentos e artistas aderem à abstração, que se torna, a partir da década de 1930, um dos eixos centrais da produção artística no século XX. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>. Acesso em 27/11/2017.

Figura 3 – Tomie Ohtake, Sem título. 1956, óleo sobre tela, 65 x 50 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.77.

A primeira grande exposição individual de Ohtake aconteceu cinco anos depois, em 1957, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. É a partir daí que ela começa a pintar com grande frequência, sem pressa e sem se deixar inquietar pela efervescência do meio artístico. Afinal, era o grande auge das Bienais, em que um seleto grupo de artistas se destacava – Antônio Bandeira (1922-1967), Ivan Serpa (1923-1973), Iberê Camargo (1914-1994), Manabu Mabe (1924-1997), Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Alfredo Volpi (1896-1988), Hércules Barsotti (1914-2010), Willis de Castro (1926 -1988), Mário Pedrosa (1900 -1981).

Para Miguel de Almeida (2006), “a intuição movia o trabalho de Tomie Ohtake, uma sutileza sofisticada, um pacto espiritual entre ela, os pincéis, a tinta e a tela”. A cor, o gesto e a matéria se uniam numa tríade para se tornar a sua arte. Havia uma conexão, um juízo natural. A artista não considerava sua pintura emocional, ao contrário, dizia que sempre pintava friamente (2006, p.19).

Segundo o ensaio de Paulo Herkenhoff (2001) sobre a artista, “as experiências fenomenológicas propiciadas ao olhar pela pintura de Tomie Ohtake são atravessadas

pela dimensão temporal. “Tempo é o que sinto mais”, declara a artista”. A vitalidade experimental da pintura de Tomie ora está em sua disciplina ante o tempo da repetição, ora no tempo que passa, e nunca em violência gestual e conturbação da matéria¹⁹.

Figura 4 – Tomie Ohtake, Sem título. 1959, óleo sobre tela, 100 x 70 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.87.

Considera-se que a produção de destaque de Tomie tenha se revelado entre 1960-1970 e a partir dos anos 1980, quando trabalhou eficazmente com tensão de cores, contensão de volumes, pequenas pinceladas curtas e circulares davam um grande movimento interno na tela. A artista buscava caminhos fora da geometria rígida. Nesta fase, criava diretamente na tela, sem fazer esboços ou croquis, com variações livres, gestuais e sem retoque.

¹⁹ Extraído do livro **Tomie Ohtake**. Organizado por Ricardo Ohtake. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2011, p.65.

Além da escolha das cores, o preto e o branco são tonalidades que não ficam de fora de seus trabalhos; na busca por relevo e movimento, transparência e profundidade, remetem à lembrança das pinturas *sumi-ê*, em que o artista oriental deve seguir sua inspiração espontaneamente. Entretanto, a potência das pinceladas de Tomie em muito se destacam, como uma espécie de fluxo de energia que se propaga pela superfície da tela.

Figura 5 - Tomie Ohtake, Sem título. 1961, óleo sobre tela, 75 X 135 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.89.

Segundo consta no mencionado ensaio “Tomie Ohtake”, por Paulo Herkenhoff (2001, p. 62-66), a pincelada é a chave da obra da artista. O cálculo dos gestos, a disciplina e a tranquilidade, despregada de qualquer outra intenção que não seja se revelar como superfície. Cada pincelada é discreta, comedida, reiterada. Tomie trabalhava simultaneamente vários quadros. O fator tempo em sua pintura passa pelos processos empíricos de acumulação das pinceladas, de sua articulação como superfície e de secagem do material.

Figura 6 - Tomie Ohtake, Sem título. 1961, óleo sobre tela, 135 x 75 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.99.

As cores tornaram-se sua grande obsessão de pesquisa: o amarelo, o vermelho, o azul, preto e branco se destacam em sua obra, camada por camada, e mais camadas e

cores, até chegar onde pretendia – a construção de um estilo que marcasse sua assinatura, o imediato reconhecimento de quem pintara.

Figura 7 - Tomie Ohtake, Sem título. 1969, óleo sobre tela, 135 x 135 cm, Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.122.

Segundo Tomie, uma fase de seu trabalho foi a de “construir grandes formas, que, apesar de não terem linhas muito definidas, eram o que na época havia de mais definido em sua obra abstrata” (ALMEIDA, 2006, p.20).

Figura 8 - Tomie Ohtake, Sem título. 1976, óleo sobre tela, 101 x 101 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.157.

Conforme afirma Paulo Herkenhoff (2001, p. 65), Tomie Ohtake se alinha, numa perspectiva ocidental, ao pintor Mark Rothko (1903-1970), ambos com pinturas não figurativas que dialogam nas relações com a metafísica, a outros pintores modernos, a exemplo de Wassily Kandinsky (1866-1944)²⁰.

²⁰ “É possível notar duas vertentes a organizar a ampla gama de direções assumidas pela arte abstrata. A primeira, inclinada ao percurso da emoção, ao ritmo da cor e à expressão de impulsos individuais, encontra suas matrizes no expressionismo e no fauvismo. A segunda, mais afinada com os fundamentos racionalistas das composições cubistas, o rigor matemático e a depuração da forma, aparece descrita como abstração geométrica. As vanguardas russas exemplificam as duas vertentes: Wassili Kandinsky (1866-1944), representante da primeira, é considerado pioneiro na realização de pinturas não-figurativas [...]” Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo347/abstracionismo>, acesso em 27/11/2017.

Figura 9 – Mark Rothko, **A retrospective**. 1957, óleo sobre tela, Museu de Belas Artes de Houston/EUA.

Fonte: Disponível: <https://www.mfah.org/calendar/art-body-mind-mark-rothko-retrospective>, acesso em 20/11/2017.

Figura 10 – Wassily Kandinsky, **Estudo das cores e blocos com círculos concêntricos**. 1913, aquarela, guache e *crayon* no papel, 23,8 x 31,4 cm, Galeria em Lenbach, Munique, Alemanha.

Fonte: Disponível: <http://www.wassilykandinsky.net/work-370.php>, acesso em 20/11/2017.

Mesmo assim, a influência japonesa é incontestável no trabalho de Tomie Ohtake. Embora a artista considerasse sua obra de cunho ocidental, refere-se ao exemplo dos haikais para se fazer-se compreender (ALMEIDA, 2006, p.28). Três linhas horizontais, com cinco e sete sílabas, estabelecem o poder da concisão, o poder de dizer o máximo com o mínimo dos haikais, captando o momento da experiência, um instante em que o simples, subitamente revela a sua natureza interior e nos faz olhar de novo para aquilo que observamos – a natureza humana, a vida²¹. É assim que Tomie Ohtake mostrou-se permeável às linguagens artísticas que vinham sendo construídas ao longo do século XX, especialmente no que corresponde ao espaço, às formas, às cores, acrescentando suas peculiaridades, seu temperamento e seu ritmo.

Figura 11 – Tomie Ohtake, Sem título. 1983, óleo sobre tela, 135 x 135 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.174.

Segundo Frederico Moraes (2001), “a artista plástica criou um rico vocabulário de formas, que, a partir de um núcleo básico, sempre reelaboradas e ressignificadas, acabam por constituir uma espécie de fascínio permanente” (MORAIS, 2001, p.144). A cada nova

²¹ Haikai é uma forma de poesia japonesa surgida no sec. XVII composta de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas respectivamente, que tinha como tema a natureza ou as estações do ano. “A escrita japonesa dos haikais tende para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define. As frases/linhas do texto se aproximam da fumaça, com um dinamismo norte-sul (do céu ao inferno, do inferno ao céu), distinto da horizontal orientação este-leste da escrita ocidental de extração semita.” (LEMINSKY, Paulo. 2013, p.01)

etapa, a artista recorre às mesmas formas e/ou estruturas formais, cuja semântica, entretanto, modifica-se graças às novas relações com a cor, matéria e espaço.

No final dos anos 80, seguindo pelos anos 90, o caráter circular de autorreferência da sua obra prossegue em novas pinturas, trazendo à tona as formas sensuais, cósmicas, aquáticas. Tomie desenvolve discussões plásticas que interligam espaço e cosmos. Assim, o espaço cósmico nos seus trabalhos não é aquele que o observador vê a olho nu, ou seja, o céu estrelado visto de qualquer ponto da terra. Ao contrário, suas obras elevam o olhar, situando-o além da estratosfera, próximo do cosmo captado por instrumentos de alta tecnologia, ou do cosmo conceitual, configurado com multidimensionalidade (MORAIS, 2001, p.114)²².

Figura 12: Tomie Ohtake, Sem título. 1987, acrílico, 100 x 100 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.207.

²² Do ensaio **O Edifício de Formas**: Tomie Ohtake, constante no livro Tomie Ohtake/ Organizado por Ricardo Ohtake. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2001.

Figura 13: Tomie Ohtake, Sem título. 1991, acrílico, 200 x 200 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.253.

Ainda nos anos 90, o poeta Haroldo de Campos trabalhou em parceria com a pintora, na construção de imagens pictóricas e imagens poéticas unidas para o álbum YU-GEN, contendo dez gravuras-poemas sobre a mesma prancha de metal. Utilizando um ideograma japonês, com o símbolo gráfico que representa o sol, o poema de Campos se impregna na tela de Tomie Ohtake, compondo *Akari*, que, em japonês, significa luz:

Figura 14 – Tomie Ohtake, **Akari**. 1998, água tinta soucre e água forte, 53 x 38 cm, coleção particular.²³

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.349.

Para Miguel Chaia (2006), “por criar um novo universo no interior da tela, através de regras autônomas e da elaboração de relações entre texturas, formas, cores e outros elementos pictóricos, Tomie Ohtake demonstra que não está apenas ligada às experiências figurativas”, sempre existentes ao longo de sua carreira. A artista trabalha também, com a visualidade encontrada no plano do real, vindo a explorar não apenas o plano geométrico como também formas concretas.²⁴

²³ “A transcrição na tela é: “Akari, rubi total, ponta de luz, aqui começa o sol.”

²⁴ Ensaio “A Dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake”, no livro **Tomie Ohtake** organizado por Ricardo Ohtake, 2001, p. 225.

Figura 15 – Tomie Ohtake, Sem título. 2000, acrílico, 130 x 130 cm, coleção particular.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.318.

A história das obras de Tomie demonstra sua busca por novas técnicas de pinturas, técnicas de gravuras, usando tesoura, estilete, papéis coloridos para esboçar as pinturas, formas geométricas irregulares, pesquisando contrastes das cores que passaram a dominar sua obra como se fossem formas orgânicas, *dégradée*, variações monocromáticas, composições e textura, litogravura, impressos com prensas, em metal e vidro.

Figura 16 – Tomie Ohtake, Sem título. 2008, 21 x 31 cm, gravura em metal, 2008, Galeria Espaço Arte de São Paulo.

Fonte: Disponível: <http://www.espacoarte.com.br/obras/6339-> acesso em 20/11/2017.

Desenhando uma espécie de céu imaginativo que perpassa pelas cores (o vermelho, o amarelo, o azul), Tomie deu início à criação de esculturas de grande escala, buscando uma tensão nas peças que deixam o observador na dúvida, gerando um cai não cai, um vira não vira, um anda não anda. Então, a linha que desapareceu da pintura surge na escultura e nas instalações.

Figura 17 – Tomie Ohtake, Painel de tapeçaria, 2015, 620 m2, 70 m de largura, auditório do Memorial da América Latina, fotografia.

Fonte: **Tomie Ohtake**, Organizador Ricardo Ohtake, 2001, p.10.

O desenvolvimento da trajetória da artista, caracteriza-se pela busca da arte, realizando uma obra que quer “dizer muita coisa”, e cuja usufruição leva à contemplação (no sentido estético, religioso e filosófico) A impotências das formas, as sensualidades dos signos e o silêncio da construção pictórica criam um clima adequado à contemplação. As formas são sólidas transmitindo quietude e densidade. Também procuram equilíbrio entre a razão e a emoção.

Outras análises também apontam para a realização de uma pintura, em Tomie, que mesmo passando gradativamente das amarrações estéticas orientais para as ocidentais, continua guardando um potencial de apreensão de amplas relações do mundo [...] (CHAIA, 2006, p. 227).²⁵

Dessa forma, vemos que os espaços criados por Tomie, na pintura, gravura e até mesmo escultura, delimitam imagens da imensidade. Por essas linhas, círculos, núcleos elipses, rombos, verificaremos mais adiante, como a escritora Lygia Bojunga absorve a explosão cromática da arte de Tomie Ohtake.

²⁵ Do ensaio “A Dimensão Cósmica na Arte de Tomie Ohtake” para o livro **Tomie Ohtake**, organizado por Ricardo Ohtake, São Paulo: Projetos RO, 2001.

Capítulo 3

LYGIA BOJUNGA E O CALEIDOSCÓPIO DE SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

“[...] livro é como se fosse vida, casa e comida. Um caleidoscópio que o tempo vai virando.”²⁶

Lygia Bojunga

No fim da década de 1960, início da de 1970, as produções literárias brasileiras para crianças e adolescentes passaram a focalizar temas urbanos importantes, carregados de assuntos cotidianos, problemáticos e crítico-construtivos, aliados a uma construção imaginativa irreverente, resgatando, com isso, a tradição, a originalidade de Monteiro Lobato, perdidas por duas longas décadas de um período de “estiagem criativa”, que ocorreu durante a década de 1940 e de 1950 (FERREIRA, 2009, p.99-100).

Lygia Bojunga (1932) – gaúcha de Pelotas, carioca de vivência, pois se mudou com a família para o Rio de Janeiro ainda criança, depois de sua experiência no teatro, com a companhia itinerante “Os Artistas Unidos” e também como roteirista para rádio e televisão por um período de dez anos, fica conhecida nacional e internacionalmente como escritora de literatura infantil e juvenil, sendo agraciada por muitos prêmios, dentre os quais, merecem destaque, a Medalha Hans Christian Andersen (1982) - o maior prêmio do IBBY (International Board on Books for Young People), considerado o Nobel de Literatura Infantil e Juvenil, e o prêmio em ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award (2004), pelo governo sueco (COELHO, 2006, p.496).

Durante a pesquisa, tivemos a oportunidade de realizar a leitura de todos os livros da obra bojunguiana para crianças e jovens e tecer uma pequena resenha de cada um deles, que apresentamos em um rápido panorama neste capítulo.

Sua primeira obra, **Os colegas** (1972), publicada pela Editora Sabiá, logo incorporada pela José Olympio, recebeu o Prêmio Jabuti no ano seguinte ao da

²⁶ BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. 2004, p.13.

publicação, conquistando público e prestígio. Com uma narrativa fluida e em terceira pessoa, Lygia cria um de seus mais famosos grupos de personagens, narrando uma história sobre a amizade, o companheirismo entre os cachorros Virinha e Latinha que gostam de fazer samba, o “ursíssimo” Voz de Cristal, o coelho Cara-de-pau, além da cachorra de raça Flor de Lis, vivendo juntos à margem da vida, praticando a solidariedade, olhando para o carnaval, o circo, como manifestações artísticas brasileiras, e descobrindo a alegria da vida.

A produção de Bojunga se solidifica nos anos subsequentes com o livro **Angélica** (1975) onde, também em terceira pessoa, e um narrador onisciente, conta a história do nascimento de um porco chamado Porto e uma Cegonha de nome Angélica. O livro questiona a existência e a dúvida de autoaceitação do indivíduo exatamente à maneira em que ele está no mundo. Também focaliza a problemática da família, cujos elementos apresentam filosofias diferentes da sua. Oferece questionamentos ao leitor sobre qual é o significado do tempo, trazendo discussões sobre criatividade e diferentes estilos de vida.

A bolsa amarela (1976) é um dos livros mais lidos na obra de Lygia Bojunga. Escrito em primeira pessoa, a narradora é uma menina que está à procura de um lugar para esconder todas as suas vontades. Ela ganha, então a bolsa amarela, onde guarda a vontade de ser grande, a de ter nascido menino, e a de se tornar escritora. Raquel é sensível e imaginativa e em meio ao núcleo familiar - lugar de atritos, ela consegue povoar seu mundo secreto com fantasias, fazendo amizades, em especial com um galo Rei, e empreendendo uma aventura fantástica e espiritual conquistando sua autoafirmação como pessoa. Foi traduzido em diversos idiomas, adaptado para o teatro, não apenas no Brasil, como também na Bélgica e na Suécia, recebendo o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. O IBBY, *International Board on Books for Young People*, incluiu esta obra em sua lista de honra.

A casa da madrinha (1978), escrito em terceira pessoa, é uma narrativa comovente que conta a história de Alexandre e seu companheiro de viagem, um pavão. O menino tem uma dura história de vida. Vê-se obrigado a deixar a escola para ajudar a sustentar a família que é muito pobre. O garoto decide fugir para buscar o lugar de seus sonhos – a casa da madrinha. Durante a jornada, ele conhece Vera, uma menina que por ele tem simpatia. Juntos, iniciam uma intensa interação, com conversas, brincadeiras, abrindo as portas do imaginário, ao mesmo tempo em que lhe conta a sua história de luta

pela sobrevivência. Seu companheiro, o Pavão, tem destaque na narrativa, pois sua jornada individual é também contada: apaixonado pela Gata da Capa, segue pelo mundo, em busca dela, até que encontra Alexandre. “E os dois foram indo. Toda a vida” (BOJUNGA, 2015, p.123).

Em **Corda bamba** (1979), Lygia estabelece uma narrativa em terceira pessoa, com narrador onisciente. É talvez um dos mais articulados textos da extensão do trabalho da autora, pois estabelece a criação de um suspense, garantindo ao leitor toda atenção e interesse em querer saber o que sucedeu com os pais de Maria – equilibristas de um circo. A obra possui personagens de destaque, como por exemplo a Mulher Barbuda e o Foguinho, além da avó Maria Cecília Mendonça de Melo, com quem a personagem principal se vê forçada a conviver. O título **Corda bamba**, remete ao imaginário popular. Quando se diz “viver na corda bamba” é o mesmo que estar enfrentando grandes desafios para sobreviver. É assim que a personagem, durante a narrativa, busca seu equilíbrio, procurando se reestabelecer de um grande e doloroso trauma, tentando trilhar um novo caminho ao andar na sua própria corda, refletindo também, sobre qual das pontas ela deve escolher.

O sofá estampado (1980) é na opinião de Lygia Bojunga o seu melhor trabalho, segundo nossa entrevista realizada em Outubro/2016, além de ser um dos mais premiados, talvez porque traga à baila um forte crítica social, utilizando personagens incomuns, como Vitor, um tatu que se apaixona por uma gata angorá, Dalva. A gata, por sua vez, o esnoba jogando suas cartas de amor para dentro do sofá estampado. Esse sofá é também o lugar que o tatu gosta de cavar numa tentativa de buscar seu bem estar. A obra traz outros personagens de destaque como Dona Popozinha, uma “hipopótama de status” e a avó de Vitor, que é uma tatu-arqueóloga e exploradora do mundo.

Depois de **O sofá estampado**, Lygia publica **7 Cartas e 2 Sonhos** (1982), objeto de estudo deste trabalho, e logo a seguir, o seu único livro de contos, **Tchau** (1984), reconhecido nacionalmente, como o melhor livro para o jovem, título dado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, além de ser incluído na seleção dos melhores livros da Biblioteca Internacional da Juventude em Munique, na Alemanha, sendo contemplada pelo prêmio ALMA, conforme informação passada na própria contracapa da obra.

Tchau tem o primeiro conto que dá título ao livro. É a história de uma mãe que abandona os dois filhos pequenos e um casamento enfadonho para viver um grande amor

fora do Brasil. O conto é narrado em segunda pessoa, com foco no ponto de vista da garotinha, Rebeca, que observa o comportamento da mãe se modificar, até a sua partida definitiva. A seguir, há o conto **O bife e a pipoca**, sobre a história de uma amizade entre um garoto rico e um garoto pobre, levando o leitor a reflexões sobre os universos distintos, devido a diferenças sociais gritantes existentes no país. Logo depois, **A troca e a tarefa**, conto em que a personagem principal se encontra com o ciúme, abrindo reflexões sobre a possibilidade de transformar sua dor em histórias. Teve como base o quadro “A solitária” de Munch. O último conto da obra - **Lá no mar**, narra, em meio à poeticidade, a história de um barco com vida própria, que junto de seu dono, o Pescador, naufragam. O barco fica cansado, não quer nadar e voltar à sua vida marítima, até que um Menino o encontra, devolvendo-lhe novamente o gosto por ser barco.

As obras acima compõem o primeiro período de publicações de Lygia Bojunga, escritas durante um período de repressão militar no Brasil (1964-1985), tempo em que foi instaurada a censura no país, atingindo a especificidade de muitas obras literárias, mas não a generalidade de toda a produção. Entretanto, a literatura infantil e juvenil, mesmo diante deste cenário, foi menos agredida pela censura. Todavia, Lygia Bojunga, por meio de recursos metafóricos, acabou por se referir ao sistema político, mais nitidamente em **A Bolsa amarela, O sofá estampado, 7 Cartas e 2 Sonhos** (FERREIRA, 2009, p.102).

Conforme mencionado em nossa pesquisa, **7 Cartas e 2 Sonhos** foi publicado no ano de 1982, atendendo ao projeto da Berlendis & Vertecchia Editores para a coleção Arte para Crianças, que pretendia casar a pintura com a literatura (BOJUNGA, 2006, p.90). A obra sofreu uma transformação de narrativa. Em 1987, foi reescrita com o título **O Meu Amigo Pintor** e, em 1989, adaptada para os palcos brasileiros em linguagem cênica. Esta nova conquista lhe rendeu premiações importantes, como os troféus Mambembe e Molière (BOJUNGA, 2003, p.113).

A produção de Lygia Bojunga não para por aí. Nos anos seguintes, ela publica **Nós três** (1987), fazendo parte de um conjunto de livros que ela intitula de “par sombrio”, junto com **O abraço** (1995), obra que falaremos adiante (BOJUNGA, 2014, p.85). Na edição feita pela casa Lygia Bojunga, o par sombrio recebeu uma tarja branca e preta na primeira página do livro, como demarcação. Escrita em terceira pessoa, a menina Rafaela, o ex-marinheiro Davi e a escultora Mariana compõem a tríade de uma relação de amizade estabelecida durante as férias da menina Rafaela na casa de Mariana, que morava

solitária, numa casinha à beira mar. Davi e Mariana se apaixonam e a relação é quebrada por uma inesperada tragédia presenciada pela menina. A obra é transformada em peça teatral em 1989 (BOJUNGA, 2005, p.137).

Na sequência, Bojunga desenvolve um projeto com o objetivo de contar ao leitor a sua experiência pessoal com o livro, abrindo reflexões sobre a construção do seu fazer literário, com a publicação do primeiro da trilogia, narrando sua experiência com a literatura. Assim, **Livro – um encontro** (1988) conta sobre seus casos de amor com a leitura, reservando a primeira parte da obra para posicionar-se como leitora e a segunda parte, como escritora. Assim, Bojunga destaca Monteiro Lobato, Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Clarice Lispector, Jane Austen, Cecília Meireles, Rilke, Katherine Mansfield, como autores responsáveis pela ligação de Bojunga com a literatura.

Em **Fazendo Ana Paz** (1991), Lygia Bojunga produz uma narrativa com uma personagem que, segundo ela, “lhe pegou desprevenida”: Ana Paz, e sua passagem de vida, aos 8, 18 e 80 anos. Durante a construção de Ana Paz, a própria autora ingressa na história como personagem. Trata-se de uma narrativa que revela como ocorrem os bastidores de sua criação literária.

Paisagem (1992) compõe o último livro da trilogia, no qual a personagem Lourenço é um jovem que se corresponde com uma escritora que ele admira muito. Em uma de suas cartas, conta-lhe sobre um sonho, que por coincidência, era exatamente igual à narrativa que a escritora estava criando. Entrelaçando níveis diferentes de escritura, a autora Lygia Bojunga, estabelece uma troca entre a personagem Lourenço e a narradora escritora, tendo a paisagem como ponto de intersecção de suas diferentes visões.

Seis vezes Lucas (1995) é um livro premiado pela Câmara Brasileira do Livro com o Jabuti. Além de receber o prêmio Orígenes Lessa, *Honors Concours*, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, sendo considerado um marco na produção de Lygia Bojunga. Narrado em seis capítulos, tem como protagonista Lucas, filho único de uma família tradicional, que procura maneiras de vencer seus medos, tentando solucionar os seus conflitos. Motivado pela censura do pai de que homem não chora, tenta sufocar o choro e o medo que, somatizados, transformam-se na “Coisa” – uma dor física que se instala em várias partes de seu corpo, com variado grau de intensidade. Os seis capítulos mostram as tentativas de Lucas na busca de superação de suas carências, como por exemplo: o medo de ficar sozinho em casa durante a noite; o

medo da solidão, consequência do distanciamento afetivo dos pais; o medo de não ser correspondido em sua paixão pela professora de artes plásticas; o medo de não conseguir ter um cachorro, amigo ideal para ouvir seus queixumes, entre outros. Em nossa opinião, esta é uma das mais importantes obras de Lygia Bojunga.

A morte é um dos temas centrais do trabalho de Bojunga. Entretanto, em **O abraço** (1995), isso ocorre de maneira mais evidente, posto que a morte aparece como personagem. Junto de **Nós três**, conforme falamos, compõe o que Lygia chamou de “par sombrio” (BOJUNGA, 1995, p. 85). Trata-se de uma narradora jovem, chamada Cristina, que além de vivenciar uma experiência sexual muito difícil ao ser molestada por um homem quando tinha apenas 8 anos de idade, sofre a perda de uma amizade importante, com o desaparecimento de sua melhor amiga Clarice. Com o passar do tempo, Cristina reencontra o homem que a violentou, trabalhando como um palhaço de circo, e tenta estabelecer com ele um novo contato permeado pela ambivalência de um desejo de atração inexplicável e repulsa.

Feito à mão (1996), nasceu da ideia de Bojunga em produzir um livro com papel artesanal alinhavado, elucidando sobre seu processo criativo, sobre suas experiências que transformam a escrita. A autora conta, em tom de crônica, alguns aspectos de sua vida pessoal revelando sua maneira de ver o mundo e como essas passagens interferiram no seu processo criativo. Os textos possuem os seguintes títulos: “Falando com Botões”, “Crow’s Nest”, “Uma minha casa”, “A Boa Liga”, “As rezas”, “Os Mercados do México”, “As Mambembadas” e “Numa Rua em Istambul”.

Lygia Bojunga, recolhida em sua mansarda londrina, apelidada de Crow’s Nest²⁷, onde escreve grande parte de seus livros, narra algumas passagens de sua intimidade que, para ela, tiveram significado. Apresentando-se como uma pessoa que gosta de costuras e artesanato, revelando algumas de suas experiências de criança e adolescente, quando vai estudar no internato católico em Minas Gerais. Além disso, fala de sua vida como atriz de teatro e sobre a aquisição das terras da Boa Liga no interior do Rio de Janeiro. Muito

²⁷ Segundo a autora, a palavra *crow* não é possível traduzir. É como os ingleses chamam um pássaro comum que habita as ruas de Londres. Não é corvo, nem é gralha, por isso Lygia o chama mesmo de *crow*. Além disso, *crow* é também o lugar que o marinheiro aboletava, no alto do mastro do navio. A palavra *nest*, por sua vez, significa ninho (BOJUNGA, 1999, p.56-70).

da biografia de Lygia Bojunga consta nesta obra, assim como é possível encontrá-la, também, nas obras **O Rio e eu**, bem como, **Intramuros**, conforme veremos mais adiante.

A cama (1999) é uma narrativa que apresenta os elementos de drama e comédia inseridos em sua constituição. A personagem principal é uma cama de duzentos anos, de madeira jacarandá, cuja opulência chama a atenção de todas as personagens envolvidas na trama. A narrativa é dividida em dez capítulos que situam o local da cama: “A cama na lembrança”, “A cama na foto antiga”, “A cama no morro”, “A cama no estúdio”, “A cama no Jardim Botânico”, “A Cama na Indenização”, “A Cama no antiquário”, “A cama na ideia fixa”, “A cama no casarão”, “A cama na espera”.

Bojunga não deixa de relatar a realidade brasileira, ao situar a antiguidade dentro de um barraco pobre na favela do Rato Molhado e até na mansão de um homem rico. Há uma maldição dada à primeira família que adquiriu a cama, aos ancestrais dos irmãos Zecão e Maria Rita, foi-lhes dito que se se desfizessem dela, tudo passaria a dar errado na vida de sua família. Através de algumas personagens, muitas facetas da natureza humana são reveladas. No meio disso tudo, há uma paixão juvenil entre Tobias e Petúnia.

O Rio e Eu (1999) é um livro cuja narradora é a própria autora, contando sobre sua relação com a cidade do Rio de Janeiro. Inicia a história narrando sobre o primeiro contato que teve com a cidade maravilhosa. No campo da imaginação e no interior do Rio Grande do Sul, a personagem carioca, Maria da Anunciação, passadora de roupa na casa da família da narradora, desperta em Lygia uma atração para ouvir suas histórias, contadas de um jeito especial (BOJUNGA, 2005, p.12). Fazendo jus ao próprio nome, é ela quem anuncia para a menina a existência da cidade do Rio de Janeiro, a qual, tempos depois, receberia a família Bojunga. O Rio passa a ser então, uma espécie de “estreia em tudo”: primeira vez em que Lygia sai da sua terra natal em Pelotas, primeira vez que anda de avião e primeira vez que vê o mar (BOJUNGA, 2005, p.32). O livro possui um capítulo em que autora faz uma declaração direta para a cidade, lança luzes para o bairro de Santa Tereza, onde decide viver depois. É um livro que colabora com a biografia de Lygia Bojunga, pois através dele, vemos como funciona a absorção da atmosfera de um lugar capaz de influenciar a sua pessoa e sua existência, como escritora.

Ao final do livro, Lygia insere o epílogo “Para você que me Lê”, contando a respeito do seu histórico em criar uma editora independente. De acordo com a professora Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira (FERREIRA, 2009, p.99-100), no ano de 2001, a

editora Record adquiriu a editora José Olympio, e a Salamandra e a Moderna foram incorporadas pelo grupo espanhol Santillana. No ano seguinte, em 2002, a Ediouro comprou a Agir. Tantas fusões editoriais no Brasil levaram Lygia Bojunga, neste mesmo ano, a recolher suas obras para republicá-las, gradualmente, em editora própria – a Casa Lygia Bojunga.

Retratos de Carolina (2002) é o livro de estreia da nova editora de Bojunga. Nele, a autora assina de próprio punho, dando a informação de que ela própria, está misturada à personagem principal da obra – Carolina. Narrada em terceira pessoa, a história relata as fases de Carolina aos 7, 15, 21, 24 e 29 anos, mostrando várias fases de uma mulher que sela seu destino através de suas escolhas, envolvendo discussões sobre paixão e aprisionamento. Lygia Bojunga aborda o papel da mulher do seu tempo, em que casava cedo e cedo largava a carreira em função de um casamento fadado a ser malsucedido. Trata também de assuntos pesados como agressões domésticas, a doença do câncer do pai de Carolina, assim como também trata do aborto e seus questionamentos.

Após um período de estiagem literária de quatro anos, tempo em que Lygia Bojunga priorizou a tarefa de criar uma casa editorial para suas personagens, a autora publica **Aula de inglês** e **Sapato de salto** no mesmo ano de 2006. As histórias tratam de conflitos sexuais, amorosos e familiares que interferem na vida de jovens e adultos. Em **Aula de inglês** (2006), o narrador em terceira pessoa se mistura aos pensamentos de um Professor de inglês que também é fotógrafo. Ele tem uma aluna, a jovem Teresa Cristina, de dezenove anos, que por sua vez, está apaixonada por um excêntrico escritor – Octávio Ignácio. Teresa e Octávio passam a travar uma exótica relação – ela como leitora, estava disposta a se transformar numa personagem para inspirar e ajudar o escritor a terminar de escrever um romance. Teresa Cristina, então, assume-se no papel de Penélope. Por sua vez, é um nome inspirado na primeira paixão da vida de seu Professor – a tia Penny, musa inspiradora do seu sobrinho. Escocesa, ela passa uns tempos no Brasil na casa da família do Professor, quando ele era criança. Penny causa grande comoção ao garoto, a quem chama de Aluno, a ponto de inspirá-lo a se transformar em um fotógrafo, além de ensiná-lo a língua inglesa. A tia é responsável pela formação de identidade desse Professor, entretanto, provoca também frustração, quando ela decide retornar para a Inglaterra.

A história oferece reflexões sobre a existência, o conceito de paixão e de solidão, a velhice, o amor entre pessoas com grande diferença de idade, além de traçar algumas

outras reflexões sobre o Brasil. No capítulo final, a autora oferece dois epílogos, apresentando dois finais diferentes para o desfecho da narrativa. Encerrando o trabalho com o “Para você que me lê”, em que a autora fala sobre a possibilidade de escolha do leitor pelo final que preferir.

Sapato de salto (2006)²⁸ é uma obra com narrativa em terceira pessoa, contendo catorze pequenos capítulos. A protagonista é a menina Sabrina de 11 anos de idade, abandonada pela mãe ao nascer e criada num orfanato. A garota vai morar na casa da família de Dona Matilde e Sr. Gonçalves e trabalhar como babá dos filhos do casal. Sabrina é obrigada a guardar um segredo delicado – “um segredo azul fraquinho” (BOJUNGA, 201, p.9). Aliciada pelo Sr. Gonçalves, a menina é abusada sexualmente por este. A obra contempla temas atuais como abusos morais e físicos, escolhas sexuais, liberdade de gênero e prostituição infantil, criando uma ampla rede de diferentes leituras. Discute, também, a não aceitação da opção sexual pelo pai da personagem Andrea Doria, além de problematizar a prostituição, a loucura, a velhice e o esfacelamento da estrutura familiar, marcadas por cicatrizes psicológicas que todos esses personagens carregam.

Antes do capítulo final, ocorre uma fragmentação do discurso, com o capítulo “Para você que me lê”, fornecendo informações textuais sobre como o livro foi criado, estabelecendo estratégico diálogo com o leitor. Os títulos de cada capítulo antecipam os acontecimentos que são narrados em cada um deles, orientando a leitura.

Dos vinte e 1 (2007), uma coletânea realizada pela autora, em que elege trechos de obras, utilizando critério próprio e pessoal (BOJUNGA, 2007, p.105). Segundo a editora, a compilação dos principais textos escolhidos, fornece ao leitor a oportunidade de aproximação direta do imaginário da escritora, podendo ser uma das formas de aproximação do leitor com o conjunto da obra.

Em seguida, Lygia Bojunga publica a obra **Querida** (2009), trabalhando com a instância narrativa em terceira pessoa, conta a história de um jovem de 10 anos de idade – Pollux, que perde o pai num acidente e, apenas cinco meses depois, vê sua mãe, Iara, relacionar-se com um diplomata com quem decide viver. Pollux, muito enciumado, foge de casa com o objetivo de conhecer e buscar ajuda do seu tio Pacífico, afamado pelos

²⁸ Este livro recebeu menção de “Altamente Recomendável para o Jovem” da FNLIJ em 2007, publicado pela casa editorial Lygia Bojunga.

comentários dos familiares, já que havia se retirado do convívio social, isolando-se no interior do Rio de Janeiro para cuidar de um orquidário e viver com Ella, uma misteriosa atriz. Por meio de diálogos, Pollux vai relatando sobre suas inquietações e angústias, ao mesmo tempo em que vai conhecendo a história do tio Pacífico, construindo com ele uma relação de afeto e busca por autoconhecimento. A narrativa esbarra em personagens de origem humilde, Bis e a velha avó, que são pedintes de rua e desejam voltar para o Piauí, além de instaurar algumas reflexões sobre as chances dadas às diversidades da vida.

Por último, Bojunga publica em 2016 a obra **Intramuros**. Depois de muito tempo sem escrever livros, a autora reativa sua produção, partindo, primeiramente, do título para depois iniciar a construção da história. A autora conta sobre seu fazer literário, intercalando-o às narrativas das personagens Nicolina e Vinícius. Nicolina é uma menina que prefere silêncio a conversas. Muito embora tenha o QI elevado, manifesta sintomas considerados anormais, como excessos de risadas, se cansa de ouvir os outros e desempenha comportamento repentinamente agressivo quando envolvida numa situação de estresse. Os pais da menina morrem num acidente, quando ela está com 15 anos. Para não ser internada pela família, ela foge e acaba sendo acolhida por Hortênsia, vindo a se tornar, mais tarde, uma famosa modelo. Em meio a essa narrativa, a autora intercala informações sobre seu processo de criação artística, alternando sua história pessoal com a história de vida das personagens, como é o caso de Vinícius, jogador de futebol, que se apaixona pela beleza de Nicolina, envolve-se e casa-se com ela, gerando uma filha – Nina. A relação entre eles é prejudicada pelo temperamento instável da esposa, que, entre a compulsão por ordem no seu mundo e a carreira de modelo, faz trabalhos artísticos utilizando material reciclado. Nicolina apresenta excesso de risadas, comportamento agressivo e repentino com ataques físicos, que acaba por atingir, inclusive, a filha de 4 anos de idade. É uma obra em que Lygia Bojunga, cita a referência artística do pintor Marc Chagall, baseando-se em algumas de suas pinturas para a composição de suas personagens. Além disso, na capa do livro, a autora se revela como a própria modelo fotográfico, com seus cabelos brancos e em estado contemplativo.

A fortuna crítica existente sobre o trabalho de Lygia Bojunga, aponta como uma de suas características a de trazer para o corpo de suas narrativas, abordagens polêmicas e de cunho social, tendo como temáticas: a morte acidental, o homicídio, o suicídio, o aborto, o envelhecimento, a miséria, a fome, a exploração, a alienação; além dos conflitos interiores das personagens que estão sempre em busca de autoconhecimento e de

respostas para suas questões existenciais. Muito embora sejam assuntos fortes e difíceis, são escritos com simplicidade, poeticidade e até mesmo certo humor refinado.

A autora não escreve apenas para o leitor mirim, pois a complexidade da temática, do trabalho realizado com a linguagem, da reflexão metalinguística e existencial, sugere o público juvenil e adulto. A própria autora revela em entrevistas que escreveu pensando no público infantil apenas as obras **Os colegas** (1972) e **Angélica** (1975)²⁹.

Ao longo das vinte e quatro obras até agora, Lygia Bojunga preserva seu tom coloquial, direto, às vezes sem as sutilezas das construções metafóricas, de modo que, “essas características, por outro lado, não se encontram de forma a empobrecer o texto, pelo contrário, a autora usa recursos vários, descobrindo múltiplos usos da língua e instaurando o espaço de liberdade e subversão que é o texto literário” (SANDRONI, 2011, p. 91), além de criar um vocabulário próprio, levando para seus livros a dinâmica teatral, que muitas vezes pode sugerir adaptações para os palcos, garantindo a qualidade estética e uma cosmovisão crítica que permeia toda obra.

Algumas de suas narrativas possuem traços e conteúdos de sua própria biografia, que, inicialmente, demonstravam uma certa ambiguidade, como ocorre, por exemplo, em **Retratos de Carolina** (2002) e **Intramuros** (2016), conforme mencionamos anteriormente, ao citarmos essas obras.

Por fim, o que consideramos ser um dado muito importante: há marcas do desenvolvimento do seu processo criativo em suas obras, sobretudo no posfácio “Para você que me lê”, publicado em nove dos vinte e três livros de Lygia, editados pela Casa Lygia Bojunga – espaço criado para contar ao leitor não apenas os extratos de suas criações artísticas como também a trajetória dos livros depois de publicados³⁰. Sobre essa instância da obra, Lygia comenta:

[...] você já deve ter se habituado com esse jeito que eu peguei: aproveito os momentos em que estou aqui com você, na intimidade deste espaço que é só nosso, pra vir te contar – em forma de introdução, ou em nota de explicação, ou até em feitiço de história – um ou outro episódio do meu convívio com o livro que você tem na mão (MAP, 2006, p. 87).

²⁹ BOJUNGA, L. Entrevista concedida a Edney Silvestre. Programa Espaço Aberto, Globo News, exibido em 08/04/2004, segundo Laura Sandroni (2011, p.91).

³⁰ **Nós três** (2005), **O Meu Amigo Pintor** (2006), **Livro – um encontro** (2004), **Fazendo Ana Paz** (2007), **Paisagens** (2004), **O abraço** (2014), **O Rio e eu** (2005), **Querida** (2009) e **Intramuros** (2016).

[...] Já te contei em outros livros que inventei também este espaço, que chamei “Para você que me lê” onde te conto isso e aquilo do livro que você acabou de ler. (BOJUNGA, 2004, p.109)

Assim, podemos dizer que o capítulo “Para você que me lê” pode ser interpretado como um tipo de “registro do processo criador” (SALLES, 2008, p. 38), no qual a artista Lygia Bojunga, externa sua experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação, revelando tais informações no próprio corpo da obra literária, onde consta armazenada, dispostas ao leitor interessado, que acaba por ingressar também não apenas na narrativa ficcional, mas nos relatos dos bastidores de sua invenção.

Percebe-se, nesse caso, que Lygia passa a conjugar níveis de autoria, leitura e crítica (MENDES, 1994, p.168), estabelecendo o encontro entre o texto literário e o texto crítico no mesmo suporte, demonstrando como seu projeto autoral atinge o caráter estético da linguagem, fato que consideramos importante para os estudiosos de literatura infantil e juvenil, que podem, inclusive, desencadear pesquisas como a nossa.

O *ESCREVIVER* NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE 7 CARTAS E 2 SONHOS

“A escrita nasceu da imagem, daí sua vocação para se associar novamente a ela. A fórmula texto e imagem só tem alguma significação se for reconhecido neste ‘e’, não a marca indiferente de uma colaboração acidental, mas o indício de um vínculo essencial entre os elementos heterogêneos do visível reunidos num mesmo suporte, que está na origem da escrita. Mas para isso é indispensável também admitir que olhar não consiste em identificar objetos ou em matar o outro, e sim em compreender os vazios, ou seja, em inventar.”

Anne-Marie Christin³¹

No ano de 1982, Lygia Bojunga, que residia em Londres, recebeu dois telegramas no mesmo dia: um relatava sobre a morte de sua mãe Margarida e o outro, sobre a notícia de que recebera o prêmio Hans Christian Andersen – considerado o mais importante reconhecimento literário da área infantil e juvenil no mundo.

Com dois importantes assuntos, havia motivos de sobra para que Lygia deixasse de lado o projeto de Arte para Crianças da Berlendis & Vertecchia Editores. Donatella, às vezes, perguntava: “– E o livro? Sai ou não sai? O tempo foi passando, muitos mares editoriais para administrar, com traduções, ofertas...” (BOJUNGA, 2007, p. 96-97). Após um ultimato da editora, ela decidiu escrever o que seria seu sétimo livro.

A própria Lygia relata que arrastou sua mesa de trabalho contra a parede, fechou a porta, espalhou as reproduções das cores da Tomie na mesa, tendo apenas a parede branca para fixar os olhos, na hora que eles saíam de uma cor. Olhava a pintura de Tomie e, imediatamente, mirava a parede branca, depois olhava novamente a cor na tela, e depois a parede branca, assim alternando o olhar, se concentrou durante horas, para ver “o que aquelas cores arrancavam de dentro” dela (BOJUNGA, 2007, p. 97).

³¹ LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosacnaify, 2011, p.89.

Eis as nove reproduções pictóricas de Tomie Ohtake:

Figura 1 –Tomie Ohtake, Sem título, 1978, óleo
sobre tela, 150 x 150 cm

(7C2S, 1984, p.2)

Figura 2 – Tomie Ohtake, Sem título, 1978, óleo
sobre tela, 165 x 165cm

(7C2S, 1984, p.8)

Figura 3 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo
sobre tela, 100 x 100 cm

(7C2S, 1984, p. 14)

Figura 4 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo
sobre tela, 100 x 100 cm

(7C2S, 1984, p.22)

Figura 5 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 120 x 200 cm.

(7C2S, 1984, p.30)

Figura 6 – Tomie Ohtake, Sem título, 1976, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

(7C2S, 1984, p. 34)

Figura 7 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

(7C2S, 1984, p.42)

Figura 8 – Tomie Ohtake, Sem título, 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm.

(7C2S, 1984, 46)

Figura 9 –Tomie Ohtake, Sem título, 1980, óleo sobre tela, 101 x 101 cm.

(7C2S, 1984, p.52)

Segundo Fayga Ostrower (2014, p.10-11): “o processo criativo concebe-se por um pressentimento, um juízo natural que chamamos de intuição, usando a sensibilidade para articulá-la”. Aquele tino, a sutileza de espírito que abrange os dados da nossa mente, da cognição, provém também do afeto, das emoções, complementados pelo consciente e pelo inconsciente:

Ao retomar a obra em vias de ser criada e, no ato, recuperar todo um clima afetivo e mental, de tensão dirigida, o indivíduo exerce sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, sua estrutura e as formas em que efetua a retomada do trabalho. Será ele, dentro de sua seletividade, a discriminar o caminho, os avanços, os recuos, as opções e as decisões que o levarão ao seu destino.

Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, afirma-se e se recolhe novamente das profundezas do seu ser. O caminho é um caminho de crescimento [...]. Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte, o artista se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. (OSTROWER, 2014, p.75-76)

Houve um ato intencional, que pressupôs a mobilização interior de Lygia Bojunga, para o seu “escrever-viver”. Sua mente, embora orientada para a finalidade de dar forma a um texto literário, precisou conduzir-se a uma seleção latente de ideias que surgiram, entre as cores de Tomie e uma parede branca à sua frente. Como se esse ritual permitisse a concepção das primeiras ideias do que seriam, no dia seguinte: palavras escritas³².

– fiquei me concentrando (horas!) pra ver o que que aquelas cores arrancavam de dentro de mim. E elas arrancaram o nome do meu irmão (Cláudio); arrancaram a lembrança de um amigo muito querido que se matou; arrancaram lembranças de Petrópolis, de nevoeiros, de conversas na sombra das árvores; lembranças de minha adolescência, quando me deixaram de coração esborrachado...; lembranças de amigos sofrendo perseguições na época da ditadura; lembranças que iam se misturando, se impregnando das cores pra onde meu olho voltava sempre” (BOJUNGA, 2006, p. 97).

³² Tais informações foram colhidas em entrevista realizada com Lygia Bojunga, em Outubro de 2015, no Rio de Janeiro.

Lygia sentiu confiança, pois sabia que, como ela mesma disse, “tinha engravidado do livro-que-ia-ser” (BOJUNGA, 2006, p. 98) e foi assim que criou o seguinte enredo: a personagem Cláudio, um menino de 10 anos e meio de idade, escreve cartas endereçadas à Tomie Ohtake, contando a história do suicídio de seu grande amigo, um pintor, sua relação com a perda e os desdobramentos na esfera afetiva e social. Inicia-se assim:

Tomie:

Eu não sei se já nasci desse jeito ou se eu fui ficando assim por causa do meu amigo pintor, mas quando eu olho pra uma coisa, eu me ligo logo é na cor.

Gente, casa, livro, é sempre igual: primeiro eu fico olhando pra cor do olho, da porta, da capa; só depois eu começo a ver o jeito que o resto tem (BOJUNGA, 1984, p. 2).

Lygia Bojunga demarca todo o contexto da obra que brota da primeira reprodução pictórica de Ohtake: A personagem reforça ainda na mesma página que “quanto mais fica olhando pros quadros, mais coisa ia saindo de dentro de cada cor”.

Bojunga abre as portas dos bastidores da sua criação, justificando, na primeira página da narrativa, o que eram aquelas cartas escritas pelo narrador³³, em nota de rodapé:

Acho que foi por isso que Cláudio começou a escrever cartas pra Tomie Ohtake; já que o amigo não tinha escrito, ele ia escrever. Mas elas não tinham data. Tampouco endereço. E às vezes ele não se lembrava nem de assinar.

É por isso que eu fico achando que – vai ver de vergonha – ele escrevia pra deixar na gaveta e não pra mandar. Foi lá que eu encontrei as cartas desse menino; numa gaveta que eu inventei (BOJUNGA, 1984, p.1).

A obra **7 Cartas e 2 Sonhos** não é apenas um texto escrito para estar ao lado das pinturas de Tomie Ohtake no mesmo suporte – o livro. Para nós, parece ser um exemplo concreto, do ponto de vista do processo de criação artística, de como o texto literário pode surgir a partir de outra arte e com ela se comunicar, interagir, dialogar, oferecendo ao leitor uma forma própria de interpretá-la e traduzi-la, ainda que a arte pictórica em sua materialidade e estrutura composicional não precise se referir a nada mais, a não ser a si mesma.

³³ Uma das marcas registradas na obra de Lygia é promover ao leitor a revelação do seu fazer artístico, aliando-o à narrativa para revelar seus próprios pensamentos criadores (MENDES, 1994, p.185).

A professora Lúcia Santaella tece comentários em relação à pintura não-figurativa ou abstrata. Para ela, tais ícones guardam a própria negação da semântica. (SANTAELLA, 2005, p.148).

Haroldo de Campos (2013, p.1) em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, discorre acerca do conceito de tradução poética. Ao citar Albrecht Fabri, aduz que a “tradução supõe a possibilidade de se separar sentido e palavra. O lugar da tradução, seria assim, a “discrepância entre o dito e o dito”. Assim, poderíamos considerar que a arte de Tomie Ohtake, que já está feita, ou “dita” é levada ao diálogo com o texto de Lygia Bojunga criado a partir das imagens, buscando sua própria forma de interpretação, de tradução, podendo provocar até discrepâncias.

Na mesma vertente, Tânia Franco Carvalhal (1993, p.51) trata o assunto da tradução como sendo um ato, “um esforço criativo”. Para ela, “traduzir é, portanto, recriar uma operação que transporta as intenções primeiras, fazendo-as ressurgir com vitalidade no novo código que a abriga.³⁴”

Dessa forma, Bojunga estabeleceu uma sequência específica das imagens que irão ilustrar o livro, para desenvolver uma leitura possível desses quadros com a criação do texto literário, que atua autônoma e reciprocamente em relação às pinturas. Assim, podemos dizer, também, que ao traduzir as imagens de Tomie Ohtake, Bojunga acaba por “transcriá-las” (ou transcrevê-las) para sua prosa.

Nesse sentido, vale lembrar Mikhail Bakhtin (2016): para ele, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda cultura se prosifica. “A prosa está tanto na voz, quanto na poesia, quanto na *littera*”. Na verdade, é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra – a prosaica – assim chamada por ele de “a prosificação da cultura letrada”, que pode ser considerada um processo altamente transgressor, desestabilizador de uma ordem cultural (onde se pode construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes) (BRAITH, 2016, p.153).

Os discursos de transmissão das mensagens se deixam contaminar, portanto, no processo dialógico. Dessa maneira, podemos dizer que a obra **7 Cartas e 2 Sonhos**, orchestra uma polifonia de linguagens (verbal e visual) que se iluminam, relativizando-

³⁴ CARVALHAL, Tânia Franco. **A tradução literária**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volume 7, no. 20, 1993.

se uma à outra (STAM, 2011, p.41), apresentando mobilidade e variedade discursiva; mediação; contaminação; processo dialógico e polifônico. Em suma, interação.

4.1 ABRINDO OS ENVELOPES DE 7 CARTAS E DESVENDANDO 2 SONHOS

Figura 1 – Capa do livro Publicado em 1982 pela Berlendis & Vertecchia Editores.

Imagem da pintura de Tomie Ohtake, Sem título, 1978, óleo sobre tela, 150 x 150 cm, coleção particular³⁵

Ao ser editada pela Berlendis & Vertecchia, **7 Cartas e 2 Sonhos** não recebeu numeração de páginas, teve edição com capa dura e também brochura em papel *couché* especial com toque acetinado. Sendo selecionada pelo Ministério da Educação e Cultura e a Fundação de Assistência ao Estudante (MEC/FAE) para o programa Salas de Leitura, conforme selo nas edições de 1984 que consultamos. Ao final do livro, há uma pequena resenha de Laura Sandroni (1984), escritora e estudiosa de literatura infantil e juvenil³⁶, cujo trecho achamos importante transcrever:

³⁵ O Instituto Tomie Ohtake não revela os nomes dos colecionadores particulares das obras de Tomie, por questão de sigilo e segurança.

³⁶ Laura Sandroni é autora da obra: **De Lobato a Bojunga – As Reinações Renovadas**, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

Cartas do menino Cláudio para a pintora Tomie Ohtake compõem este novo texto de Lygia Bojunga Nunes, onde, pela primeira vez, ela cria uma história a partir de um dado pré-estabelecido: as telas de Tomie.

O que escreveu, o universo que criou é tão profundo e bonito que a gente mais uma vez se pergunta como é que pode? Como é que Lygia consegue ser sempre original, ir tão dentro da personagem que inventa, descrevê-la numa linguagem tão sua, tão clara, tão rica? [...]

[...] Você está convidado a mergulhar com Cláudio nas profundezas das telas de Tomie Ohtake e depois prosseguir sozinho nessa aventura que é a descoberta entre a arte e a vida” (BOJUNGA, 1984, p.55).

A narrativa foi escrita em menos de trinta dias - o que para Bojunga representa tempo *record*, já que reescreve várias vezes os seus textos (BOJUNGA, 2006, p. 98). O título que usa números naturais revela que se trata de uma narrativa epistolar.

O gênero textual da **carta** estabelece uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço. Possui marcas, normalmente, datadas, lugar de escrita, formas de tratamento, vocativos, saudações e despedidas. Cartas estão atreladas, muitas vezes, às circunstâncias históricas, culturais e ideológicas, que nela se encontram projetadas (REIS e LOPES, 2007, p.36).

No entanto, na narrativa de Lygia Bojunga as cartas encontram-se sem data, mês ou ano definidos, determinando assim, uma condição atemporal da história. Sabe-se o importante: quem escreve as cartas é Cláudio e ele se dirige a uma ilustre destinatária no topo das nove correspondências. Inicia sempre com o vocativo “Tomie”, “Querida Tomie Ohtake”, ou “Pintora Tomie”, ou ainda “Prezada e artista pintora Tomie Ohtake”, ou simplesmente “T”. A narrativa é escrita em linguagem simples e coloquial, confessional, completamente despojada de formalismos, estruturada em unidades breves, ou seja, assume a voz do menino Cláudio, de dez anos e meio de idade, completamente mergulhado na matéria narrada, contando sobre particularidades de uma grande amizade com o melhor amigo: um Pintor, que, por razões que o garoto busca compreender, cometera suicídio.

O menino menciona a existência dos nove (7+2) quadros de Tomie Ohtake, já incluindo informações sobre a pintora e ele próprio: “pra começar você nasceu no Japão e mora em São Paulo, eu nasci no Estado do Rio e morei a minha vida todinha em Petrópolis: tá fazendo dez anos e meio que eu moro aqui...” (BOJUNGA, 1984, p.1). Cláudio, de maneira direta, revela sua idade, especificando ao leitor de onde fala

(Petrópolis), para quem fala (Tomie), sobre o que fala (seus sentimentos) e como fala (com a oralidade de uma criança que está no momento de passagem para a adolescência).

O narrador protagoniza, juntamente com seu amigo, uma história de afeto mútuo, que se nutria com partidas de gamão, conversas sobre arte, amor, cores e reflexões sobre a vida, interrompida pela trágica e violenta morte intencional do amigo.

Trata-se de uma narrativa intercalada, típica dos gêneros carta e diário, onde se verifica a alternância da vivência pelas personagens, de certos eventos do cotidiano, acontecimentos e emoções do dia a dia, intercalando assim, a breve narração diária e a experiência pessoal do remetente (REIS E LOPES, 2007, p.253). No caso de **7 Cartas e 2 Sonhos**, a narrativa se inicia três dias depois da morte do artista, cujo nome próprio nunca será revelado na obra, sendo chamado de “Amigo Pintor”, com as primeiras letras grafadas em maiúscula (7C2S, p.9 e MAP, p.18)³⁷.

Ambientada em Petrópolis, na região serrana do Rio de Janeiro, provavelmente no período que abarca a ditadura militar, uma vez que há referências de que o Amigo Pintor fora um preso político, o narrador Cláudio, na condição de protagonista, expõe todos os seus pensamentos e sentimentos sobre sua amizade com o pintor que morrera, numa tentativa não apenas de ressignificar sua relação com o artista, como também de manter, de alguma forma, a continuidade do vínculo entre ambos.

O garoto não sabe como seu amigo morreu, no entanto, a verdade de que fora suicídio lhe é revelada de maneira torpe e pouco confiável pela voz de uma outra criança: “– O teu Amigo Pintor foi pro inferno. [...] Ele se matou. E diz que quem se mata vai pro inferno” (7C2S, p.10 e MAP, p.19-20).

Inconformado com o comentário cruel, Cláudio se mostra determinado a buscar a confirmação pela boca de pessoas que acredita serem, supostamente, de confiança. Resolve perguntar à namorada do Pintor, Dona Clarice, que opta por omitir os detalhes do ocorrido para o garoto: “– Ele não se matou, não. Ele morreu que nem... que nem todo mundo um dia morre” (7C2S, p.12 e MAP, p.22). Insatisfeito, Cláudio vai perguntar aos pais. Entretanto, até mesmo eles não querem falar abertamente sobre o assunto. Dizem

³⁷ Optamos, a partir de agora, por abreviar os nomes das duas obras literárias, quando citadas lado a lado – **7 Cartas e 2 Sonhos**, (7C2S, 1984) e **O Meu Amigo Pintor** (MAP, 2006) para facilitar o entendimento de que as duas versões tratam igualmente do mesmo trecho citado, de maneira que verificaremos as diferenças adiante, no capítulo 6.

que o Amigo Pintor estava doente da cabeça, que o menino não tem de pensar na morte, somente na vida e tentam desconversar. Toda certeza se esconde atrás do universo adulto, que tenta mascarar a situação, causando mais angústia ao sofrimento do menino.

Sendo assim, a dúvida ainda permanece com Cláudio, que não consegue se convencer de que teria sido uma morte suicida: “Mas certeza eu não tenho. E fico pensando: será que foi mesmo? E se foi mesmo, foi por quê?” (7C2S, p.17-19 e MAP, p.30). O narrador-personagem passa, então, a querer compreender os motivos e o porquê do suicídio.

A narrativa não oferece uma linearidade cronológica, e sim um movimento ininterrupto de avanços e recuos, formando um tempo psicológico que apresenta *flashbacks* e projeções, antes e após o suicídio do Pintor. É assim que, gradualmente, o narrador, ao mesmo tempo que conta a história, vai manifestando seu aprendizado com as reflexões havidas a partir das lembranças da amizade, demonstrando seu olhar diferenciado para as cores e as telas de sua correspondente, Tomie Ohtake.

Lygia Bojunga invoca o leitor, inserindo-o num universo distinto, garantindo o acesso a uma escrita fluida, leve, própria do seu fazer literário e, ao mesmo tempo, com quebras de linearidade e oscilações, no tempo e no espaço, com idas e vindas, lembranças de fatos e sonhos, vivência cotidiana e sentimentos do narrador.

A materialidade da narrativa sendo interpretada pelo olhar da criança, com recursos usados como as metáforas, garante a atratividade da leitura, conforme veremos, além da temática que carrega o anseio de saber o motivo do suicídio. Lygia Bojunga consegue criar um narrador que exerce domínio de seus pensamentos e ideias, dotados de espontaneidade.

A narrativa se desenvolve utilizando figuras de linguagem predominantemente metafóricas para traduzir os sentimentos do narrador, relacionando-os às cores. Ele fala com Tomie: “Não sei se pra você é assim, mas pra mim, vermelho é cor de coisa que eu queria entender...” (7C2S, p.7). O narrador assume, no início do texto, que não entende muito desse “[...] negócio de cor”, mas logo em seguida, depois de examinar atentamente o álbum com as pinturas de Ohtake, nasce sua compreensão: “[...] estou entendendo demais esse preto; te juro que me deu um estalo e estou entendendo demais como esse amarelo pegou” (7C2S, p.3).

Em todas as épocas, o homem atribuiu às cores um caráter mágico, criando um código, ou simbologia próprios de cada estágio da civilização. Assim, a variedade de significados decorre do desenvolvimento social e cultural das sociedades que os criam. A simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas, para só depois, por desdobramentos comparativos, atingir um nível de relativa independência, que corresponde a estágios mais elevados de subjetividade (SANDRONI, 2011, p. 138).

Lygia Bojunga, ao utilizar do recurso metafórico, expande significação para as cores, ao associá-las à assimilação de alguns princípios atribuídos ao estudo da ciência cromática, conforme veremos adiante. Todavia, dá a impressão de construir tudo isso de modo intuitivo, acabando por produzir momentos de grande beleza e dramaticidade:

De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando. Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que silêncio fosse assim tão branco; e aí, sim, eu vi mesmo que o meu amigo tinha morrido e que branco doía mais que preto, que amarelo nem se fala, doía mais que qualquer cor (7C2S, p. 6).

Sendo as palavras também a manifestação de ideias que funcionam como recipientes para os significados (QUEIROZ, 2002, p.40), pode-se afirmar que, **7 Cartas e 2 Sonhos** é um tesouro de ideias e significados que compõe, num mesmo prisma, todo o sistema da narrativa em que se relacionam palavras e cores; de maneira que, a percepção das cores utilizadas por Lygia Bojunga permite a aproximação do narrador com o mundo da amizade, da arte e da morte.

4.2 ALICERCES DO ENREDO: TEMÁTICAS E PERSONAGENS

A narrativa elaborada por Lygia Bojunga, possui três temáticas principais que alicerçam a obra: a amizade entre o narrador e o pintor artista, a morte pelo suicídio do amigo na visão da criança, e, por fim, as reflexões sobre a arte que decorrem dessa relação de amizade com o Amigo Pintor.

4.2.1 A Amizade

A amizade, do ponto de vista da filosofia clássica, implica virtude, uma certa semelhança entre pessoas, em que haja uma identificação que as una, gerando bem-estar. Aristóteles divide a amizade em três categorias: as acidentais, que são baseadas no interesse e no prazer, e as perfeitas, baseadas na benevolência recíproca³⁸. A amizade perfeita é duradoura, pautada na bondade, pois tais pessoas desejam o bem uma à outra de modo semelhante.

A obra de Lygia Bojunga traz à tona uma amizade entre o narrador e o protagonista Amigo Pintor, calcada em laços de admiração, de afinidade, de afetividade, algo que Aristóteles chamaria de “amizade perfeita”. Além disso, Cláudio e o Pintor tinham ainda uma outra identificação diferenciada, posto que se trata de uma amizade entre um adulto e uma criança, ora produzindo sentimentos como pai e filho, ora como duas crianças, ora como mestre e aprendiz.

O Pintor é um amigo que está disposto a escutar Cláudio, disposto a trocar ideias e é diferente dos outros adultos: “Fico com pena de você não ser meu filho, de não poder dizer: fui eu que fiz esse garoto legal...” (7C2S, p. 35 e MAP, p.55). O menino presta atenção no jeito de ser do amigo e fica tentando compreendê-lo. É uma amizade de respeito mútuo, um relacionamento equilibrado, ambos são pessoas reservadas, pois o silêncio entre eles pode falar muito. Cláudio e o Pintor conseguem se abrir um para o outro para falar sobre qualquer coisa:

³⁸ ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco e Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção “Os Pensadores”. v. 2), Livros VIII e IX, p. 175 -176.

De tudo que eu conversava com o meu Amigo tem duas coisas que eu lembro mais. Não sei por quê. A primeira é um papo que a gente teve num domingo. Tava chovendo. A gente tinha acabado de jogar. O meu Amigo levantou, acendeu o cachimbo, começou a preparar umas tintas, e então conversou de amor (7C2S, p. 33 e MAP, p.54).

O narrador admira profundamente o Amigo Pintor, achava-o enigmático e por essa razão, sempre pensou que gostava mais do artista do que o artista gostava dele: “Toda a vida eu gostei do meu Amigo assim... assim grande, sabe como é que é? Mas eu sempre pensei que ele gostava menor de mim...” (7C2S, p.33 e MAP, p.55), entretanto, o artista também deixa claro para narrador o quanto gosta do menino:

Às vezes eu gosto de você porque você é o meu parceiro de gamão; e outras vezes porque eu tinha vontade de ser como você, quer dizer, de ser criança de novo. Então é isso, cada dia eu gosto de você de um jeito. E se a gente junta tudo que é jeito vê que gosta bem grande, vê que é amor (7C2S, p.35 e MAP, p.55).

As conversas entre ambos permeiam assuntos como a primeira paixão, o primeiro amor, a arte, a cor de um quadro, a beleza de uma flor vista da janela, assuntos que fortificam laços entre ambos, com momentos em que estão deitados no gramado olhando o céu.

Assim, Lygia Bojunga elege a ideia de que o relógio de cordas é utilizado para simbolizar a representação do amigo para o narrador. É a pulsão da vida e da amizade: “Pra mim, ouvir o relógio batendo era que nem ouvir o amigo andando. Ou falando. Ou rindo [...]” (7C2S, p.4 e MAP, p.10).

Com a morte da personagem, a ilusão de que sua presença ainda permanece evidenciada para o narrador, que ainda consegue ouvir as batidas do relógio, que aos poucos, vai parando de tocar: “Hoje ficou tudo branco: o relógio não bateu mais. Que vontade de ir lá dar corda nele. A porta está trancada...” (7C2S, p.6 e MAP, p.12). Quando isso acontece, para o narrador, é a dura constatação da morte do amigo, fato que ele quer tentar entender.

4.2.2 A Morte

Contra a opinião daqueles que acreditavam ser uma ofensa à divindade tirar a própria vida, o filósofo Sêneca traçou inúmeros exemplos para justificar o suicídio como algo aceitável. Para ele, não era importante morrer mais cedo ou mais tarde, o importante era morrer bem, escapando do perigo de viver mal. O suicídio não poderia ocorrer como uma mera fuga dos problemas da vida ou da melancolia profunda, mas sim, como uma condição de exercício de liberdade do homem. Deveria estar sempre à mão para evitar o mau uso da vida. Não por acaso, Sêneca tirou a própria vida para se livrar da tirania de Nero (OLIVA, 2012, p.74).

Muitas vezes, o assunto é acolhido por grande parte da sociedade como assunto tabu, sendo tratado de forma caricata e superficial, de maneira que o grau de compreensão sobre a morte acaba variando de acordo com a idade, sendo necessário também considerar a experiência familiar e as condições socioeconômicas envolvidas (LOTTERMAN, 2010, p.44).

O melhor amigo morreu inesperadamente. Compreender as razões da morte passa a ser, então, um desafio ao narrador, pois não se trata de uma morte por doença ou acidental:

Se na hora de debruçar pra ver a flor ele caía da janela; se na hora de comer ele engasgava e sufocava; ou se ele então tivesse ficado bem velho; mas assim? resolvendo ele mesmo? eu vou me acabar é agora?

Por quê por quê por quê?! (7C2S, p.18 e MAP, p.31).

O narrador indaga a todo tempo sobre se havia sido uma morte de propósito, e se era assim, qual o motivo? “E por que quando é assim todo mundo faz mistério? e fala baixo? E acha que suicídio é palavra feito palavrão, por quê?” (7C2S, p.24 e MAP, p.32).

Bojunga, desta forma, abre uma discussão delicada, sobre o suicídio³⁹, sendo contado pela ótica de um garoto de dez anos e meio de idade, fato que inova a literatura

³⁹ Atentamos para a relevância e pertinência do enredo escrito por Lygia Bojunga em **7 Cartas e 2 Sonhos** (1982-1984) e **O Meu Amigo Pintor** (1985-2006): Segundo os dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), mais de 800 mil pessoas tiram a própria vida por ano no mundo. No Brasil, acontecem, em média, 11 mil suicídios em 12 meses, de acordo com o levantamento do Sistema de Informação sobre Mortalidade. Em 2016, foram registradas no país 30 mil tentativas de mulheres e 15 mil de homens. Disponível em

para crianças e jovens, especialmente pela forma como realiza a abordagem do assunto – direto, sem rodeios, e utilizando uma forma surpreendente de contar, como nesse trecho, que consideramos ser um dos mais marcantes:

O Pintor espiava pela janela do apartamento dele, só via aquele nevoeiro tapando tudo que é cor, e falava feito costumava falar: hoje tá fazendo um pouco de vontade de morrer.

Nevoeiro assim forte quase sempre passa logo. Mas dessa vez não passou: era um nevoeiro comprido que durou a tarde toda e a noite inteirinha também. A toda a hora o Pintor espiava na janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou: achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu matar a vontade (7C2S, p.27 e MAP, p.44).

O Amigo Pintor, com quem o narrador tinha uma relação tão especial de amizade, exerce um ato de violência ao tirar a própria vida. Cláudio salienta que morte natural é mais fácil de se entender, no entanto, o suicídio é algo que está muito além do seu entendimento, desestabiliza-o e implanta em sua cabeça um sentimento de angústia e incompreensão.

Nesse sentido, achamos pertinente ressaltar os pensamentos da professora de literatura Clarice Lotterman, em seu estudo à respeito dessa temática:

A dificuldade de compreender o suicídio está intimamente relacionada à dificuldade de aceitação de que as pessoas possam determinar até quando desejam permanecer vivas. Quando alguém decide abreviar a vida, e faz uso de sua liberdade de forma radical, a perplexidade que o ato provoca vem acompanhada de muitos questionamentos. Considerado uma autoagressão, o suicídio é também uma forma de agredir aos outros, num processo em que o suicida nega de forma veemente sua condição de vida, sua forma de interagir com os outros (LOTTERMANN, 2006, p.126-127).

Como já dissemos, o narrador faz menção sobre as causas e justificativas para o suicídio do Amigo Pintor: o relacionamento amoroso com Clarice que não era correspondido como ele gostaria; causas políticas, afinal, ele poderia ser preso novamente; conflito com sua arte, já que o Pintor questionava a sua capacidade criativa e nutria sentimentos de fracasso. Entretanto, não há uma resposta efetiva para essa morte do artista, e o narrador, muito embora exerça a todo tempo sua busca por uma solução, é levado a agregar às suas lembranças esse desfecho inesperado:

Agora quando eu penso no meu Amigo (e eu continuo pensando tanto!) eu penso nele inteiro quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? Gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? Relógio batendo, amarelo, por quê, blusão verde: tudo bem junto e misturado.

E comecei a gostar de pensar assim.

Acho até que se eu continuo gostando de cada por quê que aparece, eu acabo entendendo um por um (7C2S, p.54 e MAP, p.83).

É como se o suicídio fosse uma tentativa de dominação do tempo. Ao esgotar suas possibilidades de ficar junto da mulher que ama, de ser um bom pintor e de fazer parte de uma política revolucionária para o Brasil, o artista decide parar o seu tempo (TURCHI e SOUZA, 2010, p.111).

Assim, podemos depreender, após as reflexões do menino protagonista, que ao morrer o Pintor, nasce um Cláudio que está passando para a adolescência, mais sensível, menos acomodado, mais capaz de fazer considerações importantes sobre a vida.

4.2.3 A Arte

Não fosse a arte de Tomie Ohtake apresentada como ponto de partida, a narrativa não teria o mesmo efeito em **7 Cartas e 2 Sonhos** e **O Meu Amigo Pintor**. Cláudio, talvez, não atingiria sua redenção dentro do buraco negro existencial a que foi submetido, provocado pela perda repentina e violenta de uma grande amizade.

A narrativa é construída através de um sistema de pensamentos particular baseado na arte ohtakeana, que por sua vez, interfere na forma do narrador organizar os fatos que vivencia na vida cotidiana e nos sonhos, expondo seus pensamentos e sentimentos, suas ideias.

Em **7 Cartas e 2 Sonhos**, o narrador utiliza algumas vezes a expressão ‘jogar de quadro’, fazendo referência às telas de Tomie e a ele como parte integrante do quadro:

Resolvi então jogar de quadro em vez de gamão. Olhei pra sua pintura feito ela fosse um espelho: ela era eu. Assim:

Aquele azul enrolado, achatado, sumindo pra dentro de outra cor era o meu pedaço de céu, o meu pedaço satisfeito, que foi se achatando e sumindo depois que eu fiquei no ar.

Sumindo pra dentro de uma cor que... que cor era aquela? [...]

[...] Aí eu fiquei achando que já que era pra brincar, eu inventava que o meu azul estava sumindo pra dentro de uma cor que era cor-de-saudade e pronto (7C2S, p.18-19).

Lygia Bojunga cria um dinâmico sistema utilizando as cores para traduzir as sensações do narrador, inventando, inclusive, expressões como: cor-de-saudade, cor-de-contente, cor-de cortina, cor-de-Clarice. Às vezes, uma mesma cor, se transforma em suas nuances produzindo sentimentos diferentes: o amarelo, que é considerado “cor de contente”, em determinado momento se altera em tonalidade, tornando-se “amarelo-síndico” e formando, assim, uma significação não só diferente como reversa.

Cada uma das nove (7+2) cartas escritas por Cláudio à Tomie Ohtake, está cotejando uma de suas telas, conforme veremos, mas não é só, pois o narrador, além de se deparar com essa arte, sempre se depara também com uma pintura feita pelo seu amigo, a primeira pintura é relatada no instante em que o menino encontra o Amigo Pintor morto:

[...] Eu queria era dizer que na terça-feira quando eu cheguei da escola eu fiquei sabendo que ele tinha morrido. Fui lá. Nem aguentei olhar para ele, virei a cara pra parede, e dei de cara com o quadro que ele pintou: uma mulher amarela. (Um dia ele disse que ela estava assim toda amarela porque tinha acordado contente [...]) (7C2S, p.4 e MAP, p.11).

Ao mesmo tempo em que o narrador contempla a tela de Ohtake, tem também a oportunidade de presenciar as pinturas do amigo no momento em que estão sendo criadas:

Mas aí ele começou a pintar um pedaço de mulher. Eu digo um pedaço porque ele resolveu pintar a mulher bem no lugar onde a tela acaba.

Fiquei grilado com aquela mulher tão-só com uma perna só, uma tripinha de vestido e um pouco de cabelo (o resto dela sumia pra fora do quadro) (7C2S, p.36 e MAP, p.57).

O narrador informa ao leitor sobre o estilo do trabalho do artista, descrevendo-o como um pintor que sabia “pintar coisas diferentes”, que não eram convencionais, como uma imagem fotográfica “certinha”. Destaca que a sala da casa do pintor era cheia de quadros, a maioria com mulheres. Em uma passagem, Cláudio sai olhando cada pintura na parede, uma por uma, numa tentativa de desvendar o que o artista pensava quando desenhava tais figuras:

[...] a mulher podia ser gorda, magra, preta, branca, podia ter olhos e nariz e boca, e podia ter só uma mancha na cara como ele gostava de pintar, mas tinha sempre o mesmo jeito, e tinha sempre um pedaço de amarelo também (7C2S, p. 36 e MAP, p. 57).

O narrador está interessado no trabalho do amigo e busca conhecê-lo melhor através das pinturas:

– Por que que tudo que é mulher que você pinta tem um jeito igual?

Ele continuou pintando; custou pra responder.

– Tem uma mulher que mora no meu pensamento, eu nem vejo quando ela sai da minha cabeça e entra na minha pintura (7C2S, p.36-37 e MAP, p.57-58).

Desse modo, a configuração das cores utilizada por Lygia Bojunga, permite a aproximação do narrador com o mundo. Ao expandir a significação usual das cores, associada à assimilação de alguns princípios elementares na base da arte, o menino Cláudio consegue expressar seus sentimentos e conflitos sobre o mundo que o rodeia (CECCANTINI, 2008, p.118):

[...] mas ele era um artista, era um pintor (olha só o pincel na mão dele) tinha mania de viver pensando em cor. Acordava e, em vez de dizer feito todo mundo, eu estou triste, eu estou contente, ele falava: hoje eu estou roxo! hoje eu fiquei amarelo! hoje eu acordei meio roxo, mas fui amarelando lá pro fim da tarde (7C2S, p.26 e MAP, p.43).

Nas páginas finais da obra, o menino vai de encontro, novamente, às últimas folhas do álbum de pinturas. A arte o faz despertar para uma conclusão que o alenta: os sentimentos da perda do amigo e as dúvidas sobre o que ocorrera se misturariam para sempre com as boas lembranças que tinha dele, sem garantias de respostas do por quê. Entretanto, pensar e aceitar que é assim lhe fazia sentir um bem-estar, de forma que o narrador consegue superar a crise da busca incansável por respostas.

4.3 PERSONAGENS SECUNDÁRIAS DO ENREDO

4.3.1 Dona Clarice

Clarice, amiga do Pintor, personagem secundária no conflito dramático, é tratada como uma das principais paixões do Pintor suicida: “Amarelo pra mim é também cor-de-Clarice, eu gosto de botar um pouquinho dela em tudo o que eu faço” (7C2S, p.37 e MAP, p. 59). Clarice tem as chaves do apartamento do Amigo Pintor. É ela quem, após a morte do artista, entrega o tabuleiro de gamão deixado pelo artista ao garoto Cláudio.

“Dona Clarice”, como é chamada pelo narrador, tem uma participação sutil, mas importante na trama, pois o narrador se dirige diretamente a ela para tentar tirar a limpo o porquê do amigo suicidar-se: “Ele explica na carta porque ele se matou?” (7C2S, p.11 e MAP, p.21). Receosa da dura verdade e os efeitos que causaria no menino, ela mente para Cláudio negando, dizendo que o Amigo Pintor morreu “que nem todo mundo um dia morre”, o narrador percebe que ela não está olhando para os olhos dele, entretanto, sente-se confortável com a notícia, que o tranquiliza por pouco tempo.

Mais tarde, Cláudio, inconformado, novamente interpela Clarice: quer saber porque ela mentiu, conta que algumas pessoas do prédio disseram que o Pintor se matou por causa dela, mas ela não se abala e consegue esclarecer ao narrador algumas informações cruciais sobre o que ocorrera ao Amigo Pintor:

– Eu não sei por que ele fez isso. Eu vinha achando ele triste; um dia desses eu perguntei se ele andava assim por causa da política ou do trabalho, e foi aí que ele me disse que nunca ia ser um grande pintor: quanto mais ele trabalhava, mais ele via como era difícil transmitir numa tela o que ele queria dizer. Você, que era também amigo dele, você também não achava ele triste? (7C2S, p. 49 e MAP, p.76).

Clarice conta ao narrador que andava sem coragem de deixar a família para casar com ele, combinaram de esperar o melhor momento e, enquanto isso, fizeram planos de passear, ver filme, combinaram de serem como sempre foram, muito próximos. Ela também esclarece o que havia na carta de despedida do Pintor: “Na carta que ele me deixou ele pintou um buquê de flor margarida e cravo, que ele sabia que eu gostava. E

embaixo, em vez de uma explicação, só tinha um pedido de desculpa” (7C2S, p.49 e MAP, p.77).

Depois da personagem do Pintor, Clarice é a que mais se identifica com o narrador, pelo mesmo sofrimento de perda afetiva. Assim como o garoto, ela também questiona, ela também não entende, ela também está vivendo o luto. Ela reconhece essa identificação e por isso, decide se explicar, tentar fazê-lo compreender os motivos que a levaram a mentir ao garoto no primeiro encontro que tiveram logo após a morte do amigo: “[...] Achei que a minha mentira podia colar, e que cada vez que você lembrasse dele, não ia ter que perguntar por quê? por quê? por quê? por quê! Que nem eu estou sempre perguntando” (7C2S, p.50 e MAP, p.78).

4.3.2 O pai e a mãe

Os pais são personagens secundárias cuja participação no conflito dramático se constitui para alimentar a angústia e a confusão do narrador, pois eles são incapazes de tratar do assunto com o filho abertamente, na dimensão que um assunto tão delicado como o suicídio requer.

Cláudio quer conversar com o pai para entender: “Eu não parava de olhar para o meu pai; e o meu pai não parava de olhar para mim”(7C2S, p.16 e MAP, p.28). O pai não nega que o Amigo Pintor se suicidara. Responde para o filho que ele estava doente da cabeça: “[...] só uma pessoa que está muito doente aqui faz o que fez...” (7C2S, p.16 e MAP, p.29).

A mãe quer evitar assunto, tenta desviar, chamando o pai para saírem, numa clara intenção de fugir do tema, tentando transformar a morte do amigo do filho em algo que perdera a importância diante da vida: “Você não tem mais que ficar pensando nisso, Cláudio. Na sua idade a gente tem que pensar é na vida e não na morte. Você tem outros amigos...” (7C2S, p.17 e MAP, p.30).

Desta forma, o tratamento sobre o assunto pelos pais do narrador, deixam-no ainda no ar, sem respostas satisfatórias, navegando por um mar de incertezas.

4.3.3 O síndico

Sarcástico, delator, que destila pensamentos venenosos e julga o Pintor, com seu “vozeirão”, em alto e bom som para todos ouvirem, sem poupar crianças, doa a quem doer, é a personagem do síndico que muito incomoda o narrador. A personagem inserida contribui para a tensão do enredo, como percebemos neste trecho de uma conversa do narrador com a personagem:

A Dona Clarice disse que o meu Amigo morreu feito todo mundo um dia morre. Não foi de propósito não!

– Ela tinha de dizer isso, não tinha? – o síndico falou... – para ninguém ficar pensando que foi por causa dela que ele se matou (7C2S, p.16 e MAP, p.28).

Cláudio acaba associando-o a uma das cores do quadro de Tomie Ohtake – uma variação de amarelo que ele não consegue definir muito bem, mas que decide chamar de amarelo-síndico:

Desculpe eu ir chamando o seu amarelo de esquisito, viu? Mas pra falar com franqueza eu acho que ele é o tipo do amarelo que começou o dia amarelo-só mas que aí foi se salpicando não sei se de verde ou de marrom e acabou assim com essa cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de **amarelo-síndico** (7C2S, p.19).

O síndico implanta pelo menos duas ideias na mente do narrador que justificariam, em tese, o suicídio do Amigo Pintor, tanto no quesito amoroso, como relatamos acima, como também para as questões políticas:

[...] e então ele foi cochichãozando que o meu amigo tinha ficado marcado por causa das ideias políticas dele (não entendi nada do que isso queria dizer) e quem sabe ele tinha se matado por causa disso? (7C2S, p.15 e MAP, p.28).

Além disso, a personagem chega a levar a polícia até o apartamento do pintor, quando este ainda era um ativista político: “[...] a gente ficou sabendo que o síndico tinha ido na polícia dizer que o meu Amigo estava morando aqui no prédio” (7C2S, p.13 e MAP, p.27).

Assim, verificamos que a atuação da personagem eleva a tensão na obra, gerando maior dramaticidade ao enredo, pois influencia nas reflexões do narrador que, inclusive, a ele confere uma das cores da cartela cromática da narrativa – “amarelo-síndico”.

4.3.4 Rosália

Rosália, a filha do síndico, é uma criança que vai destilar comentários com requintes de crueldade. Ela dá de ombros, com a máxima frieza ao comentar com Cláudio: “– A essas alturas ele já torrou no inferno igualzinho feito o frango que a minha mãe esqueceu no forno” (7C2S, p.11 e MAP, p.20). Assim, mesmo sendo uma personagem secundária, ela acaba por proferir sádicos comentários que influenciam no desenvolvimento do conflito dramático, pois é a primeira pessoa que conta diretamente para Cláudio que o amigo se suicidara e que deixara uma carta de despedida.

Antes dela, nada havia sido falado sobre suicídio, o narrador apenas sabia que Amigo Pintor morrera. Demonstrando assim, que é uma criança integrada em valores maniqueístas e convencionais, colocando em evidência que o universo infantil é também dotado de ideias maldosas e ardilosas, desmistificando a inocência e a pureza das crianças.

4.3.5 O colega da escola

Fazendo parte do universo infantil da narrativa, o garoto da escola é considerado um amigo de Cláudio, entretanto, o narrador faz questão de frisar que não se trata de “um amigo toda vida”.

A personagem secundária é chamada à análise porque serve de referência para comparar a profundidade das relações de amizade do protagonista, colocando em relevo sua relação com o Amigo Pintor, para frisar que é difícil selar amizades tão especiais da mesma forma, com o mesmo alcance. Essa questão dosa o tamanho da perda do garoto, ajudando o leitor a compreender que não é pouco o seu sofrimento: “Tudo começou porque eu estava desenhando um coração, quer dizer, eu vou ser franco: eu estava era copiando o coração que você pintou: todo esparramado pra cada lado, meio marrom, clarinho e redondo embaixo...” (7C2S, 1984, p.29).

O amigo da escola é uma personagem que faz pouco caso do desenho diferente mostrado por Cláudio: “[...] – Pra começar, coração é vermelho. – Bom, mas esse é o meu coração. – E daí? Por que o teu não é vermelho?” (7C2S, p. 29-30 e MAP, p. 49). Tal amigo não é um amigo especial, ele também é investido de valores convencionais e tradicionais da sociedade – coração tem que ser redondo, pontudo, com seta (7C2S, p.31) – ele ignora o que Cláudio está querendo dizer, não quer saber os motivos da chateação que o levaram a desenhar um coração diferente, quer apenas impor seu jeito de pensar, rejeitando a ideia do desenho feito por Cláudio e impondo a ideia de um coração desenhado de maneira tradicional. Com isso, Lygia Bojunga estabelece um contraste entre o narrador protagonista e figuras de outras crianças que pensam dentro dos padrões convencionais, demonstrando, inclusive, o contraste da maturidade adquirida pelo menino Cláudio, em razão do seu sofrimento:

– Não é isso. É que eu ando chateado e então o meu coração tá assim desse jeito, parecendo que levou um soco e se achatou todo pro lado.

– Soco?

– E coração vermelho é coração de todo dia, ele tá todo diferente; então tem que ser de outra cor. Tem ou não tem?

O meu colega olhou pro papel. Olhou pra mim:

– Não pode. Tem que ser vermelho. E tem que ser pontudo embaixo. Me dá aqui o papel pra te mostrar como é que é (7C2S, p.31 e MAP, p.50).

Cláudio insiste que o colega escute o que está dizendo, tenta justificar que seu coração é diferente porque ele está chateado e por essa razão, desenha-o distintamente, entretanto, o amigo parece não ligar, não se interessa em saber as razões da chateação do colega e se mete a modificar o desenho do narrador:

– Mas eu estava te dizendo que ele se esborrachou de chateação.

– Pois se ele está chateado, diz logo, cara! E puxou outra seta pra cima e escreveu: “Estou esborrachado porque estou chateado.” – Pronto agora todo mundo entende. – E me deu o coração de volta (7C2S, p.32 e MAP, p.51).

O narrador, já aborrecido, além de sofrer a intervenção insensível do colega em seu desenho, lamenta aquela atitude, acreditando que não conseguirá outro amigo que o compreenda como o Amigo Pintor.

Capítulo 5

DA ARTE PICTÓRICA À ARTE LITERÁRIA: BREVES NOTAS SOBRE IMAGEM, ILUSTRAÇÃO, ARTE PICTÓRICA E TEXTO VISUAL

“Há um dado surpreendente! Se fôssemos perguntar de quantos vocabulários se constitui a linguagem visual, de quantos elementos expressivos, a resposta seria: de cinco. São cinco apenas: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. Com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos.”

Fayga Ostrower⁴¹

Se pensarmos na palavra **imagem**, do latim *imago*, para Roland Barthes (2009, p.27), vocábulo, que segundo a antiga etimologia, está ligada à raiz de *imitari*, imitar, reproduzir. Somos remetidos à Grécia Antiga, por sua correspondência direta a *eidos*, raiz etimológica de *eidea*⁴², conceito desenvolvido por Platão. O filósofo entendia que a imagem é também sombra, reflexos (na água), brilho (dos raios de sol), que são imagens naturais, reconhecidas como algo visível, por quem os contempla, que por sua vez, também são produzidas no interior do pensamento, no terreno das ideias (PLATÃO, 1983, p.317).

No interior das antigas cavernas, o ser humano desenhou e pintou nas paredes paleolíticas o que via em seu mundo – cavalos, mamutes, leões, rinocerontes, reproduzindo as primeiras imagens. Muitas delas, preservadas até hoje, protegidas pelo ambiente hermético das câmaras que guardam a história da imagem, desde os primórdios.

O poeta Octávio Paz, comenta que “a imagem não explica, convida-nos a revivê-la, a recriá-la” (PAZ, 2012, p.119). O ser humano que habitava as cavernas, ao desenhar e pintar em suas paredes calcárias, reproduzia, por exemplo, um animal, talvez na

⁴¹ OSTROWER, Fayga. **Universo da arte**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987, p.65.

⁴² *Dictionnaire Gaffiot*. Latin-francês: <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=imago>, 1934, p.773.

esperança de conseguir capturá-lo. Pintar era uma forma de apreendê-lo (WOODFORD, 1983, p.8).

A imagem é sempre estruturada. Nela se condensa toda uma gama de pensamentos, emoções e valores. Entretanto, por parte do artista que os formula, esses valores e pensamentos raramente ocorrem verbalizados, isto é, o artista sequer precisa trazê-los primeiro ao nível das palavras, para em seguida traduzi-los ao nível da forma. Ele pensa diretamente nos termos da linguagem visual, ou seja, ele pensa em cores, linhas, ritmos e proporções [...] (OSTROWER, 1987, p. 59).

Consideramos que há conceitos e reflexões básicas, didáticas e importantes no trabalho **Leitura de imagens** de Lúcia Santaella (2012) que acreditamos serem oportunos à nossa pesquisa⁴³, pois:

As imagens são chamadas representações porque são criadas e produzidas pelos seres humanos nas sociedades em que vivem. É claro que elas são também imagens percebidas, mas distinguem-se daquelas que denominamos *perceptivas* porque, neste caso, é a nossa percepção que faz o mundo visível naturalmente aparecer a nós como imagem, enquanto as representações visuais são artificialmente criadas, necessitando para isso da medição das habilidades, instrumentos, suportes, técnicas e mesmo tecnologias. São essas imagens que mais se adequam às finalidades deste livro: ensinar e aprender a ler imagens.

Como representações visuais, as imagens podem ser inscritas manualmente sobre uma superfície, pela utilização de instrumentos como lápis, pincel, tintas, etc. Elas podem também ser capturadas por meio de recursos ópticos, como espelhos, lentes, telescópios, microscópios e câmeras (SANTAELLA, 2012, p. 18).

O mundo da imagem tem outros domínios: as imagens da mente, chamadas de representações mentais – sempre livres para projetar, fantasiar, imaginar formas e configurações extracorpóreas; a construção de metáforas; e palavras descritivas, chamadas de “imagens verbais”, as projeções e espelhamentos que geram as “imagens ópticas”. Além disso, temos as imagens que apreendemos no mundo que enxergamos, chamadas de “representações visuais” (SANTAELLA, 2012, p.16), como as imagens das pinturas de Tomie Ohtake trazidas para **7 Cartas e 2 Sonhos**.

Para atingirmos uma melhor capacitação de leitura de imagens, é necessário ter em mente que existem diferentes níveis de leitura, pois, segundo a professora Lúcia

⁴³ Os estudos de Santaella baseiam-se na teoria semiótica desenvolvida por Charles Peirce, que entende que as imagens no sentido das representações visuais são objetos materiais ou “signos”, que representam o nosso meio ambiente visual, bem como o domínio imaterial das imagens na mente humana (SANTAELLA, Lucia. **Imagem Cognição e Semiótica**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 15)

Santaella (2012, p.21), “no domínio da representação visual, há várias camadas nele inseridas, de ordem subjetiva, social, estética, antropológica, tecnológica”, por exemplo.

Na obra **Traço e Prosa – entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu (2012)**, a artista Ângela Lago, faz uma reflexão sobre livro de imagem, dizendo o seguinte:

“[...] eu acho que o livro onde a imagem tem uma função narrativa, ele é um livro de imagem, independente de ter ou não ter texto e que isso é uma visão comum fora do Brasil. Chamam-se *picturebooks* ou *albums* os livros onde a imagem tem um viés narrativo, independente de estarem ou não acompanhados de palavras...” (LAGO, 2012, p. 234)

Conforme afirma Rui de Oliveira, em seu trabalho para o livro **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**, organizado por Ieda Oliveira (2008, p. 16), “a capacidade de reprodução da imagem foi essencial para a consolidação do saber e do surgimento de novas linguagens”, como é o caso das artes visuais (cartazes, fotografias, por exemplo) e, comumente, a ilustração de livros⁴⁴. Assim, quando a imagem é inserida no corpo de um livro para acompanhar um texto escrito, passa a ser chamada de ilustração, muito embora haja livros com ilustrações sem o texto verbal.

Segundo Luis Camargo (2007, p.1), estudioso brasileiro no assunto, a ilustração é o nome dado a uma imagem figurativa, que pode ser abstrata ou não, que acompanha um texto verbal, favorecendo a capacidade de observação e análise deste. É considerada arte e como tal, instrui o conhecimento visual e auxilia na percepção do observador (ou leitor), apoiando o texto literário⁴⁵.

Para Peter Hunt (2006, p.233-234), a ilustração altera o modo como lemos o texto verbal, e vice-versa, de maneira que os livros dessa natureza podem desenvolver a diferença entre ler palavras e ler imagens: “as palavras podem aumentar, contradizer, expandir, ecoar ou interpretar as imagens [...]”

Quer a ilustração corresponda ao texto ou se desvie dele, o leitor espectador será capaz de produzir mais sentidos se não presumir que as ilustrações meramente reforçam o tema das palavras e permitir que as imagens falem por si próprias [...] (HUNT, 2006, p. 249).

⁴⁴ Do ensaio **Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**. São Paulo: Editora DCL, 2008.

⁴⁵ CAMARGO, Luis. **A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>. Consulta em 18/10/2017.

A relação entre os pintores e a ilustração de livros é muito antiga e certamente a arte pictórica exerceu influência sobre os livros ilustrados ou com ilustração. Desde artistas como Botticelli (1444-1510) que trabalhou na arte visual de **A Divina Comédia**, de Dante Alighieri (1481), como também Pablo Picasso (1881-1973), Gustave Doré (1833-1883), Henri Matisse (1869-1954) e Marc Chagall (1887-1985), que ilustraram livros utilizando as técnicas da litogravura, xilogravura, linóleo e gravura em metal, conferindo prestígio às obras literárias (OLIVEIRA, 2008, p.33).

Arte pictórica, por sua vez, é uma atividade criativa, pura, empregada pelo artista, que transmite desde a ação singular dos seus sentimentos até a ação de reprodução de imagens extraídas do real ou não, por meio de expressão original e livre, registrando alegorias, estilo, eficácia, dom, que despertam, muitas vezes, a curiosidade e admiração do observador que a aprecia (WOODFORD, 1983, p.11-13).

Transformando o plano pictórico em espaço expressivo, o artista não anulará o caráter original de superfície. Esta continua tendo uma função relevante, servindo de referência visual constante para tudo que vá ocorrer dentro de seus limites. As margens e a superfície nos permitem avaliar as novas dimensões em que o espaço foi articulado pelo artista a fim da imagem tornar-se portadora das qualidades da experiência vivida (OSTROWER, 1987, p. 55).

Nos dias atuais, com o avanço dos sistemas audiovisuais, as imagens passaram a chamar a atenção para a formação de uma nova prática de leitura, pois comportam significações que são concebidas a partir da sua interação com o leitor e o local ao qual se inserem, podendo ser, assim, constituídas por “textos”.

Como escreve Roland Barthes (1987, p.81-82), “texto quer dizer tecido”, uma textura. Dessa forma, o “texto”, sendo uma construção criativa, pode apresentar materialidades diferentes, de acordo com as especificidades das diversas linguagens existentes da comunicação humana – verbal, visual, gestual, sonora – que se estruturam com coesão e um objetivo. Portanto, o **texto visual** se constitui pela estrutura, composição e pelo conteúdo imagético no qual está inserido (SANTOS, 2001, p.3)⁴⁶.

⁴⁶ SANTOS, Solange. **Texto visual: uma nova concepção de leitura**. Universidade Federal de Sergipe: 2001, p.3. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/17885/17885.PDF>, acesso em 02/11/2017.

Cada obra propõe um início de leitura quer por meio do texto, quer da imagem, e tanto um como outro podem sustentar, majoritariamente, a narrativa. Assim, o texto visual é usado para situar o imagético em contraponto ao texto verbal, no caso da obra literária. É o domínio da ilustração.

Em **7 Cartas e 2 Sonhos**, vemos que não só a diagramação desempenha um papel para relacionar as linguagens, como as imagens pictóricas estão emolduradas e justapostas para ocupar sempre a página inteira do lado direito, chamada de “página nobre”, posto que é para onde o olhar do leitor se dirige no primeiro momento ao abrir o livro (LINDEN, 2006, p.68).

O texto verbal foi impresso com um fundo homogêneo e em papel couchê de textura acetinada, valorizando a proposta do livro de Arte destinado à criança, portanto, o texto escrito se inicia na página esquerda e segue para a direita, tornando-se, assim, o veiculador da história:

Se o texto é lido antes das imagens ele é percebido como prioritário. A imagem apreendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto. [...] Se a primeira página do livro traz uma imagem, se essa imagem ocupa o espaço mais importante e se situa acima do texto, sua disposição e apresentação influirão também na apreensão (LINDEN, 2006, p.122).

As imagens feitas por Tomie foram molas propulsoras para a criação do texto verbal. É através delas, na ordem em que foram dispostas por Lygia Bojunga, que se formou o enredo. Portanto, as duas artes estão escalonadas (texto-imagens) nas páginas de **7 Cartas e 2 Sonhos**, verbal-visual, para permitir que o leitor cruze as fronteiras dos dois mundos e interaja, no mínimo, com as duas linguagens.

5.1 AS IMAGENS PICTÓRICAS DE 7 CARTAS E 2 SONHOS EM DINÂMICA INTERPRETATIVA

As pinturas de Tomie Ohtake constantes em **7 Cartas e 2 Sonhos**, são da metade da década de 70, início de 80, justamente num momento em que a artista plástica se utiliza de curvas, retas, quadrados, retângulos, triângulos, trapézios na composição de suas

pinturas. Há formas ovaladas, capsulares, cilíndricas, formas orgânicas, contornos, linhas horizontais e verticais, que produzem uma arquitetura pictórica.

Segundo Miguel Chaia (2004, p.12)⁴⁷, nesse momento, a linguagem de Tomie constrói espaços, utilizando cores com extrema sensibilidade, explorando as possibilidades expressivas do geometrismo e do tachismo⁴⁸.

Nessa época, há uma intenção construtiva na produção das pinturas, estabelecidas em campos de cores bem definidas, formas bem delineadas, intensa luminosidade, com o predomínio das cores primárias postas. Tomie esconde os movimentos das pinceladas, formando uma textura aveludada, uma busca por precisão geométrica, por onde se definem linhas e curvas. As cores são distribuídas em faixas ou áreas que se delimitam umas às outras. Tomie Ohtake escolhe cores com muito cuidado, de maneira a propiciar impacto. A cor dá definição à área, traça limites, atenua angulações e suaviza ou intensifica relações de luz e movimento. Carrega também a dialética do claro e escuro, quente e frio, denso e rarefeito, simétrico e assimétrico, equilíbrio e desequilíbrio, ordem e caos⁴⁹.

A história da cor poderia constituir um dos maiores capítulos da história da civilização (GOLDMAN, 1964, p. 2). Johann Wolfgang Goethe (1810), estudioso alemão, ao elaborar a “Teoria das Cores”, expõe inúmeros experimentos prismáticos, com preocupações estéticas e científicas, acabando por formular na Parte VI desta teoria, que as cores têm caráter próprio e que cada uma delas possui uma atuação característica no psiquismo humano (POSSEBON, 2009, p.27).

⁴⁷ CHAIA, Miguel. **Tomie Ohtake: À procura da essência da arte**. Arte em São Paulo, no. 7. São Paulo: Luiz Paulo Baravelli, 1982.

⁴⁸ “Menos que um movimento pictórico com traços facilmente reconhecíveis, o tachismo remete a uma tendência artística que finca raízes na Europa no período após a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945. O termo - que vem do francês *tache*, "mancha" - é criado pelo crítico Michel Tapié no livro *Un Art Autre* [Uma Arte Outra] para tentar definir o novo estilo de pintura que recusa qualquer tipo de formalização, rompendo com as técnicas e os modelos anteriores. Arte informal (no sentido de sem forma) é outra designação corrente para o tachismo, às vezes também ligado à noção de abstração lírica. A defesa da improvisação, associada ao gesto espontâneo e instintivo, permite entrever as afinidades da nova pintura com o expressionismo abstrato, assim como a inspiração no surrealismo, pela valorização do inconsciente, no dadaísmo, em função da defesa do caráter irracionalista da arte e no expressionismo, que toma a imaginação como expressão direta do espírito do artista.” Disponível: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>, acesso em 05 de Dez.2017.

⁴⁹ Do ensaio **Tomie Ohtake na Visão de Miguel Chaia**. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391761/tomie-ohtake-na-visao-de-miguel-chaia>>. Acesso em: 27 de Nov. 2017.

Figura 1 – Disco das Cores de Goethe, 1810

Fonte: Disponível: <http://designculture.com.br/cores-falam>, acesso 20/11/2017.

Se os mecanismos de visão, através dos distintos comprimentos de ondas, captam as imagens coloridas, pode-se dizer que o cérebro e a mente as interpretam, comunicando significados emocionais. Dessa forma, a cor assume uma importância dentro da nossa atividade psíquica, podendo simbolizar os sentimentos humanos. “O poder da cor praticamente não pode ser medido. Ele constitui uma dimensão básica do mundo exterior, ao passo que está estruturalmente associado, psico e simbolicamente ao nosso mundo subjetivo” (GOLDMAN, 1964, p. 21-23).

Também para Lúcia Santaella (2002, p.37), as cores estão intimamente relacionadas às emoções. Podem ser empregadas para expressar ou reforçar a informação visual. Mas não é só isso, pois a própria cor está carregada de informações e significados associativos, inclusive simbólicos.

Assim, veremos a seguir, como Lygia Bojunga utilizou seu próprio repertório, empregando procedimentos associativos e simbólicos na construção da narrativa, bem como atuou na construção de uma narrativa que dialoga com a arte pictórica condutora das cores de Tomie Ohtake.

5.1.1 Entendendo o preto e o amarelo: 1ª carta

Figura 1 - Tomie Ohtake, Sem título⁵⁰, 1978⁵¹, óleo sobre tela, 150 x150 cm, coleção particular.

Fontes: 7C2S, 1984, p. 2 e OHTAKE, 2001, p. 162.

A primeira reprodução da pintura em **7 Cartas e 2 Sonhos** evidencia um paralelismo entre cores, demarcado por duas principais linhas retas. Cores que se tocam, mas não se mesclam. Separação entre matéria, densidade, como água, óleo e mel colocados num mesmo recipiente que jamais se misturam.

O óleo sobre tela oferece ao artista extraordinária versatilidade, dada a possibilidade de misturas cromáticas, brilho, qualidade de material (SANTAELLA, 2012, p.45). O preto e o amarelo se destacam, logo a seguir, três outras nuances diferentes, que numa sutileza gestual da mão de Tomie no pincel, muda a direção num determinado ponto, perfazendo um trajeto sinuoso, arqueando-se ligeiramente, para estabelecer uma geometria curva.

⁵⁰ A artista Tomie Ohtake disse certa vez: “Não coloco título na obra porque a pessoa fica muito impressionada e fica pensando no título e não na obra.” **Tomie Ohtake. Na Trama Espiritual da Arte Brasileira**. Exposição Comemorativa dos 90 Anos da Artista. Curador Paulo Herkenhoff. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo: 2004, 27.

⁵¹ A ficha técnica da pintura, foi cedida pelo Instituto Tomie Ohtake, existindo divergências entre a data da pintura catalogada (1978) e a data transcrita em **7 Cartas e 2 Sonhos**, neste capítulo (1979).

O preto prevalece na imagem reproduzida, como um espaço infinito, tomando o horizonte superior da pintura, estabelecendo profundidade, escura imensidão, vazio inexplicável. No *opus* alquímico, o preto significa o eclipse de padrões familiares de identidade e significado. Os alquimistas usavam o termo *nigredo*, que significava um estado de desorientação, autodúvida, depressão, confusão⁵². O preto envolve, engole, representa os buracos do espaço, melancolia e morte. É ausência da cor pela falta da luz.

O amarelo salta à vista, logo abaixo do preto. Como uma paisagem de um grande sol que enche o horizonte, dominando o centro da pintura, em sua pureza primária, revigorante e indivisível. Aliás, a experiência mais elementar que temos do amarelo é de fato, o sol. A cor amarela é essencial para criar o equilíbrio num plano pictórico. Garante ritmo, vivacidade, calor. Representa luz, que estimula rapidamente alguns sentidos nervosos do nosso cérebro (TISKI-FRANCLOWIAK, 2000, p.136).

Há outra nuance distinta da amarela, existente com o trajeto sinuoso do pincel, proposta no canto direito (de quem olha) e remete à tonalidade mais clara, lembrando areia. O narrador trata-a por cor “desenxabida” (7C2S, 1984, p.5). Essa forma cria uma espécie de vértice que parece ser invadida por uma outra cor, mais clara, como num movimento curvado, como num encontro da maré com a areia da praia.

A pintura ohtakeana selecionada por Bojunga para integrar o primeiro capítulo, é inserida ao diálogo entre o narrador Cláudio e Tomie, em que o menino não consegue contar ao Amigo Pintor sobre a sua descoberta do “negócio da cor”:

[...] Saquei o que você me disse outro dia! Estou entendendo demais esse preto; te juro que me deu um estalo e eu estou entendendo o jeito que este amarelo pegou. Só que não deu pra falar com o meu amigo pintor: ele morreu. Hoje está fazendo três dias que ele morreu (7C2S, 1984, p.3).

O narrador de **7 Cartas e 2 Sonhos** reflete sobre a confusão que estava sentindo, demonstrando sua desorientação diante da morte do Amigo Pintor, traduzindo o inevitável luto no qual fora inserido ao se referir à primeira imagem que compõe o visual:

De repente eu fui ficando todo preto por dentro. Parecia até o quadro que você fez: aquele que começa com um pedaço escuro. Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim (7C2S, 1984, p.4).

⁵² **O livro dos símbolos:** Reflexões sobre imagens arquetípicas. Taschen: 2010, p.658.

As expressões de entusiasmo do menino Cláudio são metaforizadas com o amarelo. Há um sentimento de contentamento e alegria passado pelo narrador, simbolizando a sensação de conforto e bem-estar. Afinal, o garoto quer compreender a morte do melhor amigo, o mesmo que lhe ensinou que “amarelo é cor de contente” (BOJUNGA, 1984, p.4). A sequência das cores da imagem é a mesma utilizada na narrativa. Cláudio demonstra os sentimentos por intermédio das cores.

Mas nessa hora o relógio começou a bater [...] E se você perguntar que cor tinha a batida eu respondo correndo, amarela! É que eu fiquei igualzinho ao meu amigo pintor, sabe, dei pra achar que amarelo é cor de contente.

E ele bateu. No princípio amarelo forte. Mas depois o amarelo ficou mais fraco e acabou mudando pra uma cor que eu não sabia bem se era cinza, se era bege ou se era só desenhada (o meu pai é que usa essa palavra, e quando eu pergunto que cor ela é, ele responde com uma careta desanimada). O relógio estava perdendo corda! Era por isso que a batida se arrastava com aquela cor desanimada que tem lá no canto do seu quadro, quando acaba a faixa amarela (7C2S, 1984, p.5).

Lembramos que Lygia Bojunga, no posfácio “Para Você que Me Lê”, comenta sobre ter uma “parede branca para fixar o olho na hora que ela saía de uma cor”, fazendo referência às “cores de Tomie” (MAP, 2006, 97). Assim, com a intervenção do branco para neutralizar a fixação do olhar nas cores, a autora encerra a primeira carta.

O branco possui atuação no sistema nervoso do homem, provocando um efeito bastante diferente do que a calma e a tranquilidade preconizadas (TISKI-FRANCLOWIAK, 2000, p.132). A superposição de todos os comprimentos de onda reflete nitidamente todos os outros e, por este motivo, atua de um modo que incomoda, pois expõe o ser humano a um maior número de estímulos que o cansam em curto espaço de tempo (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p.277).

Na obra **7 Cartas e 2 Sonhos**, a cor branca representa para o narrador Cláudio ausência e dor, que por sua vez remete ao silêncio das batidas do relógio, ao vazio de saber que o amigo não está mais lá:

Hoje ficou tudo branco: o relógio não bateu mais. Que vontade! Que vontade de ir lá dar corda nele. [...] De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando. Nada. Só aquele branco todo; eu nunca pensei que

silencio fosse assim tão branco; e aí, sim, eu vi que branco doía mais que preto, que amarelo nem se fala, doía mais que qualquer cor” (7C2S, 1984, p.6).

A carência da presença do amigo é constatada pela inexistência do som das cordas do relógio, que simboliza a parada do tempo com a falta de vida, que por sua vez é associada também à cor branca, no que consideramos ser uma das mais belas passagens da narrativa.

5.1.2 A compreensão do vermelho: 2ª carta

Figura 2 - Tomie Ohtake, Sem título. 1976⁵⁴, óleo sobre tela, 165 x 165 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.8.

Nesse período, Tomie Ohtake evidencia sua intenção construtiva, definindo poucas cores na tela, e agora ela o faz, elegendo o vermelho – a primeira cor que o homem batizou. Trata-se da mais antiga denominação cromática do mundo (HELLER, 2014, p.53). Nosso cérebro leva apenas um tempo de percepção de 0,02 segundos para compreender o vermelho. Vermelho é a cor de maior aparência e visibilidade, muito embora apareça pouco no meio da natureza. A palavra deriva do latim, *vermiculus*, está relacionado a verme, inseto, dos quais se extrai o carmim, uma substância escarlate.

⁵⁴ Esta pintura de Tomie Ohtake está catalogada no Instituto Tomie Ohtake como sendo produzida pela artista em 1978 e não 1976, como descrito no livro **7 Cartas e 2 Sonhos**.

Encontra-se no centro de nossa ideia de libido, representa a paixão, a sensualidade e até mesmo a ira (GOLDMAN, 1964, p.223).

Nessa pintura em que o vermelho se destaca, desce no topo da imagem da pintura, uma curva, que em seguida torna-se uma linha reta e precisa que se afunila sem se misturar com o vermelho, e depois se inclina em outro movimento sinuoso e curvo, sobe com retidão para fechar-se, definindo o território de uma janela aberta onde vê-se um azul celeste.

Ao pé da ilustração da pintura, há uma outra forma geométrica cilíndrica, alaranjada, em movimento que parece rotativo, muito embora esteja distanciado da forma azul acima, parece com ela conjugar uma interação que se projeta sobre o fundo vermelho.

Em **7 Cartas e 2 Sonhos**, Lygia Bojunga entra em contato com a ilustração da pintura, que ressalta o vermelho com a máxima força. É na segunda carta que se instaura todo o conflito do menino Cláudio, que contará situações cruciais da história:

Não sei se pra você também é assim mas, pra mim, vermelho é cor de coisa que eu queria entender.

Uma vez (isso já aconteceu há uns dois anos, foi o tipo da coisa de criança) a minha prima veio aqui com uma colega chamada Janaína e toda vestida de vermelho. Vermelho que nem aquele vermelho do quadro que você pintou...

Aí eu me apaixonei por ela.

... eu sentia dentro de mim uma coisa diferente que eu não entendia o que que era, mas que era vermelha, o porque é claro que eu só pensava na Janaína vestida naquele vermelhão todo (7C2S, 1984, p.7).

A paixão do narrador mirim pela personagem Janaína é contada como uma referência dos sentimentos e a cor, que acaba sendo diluída, como todo fogo que queima e depois se apaga:

Quanto mais eu olhava pra Janaína mais eu ia me desapaixonando. Quando ela saiu eu fui lá em cima e contei pro meu Amigo Pintor [...] Ele acendeu um cachimbo e ficou olhando pela janela feito coisa que não ia mais parar de olhar, e depois falou: — Vermelho é mesmo uma cor complicada [...] (7C2S, 1984, p. 9).

Para Fílon de Alexandria, vermelho é a representação do fogo, uma das cores que recapitulam o universo; para alguns místicos, o céu de Marte, governado por Arrael, o

anjo da morte, é vermelho-sangue (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1990, p.277). A pintura de Tomie Ohtake desperta no narrador o assunto da morte também como questão: “Acho que é por isso que eu olho tanto pro vermelho que tem no seu quadro. Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo porque que tem gente que se mata” (7C2S, 1984, p.10).

Não apenas a morte, mas o inferno é mencionado na narrativa e de uma forma inesperada, surpreendendo o narrador mirim. Cláudio conta como recebeu a notícia de que o Amigo Pintor não havia morrido de morte natural:

[...] – O teu Amigo Pintor foi pro inferno.

Levei um susto tão grande que a fala nem saiu logo.

– Ele se matou. E diz que quem se mata vai pro inferno (7C2S, 1984, p. 10).

O vermelho era a cor do enxofre dos alquimistas, a energia dos desejos dos seres humanos⁵⁵, e aqui se pode incluir o desejo pela busca de entendimento, afinal, para o menino narrador, era melhor e mais fácil compreender que o Amigo Pintor “morrera que nem todo mundo um dia morre” e não pela forma violenta do suicídio, trazido também à história pela força da cor vermelha: “Pra mim, morte é também coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se ela vem feito ela vem pra tanta gente todo o dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar, você não acha?” (7C2S, 1984, p.12).

No caso do texto literário de Bojunga, verifica-se que a busca pela compreensão de Cláudio está mais ligada ao jeito de olhar e encarar o problema:

Então, eu vim pra casa com aquela frase voltando sempre na minha cabeça: ele morreu que nem todo o mundo um dia morre. E aí, sabe, aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: dentro de mim ficou que nem no seu quadro: nasceu um céu no meu vermelho (7C2S, 1984, p.12).

O narrador procura ajustar sua maneira de pensar o problema do suicídio do pintor, numa tentativa de aceitar a perda, assim como o vermelho pode abrir uma janela para o azul do céu na obra de Tomie, ou o azul pode sobrepor-se ao vermelho, escondendo-o, camuflando-o.

⁵⁵ **O livro dos símbolos:** Reflexões sobre imagens arquetípicas. Taschen: 2010, 638.

5.1.3 O estranhamento de um amarelo: 3ª carta

Figura 3 - Tomie Ohtake, Sem título. 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.14.

A terceira imagem da pintura de Tomie Ohtake é composta por duas derivações do amarelo prementes⁵⁶. Não um amarelo dourado, mas um amarelo queimado, levemente escurecido, cromo, quase como uma cor alaranjada. Uma das nuances, numa variação um pouco mais clara, forma um retângulo diagonal, que num discreto contraste, faz lembrar espelhamento em translucidez. É cor sobre cor. Amarelo sobre amarelo.

A lateral esquerda (de quem olha) apresenta uma forma cilíndrica azulada. Seguindo o seu traço, vemos que ele se curva, se dobra sutilmente num semiarco que logo se finda. Há também, encostado na extensão inferior do cilindro, uma linha reta mais tênue, na cor amarronzada, limitando-o. Cores também fazem fronteiras.

O narrador mirim, faz referência direta à pintura: “E hoje olhei pra um quadro que você pintou feito a gente olha para um espelho” (7C2S, 1984, p.14), e sobre esta arte, logo

⁵⁶ Vincent Van Gogh, que pintou girassóis, em sua maioria com amarelo cromo, além de sua casa amarela em Arles, disse certa vez, que o “amarelo é uma cor capaz de encantar Deus”. Entretanto, o amarelo é também uma cor passageira, para qual não é possível olhar o tempo todo. Como já falamos no capítulo sobre a primeira tela, o amarelo estimula alguns centros nervosos e possui cerca de 115 tons diferentes para identificá-lo (HELLER, 2014, p. 83).

dá informações ao leitor de que iria “jogar de quadro”, ao se colocar no lugar da própria pintura: “Olhei pra sua pintura feito ela fosse um espelho: ela era eu” (7C2S,1984, p.18).

Como dissemos, a ilustração oferece variações de amarelo, com nuances que as diferenciam pela indefinição. O narrador de *Bojunga* detecta essa imprecisão da cor:

[...] Aquele azul enrolado, achatado, sumindo pra dentro de outra cor era o meu pedaço de céu, o meu pedaço satisfeito, que foi se achatando e sumindo depois que eu fiquei no ar. Sumindo pra dentro de uma cor que.... que cor era aquela? Não era bege. Nem marrom fraquinho. Quase que podia ser uma cor que o meu Amigo gostava que chamava de Siena. Mas também não era. Não tinha cor de rosa, nem laranja, o que era então? (7C2S,1984, p.18-19).

O amarelo é também uma cor contraditória, que permite muitas nuances. Nenhuma outra cor é tão instável: uma pitada de vermelho transforma-o em laranja; uma pitada de azul, torna-o verde; uma gota de preto, uma cor suja e opaca (HELLER, 2014, p. 85). Lygia utiliza essas variações do amarelo para criar um narrador que inventa novos nomes para as cores, algumas vezes para expressar os sentimentos, como por exemplo, a ausência de conversar e jogar gamão, com seu Amigo Pintor:

Aí eu fiquei achando que já que era pra brincar, eu inventava que o meu azul estava sumindo pra dentro de uma cor que era cor-de-saudade e pronto.

Tudo em volta, rodeando o céu que a saudade ia engolindo, todo aquele amarelo esquisito era essa sensação enjoada (tão chata!) que eu estou sentindo de ficar no ar [...] (7C2S, 1984, p.18).

No texto verbal de Lygia, o narrador vai comentando sobre as cores da arte de Tomie Ohtake, traçando relações com algumas pessoas (personagens) que o incomodam, assim, utiliza a cor amarela – “amarelo só”, “amarelo-síndico”, para adjetivar ideias:

[...] Desculpe eu ir chamando o seu amarelo de esquisito, viu? Mas pra falar com franqueza eu acho que ele é o tipo do amarelo que começou o dia **amarelo-só** mas que aí foi se salpicando não sei se de verde ou de marrom e acabou assim com essa cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de **amarelo síndico** (7C2S, 1984, p.18-19 – grifo nosso).

O menino Cláudio está olhando para a imagem da pintura feita por Tomie, e através dela constrói a descrição de seus sentimentos. Como num jogo, cada palavra que escutava das pessoas à sua volta, seu pai, sua mãe, o síndico, Dona Clarice, vai modificando as cores:

Cada cor que eu escutava na sala ia fazendo esse salpico: mudando de cor que eu comecei o dia.

[...] E quanto mais eu ia me salpicando de por que - por que, mais no ar eu ia ficando e mais ia me amarelando de síndico também.

Lá pro fim do jogo eu cismeí que o meu azul estava diminuindo cada vez mais (7C2S, 1984, p.20).

Por fim, nessa carta, verificamos a translucidez do diálogo instaurado entre a obra de arte literária e a obra de arte pictórica, afinal o narrador mirim se coloca no lugar da própria pintura, ao olhá-la como se olhasse um espelho. O narrador criado por Lygia Bojunga, está no “jogo de quadro”, a tela é sua imagem refletida, ele se vê na pintura, vê seus sentimentos e as cores atuantes.

5.1.4 Ondulações do grená ao branco: 1º sonho

Figura 4 - Tomie Ohtake, Sem título. 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.1979

Como dissemos, a geometria curva e as formas mais arredondadas produzidas por Tomie Ohtake, no período do final dos anos 70, início de 80, ficam mais uma vez aqui evidenciadas. As formas são suavemente construídas, grande parte, em

monocromatismos, receptoras de luzes que emanam de todo plano chapado; formas verticais em movimento ascendente que sugerem tridimensionalidade, com volume dado pela coloração das bordas e pela relação claro-escuro (CHAIA, 1982, p.18).

Neste caso, essa imagem pictórica feita por Tomie foi usada por Lygia Bojunga como ilustração para o primeiro sonho do narrador⁵⁷. Apresenta três grandes traços de ondulação, que se formam em movimentos concordantes e sucessivos.

As duas primeiras, numa coloração imprecisa que passa pela variação de castanho, com toques de vermelho, que o narrador Cláudio chama de “grená” (7C2S, 1984, p.21). O castanho é considerado uma cor humilde, sóbria, evoca maciez, calor, profundidade. É produzido através da mistura de muitas cores. Pode também representar tédio, confusão⁵⁸, basta um toque de vermelho no castanho para que ele seja grená, conferindo-lhe mais imponência.

Ao lado das duas formas castanhas, há uma outra, na cor branca, lívida, diferente, nascendo com uma pequena curva que a revela e a destaca das duas demais. Ela se sobrepõe em primeiro plano, ao lado das duas grenás, que se encontram em segundo plano, contra a cor de fundo, em terceiro plano.

O narrador mirim criado por Lygia Bojunga, faz o seguinte comentário:

Bem que eu queria saber o que que você tava pensando quando pintou aquelas três figuras, uma branca e duas grenás, quase iguais. Quase porque agora eu já vi que você gosta de pintar coisa parecendo igual mas quando a gente olha bem vê que não é.

[...] eu olhei para o seu quadro e não pensei coisa nenhuma, mas de noite eu sonhei com ele (7C2S, 1984, p.21).

A terceira forma em branco, remete pelo narrador a uma ideia fantasmagórica, conduzindo o leitor a contemplar a imagem que passeia em seu universo onírico:

E depois que o relógio parou de bater, as três formas entraram no palco. Do mesmo tamanho, as três bem juntinho, duas da mesma cor. Mas a outra era branca, e foi só olhar pra ela que eu vi logo que era o meu Amigo fazendo o papel de fantasma. E, sabe? Fiquei aflito.

⁵⁷ Sonhos coloridos são expressões significativas do inconsciente e representam certos estados de alma daquele que sonha, traduzindo, inclusive, diversas tendências de pulsações psíquicas (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1990:280).

⁵⁸ **O Livro dos Símbolos**: Reflexões sobre imagens arquetípicas. Taschen: 2010, p.656.

As outras duas formas eu não sabia que papel que elas iam fazer. Mas elas eram grená tão vivo, tão forte, que jogavam um brilho no palco e faziam a cor de saudade ficar mais forte. E mais forte dentro de mim também (7C2S,1984, p.23).

O sonho narrado por Cláudio promove a imagem mental de uma atmosfera nublada, enevoadada. O nevoeiro é símbolo do indeterminado, precedendo o prelúdio de uma manifestação, uma revelação importante (CHEVALIER, GUEERBRANT, 1990: 634-635). O narrador esclarece: “Pra ele, a coisa que tinha mais cor-de-morte era nevoeiro” (7C2S,1984, p.27). É assim que Lygia Bojunga dialoga com a referida ilustração de Tomie, acabando por criar um dos trechos mais especiais da história, como já foi mencionado:

[...] O Pintor espiava pela janela do apartamento dele, só via aquele nevoeiro tapando tudo o que é cor, e falava feito costumava falar: hoje tá fazendo um pouco de vontade de morrer.

Nevoeiro assim forte, quase sempre passa logo. Mas dessa vez não passou: era um nevoeiro comprido que durou a tarde toda e a noite inteirinha também. A toda hora o Pintor espiava pela janela. E nada da vontade de morrer acabar. Foi por isso que ele se enganou: achou que a vontade nunca mais ia passar e então resolveu matar a vontade.

Tipo do engano sem jeito... (7C2S,1984, p.27).

Lygia Bojunga promove uma reflexão sobre o significado de nevoeiro, categorizando-o na paleta de cores desta obra como sendo “cor-de-morte”, para metaforizar a vontade de morrer do Pintor, calcando a história com marcas de densidade e condensação, características físicas e meteorológicas típicas dos nevoeiros.

O nevoeiro esbranquiçado associa-se também à ideia de depressão do Pintor, marcando o período de transição da vida e da morte da personagem. Segundo a narrativa, nevoeiros passam logo, mas desta vez não passou. O narrador não consegue entender, tampouco enxergar claramente os reais motivos que levaram o Pintor a praticar tal ato. Tudo se configura de forma turva:

– Eles estão representando um quadro-vivo. É isso! Será que o senhor ainda não percebeu, não? Eles vieram aqui mostrar um quadro da Tomie Ohtake. E quadro é pra gente olhar e não pra escutar... (7C2S,1984, p.28).

Notamos que o narrador faz menção aos quadros de Ohtake, recurso que Bojunga cria para se dialogar propositalmente com a ilustração. Trazendo também uma ideia

teatral para o sonho, onde as personagens dispostas no palco, nada falam, há coro, há plateia, mas não há palavras. O narrador, nesse cenário, por não saber o que falar, põe-se a cantar o hino nacional e recebe uma salva de palmas por isso (7C2S, 1984, p.25).

5.1.5 Do laranja ao marrom de um possível coração esparramado: 4ª carta

Figura 5 - Tomie Ohtake, Sem título. 1979, óleo sobre tela, 120 x 200 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.30 e OHTAKE, 2001, p. 168.

Uma imagem que delineia uma forma quase circular, geométrica, irregular, aplanada e indefinida, que passa pelas nuances das cores marrom e laranja, apresentado uma certa transparência, sobreposta a um fundo amarelo, cuja parte inferior parece querer tocar, com sutileza, numa espécie de superfície, também arredondada, mas incompleta, em plano inferior, na base da tela, que recebe a cor roxa na composição.

Roxo é uma cor secundária: a mistura do vermelho e do azul, também chamada de violeta, malva. É definida como máxima artificialidade. O roxo só pode ser obtido misturando-se o magenta, que é o vermelho mais puro, com um azul que não contenha nada de amarelo. Geralmente, para um artista obter a cor roxa, mistura-se o vermelho com azul e é comum transformá-lo muitas vezes em marrom, pois basta que o vermelho contenha alguma quantidade de amarelo para o marrom aparecer (HELLER, 2014,

p.2009). Talvez seja essa a composição que levou à cor do “coração achatado”, em nossa opinião. O coração é traduzido, metaforicamente, como ponto central dos sentimentos, representa a profundidade humana, o cerne (CIRLOT,1990, p.180).

Sobre a imagem, diz o narrador:

Querida T. Ohtake

[...] Tudo começou porque eu estava desenhando um coração; quer dizer, eu vou ser franco: eu estava era copiando o coração que você pintou: todo esparramado para cada lado, meio marrom, clarinho, e redondo embaixo feito que é pra não encostar naquele roxo que começa, mas como o quadro acaba logo a gente fica sem saber que fim que ele vai levar (7C2S, 1984, p.29).

A narrativa apresenta uma discussão entre o menino Cláudio e um colega da escola:

– [...] Pra começar, coração é vermelho.

– Bom, mas esse é o meu coração.

– E daí, porque é teu não é vermelho?

– Não é isso. É que eu ando chateado e então o meu coração está assim desse jeito, parecendo que levou um soco e se achatou todo pro lado.

– Soco?

– E coração vermelho é coração de todo-o-dia. O meu não está que nem todo dia, ele tá todo diferente; então tem que ser de outra cor. Tem ou não tem? (BOJUNGA,1984, p.31).

A tradução da imagem pictórica, pelo olhar de Lygia Bojunga, cria um narrador que está elaborando a perda do amigo, que desenha um coração diferente, o coração que está sentido, chateado, não um coração de “todo-o-dia”, vermelho, com flecha cravada, como diz a personagem do aluno “– Coração tem que ter seta!” (7C2S,1984, p.32).

5.1.6 O negro e a “cor de saudade”: 5ª carta

Figura 6 - Tomie Ohtake, Sem título, 1977⁵⁹, óleo sobre tela, 100 x100 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.34.

A imagem da pintura de Ohtake apresenta um volume em cor negra predominante em uma forma delineada, com maior volume na base, podendo remeter à ideia de um ser encapuzado, feito ou coberto pela sombra. Os contornos na parte superior da figura, faz lembrar uma “cabeça” reclinada, que não se revela na mesma intensidade de coloração como o resto da figura. No fundo, há uma atmosfera pintada na cor vermelha-ocre, que transmite luminosidade sobre a “cabeça” da figura. A imagem passa ao observador a sensação de tridimensionalidade.

O texto verbal não se dirige, diretamente, à ilustração da pintura, como faz com as demais que compõem o livro, entretanto, a figura é inserida num momento peculiar da narrativa: trata-se de um capítulo em que o narrador questiona sobre as possíveis causas do suicídio do seu Amigo Pintor, perguntando-se sobre a morte. Neste trecho, há um diálogo entre o narrador e o artista, tocando na questão autocrítica da personagem pintor, que não acredita em sua arte:

⁵⁹ Esta pintura de Tomie Ohtake está catalogada no Instituto Tomie Ohtake como sendo produzida pela artista em 1976 e não 1977, como descrito no livro **7 Cartas e 2 Sonhos**.

– Mas você é um bom pintor!

– Não! Não, eu não sou. Eu sei muito bem como é que se pinta; eu tenho técnica; eu trabalho e trabalho pra ver se eu dou vida aos meus quadros. Mas não adianta: são telas mortas. – Foi apontando com o pincel: Olha. Olha! Olha! Não dá pra ver? Não dá pra sentir que a minha pintura não tem vida? – E aí, sabe, ele jogou o pincel na mesa com um jeito meio, sei lá, um jeito desesperado que, francamente, eu nunca tinha visto ele ter (7C2S, 1984, p. 37).

Sob o efeito da imagem ao lado desse trecho da narrativa, se possibilita a interpretação de que a arte ohtakeana colocada como ilustração, faz uma referência do que representaria o próprio pintor, assombrado pela insatisfação de seu trabalho, coberto por um manto escuro que lhe confere a posição de anonimato (o leitor desconhece seu nome) mas conhece, pelo narrador, a invisibilidade dentro dele mesmo.

O narrador Cláudio conta sobre a crise por que passa seu Amigo Pintor, que questiona sua aptidão e talento para o exercício da arte. É assim que o menino invoca a pintora Tomie Ohtake com a seguinte pergunta:

Você que é pintora, me diz: será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que.... deixa eu ver como é que eu explico isso que eu pensei... pode amar tanto o trabalho dele que, se ele acha que o trabalho dele não tem vida, ele também não quer mais ter? (7C2S, 1984, p.39).

Além disso, o narrador traz reflexões sobre o relacionamento amoroso frustrado entre o Pintor e Dona Clarice: “Amarelo pra mim é também cor de Clarice, eu gosto de botar um pouquinho dela em tudo o que eu faço” (7C2S, p.37). Tal relacionamento fora prejudicado por causas políticas com as quais o Pintor estava envolvido, levando até mesmo o menino Cláudio, a querer saber mais: “[...] Como é que se apaixona por política? é assim como se apaixona por uma garota?” (7C2S, p.39).

O vermelho que aparece na imagem ganha menção apenas nesse trecho, quando o narrador traçando um diálogo com o Amigo Pintor faz uma brincadeira de adivinha, dirigindo-se à pintora Tomie: “o que é o que é, que quadro seu tem cor-de-saudade-fortíssima mas tem também cor-de-Clarice e cor-de-passeio? você logo vai saber qual é, não vai não?” (7C2S, p.40).

Entendemos aqui que a expressão “cor-de-saudade-fortíssima” se deve pelo vermelho indefinido da imagem constante nesse capítulo, muito embora, o narrador não faça alusão direta à forma e às cores presentes nessa ilustração da pintura de Tomie. Além

disso, parece que Lygia Bojunga optou por deixar lacunas para o leitor responder e até mesmo completar, por ele mesmo, em sua própria leitura.

5.1.7 O azul e o verde em acrobantes: 2º sonho

Figura 7 - Tomie Ohtake, Sem título. 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p. 42

Três formas orgânicas que nascem de uma base, da terra, ganhando qualidade, justapostas lado a lado e em primeiro plano (CHAIA, 1982, p.18). Unidas e verticalizadas, como uma recriação dos “acrobantes”, transplantadas das antigas catedrais góticas (MORAIS, 2001, p.135)⁶⁰, assumem, num primeiro momento, uma rigidez sobre o suporte da tela, o olhar, entretanto, as dinamiza.

As cores azul e verde aparecem juntas pela primeira vez, como figura e fundo, garantindo profundidade, atmosfera fresca e arejada. O verde é terrestre, pertence à natureza, o azul pertence ao divino. Com o verde, o azul divino se torna o azul humano. O azul é uma cor sobrenatural, de harmonia, está ligado à eternidade, ao além, à beleza

⁶⁰ Acrobante é o nome de um arco que apoiava e sustentava as abóbadas das igrejas da Idade Média. É um componente arquitetônico que atendia às altas elevações desses templos religiosos, muito difundido na arquitetura gótica. Tomie transplanta o acrobante para dentro da tela, cuja função não é verticalizar o suporte, mas reforçar o formato da tela, que é invariavelmente quadrado (MORAIS: 2001, p.150).

do céu, do planeta Terra visto do espaço. Tem vínculo simbólico com o espiritual. É utilizado para representar confiabilidade, honestidade (HELLER, 2014, p.23-25).

O narrador criado por Lygia Bojunga interpreta a imagem que representa as três individualidades distintas, que por sua vez estão ligadas: três “cabeças” diferentes e unidas:

As três chegaram que nem da outra vez: juntinho. Tinham emagrecido bastante e estavam de roupa azul. (Um azul tal qual o blusão azul que o meu Amigo usava para pintar.) Mas neste sonho, sabe, em vez de uma ser fantasma e as outras cor, elas eram as três paixões do meu Amigo Pintor (7C2S, 1984, p.41).

A autora traça uma ligação direta entre o segundo sonho do narrador e o primeiro, que contém o trio de formas (uma branca e duas grenás)⁶¹, simbolizando as três paixões do Amigo Pintor – a política, o amor por Clarice e a arte da pintura. No entanto, agora as formas aparecem diferentes, em cores e formatos, estão mais alongadas. A autora instala nesse trecho da narrativa uma atmosfera de palco teatral⁶², onde as três desempenham papéis na busca por consenso e harmonia:

[...] Aí, com aquele igual todo tão dividido entre as três, eu fiquei sem saber qual era a Dona Clarice, qual era a Pintura e qual era a Política.

[...] Quanto mais elas riam mais iam se espremendo uma na outra. Pareciam até uma só ali sentadas no sofá. Que era verde. De repente resolvi perguntar se uma não tinha ciúme da outra vendo o meu Amigo gostar das três ao mesmo tempo [...] (7C2S, 1984, p.43).

O diálogo do texto verbal com a ilustração frisam a intencionalidade de Lygia Bojunga. O narrador, nesse capítulo está sonhando com os três amores conflituosos do Pintor:

E cada vez que uma dizia pof, ela abraçava a outra. Ficava uma coisa tão engraçada! Porque – já pensou? – nenhuma tinha braço pra abraçar. Eu até comecei a rir. Mas elas tinham ficado sérias; e falaram assim pra mim:

– Com a gente amiga e junta dentro dele, o teu Amigo vai poder viver em paz (7C2S, 1984, p.44).

⁶¹ Subtítulo 5.2.4, do capítulo 5.

⁶² A narrativa permitiu, posteriormente, a adaptação do texto para o teatro.

Não por acaso, o verde constante na pintura, considerado “um sofá verde” (7C2S, 1984, p.41) pelo narrador mirim, carrega, entre outros, o significado que simboliza a esperança, a crença de que se vai atingir determinados objetivos. O verde é a cor resultante do azul com o amarelo. Nas antigas teorias cromáticas, constava como “cor primária”, porque, as cores não eram identificadas por suas propriedades cromáticas técnicas, e sim, por sua ação psicológica. É uma cor elementar na vivência do ser humano e possui inúmeras variações, podendo conter todas as outras cores (branco, preto, marrom, vermelho, azul, amarelo) e continuará sendo verde (HELLER, 2014, p.105).

A atmosfera em que estão presentes essas formas verdes, constante na imagem, possui evidenciada textura, volume, manchas intencionais ao longo das pinceladas feitas por Tomie. Lygia Bojunga capta todas essas características, transplantando-a para a criação de uma história que reflete tal intensidade – reproduzindo-a nos sentimentos do narrador que se colorem como arte e pela arte.

5.1.8 Espaço móvel entre o marrom e o vermelho: 6ª carta

Figura 8 -Tomie Ohtake, sem título, 1979, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, coleção particular.

Fonte: 7C2S, 1984, p.46

Consta na arte de Tomie Ohtake uma proximidade entre a linguagem pictórica e a linguagem cinematográfica, especialmente nesta fase, chamada de “Época da Plenitude”, em que a artista já havia sedimentado sua linguagem própria, estabelecendo uma proximidade gestual ou concreta, determinando os tipos de construção dos espaços e distribuindo os elementos pictóricos (CHAIA,1982, p.16-17). O trabalho da artista transmite ilusão de movimento e variações de tempo e espaço, criando formas sem estarem num universo estático. É o caso da reprodução dessa penúltima imagem em **7 Cartas e 2 Sonhos**.

Uma grande forma ovalada e irregular, solta, vai se acomodando, em ritmo lento, silencioso e nos passa a impressão de que jamais se misturará com qualquer outra cor que a envolva.

O marrom guarda uma simbologia própria, pois está ligado à cor de muitos materiais naturais como a madeira, o couro, a terra. É uma cor que resulta da mistura de todas as cores: azul com laranja levam ao marrom; vermelho e verde também resulta marrom, violeta com amarelo, igualmente marrom. Assim, o marrom é mais propriamente uma mistura de cores do que uma cor. Tem uma relação dúbia, pois é ao mesmo tempo

uma cor rica e humilde, evoca profundidade, ao passo que pode ser relacionada ao apodrecimento, a cor da falta de refinamento, a cor da pobreza (HELLER, 2014, p.255-259).

O marrom rouba o caráter de qualquer cor que for acrescentada a ele. Tira a individualidade das cores básicas, como o vermelho que fica esmaecido junto do marrom que invade a tela.

Lygia Bojunga desenvolve para a narrativa uma conversa entre Cláudio e Dona Clarice, no apartamento do Amigo Pintor que morrera. Eles estão ligados pela identificação da dor e do luto. Clarice fala ao menino sobre algumas questões importantes que ajudam no deslinde da trama. Assim conta o narrador:

Eu olhava para o vestido e pra dentro da sala. Pro vestido e pro relógio. Pro vestido e pra cadeira que o meu Amigo sentava. E sabe de que eu acabei me lembrando? Daquele seu quadro que tem essa cor, mas que tem, bem na frente, um vermelho que caiu ali. Feito um pingo de sangue (7C2S, 1984, p.47).

A tradução da imagem feita por Lygia Bojunga relaciona, através do narrador Cláudio, a forma vermelha com um “pingo de sangue” esparramado no espaço da tela. O vermelho, como se refere o próprio narrador, é uma “cor complicada” e expressa confusão: “Pra ser franco com você, Tomie, esse pedaço de raiva eu venho sentindo todo dia.” (BOJUNGA, 1984:48). A narrativa traz uma discussão definitiva sobre a questão da sensação de perda da capacidade criativa do Amigo Pintor, na conversa da personagem Clarice com o menino Cláudio:

Eu perguntei se ele andava assim por causa da política ou do trabalho, e foi aí que ele me disse que nunca ia ser um grande pintor: quanto mais ele trabalhava, mais ele via como era difícil transmitir numa tela o que ele queria dizer (7C2S, 1984, p.49).

Ao olharmos para a imagem, a gota de sangue, mencionada pelo narrador, está mergulhada numa outra cor que permeia entre o avermelhado coral, tem um toque de branco para atingir a tonalidade rosada. O garoto trata essa “indefinição cromática” de “cor-de-saudade”, lançando uma provocação dirigida à Tomie Ohtake e ao leitor:

Agora eu lembrei de novo da pintura que você fez e que veio na minha cabeça quando a porta abriu e o relógio bateu. Vai ver – pra você – a cor daquele

quadro não tem nada a ver com saudade fortíssima. Mas aquele vermelho que caiu lá na frente só pode ter sido um pingo de s... de coisa que também doeu em você (7C2S, 1984, p.50).

O narrador Cláudio, reflete sobre a dor de um artista insatisfeito consigo mesmo. Em contato com a imagem que ilustra este trecho da obra, o garoto sugere que o “pingo de sangue” é a representação de uma possível dor, não apenas para o Amigo Pintor, mas também para Tomie Ohtake que a criou.

5.2.9 O azul *degradée* e uma reflexão final: 7ª carta

Figura 9 - Tomie Ohtake, Sem título. 1979⁶³, óleo sobre tela, 101 x 101 cm, coleção Richard Akagawa.

Fonte: 7C2S, 1984, p.52 e OHTAKE, 2001, p. 164

Tomie Ohtake, com a técnica gestual de suas pinceladas, pintou no plano chapado azul sobre azul, cor sobre cor, produzindo na tela uma peculiar dimensão temporal. No centro da tela, a figura geométrica de um retângulo apresenta um recorte, como se fosse feito por uma lâmina afiada e não pincel, passando a ideia de tridimensionalidade. Não se trata de um retângulo reto – possui uma linha vertical definindo os territórios a serem ocupados por outras cores, uma espécie de eixo físico que divide o espaço. O traço que

⁶³ Esta pintura de Tomie Ohtake está catalogada no Instituto Tomie Ohtake como sendo produzida pela artista em 1979 e não 1980, como descrito no livro **7 Cartas e 2 Sonhos**.

vai produzindo o retângulo, concentra limites, distendendo e amaciando os contornos da rigidez das retas, transmitindo a ideia de um livro, uma folha de papel, uma revista aberta.

É uma imagem que se destaca por chamar a atenção pelo emprego cromático, traços e planos. Dessa forma, Lygia Bojunga faz referência à imagem, acompanhando a última carta escrita pelo narrador Cláudio à Tomie Ohtake:

[...] eu fiquei olhando pro meu caderno aberto e pensei: tão fácil separar uma da outra: só puxar. E puxei. A folha soltou. Escondi atrás do caderno. Debaixo da carteira. Juntei ela de novo como a outra (**feito você juntou as duas folhas naquela pintura azul bonito que se junta no meio também**). Separei. Juntei. Separei. Brinquei. Juntei. E de repente me deu vontade de experimentar a mesma coisa com a lembrança do meu Amigo: separar Amigo pra cá e por que? pra lá [...] por que que ele fez assim tão de propósito pra morrer?” (7C2S,1984, p.51).

A imagem é chamada de “azul bonito” pelo narrador e ilustra a ideia da narrativa – uma folha de papel que se separou e se juntou, contendo uma lista de porquês indagados pelo garoto. Afinal, por que seu Amigo Pintor se suicidara? Por que ele não explicou nada na carta deixada para Clarice? Por que ele tinha sido preso? Por que ele não disse o que ele ia fazer? Por que ele queria colocar vida nos quadros que pintava e não conseguia?

Concentrando atenção na figura, vemos que a forma produzida por Tomie, com o azul mais forte ao fundo da tela, recebe um conjunto cromático peculiar sobre ele. O azul celeste confere uma translucidez à forma sobreposta, em fina espessura, é acompanhado um *dégradé* colorido, que passa pelo verde, amarelo dourado, laranja e vermelho. O olhar para esse conjunto cromático consta na narrativa que elabora uma reflexão espelhada na ilustração. O narrador mirim conta o seguinte:

[...] Mas hoje, quando eu acordei, tinha um azul incrível entrando pela janela. E tinha um sol que era uma coisa linda de tanto amarelo, um amarelo que quando eu experimentei olhar pra ele na cara, ficou todo dourado, e quando eu experimentei olhar de novo ele até se alaranjou.

Eu tenho certeza de que quando você tava pintando aquelas duas folhas cheinhas de sol se juntando em cima do risco azul, na sua janela também estava entrando um dia bonito assim.

Então, sabe, em vez de ir logo escovar dente, eu abri o livro que o meu Amigo me deu e fui comparar o azul que você pintou com o azul que eu estava vendo (BOJUNGA,1984, p.51).

O narrador é atingido pela beleza da imagem pictórica produzida por Tomie, que provoca uma reflexão final, oferecendo uma saída para seus questionamentos:

Fiquei olhando pro jeito que você juntou as duas folhas transparentes. Olhei tanto que acabei até sabendo que eu não tinha nada que separar Amigo pra cá e por que? pra lá.

O que eu tinha era que fazer que nem você fez com as folhas e com o azul também: juntar os dois. Bem junto” (BOJUNGA, 1984, p.54).

Os porquês indagados pelo narrador Cláudio não são respondidos ao final. Assim, Lygia Bojunga, diferencia sua história daquelas com finais convencionais, felizes e precisos. Neste caso, o narrador mirim segue com a incerteza. No entanto, consegue organizar suas ideias e encarar que as dúvidas fazem parte da vida.

Capítulo 6

7 CARTAS E 2 SONHOS EM DIÁRIO: O REESCREVER DA NARRATIVA EM O MEU AMIGO PINTOR

“Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte – seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera”⁶⁴.

Rainer Maria Rilke

Ao tornar seu texto independente do olhar das imagens pictóricas de Tomie Ohtake, Lygia Bojunga, conforme dissemos, altera a primeira narrativa de **7 Cartas e 2 Sonhos**, transformando-a numa segunda: **O Meu Amigo Pintor**, publicado em 1987, pela Editora José Olympio, sem qualquer ilustração.

Segundo Lygia, “a partir daí a história do livro ficou bem movimentada”, pois a obra acabou sendo publicada no exterior – Europa e Escandinávia, além de Oriente Médio, China, Estados Unidos e os países da América Latina (MAP, 2006, p.112-113).

Posteriormente, em razão de ter passado por grande dificuldade com negociações de suas inúmeras obras no mercado editorial brasileiro, a autora decide cuidar ela mesmo do destino dos livros, fundando sua própria editora. Assim, Lygia Bojunga, relança **O Meu Amigo Pintor** em 2006, com capa e abertura de capítulos produzida por Vilma Pasqualine e o posfácio “Para você que me lê”, contendo a trajetória do livro.

⁶⁴ RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta e A Canção de amor e de morte do poeta – estandarte Cristóvão Rilke**. Tradução Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2001, p.25.

Figura 1 – Capa de **O Meu Amigo Pintor**, 1985

Editora José Olympio

Figura 2 – Capa de **O Meu Amigo Pintor**, 2006.

Editora Casa Lygia Bojunga

No posfácio “Para você que me lê”, Bojunga expõe sua intencionalidade ao dizer que a história de **O Meu Amigo Pintor** seria contada “diretamente ao leitor”, escolhendo para tanto a forma de diário, como gênero textual. Notamos, assim que, tanto o gênero carta, como o diário, propiciam o tom confessional, ensejador da nova escolha. As duas versões cuidam de um foro íntimo, uma pessoalidade, uma intimidade do narrador, levando o leitor a ser alguém muito próximo desse partilhar narrativo que se desvela.

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2007, p. 105), no diário, o homem dá testemunho da hora acabada de transcorrer, é estabelecido por um narrador autodiegético, que instaura um discurso de propensão autobiográfica, intimista, revelando neste caso, ao leitor, uma privacidade que não raro o caracteriza .

A história agora é dividida em nove capítulos, estruturando-se no tempo, ao longo de nove dias, marcados pelos dias da semana. Inicia-se numa incerta Sexta-feira, passando para Segunda-Feira, Terça-Feira, Quinta-Feira, Sábado, Domingo, Segunda-Feira (novamente), Segunda-Feira à tarde e por fim, encerra-se num Sábado, traços típicos da estrutura de um diário:

Como o nome indica, o **diário** narrativo constitui um subgênero muito marcado do ponto de vista temporal, registros cotidianos de eventos e vivências, o diário assenta a sua especificidade antes de mais nada, no tipo de narração que privilegia: a narração intercalada (v.), justamente caracterizada pelo facto de ser uma enunciação narrativa intermitente, ocorrida em momentos de pausa da história, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a-dia vai propiciando ao narrador (REIS e LOPES, 2007, p.105).

Optamos por inserir na presente pesquisa, um quadro - **Anexo 1**, onde consta a transcrição, capítulo a capítulo das duas versões, contendo todas as diferenças textuais e ortográficas existentes. Todavia, no presente capítulo, nosso principal propósito recai nas verificações do resultado das modificações realizadas, sem o suporte das imagens pictóricas de Tomie Ohtake, colocando as narrativas em confronto.

6.1 A SUBSTITUIÇÃO DAS IMAGENS PRODUZIDAS POR TOMIE OHTAKE PELAS IMAGENS DESENHADAS E PINTADAS (NA FICÇÃO) PELO AMIGO PINTOR

Ao retirar o diálogo com as ilustrações de Tomie Ohtake, notamos que na segunda versão, fora modificado o objeto da leitura do narrador, não ocorrendo alteração da intencionalidade da trama, que é a de decifrar o porquê da morte do amigo pintor. As reflexões sobre a arte, vistas pelo menino Cláudio, permanecem, já que ele segue elaborando as relações de cor, traços, linhas, planos e sentidos. Assim, vemos que em **7 Cartas e 2 Sonhos**, tínhamos:

O meu amigo pintor um dia me deu um livro que mostra 9 quadros que você fez. E disse que quanto mais ficava olhando pros quadros, mais coisa ia saindo de dentro de cada cor. Tanta coisa, que ele ficava até com vontade de escrever pra você e contar (7C2S, 1984, p.1).

Em **O Meu Amigo Pintor**, o narrador mirim acessa agora, ao invés do álbum de Tomie Ohtake, um álbum de pinturas feitas pelo Amigo Pintor. Como consequência, o leitor não tem acesso à fisicalidade da imagem, sendo levado a imaginar este álbum, a seu modo e com base nas descrições de figuras e cores dadas pelo narrador, que tenta compreender a arte do amigo:

Um dia meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta óleo e pastel. Disse que tinha arrumado os trabalhos no álbum pra eu entender melhor esse negócio de cor (MAP, 2006, p.8).

O objeto de leitura (quadros ficcionais do Pintor) agora são uma ideia para o leitor, e não mais matéria orgânica, como era em **7 Cartas e 2 Sonhos**, com as pinturas de Tomie. Mudam-se portanto, os rumos interpretativos a partir do novo objeto, de modo que o elo com a arte advindo da primeira versão, acabam por permanecer no subsolo da segunda versão⁶⁵.

⁶⁵ Com isso, acabamos por pisar no campo teórico do dialogismo bakhtiniano e da “teoria da intertextualidade” de Julia Kristeva (2005). Segundo ela, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outros textos, ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (de outros) texto (s) [...]” (KRISTEVA, 2005, p. 75-76).

Percebemos ainda, que a segunda versão ganhou mais fluência narrativa ao romper com a linguagem ilustrativa da primeira. Lygia, por exemplo, retirou do texto o “jogo de quadro” existente no capítulo relacionado em **7 Cartas e 2 Sonhos**, onde havia sido criado um narrador que se utilizava da imagem pictórica como sendo seu próprio espelho: “Eu hoje olhei pra um quadro que você pintou feito a gente olha pra um espelho [...], eu quero contar o que que aconteceu antes de começar a jogar de quadro: eu ia saindo do banho quando ouvi o síndico entrando...” (7C2S, 1984, p.13). Devido à ausência das ilustrações, Lygia não estabelece esse mesmo contar para **O Meu Amigo Pintor**, narrando simples e diretamente, retirando toda a passagem acima citada: “Hoje eu ia saindo do banho quando ouvi o síndico entrando” (MAP, 2006, p. 26).

Notamos que Lygia Bojunga também produz uma nova alteração textual ao suprimir esta passagem que consta da primeira versão. Em **7 Cartas e 2 Sonhos**:

O tabuleiro de gamão estava aberto (hoje era dia da gente jogar); e o livro que ele tinha me dado também: aberto no seu quadro de faixa azul, Tomie. [...]

Assim: Aquele azul enrolado, achatado, sumindo pra dentro de outra cor era o meu pedaço de céu, o meu pedaço satisfeito, que foi se achatando e sumindo depois que eu fiquei no ar.

Sumindo pra dentro de uma cor que... que cor era aquela? (7C2S, 1984, p.18)

Aí eu fiquei achando que já que era pra brincar, eu inventava que o meu azul estava sumindo pra dentro de uma cor que era cor-de-saudade e pronto” (7C2S, 1984, p. 19).

Esse trecho é modificado sensivelmente na segunda versão, deixando dessa maneira:

O tabuleiro de gamão estava aberto (hoje era dia da gente jogar); e o **álbum** que ele tinha me dado também aberto numa aquarela que mostrava um barco amarelo afundando num mar cor de.... que cor era aquela?

Aí eu inventei que era cor de saudade e pronto” (MAP, 2006, p.31).

No capítulo 6, por exemplo, intitulado “Domingo”, verificamos que Bojunga suprimiu, integralmente, a “proposta de adivinhação” feita à Tomie Ohtake em **7 Cartas e 2 Sonhos**. Na primeira versão há uma frase introdutória do assunto: “...hoje me deu vontade de fazer uma carta de adivinhação pra você. Assim: primeiro eu conto as coisas que eu venho lembrando, depois você adivinha o que que eu vou perguntar. Tá?” (7C2S, 1984, p. 33). A autora oferece ao leitor a integração do texto verbal e visual, que, obviamente, não ocorre na segunda versão.

O importante questionamento sobre a perda da capacidade criativa do artista tem uma sensível alteração. Na primeira versão a indagação é feita à Tomie Ohtake: “Você que é pintora, me diz: será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que... deixa eu ver como é que eu explico isso que eu pensei... [...] (7C2S, 1984, p. 38). Já, em **O Meu Amigo Pintor**, não há a proposta direta desse “jogo de adivinhação” com o leitor, no entanto, o narrador faz o questionamento sem rodeios e diretamente: “[...] será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que [...] que, se ele acha que o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter? (MAP, 2006, p. 59).

Assim, está mais que elucidado que em **7 Cartas e 2 Sonhos** o narrador reverencia o trabalho de Ohtake: “E sabe de que eu acabei me lembrando? Daquele seu quadro que tem essa cor, mas que tem bem na frente, um vermelho que caiu ali. Feito um pingo de sangue.” (7C2S, 1984, p. 47). Notadamente, não há, correspondência similar em **O Meu Amigo Pintor**, que ao suprimir esse trecho, vai direto ao ponto: “Aí a Dona Clarice perguntou: – Você quer entrar? – Não. Eu só queria saber por que você mentiu pra mim [...] (MAP, 2006, p.73-74).”

A pintura existente na primeira versão do capítulo da 6ª carta, que representa um “pingo de sangue” aos olhos do narrador, causa-lhe um impacto de dor, de algo que ele acredita que doeu, até mesmo na artista, que o pintara:

Agora eu lembrei de novo da pintura que você fez e que veio na minha cabeça quando a porta abriu e o relógio bateu. Vai ver – para você – a cor daquele quadro não tem nada que ver com saudade-fortíssima. Mas aquele vermelho que caiu lá na frente só pode ter sido um pingo de s... de coisa que também doeu em você (7C2S, 1984, p.50).

Já, em **O Meu Amigo Pintor**, Lygia Bojunga, opta por encerrar o trecho da narrativa na voz de Clarice: “[...] Achei que a minha mentira podia colar, e que cada vez que você se lembrasse dele, não ia ter que perguntar **por quê? por quê?? por quê!** Que nem eu estou sempre perguntando” (MAP, 2006, p.78), alterando-se assim a tensão da narrativa, que é desviada para o narrador e a personagem, ao passo que na primeira versão, é levado ao diálogo entre as duas linguagens, literária e pictórica.

6.2 A INCLUSÃO DE NOVAS EXPRESSÕES, CROMATISMOS E NOVAS INTERPRETAÇÕES EM O MEU AMIGO PINTOR

Verificamos outra diferença na segunda versão, que consiste nas alterações de algumas expressões, palavras, cromatismos, que sugerem novas interpretações, mas que no entanto, não alteram o sentido, a intencionalidade da trama⁶⁶. São feitos reparos dos erros ortográficos existentes na primeira versão, alterações de grafias maiúsculas e minúsculas. Além disso, verificamos outras diferenças prementes. Como exemplo disso, apontamos em **7 Cartas e 2 Sonhos** o episódio em que o narrador Cláudio tem uma “sensação enjoada” e “chata”, ele não entende seus sentimentos em relação à morte do amigo. Além disso, há o emprego de mutações cromáticas (“amarelo esquisito”, “amarelo-só”, “amarelo síndico”, “verde”, “marrom”, “salpicos de cores”:

Tudo em volta, rodeando o céu que a saudade ia engolindo, todo aquele amarelo esquisito era essa sensação enjoada (tão chata) que eu estou sentindo de ficar no ar.

Desculpe eu ir chamando o seu amarelo de esquisito, viu? Mas pra falar com franqueza eu acho que ele é o tipo de amarelo que começou o dia amarelo-só mas que aí foi se salpicando não sei se de verde ou de marrom e acabou assim com essa cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico. Eu também. Cada palavra que eu escutava na sala ia fazendo feito esse salpico: mudando a cor que eu comecei o dia.

Então a Dona Clarice tinha mentido pra mim? (por que?)

Então tinha sido mesmo uma morte de propósito? mas por que?

E por que quando é assim todo o mundo faz mistério? e fala baixo? e acha que suicídio é palavra feito palavrão, por que? [...]

[...] E quanto mais eu ia me salpicando de por que – por que, mais no ar eu ia ficando e mais ia me amarelando de síndico também.

Lá pro fim do jogo eu cismeiei que o meu azul estava diminuindo cada vez mais.

Só podia ser porque a saudade estava aumentando, não é? [...] (7C2S, 1984, p. 19-20).

⁶⁶ Substituições de palavras, como por exemplo, “teatro” por “plateia” (7C2S, p.23, MAP, p. 38), a palavra “formas” pela palavra “figuras” (7C2S, p.23 e MAP, p. 38), as palavras “começou” por “desatou” (7C2S, p.28 e MAP, p. 45), “bateu” por “tocou”, acentuação dos “por quês” (7C2S, p.45 e 50 e MAP, p.73 e 78), lapidando o texto para sua melhor fluência. Além disso, Lygia Bojunga procedeu uma modificação no emprego do verbo “casar” para o verbo “ficar”, no que se refere à relação havida entre o Amigo Pintor e a personagem Clarice (7C2S, 1984, p. 40 e MAP, 2006, p. 62). Sugerindo um repensar dessa alteração verbal, que de certa maneira, pode ou não, atualizar os valores sociais proposto na primeira versão.

Na segunda versão, verificamos manifestas alterações, pois o narrador passa a se referir agora às tonalidades de uma nova figura – o barco pintado pelo artista que morrera, onde notamos ainda, o emprego de cromatismos diferentes da primeira versão, agora com a inclusão da “cor de saudade”:

Na página do lado, pra mostrar como é que as cores mudam, o meu Amigo desenhou outra aquarela: depois de afundar no mar cor-de-saudade o barco aparece de novo, mas aí, com aquele banho, o amarelo dele ficou diferente, esquisito, com uma cara que eu não gosto de nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico. Quanto mais eu olhava pr’aquele barco, mais eu achava que a Dona Clarice tinha mentido pra mim. E quanto mais eu achava, mais o meu amarelo também ia ficando com cara de síndico, e mais eu ia me sentindo feito o barco: todo rodeado de cor-de-saudade.

Uma cor-de-saudade que ia até se avermelhando de tanto que eu estava achando tudo difícil de entender.

Quer dizer então que a Dona Clarice tinha mentido pra mim (mas por quê?!)

Então tinha sido mesmo uma morte de propósito. Mas por quê??

“E por que quando é assim todo o mundo faz mistério? E fala baixo? E acha que suicídio é palavra feito palavrão; por quê?! [...]”

[...] E quanto mais por-que-por-que ia aparecendo, mais de síndico o meu amarelo ficava, e mais cor-de-saudade crescendo” (MAP, 2006, p.31-33).

No capítulo 7 da segunda versão, chamado de “Segunda-Feira”, verificamos algumas alterações realizadas por Bojunga ao reescrever **O Meu Amigo Pintor**. Trata-se do segundo sonho, em que o menino Cláudio se depara com as três figuras (personagens), agora vestidas de cores diferentes. Em **7 Cartas e 2 Sonhos**, estão trajados de azul, reverenciando a arte ilustrativa que acompanha o enredo (7C2S, 1984, p. 41). Na segunda versão, as cores são alteradas para o verde (MAP, 2006, p. 66). Além disso, a cor do sofá existente durante o sonho, que na primeira versão é verde, em **O Meu Amigo Pintor**, é estampado⁶⁷.

No capítulo 8, intitulado “Segunda-Feira de Tarde”, verifica-se que o assunto em pauta na história é o diálogo entre o narrador mirim e a personagem Clarice. A personagem havia mentido ao menino, dizendo que o Pintor morrera como “todo mundo um dia morre”. Cláudio quer questionar os motivos da mentira, da mesma forma que na primeira versão do texto bojunguiano (7C2S, 1984, p.45 e MAP, 2006, p.73). Todavia, na primeira versão, Cláudio faz à personagem Clarice uma pergunta: “– foi porque eu sou criança?” (7C2S, 1984, p.47), se posicionando com a voz de alguém que ainda se sente

⁶⁷ Neste caso, muito embora não haja certeza, acreditamos que Lygia Bojunga, alterou a descrição desse conteúdo, a fim de remeter o leitor mais atento, à memória da obra premiada **O sofá estampado** (1980).

nessa posição. Em **O Meu Amigo Pintor**, isso é transformado: “– foi porque você **acha** que eu sou criança?” (MAP, 2006, p.75). Na primeira versão, a pergunta denota uma constatação – “ser criança”. Na segunda versão, o menino sugere que não se sente mais assim, afinal, por sua idade de quase onze anos, está certamente, no início do seu ritual de passagem para a adolescência.

6.3 AS SEMELHANÇAS NAS DUAS VERSÕES

Percebemos ao longo do confronto dos textos, que o contato de Lygia Bojunga com a arte pictórica de Tomie Ohtake foi vital à nova força do enredo existente em **O Meu Amigo Pintor**. No capítulo 2, por exemplo, denominado “Segunda Feira”, Cláudio segue interagindo com a arte do amigo pintor. Vimos que em **7 Cartas e 2 Sonhos** temos menções diretas à imagem pictórica ohtakeana: “E aí, sabe, aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: dentro de mim ficou que nem no seu quadro: nasceu um céu no meu vermelho [...]” (7C2S, 1984, p.12). Em **O Meu Amigo Pintor**, esse **substrato** permanece: “Então eu vim pra casa com aquela frase voltando na minha cabeça: ele morreu que nem todo mundo um dia morre. E aí aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: foi nascendo um amarelo lá dentro do meu vermelho [...]” (MAP, 2006, p. 23).

Na obra **O Meu Amigo Pintor**, temos o primeiro sonho de Cláudio, trecho que se desvela a forma como o narrador conta sobre o suicídio do protagonista Pintor, em que percebemos que Lygia Bojunga trabalhou, da mesma maneira, ao proceder a reescritura na nova versão, pois o narrador, ao olhar para o trabalho do Pintor, fala sobre figuras humanas, que não sabe se são homens ou mulheres, “uma que está vestida de branco e as outras duas de azul” (MAP, 2006, p. 38). Em **7 Cartas e 2 Sonhos**, ao fazer uma reflexão sobre o trabalho de Tomie, o narrador fala de “figuras iguais, mas que são diferentes, se reparar bem” (7C2S, 1984, p.21). A forma branca, que representa o pintor, está acompanhada de outras duas, na cor grená. A cena é descrita pelo menino como um “quadro vivo” de Tomie Ohtake.

Nas duas obras o amigo pintor é representado pela cor branca, no papel de fantasma. Branca é a cor que representa “a ausência” (pela morte) que faz doer, em ambas as narrativas (7C2S, 1984, p.6 e MAP, 2006, p.13). O Pintor trajado de branco está costurado às outras duas cores, que se diferenciam. Com isso Lygia mantém na segunda versão, o mesmo desconforto do narrador que pretende ver o amigo desvencilhado (“descosturado”) das outras cores.

Assim, também temos conformidade de uma versão para outra, no capítulo 5, intitulado “Sábado”. Nele, verificamos uma brevidade na narrativa, com poucas modificações. Agora, o narrador conta em seu diário, de um coração na cor marrom, “achatado”, diferente do coração comum, vermelho (MAP, 2006, p.48). Na primeira

versão, o narrador faz referência em sua carta, sobre o suposto “coração esparramado” cunhado da tela de Tomie (7C2S, 1984, p. 29).

Por fim, no último capítulo 9 do livro, intitulado de “Sábado”, o narrador mirim procura organizar seus sentimentos em relação à perda do melhor amigo, tentando compreender que não adiantaria ficar remoendo as perguntas do porquê o Pintor cometera suicídio, devendo recordar da amizade sadia que os dois compartilharam. Verificamos, aqui, algumas modificações textuais da primeira versão para a segunda que ainda permanecem no mesmo estrato da semelhança, sem alterar o sentido: Em **7 Cartas e 2 Sonhos**: “A folha soltou. Escondi ela atrás do caderno. **Debaixo da carteira. Juntei ela de novo com a outra (feito você juntou as duas folhas naquela pintura azul bonito que se junta no meio também).** Separei. Juntei. Separei. Brinquei. Juntei...” (7C2S, 1984, p.51 – grifo nosso). Em **O Meu Amigo Pintor**: “A folha soltou. Escondi ela atrás do caderno. **Depois** juntei ela de novo com a outra. Separei. Juntei. Separei. Brinquei. Juntei...” (MAP, 2006, p.80-81).

Assim, provamos que na primeira obra temos dois pintores e um leitor dessas telas. Na segunda, assume o amigo pintor, colocando em suas pinturas deixadas em álbum as cores semelhantes às encontradas nos quadros de Tomie, que pudessem despertar reflexões no menino que não destoassem de todo nas duas versões. Na segunda versão comprova-se a permanência da ideia criativa e a consecução do projeto artístico de Lygia Bojunga: o ressignificar da linguagem verbal e da linguagem visual em diálogo.

Quanto ao enredo, podemos afirmar que as duas versões não apresentam diferenças que ensejem novas notas. O menino Cláudio é o narrador, as personagens são as mesmas, exercem os mesmos papéis, no mesmo desenrolar dos fatos que fazem a história acontecer, e que, por sua vez, já foi por nós explicitado no quarto capítulo.

Todavia, destacamos como sendo a diferença mais evidente, a força de que se reveste o texto verbal sem o conjunto de linhas, formas, planos e cores, usufruídos através do texto visual. Explicando melhor, enquanto em **7 Cartas e 2 Sonhos**, Lygia Bojunga guia o leitor que passeia junto das “pinceladas” de Tomie Ohtake pela narrativa, em **O Meu Amigo Pintor**, o texto verbal exerce um outro tipo de potência, pois o leitor se serve apenas dos atributos imagéticos existentes no poder de composição da palavra literária

bojanguiana, conjugando-a (ou não) em sua imaginação⁶⁸, ou seja, caminhando sob o domínio das imagens verbais, muito embora, a versão portadora da plasticidade dos quadros de Tomie Ohtake, ainda pulse no subsolo da atual narrativa que agora ressurge, com uma nova força, sob o domínio da criação do texto, contendo as características dialógicas empregadas por Lygia Bojunga.

⁶⁸ A mente do leitor é livre para projetar formas imagéticas em configurações próprias e distintas (SANTAELLA, 2012, p. 16-17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na presente pesquisa, procuramos demonstrar como Lygia Bojunga procedeu sua leitura e tradução da arte visual de Tomie Ohtake, ao produzir outra arte – a literária, cumprindo a missão da encomenda proposta pela Berlendis & Vertecchia Editores, com a criação do livro **7 Cartas e 2 Sonhos** (1982) para integrar o projeto “Arte para Crianças e Jovens”.

Vimos que Lygia interpreta a arte pictórica de modo a criar uma narrativa que oferece novas dimensões de leitura dessas imagens, quando os quadros passam a fazer parte da história no livro. Ao proceder sua interpretação, notamos que a autora respeitara a luz própria e enigmática da arte de Tomie, seus traços, geometria, cores e impressões, de modo a proceder a criação do texto, construindo metáforas que passam a representar os sentimentos do narrador mirim, Cláudio, baseados nas imagens.

Concluimos que as nove imagens, que formam as ilustrações de Ohtake junto ao texto literário, podem despertar no leitor um olhar diferenciado, bem como a possibilidade de contemplar os dois planos artísticos, conduzindo-o a um novo caminhar – cor dentro de cor, formas, atmosferas. A partir de uma explosão cromática, Lygia Bojunga cria um narrador mirim interessado em pinturas, contando uma história com temáticas sociais, relevante para a literatura infantil, juvenil e também adulta, como a amizade, a morte pelo suicídio e a perda da capacidade criativa do artista.

Nessa gama de assuntos importantes e polêmicos, percebemos que as ilustrações cumprem a função de realçar o significado da narrativa, exercendo uma complementaridade entre texto/imagens articulada pela escritora, permitindo que se leia os dois registros, tanto o verbal quanto o visual, com o intuito de saber como um traduz o outro, ou como uma linguagem lê a outra.

Ao reescrever a narrativa sem o suporte das imagens pictóricas ohtakeanas, Lygia Bojunga transforma para o formato diário, criando **O Meu Amigo Pintor** (1987), que guarda em seu extrato as características do tom confessional do narrador, proveniente das cartas da primeira versão.

Com o novo gênero textual, a nova história dirige-se exclusivamente ao leitor, ao passo que na outra versão, Tomie Ohtake era a interlocutora, destinatária das cartas (junto do leitor). Lygia não deixou de criar um segundo álbum com pinturas e cores, propondo um novo diálogo do verbal/visual, ainda que neste caso o “visual” seja presenciado pelo menino e imaginado pelo leitor.

Em suma: antes, em **7 Cartas e 2 Sonhos**, Lygia Bojunga tinha os quadros de Ohtake e através deles cria e escreve o texto verbal; depois, do texto verbal, a autora cria outro texto, agora com um novo “álbum” ficcional de pinturas, feito pelo Amigo Pintor. Portanto, constatamos que a segunda narrativa guarda na memória o álbum de Tomie da narrativa anterior, recebendo, algumas modificações quanto ao estilo das pinturas, mas que não interferem no enredo, nem no deslinde da trama. A primeira versão parece repercutir no processo de reescritura do novo texto, onde Lygia opta por manter inclusive, o emprego do cromatismo como metáfora, deixando a nova narrativa mais lapidada, direta e fluida.

Podemos dizer que “a arte não é um produto considerado acabado” (SALLES, 2008, 19), é uma cadeia infinita de agregação de ideias, que estão em constante movimento de transformação e vimos como isso ocorre em nossa pesquisa. Ao dizer que “a literatura nasce da literatura” Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 94) não se referia diretamente a estas duas obras específicas de Lygia Bojunga. No entanto, notamos aqui, um exemplo concreto e explícito desse fenômeno da “intertextualidade” nas histórias.

Não nos parece que Lygia Bojunga se desprendera, realmente, das pinturas de Tomie Ohtake. Muito embora elas não apareçam mais em **O Meu Amigo Pintor**. Vimos que houve algumas alterações no emprego das cores que não oferecem modificação de intencionalidade na trama. Permanecem o mesmo narrador, o mesmo protagonista, o mesmo conflito, as mesmas personagens, a mesma busca por respostas do menino Cláudio, que encerra, fazendo as pazes com todas as dúvidas e porquês sobre o suicídio do melhor amigo.

Porém, ao retirar as ilustrações e reescrever a narrativa, Bojunga acaba por criar um novo efeito no leitor, pois o mesmo, é encaminhado para uma única linguagem - a textual, ao passo que antes, em **7 Cartas e 2 Sonhos**, era necessário cruzar as fronteiras de duas linguagens paralelas, (verbal e visual), no mesmo suporte. No exercício seguinte, em **O Meu Amigo Pintor**, quando Lygia procede a “transtextualização” ou melhor, a

“transcrição”, concluímos que houve um aperfeiçoamento da narrativa, de lapidação da linguagem, fazendo-a ganhar uma nova dinâmica com a renovação de sua produção verbal, desafiando, por outro lado, o leitor a ativar o seu imaginário sem intervenção ilustrativa, da forma que bem entender e quiser.

Vimos portanto, que nesse “escreviver” em Lygia Bojunga, a criação de **7 Cartas e 2 Sonhos** foi vital à nova força do enredo recriado em **O Meu Amigo Pintor**. Por essa razão, a segunda obra não prescinde da obra que a originou. Segue repercutindo, na memória, no sentir e no compartilhar da autora com seu narrador menino.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

ALMEIDA, Miguel de. **Tomie Ohtake**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte e Educação no Brasil**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **A imagem no Ensino da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. RJ: Nova Fronteira, 1990.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Organizadora Lúcia Castelo Branco. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2008.

BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2016.

BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 51ª ed. 9ª. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. **Angélica**. 24ª.ed. 6ª. reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.

_____. **A bolsa amarela**. 35ª.ed. 4ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.

_____. **A casa da madrinha**. 2a.ed. 17ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2015.

_____. **Corda bamba**. 22.ed. 3ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____. **O sofá estampado**. 32.ed. 10ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

_____. **Tchau**. 19.ed. 14ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

_____. **O meu Amigo Pintor**. 22.ed. 4ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

_____. **Nós três**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. **Livro** – um encontro. 6ª edição, 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

_____. **Fazendo Ana Paz**. 6ª edição, 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

_____. **Paisagem**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____. **Seis vezes Lucas**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. **O abraço**. 6ª ed. 4ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2014.

_____. **Feito à mão**. 4ª ed. 1ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. **A cama**. 3ª.ed. 3ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

_____. **O Rio e eu**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____. **Retratos de Carolina**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

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

_____. **Sapato de salto**. 2ªed. 2ª reimpr. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.

_____. **Dos vinte 1**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

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

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

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CÂNDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem. Ciência e Cultura**. São Paulo, v.24, n.9,1972.

CARVALHAL, Tânia Franco. **A tradução literária**. Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volume 7, no. 20, 1993.

CECCANTINI, João Luis. “Álbum de todos os Matizes: O Meu Amigo Pintor de Lygia Bojunga Nunes”. In: CECCANTINI, João Luis, PEREIRA, Rony Farto Pereira. **Narrativas Juvenis**: Outros modos de ler. UNESP: Assis, 2008.

_____; PEREIRA, Rony Farto. **Narrativas Juvenis**: outros modos de ler. São Paulo: Editora UNESP; Assis: ANEP, 2008.

CHAIA, Miguel. **Tomie Ohtake. À procura da essência da arte**. Edição Luiz Paulo Barravelli: São Paulo, 1982.

CIRILLO, José e GRANDO, Angela. **Processo de criação e interações**: crítica genética em debate, nas artes performáticas e visuais. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

COELHO, Nely Novaes. **A literatura infantil**. 3ªed. refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nely Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5ª revista atualizada. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 3ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1987.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. **Construindo história de leitura**: A Leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma “biblioteca vivida”. Tese de Doutorado. Assis: UNESP, 2009.

FILHO, Antônio Gonçalves. “Tomie faz 100 anos”. **O Estado de São Paulo**. Caderno 2. Quarta-feira, 21 nov. 2013.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. rev. ampl. Maringá: Eduem, 2009.

GOLDMAN, Simão. **Psicodinâmica das cores**, vol.1, 5ªed. Porto Alegre: La Salle, 1964

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil**: adolescência, cultura e formação. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. 1a ed. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

HERKENHOFF, Paulo. **Tomie Ohtake. Na trama espiritual da arte brasileira**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEMINSKY, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias**. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga**. Tese de doutorado. Curitiba: UFP, 2006.

_____. “Quando a morte seduz: o suicídio na literatura para crianças e jovens.” In: AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINNI, João Luis; MARTHA, Alice Áurea Penteado. **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

MANEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de Vanguarda**. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MARTIN, Kathkeen. **O Livro dos símbolos: reflexões sobre Imagens Arquetípicas**. Koln: Taschen GmbH, 2012.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector e Lygia Bojunga: O Estético em diálogo na literatura infantil-juvenil**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 1994.

MORAES, Odilon. **Traço e Prosa – Entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenil por Rona Hanning e Maurício Paraguassu**, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NUNES, Lygia Bojunga. **7 Cartas e 2 Sonhos**. Coleção Arte para Criança. Tomie Ohtake. Rio de Janeiro: Berlendis & Vertecchia Editores Ltda, 1984.

OLIVA, Luís César. **A existência e a morte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

OLIVEIRA, Ieda. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. Vários autores. Organização Ieda Oliveira, São Paulo: DLC, 2008.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1987.

- _____. **Acasos da criação artística**. 1^a. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- _____. **Criatividade e processo de criação**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- OHTAKE, Ricardo (org.). **Tomie Ohtake**. São Paulo: Estúdio RO Projetos, 2001.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa. **Literatura infantil: Voz de criança**. São Paulo: Ática, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, Tradução e Notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 7^a. edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.1993.
- POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A teoria das cores de Goethe hoje**. São Paulo: FAUUSP, 2009.
- PRAZ, Mário. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- QUEIROZ, Nanci Maria Stephano. **A metáfora nos textos literários**. Tese de Mestrado. São Paulo: PUC, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SANDRONI, Laura. **De Lobato à Bojunga: As Reações Renovadas**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SANTOS, Lígia e REGO, Lígia. **Mestres das artes no Brasil**. Tomie Ohtake. São Paulo: Moderna, 2002.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo, EDUC, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- SANTAELLA, Lucia e NOTH Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- STAM, Robert. **Bakhtin. Da teoria literária à cultura e massa**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática. 2011.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. **A trama do texto e da imagem**: matizes, categorias e semiose. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2003.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. **Homem comunicação e cor**. 4^a.ed. São Paulo: Ícone, 2000.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TURCHI, Maria Zaíra; SOUZA, Flávia de Castro. “A face obscura da violência na literatura juvenil.” In: CECCANTINI, João Luis. **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil**: Autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1982.

WEBIBLIOGRAFIA:

DICCTIONAIRE GAFFIOT. Latim-francês. 1934. Disponível em: <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=imago>.

CAMARGO, Luis. A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>.

CHAIA, Miguel. **A dimensão cósmica na arte de Tomie Ohtake**. Disponível em: http://www.institutotomieohtake.org.br/tomie/ensaios/teensaio03_01.htm.

COSTA, Marta de Moraes. **Transpondo a dor em cor, a letra em palco: Textos de Lygia Bojunga Nunes**. In: **Revista Letras**, versão eletrônica. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/19114/12414>.

Enciclopédia Itaú Cultural: Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

ANEXO 1

PRIMEIRA CORRESPONDÊNCIA

7 Cartas e 2 Sonhos

PRIMEIRO DIA

O Meu Amigo Pintor

Tomie:	Sexta-feira
p. 1: “É por isso que quando eu olho pros quadros que você pinta eu fico achando que você é igual a mim. Quer dizer igual nessa história de cor; no resto eu sei que deve ser tudo bem diferente, pra começar você nasceu no Japão e mora em São Paulo, eu sou garoto e você é mulher, eu nasci no Estado do Rio e morei a minha vida todinha em Petrópolis: tá fazendo dez anos e meio que eu moro aqui...”	
p.1: “O meu amigo pintor um dia me deu um livro que mostra 9 quadros que você fez. E disse que quanto mais ficava olhando pros quadros, mais coisa ia saindo de dentro de cada cor. Tanta coisa, que ele ficava até com vontade de escrever pra você e contar.”	p. 8: “Um dia meu amigo me disse que eu era um garoto com alma de artista, e me deu um álbum com uns trabalhos que ele tinha feito em aquarela, tinta óleo e pastel. Disse que tinha arrumado os trabalhos no álbum pra eu entender melhor esse negócio de cor.”
*Nota de Lygia Bojunga Nunes: “Acho que foi por isso que Cláudio começou a escrever cartas pra Tomie Ohtake; já que o amigo não tinha escrito, ele ia escrever. Mas elas não tinham data. Tampouco endereço. E às vezes ele não se lembrava nem de assinar. É por isso que eu fico achando que – vai ver de vergonha – ele escrevia pra deixar na gaveta e não pra mandar. Foi lá que eu encontrei as cartas desse menino: numa gaveta que eu inventei.”	Comentários de Lygia Bojunga sobre seu processo de criação estão no capítulo final da obra: “Para você que me lê”.
p.6 “De noite, quando eu fui dormir, fiquei esperando, esperando, esperando .”	p.13: “De noite quando fui dormir, fiquei esperando, esperando.”
	p. 8-9: “Nas primeiras páginas só tinha cor. Quer dizer, no princípio nem cor tinha: era só branco e preto; depois começava as cores: amarelo, azul, vermelho e depois essas três cores iam se

	misturando pra formar uma porção nuns desenhos que às vezes eu gostava outras vezes não.”
p.3: “Eu fiquei olhando pra cara dele sem entender. Não entendi mesmo o que ele estava querendo dizer [...]”	p.9: “O meu amigo me disse que quanto mais a gente prestava atenção numa cor, mais coisa saía de dentro dela. Eu fiquei olhando pra cara dele sem entender. Não entendi mesmo aquela história de tanta coisa ir saindo de dentro de uma cor.
p.4: “...Nem aguentei olhar para ele, virei a cara pra parede...”	p.11: “...não aguentei olhar para ele assim morto , virei a cara pra parede...”
p. 4-5: “De repente, fui ficando todo preto por dentro. Parecia até o quadro que você fez: aquele que começa com um pedaço escuro . Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim.”	p.11: “De repente comecei a me sentir todo escuro por dentro. Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim.”
p. 12 “...E ele bateu. No princípio amarelo forte. Mas depois o amarelo ficou mais fraco e acabou mudando pra uma cor que eu não sabia bem se era cinza, se era bege ou se era só desenxabida (o meu pai é que usa essa palavra, e quando eu pergunto que cor ela é, ele responde com uma cara desanimada). O relógio estava perdendo a corda! era por isso que a batida se arrastava com aquela cor desanimada que tem lá no canto do seu quadro, quando acaba a faixa amarela.”	p.12 “E ele bateu. No princípio, amarelo forte. Mas depois o amarelo foi ficando mais fraco; cada vez mais fraco. O relógio estava perdendo corda e era por isso que a batida se arrastava com aquele amarelo cada vez mais desanimado, cada vez mais esbranquiçado.
p. 6: Um abraço, Cláudio	

SEGUNDA CORRESPONDÊNCIA

SEGUNDO DIA

Pintora Tomie:	Segunda-feira
p.7: “Não sei se pra você também é assim mas, pra mim, vermelho é cor de coisa que eu queria entender.”	p. 16: “Pra mim, vermelho é cor de coisa que eu queria entender.”
p.7: “Uma vez (isso já aconteceu há uns dois anos, foi o tipo de coisa de criança) a minha prima veio aqui com uma colega chamada Janaína e toda vestida de vermelho.”	p.16: “Uma vez (isso foi no ano retrasado, eu ainda ia fazer nove anos) a minha prima veio aqui com uma colega que se chamava Janaína e que ‘tava toda vestida de vermelho.”

“...e a minha irmã disse que a Janaína tinha 15 anos.”	“e a minha irmã disse que a Janaína tinha quinze anos.”
p. 10: “Acho que é por isso que eu olho tanto o vermelho que tem no seu quadro . Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo porque que tem gente que se mata.”	p. 19: “Acho que é por isso que eu olho tanto pro vermelho que ele pintou aqui no álbum . Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo. Pra ver se eu entendo por que que tem gente que se mata.”
p. 11: “A garota – você nem vai acreditar, Tomie – só fez assim com o ombro e disse com cara de quem não tá ligando: - A essas alturas ele já torrou no inferno...”	p. 20 “A garota só fez assim com o ombro e disse com cara de quem não tá ligando: - a essas alturas ele já torrou no inferno...”
p.11: “Empurrei o diabo da garota longe, vim aqui pro meu quarto e agora eu estou assim sem... A carta parou no meio porque eu fiquei sem saber como é que eu ia me explicar pra você...”	p.21: “Empurrei o diabo da garota longe e vim m’embora.”
p.11: “Eu fiquei tão sem jeito que você nem imagina.”	p.21: “Eu fui ficando tão sem jeito que eu quis sumir.”
p.12: “Pra mim, morte é também coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se ela vem feito ela vem pra tanta gente todo o dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar, você não acha? ”	p.23: “Pra mim, morte é também coisa vermelha, coisa difícil de entender. Mas se ela vem feito ela vem pra tanta gente todo o dia, aí fica mais fácil um pouco de sacar.”
p.12: “Então eu vim pra casa com aquela frase voltando sempre na minha cabeça: ele morreu que nem todo mundo um dia morre. E aí, sabe , aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: dentro de mim ficou que nem no seu quadro: nasceu um céu no meu vermelho. Cláudio	p. 23: “Então eu vim pra casa com aquela frase voltando na minha cabeça: ele morreu que nem todo mundo um dia morre. E aí aconteceu uma coisa que eu achei bem legal: foi nascendo um amarelo lá dentro do meu vermelho. ”

TERCEIRA CORRESPONDÊNCIA

TERCEIRO DIA

Querida Tomie	Terça-feira
p. 13: “ Eu hoje olhei pra um quadro que você pintou feito a gente olha pra um espelho. Deixa eu ver se dá pra me explicar. Bom, mas primeiro eu quero contar o que que aconteceu antes de começar a jogar de quadro:	p.26: “Hoje eu ia saindo do banho quando ouvi o síndico entrando...”

eu ia saindo do banho quando ouvi o síndico entrando...”	
p.13 “...Não era pra ele não me ver nu, não; era porque – pra ser franco com você – eu não curto aquele síndico.”	p. 26: “...Não era pra ele não me ver nu, não; era porque – eu não curto aquele síndico.”
p. 16: “– A Dona Clarice disse que o meu Amigo morreu feito todo o mundo, não foi de propósito não!”	p. 28: “– A Dona Clarice disse que o meu Amigo morreu feito todo o mundo um dia morre , não foi de propósito não!”
p. 16: “- Mas por que ele ia fazer isso?”	p.26: “ – Mas por que ele ia fazer isso? – eu perguntei.
p. 17: “Síndico: - Vamos indo?”	“O Síndico levantou: - Vamos indo?”
p.17 : “... foi saindo e eu fiquei. E fiquei no ar ainda por cima. Logo, logo, aquele azul bonito – o tal do céu – começou a diminuir dentro de mim. Voltei pro quarto.	p. 30: “... Foi saindo e eu fiquei. E fiquei no ar ainda por cima. Voltei pro quarto.”
p.18: “O tabuleiro de gamão estava aberto (hoje era dia da gente jogar); e o livro que ele tinha me dado também: aberto no seu quadro de faixa azul, Tomie. Resolvi então jogar de quadro em vez de gamão. Olhei pra pintura feito ela fosse um espelho: ela era eu. Assim: Aquele azul enrolado, achatado, sumindo pra dentro de outra cor era o meu pedaço de céu, o meu pedaço satisfeito, que foi se achatando e sumindo depois que eu fiquei no ar. Sumindo pra dentro de uma cor que... que cor era aquela?”	p. 31: “O tabuleiro de gamão estava aberto (hoje era dia da gente jogar); e o álbum que ele tinha me dado também aberto numa aquarela que mostrava um barco amarelo afundando num mar cor de... que cor era aquela?”
p. 19: “Aí eu fiquei achando que já que era pra brincar, eu inventava que o meu azul estava sumindo pra dentro de uma cor que era cor-de-saudade e pronto.	p. 31: “Aí eu inventei que era cor de saudade e pronto.
p. 19: “Tudo em volta, rodeando o céu que a saudade ia engolindo, todo aquele amarelo esquisito era essa sensação enjoada (tão chata) que eu estou sentindo de ficar no ar.	p. 31-32: Na página do lado, pra mostrar como é que as cores mudam, o meu Amigo desenhou outra aquarela: depois de afundar no mar cor-de-saudade o barco aparece de novo, mas aí, com aquele

<p>Desculpe eu ir chamando o seu amarelo de esquisito, viu? Mas pra falar com franqueza eu acho que ele é o tipo de amarelo que começou o dia amarelo-só mas que aí foi se salpicando não sei se de verde ou de marrom e acabou assim com essa cara que eu não gosto nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico.”</p>	<p>banho, o amarelo dele ficou diferente, esquisito, com uma cara que eu não gosto de nada e que eu vou até chamar de amarelo-síndico.”</p>
<p>p. 19-20: “Eu também. Cada palavra que eu escutava na sala ia fazendo feito esse salpico: mudando a cor que eu comecei o dia.</p> <p>Então a Dona Clarice tinha mentido pra mim? (por que?)</p> <p>Então tinha sido mesmo uma morte de propósito? mas por que?”</p>	<p>p. 32 “Quanto mais eu olhava pra’aquele barco, mais eu achava que a Dona Clarice tinha mentido pra mim. E quanto mais eu achava, mais o meu amarelo também ia ficando com cara de síndico, e mais eu ia me sentindo feito o barco: todo rodeado de cor-de-saudade.</p> <p>Uma cor-de-saudade que ia até se avermelhando de tanto que eu estava achando tudo difícil de entender.</p> <p>Quer dizer então que a Dona Clarice tinha mentido pra mim (mas por quê?!)”</p>
<p>p. 20: “E por que quando é assim todo o mundo faz mistério? e fala baixo? e acha que suicídio é palavra feito palavrão, por que?”</p>	<p>p.32: “E por que quando é assim todo o mundo faz mistério? E fala baixo? E acha que suicídio é palavra feito palavrão; por quê?!”</p>
<p>p. 20: “E quanto mais eu ia me salpicando de por que – por que, mais no ar eu ia ficando e mais ia me amarelando de síndico também.</p> <p>Lá pro fim do jogo eu cismeique o meu azul estava diminuindo cada vez mais.</p> <p>Só podia ser porque a saudade estava aumentando, não é?...”</p> <p>... Um abraço”</p>	<p>p. 33: “E quanto mais por-que-por-que ia aparecendo, mais de síndico o meu amarelo ficava, e mais cor-de-saudade crescendo!”</p>

QUARTA CORRESPONDÊNCIA

QUARTO DIA

T.	Quinta-feira
p. 21: “Bem que eu queria saber o que que você tava pensando quando pintou aquelas três figuras, uma branca e duas grená quase iguais. Quase porque agora eu já vi que você gosta de pintar coisa parecendo igual mas quando a gente olha bem vê que não é.”	p.36: “No meu álbum tem uma pintura que é toda cor-de-saudade, e na frente tem três pessoas: uma branca e duas azuis. A cara delas é meio apagada, e quantas vezes eu fiquei pensando se era cara de homem ou de mulher.
p. 21: “ Queria saber pra comparar. Porque dessa vez, sabe, eu não joguei-de-quadro, nem fiquei olhando e olhando pra ver o que que saía de dentro de cada cor; dessa vez eu pensei sonhando, quer dizer: eu olhei pro seu quadro, não pensei coisa nenhuma, mas de noite eu sonhei com ele. Acordei e resolvi que ia contar o sonho pra você...”	p. 36 “ Bem que eu queria saber o que que o meu Amigo estava pensando quando pintou essas três figuras. Queria saber pra comparar. Porque ontem eu sonhei com elas.”
p. 21: “Sai correndo. Quando o ensaio acabou eu tinha me esquecido do sonho. Chato, não é? Só me lembro que ele tinha a cor do seu quadro e as três formas também.”	p. 36: ”... E quando o ensaio acabou eu tinha me esquecido do sonho. Só me lembrava das cores e das três figuras, mas não sabia mais o que que tinha acontecido...”
p. 21: “Resolvi esperar pra ver se lembrava. Esperei. Não lembrei. Mas de tanto querer lembrar eu acabei sonhando de novo da mesma cor e com as três formas...”	p. 37: “Resolvi esperar pra ver se lembrava de novo. Mas não lembrei. De tanto querer lembrar, esta noite eu sonhei outra vez da mesma cor e com as três...”
p. 23: Mas o palco era todo da cor da cortina, e quem sentava no teatro ficava então só olhando pra saudade e mais nada... ...Contei 12 pancadas.	p. 38: Mas o palco era todo da cor da cortina, e quem sentava na plateia ficava então só olhando pra saudade e mais nada.... ... Contei doze pancadas.
p. 23: “E depois que o relógio parou de bater, as três formas entraram no palco. Do mesmo tamanho, as três bem juntinho, duas da mesma cor. Mas a outra era branca , e foi só olhar pra ela que eu vi logo que era o meu Amigo fazendo o papel de fantasma. E, sabe? Fiquei aflito.”	p. 38: “E depois que o relógio parou de bater, as três figuras entraram no palco. Do mesmo tamanho, as três andando bem junto, uma branca e duas azuis ; e foi só olhar pra branca que eu vi logo que era o meu Amigo Pintor fazendo o papel de fantasma. E, sabe, fiquei aflito.”

p. 23: “As outras duas formas eu não sabia que papel que elas iam fazer. Mas elas eram grená tão vivo, tão forte, que jogavam um brilho no palco e faziam a cor-de-saudade ficar mais forma. E mais forte dentro de mim também.	p. 38: “As outras duas figuras eu não sabia que papel que elas iam fazer. Mas elas eram azul tão vivo, tão forte, que jogavam um brilho no palco e faziam a cor da saudade ficar mais forma. E mais forte dentro de mim também.”
p. 23: “Um choro alto que você precisava ver.”	p. 39: “Um choro alto toda vida.”
p. 25: “... disseram : agora você é um fantasma, e pronto. - Chi. ”	p. 40: “... disseram agora você é um fantasma, e pronto. - Xi. ”
p. 25: “Fui atrás do meu Amigo pra ver se descosturava o branco do grená sem ninguém perceber....”	p. 41: Fui atrás do meu Amigo pra ver se descosturava o branco do azul sem ninguém perceber...”
p. 25: “Começou uma reclamação de gente gritando “como é? essa peça começa ou não começa?”	p. 42: “Começou uma reclamação danada na plateia ; uma porção de gente gritando “como é? essa peça começa ou não começa?”
p.27: “Foi só acabar a história do fantasma que eu virei disfarçado pra grená mais perto e cochichei...”	“Foi só acabar a história do fantasma que eu virei disfarçado pra azul mais perto e cochichei...”
p.27: “...a grená mais forte cochichou:...”	p. 45: “...a azul mais forte cochichou:...”
p. 28: “O público começou a reclamar de novo...”	p. 45: “O público desatou a reclamar de novo...”
p. 28: “- Eles estão representando um quadro-vivo. É isso! Será que o senhor ainda não percebeu, não?” Eles vieram aqui mostrar um quadro da Tomie Ohtake . E quadro é pra gente olhar e não escutar! E quando eu ia ficando aliviado do seu quadro ter me salvado , o chato me perguntou: ...”	p. 45-46: “- Eles estão representando um quadro-vivo. É isso! Será que o senhor ainda não percebeu, não?” Eles vieram aqui mostrar um quadro desse Pintor . E quadro é pra gente olhar e não escutar! E quando eu ia ficando aliviado, o chato me perguntou: ...”

QUINTA CORRESPONDÊNCIA

QUINTO DIA

Querida T. Ohtake	Sábado
p. 29: “Tudo começou porque eu estava desenhando um coração; quer dizer, eu vou ser franco: eu estava era copiando o coração que você pintou: todo esparramado pra cada lado, meio marrom clarinho, e redondo embaixo feito que é pra não encostar naquele roxo que começa, mas como quadro acaba logo a gente fica sem saber que fim que ele vai levar. ”	p. 48: “Tudo começou porque eu estava desenhando um coração; só que, em vez do coração ser vermelho, ele era marrom, e, em vez de ser feito coração que a gente conhece, ele era todo achatado assim pro lado e acabava de repente, deixando a gente sem saber que fim ele levava. ”
p. 29: “ E foi só acabar o desenho que eu mostrei ele pro meu colega.”	p. 48: “Quando terminei o desenho, eu mostrei ele pro meu colega.”

SEXTA CORRESPONDÊNCIA

SEXTO DIA

Prezada Tomie,...	Domingo
p. 33: "... hoje me deu vontade de fazer uma carta de adivinhação pra você. Assim: primeiro eu conto as coisas que eu venho lembrando, depois você advinha o que que eu vou perguntar. Tá?"	
p. 33: "Toda a vida eu gostei do meu Amigo assim... assim grande, sabe como é que é? mas eu sempre pensei que ele gostava menor de mim."	p. 55: "Toda a vida eu gostei do meu Amigo assim... assim bem grande; mas eu sempre pensei que ele gostava menor de mim."
p. 35: "Achei tão bom ele falando de gostar assim de mim, que fiquei ali parado sem nem dizer mais nada, só olhando ele pintar."	p. 56: "Achei tão bom ele falando de gostar assim de mim, que fiquei ali parado sem dizer mais nada, só olhando ele pintar."
p. 38: " Eu fico lembrando dessa cena. Você que é pintora, me diz: será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que... deixa eu ver como é que eu explico isso que eu pensei... pode amar tanto o trabalho dele que, se ele acha que o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter?"	p. 59: " Eu fico lembrando dessa cena, e fico pensando uma coisa: será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que...deixa eu ver como é que eu explico isso... pode amar tanto o trabalho dele que, se ele acha que o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter?"
p. 38: "... Acordou e disse: sonhei com a Clarice. Fiquei espantado dele falar assim nela. Falou feito sonhando; deitado de cabeça no braço; olhando pro céu... "	p. 60: "... Acordou e disse: sonhei com a Clarice. Fiquei espantado dele falar assim nela. Falou feito sonhando; olhando pro céu; o braço assim pra trás, fazendo de travesseiro. "
p. 40: "- Depois, cada vez que a Clarice vinha me visitar eu pedia tanto pra ela largar tudo e casar comigo..."	p. 62: "- Depois, cada vez que a Clarice vinha me visitar eu pedia tanto pra ela largar tudo e ficar comigo..."
p. 40: "Se eu faço uma adivinhação: 'o que é o que é, que quadro seu que é que tem cor-de-saudade-fortíssima mas tem também Cor-de-Clarice e cor-de-passeio' você vai logo saber qual é, não vai não? Abração."	

SÉTIMA CORRESPONDÊNCIA

SÉTIMO DIA

Tomie:	Segunda-feira
p. 41: “ Sabe o que aconteceu? essa noite as três voltaram. As três formas do sonho; as tais: com aquele redondo em cima. Fico até pensando se daqui pra frente...”	p. 66: “ Esta noite as três voltaram. As tais: as figuras do sonho. Eu fico até pensando se daqui pra frente...”
p. 41: “As três chegaram que nem da outra vez: juntinho. Tinham emagrecido bastante e estavam de roupa azul. (Um azul tal e qual o blusão azul que o meu Amigo usava pra pintar).	p. 66: “As três chegaram que nem da outra vez: juntinho. Mas desta vez estavam de roupa verde. (Um verde igualzinho ao blusão verde que o meu Amigo usava pra pintar).
p. 41: “Quanto mais elas riam mais iam se espremendo uma na outra. Pareciam até uma só ali sentadas no sofá. Que era verde. ”	p. 67. “Quanto mais elas riam mais iam se espremendo uma na outra. Pareciam até uma só ali sentadas no sofá. Que era estampado.
p. 43: “... quando ele ficava pintando em vez de me namorar, chi! eu ficava danada da vida.:	p. 67: “... quando ele ficava pintando em vez de me namorar, xi! eu ficava danada da vida.:
p.43: “Aí as três suspiraram igual. E ficaram pensando acho que igual também, meio afundadas no sofá. Mas logo se endireitaram, e a Dona Clarice falou: - Bom, mas isso foi antigamente. Depois eu vi que não dava pé querer que ele só gostasse de mim só. ”	p. 68: “Aí as três suspiraram igual. E pelo jeito ficaram pensando igual também. Afundadas no sofá. Mas depois se endireitaram, e a Dona Clarice falou: - Bom, mas isso foi antigamente. Depois eu vi que não dava pé querer que ele gostasse só de mim. ”
p. 44: “E cada vez que uma dizia pof, ela abraçava a outra. Ficava uma coisa tão engraçada! porque – já pensou? – nenhuma tinha braço pra abraçar. Eu até comecei a rir. Mas elas tinham ficado sérias; e falaram assim pra mim:...”	p. 69: “E cada vez que uma dizia pof, abraçava a outra. Uma coisa tão engraçada! Eu até comecei a rir. Mas elas ficaram bem sérias; e falaram assim pra mim:...”
“p.44: “Mas uma falou que não dava pra ficar: - A gente tem que namorar...”	p. 69: “Mas aí elas falaram: - A gente não pode ficar: tem que namorar...”
p. 44: “... tava tão bom sentar ali, sabendo que agora o meu Amigo ia ser feliz.” Um abraço do Cláudio.”	“... tava tão bom sentar ali, sabendo que agora o meu Amigo vai ser feliz.”

OITAVA CORRESPONDÊNCIA

SEGUNDA METADE DO SÉTIMO DIA

Prezada e artista pintora Tomie Ohtake	Segunda-Feira de tarde
p. 45: “Ela abriu a porta, eu abri a boca e o relógio bateu . Tipo da coisa que não estava ensaiada e saiu feito tivesse...”	p. 73: Ela abriu a porta, eu abri a boca e o relógio tocou . Tipo da coisa que não estava ensaiada e saiu feito tivesse...”
p. 45: “ Você não imagina, Tomie, como aquela batida – uma só, era uma meia-hora – me deixou assim... sei lá.”	p. 73: “ É incrível como aquela batida – uma só, era uma meia-hora – me deixou assim... sei lá.”
p. 47: “E sabe de que que eu acabei me lembrando? Daquele seu quadro que tem essa cor, mas que tem bem na frente, um vermelho que caiu ali. Feito um pingão de sangue.”	
p. 47: “Você quer entrar? ela perguntou.”	p. 73: “Ai a Dona Clarice perguntou:”
p. 47: “A gente se olhou. Ela não falou. ”	p. 74: “Agente se olhou. Eu expliquei:
p. 47: “- Foi porque eu sou criança? – eu falei...”	p. 75: “- Foi porque você acha que eu sou criança? – eu falei...”
p. 48: “Pra ser franco com você, Tomie , esse pedaço de raiva eu venho sentindo todo o dia.”	p.75: u” Pra ser franco, esse pedaço de raiva eu venho sentindo todo o dia.”
p. 49: “– A gente era assim, ó – juntou dois dedos (a unha era bem curtinha, ficou parecendo aquela forma do sonho). ”	p.77: “– A gente era assim, ó – juntou dois dedos.”
p. 50: “...Achei que a minha mentira podia colar, e que cada vez que você se lembrasse dele, não ia ter que perguntar por que? por que? por que! Que nem eu estou sempre perguntando.”	p.78.: “...Achei que a minha mentira podia colar, e que cada vez que você se lembrasse dele, não ia ter que perguntar por quê? por quê?? por quê! Que nem eu estou sempre perguntando.”
p.50 “Agora eu lembrei de novo da pintura que você fez e que veio na minha cabeça quando a porta abriu e o relógio bateu. Vai ver – para você – a cor daquele quadro não tem nada que ver com saudade-fortíssima. Mas aquele vermelho que caiu lá na frente só pode ter sido um pingão de s... de coisa que também doeu em você.”	

NONA E ÚLTIMA CORRESPONDÊNCIA

ÚLTIMO DIA

Querida Tomie	Sábado
p. 51: “A semana passou toda de um jeito que eu não gostei nada. Pelo seguinte: cada vez que eu me lembrava do meu Amigo ele vinha junto de por que? por que? Tipo pensamento ruim!”	p. 80: “A semana passou toda de um jeito que eu não gostei nada. Pelo seguinte: cada vez que eu me lembrava do meu Amigo ele vinha junto de por quê? por quê? Tipo pensamento ruim!”
p. 51: “A folha soltou. Escondi ela atrás do caderno. Debaixo da carteira. Juntei ela de novo com a outra (feito você juntou as duas folhas naquela pintura azul bonito que se junta no meio também. Separei. Juntei. Separei. Brinquei. Juntei...”	p. 80-81 “A folha soltou. Escondi ela atrás do caderno. Depois juntei ela de novo com a outra. Separei. Juntei. Separei. Brinquei. Juntei...”
p. 51: “... separar Amigo pra cá e por que? pra lá.”	p. 81: “... separar Amigo pra cá e por quê? pra lá.”
p. 53: “2 era Por que?”	“2 era Por quê?”
p. 53: “Pensa, chi! deu um enguiço na minha cabeça que você nem imagina. Ontem ela até fez um pouco de barulho de motor que a gente liga e não pega (sabe como é que é esse barulho de cuca enguiçada?)	p. 82: “Pensa, xi! Deu um enguiço na minha cabeça que eu vou te contar. Ontem ela até fez um pouco de barulho de motor que a gente liga e não pega.”
p. 53: E tinha um sol que era uma coisa linda de tanto amarelo , um amarelo que quando eu experimentei olhar pra ele na cara, ele ficou todo dourado, e quando eu experimentei olhar de novo ele até alaranjou.	p.82: E tinha um sol que era uma coisa linda de tão amarelo , um amarelo que quando eu experimentei olhar ele na cara foi se alaranjando.
p. 54: Eu tenho certeza que quando você tava pintando aquelas duas folhas cheinhas de sol se juntando em cima do risco azul, na sua janela também estava entrando um dia bonito assim.	p. 82: “Lembrei da pintura que o meu Amigo tinha feito no fim do álbum: era também um céu assim de verão.”
p. 54: “ Então, sabe, em vez de ir logo escovar dente, eu abri o livro que o meu Amigo me deu e fui comparar o azul que você pintou com o azul que eu estava vendo.”	p. 83: “ Abri o álbum pra comparar o azul que ele tinha pintado com o azul que eu estava vendo.”

p. 54: “Fiquei olhando pro jeito que você juntou as duas folhas transparentes . Olhei tanto que acabei até sabendo que eu não tinha nada que separar Amigo pra cá e por que? pra lá.”	Fiquei olhando e olhando o jeito que ele tinha juntado as duas folhas. Olhei tanto que acabei até sabendo que eu não tinha nada que separar Amigo pra cá e por que? pra lá.
p. 54: “O que eu tinha era que fazer que nem você fez com as folhas e com o azul também: juntar os dois. Bem junto.”	p. 83: “O que eu tinha era que fazer o que ele fez com as folhas e com o azul do céu : juntar. Bem junto.”
p.54: “...eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por que? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por que? relógio batendo, amarelo, por que? blusão azul – tudo bem junto e misturado.	p. 83-84: “...eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê? gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, por que? blusão verde – tudo bem junto e misturado.
p.54: Acho até que se eu continuo gostando de cada por que que aparece, eu acabo entendendo um por um. Abração	p. 84: “Acho até que se eu continuo gostando de cada por quê que aparece, eu acabo entendendo um por um. FIM”

ANEXO 2

A RELAÇÃO DE OBRAS DO PROJETO DE ARTE PARA CRIANÇAS DA BERLENDIS & VERTECCHIA EDITORES

A peleja

Ana Maria Machado

Artistas populares

1986

Um herói é desafiado por uma donzela, aceitando o desafio de vencer o moderno monstro da poluição.

Com a ajuda de poderosos santos, cangaceiros, animais e o próprio povo, Zé Ribamar Rufino vence o algoz.

O capeta Carybé

Jorge Amado

Carybé

1986

Jorge Amado traz muitos relatos sobre seu grande amigo Carybé, cuja riqueza de vida é quase ficção: aventuras de sobrevivência, casamento, andanças desde Buenos Aires, sua terra natal, até a Bahia.

O artista plástico registrou nas suas obras cenas e cenários muito brasileiros, como vilarejos de pescadores, bailarinas, saídas de igreja e pausas de vaqueiros. Sua obra levou a Bahia mundo afora.

Era uma vez uma menina

Walmir Ayala

Milton Dacosta

1986

Essa edição esgotada tem a autoria de Walmir Ayala, escritor, poeta e crítico de arte e conta a vida e a imaginação de uma criança muito reflexiva chamada Maria Leontina, narrando seu modo de ver as coisas com outros olhos, descobrindo que poderia ser como uma fada da sua infância, iniciando seu exercício de magia.

O anjo no galinheiro

Miguel Jorge

Pierre Chalita

1986

O garoto Miguilin deseja conhecer tudo que fosse além da sua pequena cidade. Fascinado pelos mistérios do Céu e da Terra, parte com um Anjo em uma fascinante máquina.

Visitam um passado próximo e assim o garoto depara-se principalmente com alguns aspectos grotescos da humanidade: a falsa alegria, o medo da guerra, uma festa desfeita pelo rapto da noiva. Num clima de mistério, o garoto descobre que, na verdade, havia viajado pelo universo humano retratado por um pintor.

O forasteiro

Walmir Ayala

Siron Franco

1986

Em uma cidade povoada de gente simples um forasteiro surge, mas em seguida, desaparece, provocando curiosidade e medo. Um poeta resolve desvendar esse mistério, entretanto, quando soluciona, não conta a ninguém, causando estranheza nos cidadãos da cidade que vão tentar a todo custo saber sobre o segredo.

Ave Jorge

Ziraldo

Antonio Maia

1987

Jorge era um pensamento que podia ser do jeito que quisesse. Assim, ele saiu de uma cabeça, a sua moradia, feito um pássaro que criava outros pensamentos. Esses pensamentos foram tomando inúmeras formas e percorrendo o mundo inteiro. Na busca de um par, Jorge encontrou a esperança, o desejo, a meditação. Refletindo, aprendeu que ele era a mais livre das coisas que o homem soube criar.

O pintor que pintou o sete

Fernando Sabino

Carlos Scliar

1987

O menino Pedro desejava ser um grande artista. Saía de casa todas as manhãs, procurando pintar a alma das coisas. Mas veio o inverno e, inquieto, sem poder sair, Pedro passou a pintar tudo que havia dentro de casa.

Gota d'Água

Alberto Goldin

Tomie Ohtake

1995

Desde que decidiu deixar o mar para conhecer o mundo, uma gota d'água experiencia os ciclos de transformação da vida, descobrindo do que era feita, sentindo as sensações de ser, evaporar, tornar-se nuvem e chuva.

Adão e Eva

Machado de Assis

Luiz Paulo Baravelli

1996

Na Época do Brasil colonial, uma senhora de engenho serve aos seus convidados um doce especial. O sr. juiz, um grande apreciador de guloseimas, desejando conhecer o nome do doce, inicia uma conversa sobre a curiosidade e os mistérios da criação do mundo. Aos leitores, cabe a reflexão sobre as atitudes do homem para trilhar sua própria vida.

No mundo das nuvens

Alberto Goldin

Arcangelo Ianelli

1996

Um menino fora do comum vivia olhando o infinito do céu, observando os movimentos das nuvens, como quem assiste a um filme de aventuras. Por essa razão, era discriminado pelas crianças do bairro. Seu pai, então, interfere comprando-lhe papel, pincéis e tinta. O garoto, com o passar do tempo, torna-se um famoso pintor.

O tesouro do Capitão Policarpo

Alberto Goldin

Thomaz Ianelli

2000

O Tesouro do Capitão Policarpo é uma obra que apresenta ao leitor a sabedoria do homem na velhice que fala sobre a morte. O misterioso e muito querido capitão morre, deixando um desafio aos jovens com menos de 17 anos.

Tão sutil quanto o texto são as pinturas de Thomaz Ianelli.

Um Brasil do outro mundo

Silvia La Regina

Antonio Henrique Amaral

2000

Unindo o universo da fantasia e da ciência, esta obra para jovens apresenta a aventura de um casal de irmãos gêmeos brasileiros, que investigam a existência de universos paralelos. O texto é salpicado por comentários legítimos, sagazes, irônicos de Carlos.

Navio das cores

Moacyr Scliar

Lasar Segall

2003

Moacyr Scliar inspira-se em alguns aspectos da vida real de Lasar Segall para criar uma narrativa que parte do fascínio de uma criança pelas letras da caligrafia de seu pai, um copista da Torá, em Vilna, na Lituânia. Para descobrir sua habilidade com os traços, as cores e a criação das imagens, e o impacto definitivo provocado pelo encontro de sua cultura e

sua tradição judaicas com as pessoas, paisagens, frutos e bichos do Brasil dos primeiros anos do século XX.

O arteiro e o tempo

Luis Fernando Verissimo

Glauco Rodrigues

2004

O diálogo entre o tempo e um menino sobre as mudanças e reações provocadas pelo primeiro, deixando a cargo do pintor o poder sobre o tempo.