

MARTA YUMI ANDO

Fazendo retratos e experimentos
A performance da linguagem em Lygia Bojunga

Tese apresentada para obtenção do título de Doutora em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias

São José do Rio Preto
2011

Ando, Marta Yumi.

Fazendo retratos e experimentos: a *performance* da linguagem em Lygia Bojunga / Marta Yumi Ando. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2011.

224 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Maria Heloísa Martins Dias

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura infanto-juvenil brasileira – História e crítica – Séc. XX.
2. Prosa experimental – História e crítica. 3. Bojunga Nunes, Lygia, 1932- – Crítica e interpretação. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81)-93.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto – UNESP

MARTA YUMI ANDO

Fazendo retratos e experimentos
A performance da linguagem em Lygia Bojunga

Tese apresentada para obtenção do título de Doutora em Letras, área de Teoria da Literatura, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Heloísa Martins Dias
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Susanna Busato
UNESP – São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Maria Zaira Turchi
UFG – Goiânia

Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário Longo Mortatti
UNESP – Marília

São José do Rio Preto
02/02/2011

Para Ed, meu esposo,
presença constante
nesta caminhada.

AGRADECIMENTOS

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Maria Heloísa Martins Dias, pela competência e sabedoria com que me guiou neste percurso.

Aos professores Maria Zaíra Turchi, Maria do Rosário Longo Mortatti, Sérgio Vicente Motta e Susanna Busato, pelas valiosas contribuições.

À Prof^ª. Dr^ª. Rosa Maria Graciotto Silva, pelo incentivo para ingressar no doutorado e por ter guiado meus primeiros passos nos estudos sobre a obra de Lygia Bojunga Nunes.

À Prof^ª. Dr^ª. Jeanette De Cnop, pela amizade, carinho e incentivo desde o primeiro ano da graduação.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

À minha mãe, que, mesmo estando do outro lado do mundo, me estimulou a prosseguir nos estudos e ingressar no doutorado.

Ao meu tio, Kazuhiro Ando, que, com sua generosidade, se dispôs prontamente a me levar, pela primeira vez, para Rio Preto, para a realização da prova discursiva.

Aos amigos queridos e a toda minha família, pelo apoio e amparo constantes.

Aos meus bichos de estimação, Teka, Pong, Chanson, Noire e Vicky, pela alegria que me dão.

*Ficava lá inventando, misturando, experimentando
substâncias (que nem eu fico aqui? Na minha mesa?
Misturando, inventando, experimentando palavras?)*

Lygia Bojunga

ANDO, Marta Yumi. Fazendo retratos e experimentos: a *performance* da linguagem em Lygia Bojunga. 224 f. Tese de Doutorado em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

RESUMO

Na presente pesquisa, realizamos uma leitura de duas narrativas ficcionais de Lygia Bojunga Nunes: *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Retratos de Carolina* (2002). Na análise empreendida, verificamos alguns procedimentos experimentais relacionados ao fazer metalinguístico, operacionalizados pela autora em seu laboratório poético, a saber: a corporalidade verbo-visual, a manipulação da linguagem poética e a construção do foco narrativo. Antes, porém, de nos determos em tais procedimentos, apresentamos dados sobre a autora e sua obra e colocamos em evidência a fábula das narrativas selecionadas e suas respectivas temáticas. Para a análise dos recursos experimentais mencionados, tomamos como fio condutor a noção de *performance*, em função da natureza metalinguística agenciada nessas narrativas, em que o dizer constantemente coincide com o fazer. É tendo isso em vista que analisamos o fazer escritural lygiano, considerando os seguintes aspectos: *performance* gráfica, *performance* linguística e *performance* enunciativa. Dando início ao exame desses recursos, detivemo-nos na estruturação verbo-visual, por meio da qual o texto, literalmente, se mostra, configurando inusitadas formas de interação entre texto e leitor. Em seguida, examinamos a manipulação da linguagem poética, levando em consideração a noção de jogo e os efeitos produzidos no leitor. Finalmente, analisamos a enunciação narrativa, em seus aspectos relacionados à articulação das vozes discursivas e à dramatização. Em relação ao primeiro aspecto, verificamos os modos como se opera a fusão e alternância de vozes no discurso; quanto ao segundo, em um primeiro momento, voltamos a atenção para a presentificação dos eventos narrativos e, a seguir, analisamos o caráter mostrativo dos signos em sua construção dêitica, em que se privilegia, no processo compositivo, o aqui-e-agora da enunciação.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Narrativa experimental. *Performance*. Lygia Bojunga.

ANDO, Marta Yumi. *Making portraits and undertaking experiments: language performance in Lygia Bojunga's novels*. 224 p. Doctoral Thesis in Theory of Literature. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus São José do Rio Preto – SP – Brazil.

ABSTRACT

*Current research analyzes two fictional narratives by Lygia Bojunga Nunes, namely, *Fazendo Ana Paz* [*Making Ana Paz*, 1991] and *Retratos de Carolina* [*Portraits of Caroline*, 2002]. The experimental procedures with regard to metalinguistic resources, such as the verbal-visual configuration, the handling of the poetic language and the construction of narration point of view, used by the authoress in her poetic laboratory, are verified. Prior to such procedures, data about the authoress and her literary work are provided and the story of the selected narratives and their respective themes are given. The concept of performance, highlighted for the analysis of experimental resources, is analyzed owing to the metalinguistic nature materialized in these narratives in which narration often coincides with doing. Within the above point of view, Lygia Bojunga's writings are analyzed according to the graphic, linguistic and discursive performance aspects. Investigation of these resources is undertaken by studying the verbal-visual structure by means of which the text literally manifests itself and configures uncannily the interaction between text and reader. Further, the handling of the poetic language is examined, taking into account playfulness and its effects on the reader. Finally, the narrative enunciation is analyzed with regard to the articulation and the dramatization of discursive voices. Whereas in the first aspect, fusion and alternation of voices in the discourse are investigated, in the second, the presentification of narrative events and the demonstrative character of signs in their deictic construction are analyzed. Within the composition process the here-and-now of the enunciation is consequently enhanced.*

Keywords: *Young people's literature. Experimental narrative. Performance. Lygia Bojunga.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa de <i>Fazendo Ana Paz</i> – Ed. Agir	46
Figura 2 - Capa de <i>Fazendo Ana Paz</i> – Ed. Casa Lygia Bojunga	47
Figura 3 - Caligrafia da autora – Ed. Agir	48
Figura 4 - Caligrafia da autora – Ed. Casa Lygia Bojunga.....	48
Figura 5 - Cor da fonte – Ed. Agir.....	49
Figura 6 - Final da narrativa – Ed. Casa Lygia Bojunga	51
Figura 7 - Caneca com lápis – Ed. Agir	52
Figura 8 - Ramalhete – Ed. Agir.....	52
Figura 9 - Capitular com livro – Ed. Agir	54
Figura 10 - Capitular com lápis – Ed. Agir	54
Figura 11 - Capitular com bengala – Ed. Agir	54
Figura 12 - Capitular com fragmentos – Ed. Agir.....	55
Figura 13 - Capitular com fogo – Ed. Agir	55
Figura 14 - Capitular cubiforme – Ed. Agir	56
Figura 15 - Capitular em rascunhos – Ed. Agir.....	56
Figura 16 - Capitular com sombras – Ed. Agir	56
Figura 17 - Capitular com luz – Ed. Agir.....	57
Figura 18 - Capitular azulejo – Ed. Casa Lygia Bojunga.....	57
Figura 19 - Subcapitular – Ed. Casa Lygia Bojunga.....	58
Figura 20 - Família de Lygia Bojunga – Ed. Casa Lygia Bojunga	63
Figura 21 - Bilhete – Ed. Agir	69
Figura 22 - Bilhete – Ed. Casa Lygia Bojunga.....	69
Figura 23 - Caligrafia da autora – Folha de rosto.....	72
Figura 24 - Capa de <i>Retratos de Carolina</i>	73
Figura 25 - Capitular em <i>Retratos de Carolina</i>	75
Figura 26 - Comentário de capa	75
Figura 27 - Lygia Bojunga.....	77
Figura 28 - Transição de vozes – Ed. Agir	143
Figura 29 - Transição de vozes – Ed. Casa Lygia Bojunga.....	143
Figura 30 - Desdobramento discursivo I	177
Figura 31 - Desdobramento discursivo II.....	177
Figura 32 - Desdobramento discursivo III.....	180
Figura 33 - Desdobramento discursivo IV	184
Figura 34 - <i>Flashback</i> dramatizado – O Grande Segredo	189
Figura 35 - <i>Flashback</i> dramatizado – Londres.....	190
Figura 36 - <i>Flashback</i> dramatizado – Escrivantina	190

SUMÁRIO

PELAS VEREDAS DO EXPERIMENTALISMO	10
1. FAZENDO PERSONAGENS	19
1.1 Lygia Bojunga e o fazer poético	19
1.2 Fazendo as três Anas	25
1.3 Fazendo Carolina	31
2. PERFORMANCE GRÁFICA: O LIVRO-OBJETO E A CORPORALIDADE DO TEXTO	44
3. PERFORMANCE LINGÜÍSTICA: A MANIPULAÇÃO DA LINGUAGEM POÉTICA	87
4. PERFORMANCE ENUNCIATIVA: DESDOBRAMENTO DISCURSIVO E DRAMATIZAÇÃO	127
4.1 Fusão e alternância de vozes	127
4.2 A dramatização da linguagem	173
4.2.1 Presentificando o narrado	173
4.2.2 O caráter mostrativo dos signos	193
JUNTANDO OS PEDAÇOS DA LARANJA	206
REFERÊNCIAS	215

PELAS VEREDAS DO EXPERIMENTALISMO

O experimentalismo é uma característica que se intensifica na literatura contemporânea, embora suas raízes remontem ao século XVI com a poesia barroca, no que concerne, principalmente, ao ludismo verbo-visual. Sob esse viés, Ana Hatherly, ao discorrer sobre a poesia barroca portuguesa, assinala que as vanguardas poéticas incorporaram procedimentos experimentais que as aproximam da lírica barroca:

Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas contribuíram para o ressurgimento de alguns aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade lingüística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto. (HATHERLY, 1998, p. 13-14)

Desse modo, traços muitas vezes atribuídos à lírica moderna configuram-se, na verdade, como o resgate de elementos da tradição barroca, podendo ser constatados não somente na poesia, como também na prosa, conforme veremos nas obras de Lygia Bojunga, selecionadas como *corpus* deste estudo.

Como o próprio termo indica, o experimentalismo implica um *experimento* e se, na esfera das ciências empíricas, um experimento consiste em uma experiência que se concretiza a partir da investigação de um determinado fenômeno, no âmbito da literatura, podemos conceber o experimental como uma experiência operada com a linguagem poética, investindo-a de procedimentos capazes de mobilizar intensamente a instância da recepção. Nesse sentido, o autor, ao privilegiar a dimensão experimental, adota uma atitude de investigação e pesquisa em relação ao próprio ato de criação, de modo que, como salienta Melo e Castro (1993, p. 29), esse tipo de texto “tem-se revelado fecundo no desbravar em profundidade do ato criador desde as suas origens mais remotas até às mais intrincadas e evoluídas sutilezas e estruturas”, configurando-se como “um ato aberto a todas as possibilidades que se polarizam entre o ato criador e o ato crítico”.

Na exploração de tais possibilidades crítico-criativas, a prática experimental em literatura envolve recursos, tais como a enumeração caótica, a sintaxe de justaposição, o jogo combinatório, a visualidade ideogramática e a intertextualidade, os quais se constituem como “instrumentos dessacralizantes do ato da escrita (e da percepção do mundo) e tendem para a abolição da diacronia” (MELO E CASTRO, 1993, p. 306). E, se tais textos, subvertendo

elementos narrativos canônicos, são constituídos sincronicamente, interrompe-se o fluxo temporal, de modo que a percepção tende a se tornar global e instantânea.

No que tange especificamente à prosa, a prática experimental relaciona-se a textos em que o autor, valendo-se desses “instrumentos dessacralizantes”, em uma atitude criadora e, ao mesmo tempo, crítico-investigativa, opera conscientemente com um fator à primeira vista estranho à normalidade da narrativa, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual a ser desvendado pelo leitor. Podendo configurar-se por meio do aproveitamento de códigos extraliterários e/ou mediante recursos disponibilizados pela própria narrativa, a prosa experimental consiste em um texto dissonante, em que o jogo se torna dominante e a imaginação dirige o intelecto. No primeiro caso, o autor poderá valer-se de códigos como o lírico, o dramático, o jornalístico, o cinematográfico, o musical, o pictórico etc. No segundo, a narrativa poderá ser considerada experimental quando, por exemplo, desviar-se do caráter linear da simulação da história ou do caráter monofônico da narrativa, com uma só voz orquestrando a diegese¹.

A par da manipulação temporal (com a mescla e/ou sobreposição de diferentes tempos) e do foco narrativo (com a multiplicidade de vozes discursivas), podemos estender os aspectos experimentais para outros elementos da estrutura narrativa, como a linguagem, o espaço, as personagens, o autor e o leitor. Como veremos adiante, a linguagem, incluindo-se aí tanto a verbal como a não-verbal, poderá revestir-se de tons marcadamente experimentais, mediante o agenciamento de recursos como a metalinguagem, a intertextualidade, a fragmentaridade, o ludismo e a *performance*, características que, como lembra Proença Filho (1995), ganham especial relevo na literatura contemporânea.

De qualquer forma, porém, seja valendo-se de recursos extraliterários, seja focalizando meios disponibilizados pela linguagem poética, seja mesclando-os, a prosa experimental, quando construída por meio de estratégias provocadoras de estranhamento, exige, ao nível da recepção, um leitor diferenciado, que veja a leitura não como mero passatempo, e sim como um jogo lúdico, que, ao mobilizar seu intelecto e sua imaginação, leva-o ao exercício da liberdade e da recriação. Convém lembrar, entretanto, que essa liberdade é relativa, na medida em que, como pondera Iser (1996), o leitor não é livre para imaginar qualquer coisa: seu horizonte não é arbitrário; decorre de fases anteriores de leitura e se realiza no confronto com o horizonte trazido pelo texto.

¹ Observações embasadas em anotações feitas durante a disciplina “Prosa Brasileira”, ministrada pelo professor Antonio Manoel dos Santos Silva no Programa de Pós-graduação em Letras da Unesp/S. J. Rio Preto, no período de 17/04 a 20/06/2007.

Se na literatura brasileira a prosa experimental tem início no século XIX, em que se destaca Machado de Assis cujo romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1882) revolucionou os moldes convencionais da estrutura ficcional e os próprios ideais de representação realista, no âmbito da prosa infantil e juvenil, encontra maior repercussão em obras produzidas a partir da década de 1970, embora suas raízes remontem aos anos 1920, com a obra lobatiana, a partir da publicação de *A Menina do Narizinho Arrebitado*.

Focalizando a perspectiva infantil, Lobato inovou, sobretudo, no que se refere à participação da criança na narrativa, escrevendo obras com as quais os pequenos leitores pudessem se identificar. É verdade que, em algumas obras, o autor incorpora temas escolares como a geografia, a história, a matemática e a gramática, mas é o tratamento literário dispensado através de uma linguagem transgressora recheada de coloquialismos, neologismos e brasileirismos inovadores, características também presentes na linguagem consagrada pelo Modernismo, que diferencia sua literatura em relação aos escritores que o precederam. Sendo assim, mesmo que, em Lobato, o propósito educativo esteja presente, este não se funda nos moldes pedagógicos, e sim nos de um ensino renovado alicerçado na prática dialógica, como mostra a dinâmica interação entre Dona Benta, de um lado, e seus netos Pedrinho e Narizinho, além dos bonecos humanizados Emília e Visconde de Sabugosa, de outro. Nessa relação, se Dona Benta exerce o papel de uma professora aberta às opiniões de seus discípulos, estes desempenham o papel de alunos atentos ao ensinamento do adulto, mas, ao mesmo tempo, dotados de autonomia, com pleno direito de interferir nas “lições”, contribuindo, assim, para a construção do conhecimento.

É após um período de estagnação em termos de textos inovadores, com a publicação de obras em série voltadas, em sua maioria, para a indústria cultural e com a repetição exaustiva de temas e personagens, que novos ventos revigoram o gênero. Assim, em relação às diversas tendências que se delineiam no período pós-70, surge uma quantidade expressiva de obras inovadoras que exploram procedimentos experimentais de várias maneiras, entre os quais a polifonia, a paródia, a fragmentação, os jogos temporais, a metalinguagem, a intertextualidade, a mistura do verbal com o não-verbal, a miscelânea de gêneros, a autorreferencialidade.

Nesse sentido, podemos pensar em obras como *A fada que tinha idéias* (1971), de Fernanda Lopes de Almeida, que, ao incorporar a paródia e a intertextualidade, promove, ao lado de outros autores dedicados ao público jovem, a renovação dos contos de fadas; *Marcelo, marmelo, martelo* (1976), de Ruth Rocha, que explora, por meio das reflexões metalinguísticas suscitadas por um menino, as inúmeras possibilidades oferecidas pela língua;

Apenas um curumim (1979), de Werner Zotz, que, na construção do foco narrativo, traz a técnica contrapontística, figurativizando a mudança de vozes, mediante a variação gráfica; *O menino maluquinho* (1980), de Ziraldo, narrativa que, misturando ludicamente texto e imagem, é o maior sucesso editorial do autor, tendo extrapolado os limites do texto para se transformar em filmes, tiras de jornais, coleções e séries, além de ter ganhado versão *on-line* e *site* próprio; *O caneco de prata* (1988), de João Carlos Marinho, narrativa construída de forma fragmentária, com a apresentação de episódios aparentemente soltos, cujas conexões cabe ao leitor estabelecer; *Na curva das emoções: histórias de pequenas e grandes descobertas* (1989), de Jorge Miguel Marinho, que, por meio da multiplicidade de vozes, oferece ao leitor uma visão abrangente dos fatos, a partir das diferentes perspectivas oferecidas ao leitor; *Amigos secretos* (1996), em que Ana Maria Machado, valendo-se da intertextualidade, reúne um grupo de meninos com as personagens do Sítio e da literatura estrangeira como Peter Pan e Tom Sawyer; *Minhas memórias de Lobato* (1997), de Luciana Sandroni, que, explorando também a intertextualidade, dialoga com *Memórias de Emília*, numa curiosa biografia de Lobato, escrita por duas de suas criaturas: Emília e Visconde.

No que diz respeito à autorreferencialidade, constata-se um significativo espessamento do discurso literário, o que possibilita a ruptura do horizonte de expectativas do leitor, conduzindo-o a reflexões acerca da matéria literária. Observamos que, em algumas obras, autor e narrador se confundem de tal modo que o autor acaba por se tornar personagem e, uma vez tornado ente ficcional, passa a habitar o universo criado e a interagir com as demais personagens, instaurando, assim, uma inusitada comunicação entre criador e criatura, embora conservando, paradoxalmente, sua consciência enquanto agenciador da linguagem. Isso é o que ocorre em obras como *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira, e *Um homem no sótão* (2001), de Ricardo Azevedo, assim como nas obras constitutivas do nosso objeto de estudo: *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Retratos de Carolina* (2002), de Lygia Bojunga Nunes (1932-).

Na verdade, já vínhamos desenvolvendo estudos sobre obras de Lygia desde projetos realizados na graduação e, principalmente, na Dissertação de Mestrado. Nesse sentido, a presente pesquisa dá prosseguimento a esses estudos, visando a aprofundá-los. Em tais trabalhos, focalizamos as obras *Angélica* (1975) e *O Abraço* (1995) sob a perspectiva crítica das teorias da recepção, notadamente a Teoria do Efeito formulada por Wolfgang Iser. Tendo isso em vista, examinamos a configuração do leitor implícito e dos espaços vazios inscritos na estrutura textual, bem como os efeitos estéticos possíveis de serem gerados no leitor.

Diante das reflexões empreendidas, constatamos que, a partir de uma multiplicidade de recursos, configurados nos modos como a autora constrói e conduz o enredo, as personagens, o narrador, o foco narrativo, o tempo, o espaço e a linguagem, as obras analisadas geram zonas de participação do leitor, que, por sua vez, é estimulado a preencher os espaços vazios e a combinar as diferentes perspectivas textuais disseminadas ao longo da narrativa. Por essa dinâmica, o leitor é levado a produzir e atribuir significados aos não-ditos que se insinuam nas entrelinhas do texto, atuando, assim, como coautor, na medida em que colabora para a construção dos sentidos potenciais que emanam da obra literária.

No que concerne, especificamente, ao posicionamento do foco narrativo, percebemos que a múltipla focalização, observada nos diferentes pontos de vista postos em cena, estimula o leitor para que realize a combinação dos diferentes segmentos e perspectivas textuais. Assim, é no fluxo da leitura que essa combinação se realiza, de modo que os diversos pontos de vista (narrador, personagens, autor implícito etc.) são apreendidos pelo leitor no ato da leitura. Nesse sentido, verificamos que a obra de arte literária não é algo dado, um produto pronto e acabado que cabe ao leitor apenas consumir; ao contrário, é algo que se faz em um ato de coprodução entre texto e leitor. Essa interação é evidente nas referidas obras, pois, em ambas, o leitor, desde as primeiras linhas, é incitado a realizar combinações para preencher os pontos de indeterminação que emergem da narrativa durante o processo de leitura.

Convém ressaltar que, em tais narrativas, os procedimentos empregados no que tange à focalização, sobretudo em *O Abraço*, ganham em complexidade, demandando um maior trabalho criativo por parte do leitor implícito. Em tal obra, a focalização concretiza-se por meio do entrecruzamento de diferentes vozes no discurso narrativo, funcionando, assim, como estímulo ao leitor em relação à combinação dos diferentes olhares e construções textuais. A alternância de focos e o modo singular com que isso ocorre (imprevisibilidade, comicidade, estranheza) gera intensa participação ao nível do receptor. E, uma vez que a perspectiva do autor e a do narrador se multiplicam, tais perspectivas são *perspectivizadas*, como explica Iser (1999a) em *O ato da leitura*², e o leitor, por seu turno, também se desdobra, no esforço de relacionar e distinguir as diferentes vozes que se entrelaçam no tecido narrativo.

Tomando as constatações acima referidas como ponto de partida para uma reflexão mais acurada em torno da obra ficcional de Lygia Bojunga e considerando a existência de

² Esse livro, publicado originalmente em 1976, foi lançado no Brasil pela Editora 34 em dois volumes: o primeiro data de 1996; o segundo, de 1999.

poucos estudos sobre as obras selecionadas³, surgiu o propósito de empreendermos, em nível de doutorado, um estudo em torno de aspectos experimentais, incluindo o desdobramento discursivo como procedimento estético na construção do foco narrativo. Esse recurso pode ser observado nas obras *Fazendo Ana Paz e Retratos de Carolina*, visto que, em tais narrativas, as figuras do autor e do narrador fundem-se de tal modo que a autora⁴ acaba por se tornar personagem, interagindo com as próprias personagens criadas, em um procedimento que as aproxima de *O Abraço*. Em função desse posicionamento ambíguo, em que a autora se infiltra no tecido narrativo e atua ao lado de suas personagens, a linguagem acaba por tingir-se de um funcionamento metalinguístico e performático, o que nos leva a averiguar como e com que meios essa linguagem se configura nas obras selecionadas.

É tendo em mira esse funcionamento performático que destacamos, além do desdobramento discursivo, a dramatização, o que nos leva a questionar: como os eventos narrativos são apresentados e encenados ao leitor em termos de enunciação narrativa? Indagamos ainda: se, ao encenar os fatos narrados, a tendência é gerar uma aproximação espaço-temporal, então o presente dêitico também seria uma característica performática?

Contudo, não pretendemos nos restringir aos aspectos enunciativos; assim, além dos apontados, outros procedimentos experimentais igualmente performáticos também serão discutidos, entre os quais a estruturação gráfica como construtora de sentidos e o ludismo na exploração da linguagem poética.

No que diz respeito à estruturação gráfica, pensamos nesse aspecto a partir da consideração do livro enquanto objeto, em sua materialidade e concretude, elemento que, devido à sua relevância, também deve ser analisado, ao lado dos demais elementos constitutivos da obra. Afinal, o suporte material, pela possibilidade de apresentar inúmeras variações em sua diagramação e no seu projeto gráfico, também não contribuiria para a construção de significados por parte do leitor? Além disso, essas variações não poderiam modificar a interação texto-leitor, intensificando (ou minimizando) tal interação?

Em relação ao investimento lúdico na linguagem poética, sabendo que Lygia Bojunga iniciou sua carreira literária escrevendo textos endereçados à infância, não é de surpreender que seu texto apresente essa característica, o que pode ser observado, entre outros aspectos,

³ No levantamento do estado da questão junto ao portal da CAPES e outros bancos de dados, verificamos que, dos 57 trabalhos catalogados sobre a obra de Lygia Bojunga (47 dissertações e 10 teses), apenas três dissertações e duas teses analisam tais obras, porém isoladamente ou ao lado de outras obras da autora.

⁴ Cabe lembrar que, embora a autora às vezes se confunda com a autora empírica, não se trata do eu-autoral com o qual deparamos, em menor ou maior grau, em **Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes** (1988), **Feito à mão** (1996) e **O Rio e eu** (1999). Trata-se, antes, de um ente ficcional, espécie híbrida entre autora implícita, narradora e personagem, situada, porém, em uma instância superior.

nos jogos temporais, com a apresentação de um trânsito de mão dupla entre presente e passado; nos modos como antropomorfiza animais e objetos, com a incorporação de metáforas inusitadas, conferindo-lhes características incomuns e, por isso mesmo, artísticas; na dinâmica articulação entre os textos verbal e imagético; e no referido jogo de vozes, que se configura, ao mesmo tempo, como um instigante jogo entre realidade e ficção. Assim, são vários os aspectos que, na escritura⁵ lygiana, se imbricam de modo lúdico. É em virtude dessa abrangência que, na presente tese, para fazermos um recorte, questionamos: como a perspectiva lúdica se concretiza, especificamente, na manipulação da linguagem poética?

Nessa manipulação da linguagem, a autora, conforme veremos, apresenta sua obra não como um *produto*, mas como algo *em produção*, em seu *fazer*, em sua *poiésis*. Sobre essa natureza performática, cabe esclarecer o que estamos entendendo por *performance*. Para tanto, aproveitamos os pressupostos de John Austin (1911-1960), expostos em seu livro *How to do things with words* (1962)⁶, segundo os quais uma expressão é performativa quando descreve uma ação de seu locutor e sua enunciação realiza essa ação. Ao reformular sua teoria, entretanto, o filósofo afirma que, mesmo nas expressões não-performativas, há o ato ilocutório, que, ao realizar-se na fala, pode ser parafraseado e explicitado por uma fórmula performativa. Embora não seja nosso objetivo deslindar a teoria austiana, vale lembrar seu conceito mais amplo a respeito dos performativos, qual seja, a *linguagem em ação*, pois é exatamente isso o que podemos constatar na linguagem poética de Lygia Bojunga, em seu funcionamento e estruturação.

Diante das considerações expostas, nossa hipótese é a de que determinados recursos acabam adensando e “opacificando” a transparência de tais narrativas, exigindo um leitor crítico, cuja consciência e saber distanciam-se do leitor ingênuo. Por outro lado, supomos que também haja recursos capazes de promover o diálogo com o jovem leitor, principalmente no tocante à manipulação da linguagem poética e à interação da obra com o imaginário da criança e do adolescente.

É a partir de tais reflexões que delineamos o objetivo geral desta pesquisa: realizar um estudo sobre alguns recursos experimentais observáveis em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga Nunes, tomando como fio condutor a noção de *performance*.

⁵ Utilizamos o termo na acepção formulada por Barthes (1971) em **O grau zero da escritura**, livro publicado originalmente em 1953, sobretudo em seus aspectos relacionados ao caráter intransitivo da linguagem, à pluralidade de sentidos e à primazia conferida à enunciação.

⁶ Traduzida no Brasil sob o título **Quando dizer é fazer: palavras e ação**, essa obra, publicada postumamente, baseou-se nas doze conferências sobre William James proferidas pelo filósofo britânico na Universidade de Harvard, EUA, em 1955. A teoria austiana sobre os atos de fala influenciou, entre outros, o filósofo americano John Searle, que a sistematizou primeiramente em **Speech Acts** (1969) e depois em **Expression and meaning** (1979).

Tendo isso em vista, pretendemos examinar os recursos estéticos empregados na configuração do texto verbal e imagético (*performance* gráfica); do ludismo no trato com a linguagem (*performance* linguística); e da articulação do discurso (*performance* enunciativa). Tais aspectos, embora se encontrem estreitamente inter-relacionados, serão analisados separadamente na tese, conforme a menor ou maior ênfase conferida a cada um deles em atendimento aos objetivos propostos.

No entanto, antes de analisarmos tais procedimentos, consideramos pertinente apresentar, em um primeiro momento, dados sobre a autora e sua obra. Do mesmo modo, julgamos relevante apresentar a fábula e as temáticas das narrativas selecionadas, a fim de melhor situar o leitor. Assim, delineamos o primeiro capítulo da tese intitulado “Fazendo personagens”, o qual se subdivide em três partes: “Lygia Bojunga e o fazer poético”, “Fazendo as três Anas” e “Fazendo Carolina”.

Dando início ao exame dos recursos experimentais apontados, analisamos o aspecto gráfico, canalizando a atenção para a estruturação verbo-visual. Em vista disso, no segundo capítulo – “*Performance* gráfica: o livro-objeto e a corporalidade do texto” –, focalizamos a confluência dos textos verbal e imagético, e, quando pertinente, comparamos diferentes edições, a fim de averiguar as possíveis mudanças de sentido, ocorridas em função da diagramação e do projeto gráfico.

Em seguida, enfocamos a “*Performance* linguística: a manipulação da linguagem poética”, capítulo no qual analisamos a exploração lúdica articulada pela linguagem transgressora de Lygia Bojunga, levando em consideração a noção de jogo e os efeitos produzidos no leitor.

Finalmente, no último capítulo – “*Performance* enunciativa: desdobramento discursivo e dramatização” –, analisamos a enunciação narrativa, em seus aspectos ligados à construção de vozes discursivas e à dramatização.

No que concerne ao primeiro aspecto, focalizado no tópico “Fusão e alternância de vozes”, verificamos os modos como se articulam as vozes no discurso, destacando-se o desdobramento, mediante o qual se observa uma curiosa inversão de papéis entre narrador e personagem, criador e criatura. Em relação ao segundo aspecto, este foi analisado no tópico “A dramatização da linguagem”, subdividido, por sua vez, em dois itens: “Presentificando o narrado” e “O caráter mostrativo dos signos”.

No primeiro item, o que se focaliza é a dramatização dos discursos e das situações postas em cena e presentificadas na matéria ficcional. Em outros termos, examinamos a materialização/concretização dos fatos, de maneira a instaurar a encenação de uma linguagem

na qual sentido e forma encontram-se iconizados na escritura. No item seguinte, analisamos o caráter mostrativo dos signos em sua construção dêitica, recurso de que se vale a autora, quer para apontar para o momento de construção do relato, quer para mostrar a mimetização de gestos das personagens, quer para incorporar situações pretéritas ao presente da enunciação, concretizando-as.

Fazendo um apanhado de todos esses aspectos, ou “Juntando os pedaços da laranja”, pretendemos, por fim, apresentar, a pretexto de conclusão, não uma conclusão propriamente dita, mas sim algumas considerações finais, na expectativa de apontar para novas propostas de trabalho em torno da obra ficcional de Lygia Bojunga.

É, pois, tendo em vista as considerações aqui esboçadas que iremos articular, no decorrer deste estudo, algumas possibilidades de leitura, na tentativa de penetrar as dobras da ficção de Lygia Bojunga, conscientes, porém, de que muitas dessas dobras permanecerão intactas, à espera de novos leitores, dispostos a abrir novas trilhas nos “bosques da ficção”⁷, como se expressa Eco (1994). Sendo assim, nossa leitura pretende abrir-se a novas indagações, uma vez que não pretendemos – nem podemos – esgotar a leitura, sempre plural, de uma obra literária.

Por fim, é importante ressaltar que, no percurso a ser trilhado, não nos filiaremos a uma determinada linha teórica, posto que nosso intuito não consiste em aplicar ou demonstrar a funcionalidade de teorias consideradas *de per se*. Se pretendemos nos valer, quando for pertinente, de determinadas noções teóricas, estas serão tomadas apenas como subsídio a uma compreensão mais rica e profunda da realidade primeira, que é a do próprio texto literário. Como bem afirma Hutcheon (1991, p. 284), em *Poética do pós-modernismo*⁸, “devemos aprender a teorizar a partir do local da prática”. Assim, nosso caminho será guiado por uma relativa liberdade interpretativa, assim como livre é a escrita de Lygia Bojunga, para quem não há nada mais *livre* do que um *livro*. Como se expressa em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, desde seu primeiro contato com a escrita literária, não raro confunde “as palavras livro e livre: me acontece muito querer dizer uma e sair a outra. (BOJUNGA, 2001a, p. 55).

⁷ Metáfora a que alude Umberto Eco, em **Seis passeios pelos bosques da ficção**, livro que, tendo resultado de seis conferências realizadas em 1993 na Universidade de Harvard, foi traduzido no Brasil pela Companhia das Letras em 1994. É esta última edição que utilizamos neste estudo.

⁸ Tradução brasileira de **Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, publicado originalmente em 1988, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

1. FAZENDO PERSONAGENS

Neste capítulo, além de apresentarmos dados gerais sobre a autora e sua obra, evidenciaremos a fábula das narrativas selecionadas, sem nos determos, ainda, de forma mais pormenorizada, nos recursos experimentais os quais nos propusemos a analisar. É somente a partir do segundo capítulo que enfocaremos, respectivamente e de modo mais aprofundado, as estratégias referentes às *performances* verbo-visual, linguística e enunciativa, como procedimentos experimentais empregados pela autora enquanto consciência agenciadora da linguagem.

1.1 Lygia Bojunga e o fazer poético

Autora de narrativas ficcionais, de obras adaptadas para o teatro, de textos de caráter mais autobiográfico e de uma antologia de trechos das próprias obras, Lygia Bojunga teve quase todos os seus livros laureados, perfazendo, em 2010, um total de 39 prêmios. Dentre estes, merecem destaque a Medalha Hans Christian Andersen (1982), o maior prêmio do IBBY (International Board on Books for Young People), considerado o Nobel da literatura infantil e juvenil⁹, e o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren (ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award), recebida em 2004 pelo governo sueco e que, ao lado do prêmio Andersen, consiste em uma das maiores premiações internacionais do gênero¹⁰.

Aplaudida no Brasil e no exterior, com obras traduzidas para mais de 20 idiomas, Lygia Bojunga é, hoje, considerada um dos nomes mais expressivos do movimento renovador da literatura infanto-juvenil brasileira, destacando-se por manter em suas obras acentuada originalidade e alto nível de criação.

Influenciada pela ficção lobatiana, mas conservando estilo próprio, a autora promove em sua obra uma equilibrada fusão entre realidade e fantasia, de modo que, por mais exacerbado que seja o poder imaginativo da escritora, este nunca sobrepuja o teor crítico

⁹ Primeira escritora fora do eixo Europa-Estados Unidos contemplada com a Medalha Andersen, Lygia Bojunga obteve com esse prêmio consagração internacional.

¹⁰ Como Lygia não era candidata do Brasil, o recebimento desse prêmio foi uma grande surpresa para a própria autora. Conforme comenta em entrevista a Edney Silvestre, tal prêmio foi criado em três categorias: o visual, as ilustrações e projetos de livro, e o júri, por unanimidade, acumulou as três categorias para a autora. Com o capital proveniente do prêmio, disse, nessa mesma entrevista, que pretendia criar uma fundação para pessoas carentes, voltada para projetos culturais em torno do livro (BOJUNGA, 2004b). Foi assim que nasceu a Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga.

acerca do real, quer ao nível do contexto político-social, quer ao nível do mundo interior das personagens. Conforme se expressa em entrevista concedida à jornalista Simone Noronha na Bienal do Livro de Macaé, Lygia realmente se considera uma herdeira de Lobato. Segundo a escritora, a obra *Reinações de Narizinho*, lida aos sete anos quando se recuperava de um problema de saúde, mudou sua vida. Por isso, declara:

Tem horas que um livro é melhor do que remédio [...]. A Emília virou a minha melhor amiga. Acho que devo ao Monteiro Lobato o fato de hoje eu ser escritora. Não há internet nem televisão que se compare ao que nossa imaginação é capaz de criar quando lemos um livro. (BOJUNGA, 2006c)

A propósito, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, de 1988, a autora já havia declarado esse seu “primeiro caso de amor”, como prefere chamar, também tendo destacado essa primeira obra que o inventor da Emília dedicara à infância brasileira: “*Reinações de Narizinho* tinha me dado um prazer tão intenso, que era pra ele que eu voltava sempre ao longo da minha infância. Esse livro sacudiu a minha imaginação. E ela tinha acordado. Agora... ela queria imaginar.” (BOJUNGA, 2001a, p. 13).

No rastro de Lobato, mas, ao mesmo tempo, apresentando uma linguagem inteiramente singular em seus artifícios, uma característica facilmente observada é a representação genuína da criança e do jovem. Livre do caráter didático-moralista, frequente em textos pertencentes à gênese de nossa literatura infanto-juvenil, como é o caso exemplar da prosa e da poesia bilaquianas¹¹, o jovem representado na ficção lygiana reflete o jovem em geral, com suas dúvidas e incertezas, conflitos e paixões, o que gera, como consequência, o efeito de identificação por parte do jovem leitor, que, ao deparar, no universo ficcional, com as possíveis soluções ou alternativas encontradas pelas personagens, pode ser levado a encontrar as chaves para equacionar os próprios conflitos.

Como exemplifica a galeria de personagens de Lygia Bojunga, apesar dos conflitos e das dificuldades enfrentadas, tais personagens, longe de se manterem passivas, são impelidas à ação ou à reflexão crítica, mesmo se sentindo, a princípio, inseguras e tateantes, como é o caso de Maria (*Corda bamba*, 1979), que, numa viagem para dentro de si mesma, abre as portas do passado, o que lhe permite reconstitui-lo e compreendê-lo, mas a corda sobre a qual

¹¹ A respeito desse caráter didático-moralista, Lajolo e Zilberman (1986) lembram que tal postura provinha, de um lado, do fato de as obras do período terem sido moldadas para o uso escolar; de outro, do fato de autores como Bilac, entre outros, estarem em consonância com a ideologia da época, cujo caráter conservador surgiu como decorrência do modelo cívico-pedagógico, da superficialidade das modificações promovidas em nome do progresso e da influência de escritores europeus que já escreviam obras conservadoras. Além disso, cumpre ressaltar que, apesar do viés didático, tais autores apresentam importância histórica, devido ao pioneirismo em lançar as sementes de uma literatura infanto-juvenil genuinamente brasileira.

caminha também a leva para as portas do futuro, por trás das quais se encontram quartos vazios onde cabe à menina projetar seus sonhos e desejos; Vítor (*O sofá estampado*, 1980), que, ao final de sua trajetória permeada de desilusões, decide seguir os passos da Avó em sua luta por um mundo melhor; Lucas (*Seis vezes Lucas*, 1995), que acaba por se mostrar mais lúcido do que os adultos – sua mãe e a professora Lenor – ambas cegas em relação ao triângulo amoroso no qual se encontram presas e cujo vértice dominante é seu pai.

Ao serem impelidas à ação, as personagens lygianas podem, também, mostrar-se, já desde o início da trama, mais obstinadas e resolutas, como exemplifica Flor-de-Lis (*Os colegas*, 1972), uma cachorrinha de luxo, que, em busca da liberdade não encontrada no mundo burguês, foge para viver nas ruas, passando, assim, da condição reducionista de animal de ostentação, para a condição emancipada de um animal livre, dona do próprio focinho; Angélica (*Angélica*, 1975), personagem que se opõe à mulher dominada pelo consumo (Mimi-das-Perucas) e à que se submete à autoridade masculina (Mulher-do-Jota), é marcada pela força e capacidade de ação, simbolizando a transformação social dos papéis femininos; Raquel (*A bolsa amarela*, 1976), uma menina corajosa que contesta a estrutura familiar tradicional na qual criança não tem voz, principalmente se tiver nascido menina; a determinada Petúnia (*A cama*, 1999), que, por amor a um menino, não mede esforços em reaver uma centenária cama de jacarandá, em torno da qual vários destinos se cruzam, revelando desavenças e discórdias, mas também laços de afeição, como os que passam a unir Tobias e Petúnia. E, conforme veremos, também em Ana Paz e Carolina, encontramos personagens que, em seu progressivo amadurecimento, após vivenciarem a morte do pai e um casamento fracassado, são também impelidas à ação, seja por meio da realização profissional (Carolina), seja reconstituindo o passado e resgatando seus valores mais autênticos (Ana Paz).

Ao representar a criança e o jovem, inclusive por meio de animais antropomorfizados (Angélica, Flor-de-Lis, Vítor, entre outros), dando-lhes vez e voz, a linguagem se tingiu de aspectos transgressores, como a coloquialidade, que, além de refletir o linguajar próprio dos jovens dos grandes centros urbanos, estabelece estreita proximidade com o leitor, como se se tratasse de uma conversa entre amigos. Em Lygia, tal linguagem, que, na sua prosa, adquire nuances cariocas, refletindo as vivências da autora, alia-se a recursos experimentais, tais como: a metalinguagem, a intertextualidade, a fragmentaridade, a autorreferencialidade, o ludismo, jogos temporais e enunciativos, aspectos que analisaremos ao longo da tese.

Antes, porém, de nos determos em tais recursos, é oportuno fazermos uma breve apresentação de dados biográficos da autora, a fim de melhor contextualizarmos o presente trabalho. Isto porque, embora elementos biográficos não interfiram na qualidade estética de

uma obra, tais dados podem iluminar um aspecto ou outro, até porque, nas obras selecionadas, há uma mescla entre dados reais e imaginários, como é o caso da ficcionalização de espaços reais ou, num nível mais complexo, da projeção mimética da categoria autoral nos meandros da ficção.

Assim, pesquisando de página em página e navegando de *site* em *site*, ficamos sabendo que Lygia Bojunga Nunes é gaúcha de nascença e carioca de coração. Tendo nascido em 26 de agosto de 1932, em Pelotas-RS, lá viveu sua primeira infância. Tinha oito anos, quando se mudou para o Rio, onde aprendeu a amar o mar, como se expressa no seu *site* Casa Lygia Bojunga: “[...] eu logo me entreguei ao mar, à praia e à vida do bairro de tal maneira que parecia até que o planeta Terra tinha um só nome: Copacabana”. Em *O Rio e eu*, a autora também nos conta da paixão (e das decepções) que permearam sua relação com a cidade, relação que tivera início a partir das histórias contadas por Maria da Anunciação, que, anunciando o Rio, despertou o imaginário da menina Lygia: “nessa cidade onde o cristo morava, feito coisa que era pouco ter bonde cheio de gente pendurado lá no céu, ainda tinha praia, imagina! praia e mar¹².” (BOJUNGA, 1999b, p. 19).

Sua primeira experiência profissional no meio artístico foi como atriz de teatro, ao ser classificada em primeiro lugar para estrear a peça inaugural do Teatro Duse. Mas, ao constatar que, mesmo apaixonada pelo teatro, seu temperamento não correspondia à vida atribulada de atriz¹³, passa a escrever, traduzir e adaptar peças para o rádio e a TV: “foi o meu começo de escrever-para-ser-paga. Querendo dizer com isso que aquele foi um tempo em que eu escrevia todo o dia porque eu precisava de dinheiro e não porque eu precisava escrever.” (BOJUNGA, 2001a, p. 40). Trabalhou nesse ramo por dez anos, até que um dia sentiu-se incomodada pela estranha sensação de “o que que eu tô fazendo aqui”:

Eu ficava olhando pra cara dela [da sensação], achando que ela era mesmo *muito* esquisita: eu já não tinha mais dúvida que a minha vocação era escrever [...]; então o que que aquela sensação desajeitada de o que que eu tô fazendo aqui tava fazendo ali? (BOJUNGA, 2001a, p. 50)

¹² Esse fascínio da autora pelo mar reflete-se em suas obras, nas quais o mar e imagens que lhe são correlatas adquirem diversas conotações, tanto positivas como negativas. A esse respeito, cf. o artigo “O mar na ficção de Lygia”, de Vera M. T. Silva (2001), escrito em 1989 e publicado originalmente em 1994, em **Literatura infanto-juvenil**: seis autores, seis estudos, no qual Silva se detém nas obras produzidas pela escritora até 1980.

¹³ Em entrevista a Edney Silvestre, Bojunga (2004b) declara: “Como é que a gente pode ser tão apaixonada por uma coisa e não ter vocação... pode até ter talento para aquela coisa e diziam que eu tinha... mas não ter vocação para aquela coisa. A vida do teatro sempre me sufocou. Eu não sou uma pessoa agregária. [...]. Eu gosto, eu gosto da solidão.”

Cansada, enfim, do “jeito-modelo”, começou a prestar atenção no *seu* jeito: “Foi quando eu dei pra ruminar o jeito que eu tinha, que eu comecei a namorar a idéia de escrever livro.” (BOJUNGA, 2001a, p. 50). Resgatando, então, o *eu-artesã* que nascera quando de seus primeiros contatos com o lápis, o apontador e a borracha, Lygia reinicia essa íntima relação com a escrita, o que lhe propicia a descoberta de sua verdadeira vocação:

O luxo de corrigir e reescrever, somado à sensação da liberdade me rondando, me roçando, me envolvendo, fez uma impressão tão forte dentro de mim, que eu saí desse primeiro encontro pressentindo que fazer literatura ia ser pra mim uma imensa aventura interior. (BOJUNGA, 2001a, p. 55)

Como relata a autora, foi numa época em que deu vazão ao seu *eu-viajante*, que reencontrou, em um mercado de artesãos da Cidade do México, a artesã que havia dentro dela: “que forte que era a ligação de cada um no que fazia, que intimidade tão grande com o material trabalhado! Cara, corpo e mão do artesão formavam uma liga, uma integração, um redondo com o objeto feito, meu deus! que lição de vida essa interação ser/fazer.” (BOJUNGA, 2005c, p. 59). Uma vez resgatada a Lygia-artesã, a autora resgata o *prazer-prazer*¹⁴ de tecer personagens, cujos primeiros fios foram desfiados na mais tenra infância. Foi imitando sua mãe, que, ensimesmada, gostava de conversar com seus botões, que a Lygia-menina criou, antes mesmo de aprender a ler, suas primeiras personagens: “E, já imitando o mundo adulto, [...] eu também, lá no meu mundinho, já tinha os Botões Ricos (trabalhados em metal) e uma porção de Botões Pobres (de pano e de osso) pra conversar.” (BOJUNGA, 2005c, p. 12).

Em 1982, muda-se para a Inglaterra onde compreende que “o escritor é cidadão da sua língua”. Entre a neblina de Londres e o sol do Rio, cidades onde fixou as moradias apelidadas de Boa Liga, Cata-vento e Crow’s Nest, Lygia privilegia, cada vez mais, a cidade do carnaval, sobretudo depois de ter fundado a própria editora – a Casa Lygia Bojunga, criada no intuito de satisfazer ao íntimo desejo de conhecer todo o processo que envolve o livro, da produção à recepção.

Em 1988, retorna à vida teatral, escrevendo e apresentando o monólogo *Livro*, encenado em diversos palcos de bibliotecas, universidades e espaços culturais do Brasil e do exterior, dando início a um projeto que batizou de *As Mambembadas*.

¹⁴ Diferenciando o *prazer-prazer* do *prazer-alívio*, a autora comenta que as personagens que fazia por encomenda para o rádio e a TV apenas lhe proporcionavam um *prazer-alívio* quando concluídas, enquanto que as que passou a construir em seus livros eram capazes de lhe dar um *prazer-prazer*. (BOJUNGA, 1999b).

No decorrer dos anos 90, a autora desenvolveu mais três trabalhos dentro desse projeto, buscando conciliar a Lygia-atriz com a Lygia-escritora. Os trabalhos levados ao palco foram os monólogos *Fazendo Ana Paz*, em que representou as sete personagens da história, *De cara com a Lygia* e *Depoimento*, todos voltados para a teatralização do fazer literário.

No novo milênio, Lygia continua *mambembando* e, em junho de 2002, na ocasião do lançamento de *Retratos de Carolina*, apresentou mais um monólogo – *A entrevista*, em que encena uma longa “conversa” com um entrevistador invisível. Nesse mesmo mês, foi convidada pela Casa de Artes de Laranjeiras para teatralizar *Os Colegas*, em comemoração aos 30 anos de publicação daquele que foi seu livro de estreia.

Ao reeditar *A bolsa amarela*, *A casa da madrinha*, *Corda bamba* e editar *Retratos de Carolina*, a Casa Lygia Bojunga propiciou à escritora a participação inédita em uma bienal do livro na qualidade de editora. A autora declara que “queria experimentar um caminho independente para conhecer toda a trajetória do livro”; e embora reconheça a complexidade e as dificuldades do novo trabalho, diz satisfeita: “é difícil, ainda estou tateando na área [...] mas tem sido estimulante”¹⁵.

Sempre viajando de Londres ao Rio, de Rio a Londres, *mambembando* aqui e ali, percebemos que Lygia é realmente

[...] irrequieta, por isso viaja tanto. Do mar pra mata, de casa pra casa, de cidade pra cidade. Ela carrega uma valise. NÃO! A Lygia não carrega valise, usa uma mala (com cacófato e tudo) muito especial, feita pelo mesmo fabricante da mala da avó do Vítor. Daquelas que duram pra sempre... espaçosas o bastante para levar o álbum de fotos – que registra o passado –, a lente e o diário de viagem – que examinam e registram o presente –, com lugar reservado para, pedaço por pedaço, o futuro ir-se construindo. (BITTENCOURT, 2003, p. 3)

Em vista das considerações apontadas, pudemos visualizar algumas das várias facetas da autora: a Lygia-escritora, a Lygia-atriz, a Lygia-editora, a Lygia-artesã. É concentrando-nos agora na Lygia-escritora e que, ao mesmo tempo, mostra, aqui e ali, traços da Lygia-atriz, da Lygia-editora e, sobretudo, da Lygia-artesã, que analisaremos, nos capítulos seguintes, como se configuram aspectos experimentais performáticos nas obras *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina*.

¹⁵ Informações extraídas do *site* JB online, em matéria publicada em 17/05/2003.

1.2 Fazendo as três Anas

Premiada diversas vezes em virtude de suas obras precedentes, com *Fazendo Ana Paz* Lygia Bojunga conquista mais três prêmios: o Altamente Recomendável para o Jovem, pela FNLJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil); o Prêmio Jabuti, pela CBL (Câmara Brasileira do Livro); e o Prêmio White Ravens, outorgado pela Biblioteca Internacional de Literatura Infantil de Munique. Tais premiações atestam, mais uma vez, o reconhecimento da autora, que, desde sua obra de estreia, *Os colegas* (1972), vem acumulando merecidas lãureas.

Publicada em 1991, a obra *Fazendo Ana Paz* integra – juntamente com *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988) e *Paisagem* (1992) – a trilogia do livro, em que a autora se inclina sobre o próprio fazer poético. Se, em *Livro*, Lygia se propõe a discorrer sobre sua íntima relação com o objeto-livro através do relato de suas vivências de leitura e de escrita, e se, em *Paisagem*, o foco recai sobre a relação vital entre autor e leitor por meio de uma narrativa que gira em torno do encontro de uma escritora com seu leitor ideal, em *Fazendo Ana Paz*, a autora traz à luz os mecanismos que envolvem o processo de criação literária, mediante a (re)construção de uma personagem e a criação de uma narradora que, embora fictícia, espelha, em grande medida, a própria Lygia. O procedimento empregado para a criação dessa narradora assemelha-se ao verificado em *Paisagem*, obra com a qual a autora, encerrando sua trilogia, junta, enfim, o que denomina os “três pedaços da laranja”, ou seja, a tríade leitura, escrita e a interação leitura/escrita, representativa do ato da criação.

A respeito dessa tríade, Costa e Fantinati (2004, p. 118) afirmam que, da perspectiva do narrador, a trilogia representa “a trajetória do biográfico ao ficcional, a passagem do *eu-vivido* ao *eu-narrado*, da experiência à criação, do depoimento à indagação, do narrador herdado da tradição que narra o Outro ao narrador que narra a si mesmo no ato de narrar”. Nesse sentido, tais narrativas sugerem uma mistura de identidades que, no dizer de Ramalho (2006, p. 91), “aponta para um procedimento que, ao longo da obra, vai se tornar constante: apagar as fronteiras [...] entre autor / leitor / obra, transformando esse tripé [...] em uma poderosa interseção”. Convém lembrar, entretanto, que o que nos importa aqui são, sobretudo, os elementos ficcionais e não os biográficos, pois, como bem pondera Melo e Castro (1993, p. 253), o aspecto biográfico situa-se fora da escritura:

Quem produz um texto pode nele incluir, ou não, elementos biográficos de si próprio ou de outrem, sem ter que dar razões para isso. O que fazer da biografia é uma questão íntima da intersubjetividade de quem escreve.

Deixar pistas, ou não? Dar referências precisas, ou não? Escrever uma autobiografia, ou não?
Estas, ou outras do mesmo tipo, são opções anteriores e principalmente exteriores à escrita.

Em *Caminhos*, prólogo inserido, em um procedimento intertextual, tanto em *Fazendo Ana Paz* como em *Paisagem* (e, posteriormente, incluído na reedição de *Livro*), a autora revela que foi a premência de “falar mais dramaticamente do ato de escrever” que a fez criar uma nova personagem, sendo que “o percurso [...] com a Ana Paz foi difícil”, pontuado de tropeços, pausas e vazios: “tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei ‘Fazendo Ana Paz’” (NUNES, 1992, p. 9; BOJUNGA, 2002a, p. 7; BOJUNGA, 2007c, p. 97). De acordo com Aires (2003, p. 18), em sua tese voltada para o estudo da trilogia do livro, como esse prólogo repete-se de modo idêntico, ressalta-se “o propósito da autora de integração e totalidade, sugerindo, mesmo, uma quase simultaneidade de criação dos [...] textos”, fato que se confirma quando nos atentamos para a proximidade entre os anos de publicação dos livros. Tal propósito pode ainda ser comprovado no “Pra você que me lê” que acompanha a reedição de *Livro*:

Quando, tempos depois de lançar *Livro*, a Editora Agir publicou *Fazendo Ana Paz* e, em seguida, *Paisagem*, escrevi um pequeno texto chamado ‘Caminhos’, que acompanhou cada um daqueles dois livros. Acho que agora faz sentido incluir esse texto **também** aqui, a fim de tornar mais **redondo** este pequeno papo que hoje eu vim bater com você (BOJUNGA, 2007c, p. 95-96).

Embora o dizer em tal prólogo seja, aparentemente, manifestação confessa de um eu-autoral, devemos desconfiar desse dizer, não o tomando como verdade, justamente por tratar-se de uma escritora, ou seja, de alguém que, devido a uma intencionalidade artística, pode estar dissimulando nos próprios depoimentos, com o intuito de nos fazer acreditar em uma determinada imagem referente à construção da obra. Afinal, como lembra Lima (1991), o autor, assim como as personagens, representa papéis, ao criar consciências que se distanciam ou se aproximam de seu ser biográfico. Desse modo, assim como a personagem veste *máscaras* ao desempenhar seu papel, o autor, em seu desdobramento textual, desempenha papéis que podem afastá-lo ou aproximá-lo dos papéis desempenhados na vida real. Como já diziam Wellek e Warren (1971), em sua influente reflexão sistematizada em 1942 na obra *Teoria da Literatura*, o “critério da sinceridade” é totalmente falso quando se avalia a literatura em função da verdade biográfica, uma vez que nenhuma relação pode ser estabelecida entre “sinceridade” e valor artístico. A experiência, os sentimentos ou as

emoções do artista passaram, e não podem – nem precisam – ser reconstituídos. De qualquer forma, porém, podemos afirmar que, fingimento ou não, o “falar mais dramaticamente do ato de escrever” condiz com o modo essencialmente performático pelo qual a narrativa lygiana é construída, conforme constataremos no decorrer deste estudo.

Em relação aos referidos tropeços do escrever, estes também se encontram performatizados na escritura de Lygia Bojunga. Afinal, é nesse caminho cheio de tropeços e percalços que surge o processo de (des)montagem de uma personagem, responsável por colocar em interação autora e escrita, estabelecendo inusitados encontros entre criador e criatura. Como consequência, tal interação mobiliza, no nível da recepção, a interação, ou melhor, as diversas possibilidades de interação que se processam entre texto e leitor, em que este constrói o sentido daquele no ato da leitura. Dessa maneira, “em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra.” (ISER, 1996, p. 51).

Explicitando a gênese da própria criação, a autora inicia a narrativa com o recurso da intertextualidade, uma vez que a narradora se refere à personagem central de *A bolsa amarela* (1976), que Lygia Bojunga escreveu no início de sua carreira literária. Para isso, reproduz, literalmente, o bilhete que a protagonista Raquel escrevera para seu amigo imaginário André, incorporando-o à enunciação narradora de *Fazendo Ana Paz*. Trata-se do que Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p. 121-122) chamam de “intertexto próprio”, em que “as co-incidências, ou interseções, são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor”, e de “intertextualidade explícita por referência”, já que ocorre a menção direta a uma personagem pertencente a outra obra, ao invés de uma alusão indireta. Desse modo, é por via dessa estratégia intertextual que se percebe ausência de hierarquia entre as obras, já que ambas dialogam entre si.

Ao remeter o leitor a uma obra conhecida, a identidade da narradora é aparentemente revelada. (Des)ve(n)dando a própria máscara, Lygia, num procedimento autorreferencial, cria uma narradora-escritora que espelha a si mesma, mesclando, de modo extremamente original, realidade e ficção, opondo e ao mesmo tempo aproximando tais instâncias, em um curioso procedimento de explicitação da autoria implícita. Nessa simulada fusão entre realidade e ficção, a identidade autoral é, ao mesmo tempo, revelada e camuflada, na medida em que o que ocorre em seguida é a ficcionalização da autora, que, ao adentrar a própria diegese, passa a interagir com as personagens criadas. Assim, como esclarece Patricia Waugh (1984, p. 41),

nesse tipo de narrativa, o conceito de realidade é problematizado: “a metaficção funciona através da problematização e não da destruição do conceito de realidade.”¹⁶

Confessando-se espantada com a “invasão” de sua personagem, a narradora prossegue seu relato, colocando o leitor a par das exigências feitas: “[...] a tal Raquel me pegou e não me largou mais; me disse que precisava encontrar um lugar pra esconder três vontades que ela tinha [...]” (1992, p. 11)¹⁷. E, para escondê-las, “[...] a Raquel queria uma bolsa cheia de bolsos dentro”, de modo que a narradora, enfim vencida, como que se desabafa com o leitor: “e eu já não fazia mais nada a não ser me ocupar da bolsa [...]” (1992, p. 12).

Desse modo, longe de constituir-se em uma marionete do autor, a personagem é que aparentemente se impõe, direcionando-o para que concretize os propósitos almejados: “e até o último parágrafo do livro [...] a Raquel não saiu de perto de mim: exigente, obstinada, centralizadora” (1992, p. 12). Em termos mais precisos, poderíamos dizer que, por artifícios astuciosos da arquinarradora¹⁸, é criada a *ilusão* de que a personagem comanda a narrativa: “[...] ela nem tocou a campainha: escancarou a porta, se aboletou no meu caderno, e só foi embora quando eu botei o ponto final no livro” (1992, p. 13). Trata-se de uma ilusão, pois sabemos que, por trás dessa simulação referente à liberdade da personagem, há, nos bastidores, a figura da arquinarradora, responsável por costurar os fios da trama. Sendo assim, concordamos com Aires (2003, p. 19-28), quando afirma ser essa simulação um procedimento que se coaduna com a ideia de que “a personagem toma corpo e realidade, como se oferecendo ao escritor”, como se “deslocasse por sua vontade e risco, escrevendo-se a si própria, na dupla função de criador e criatura”.

Em contraponto com Raquel, as demais personagens, segundo a escritora, nasciam aos poucos, entre uma folga e outra, o que, no entanto, não significava, necessariamente, que “parir” tais personagens fosse menos difícil.

¹⁶ Tradução nossa do original : *Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of 'reality'*.

¹⁷ A partir deste momento, mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações da obra em estudo. Consultamos, principalmente, a edição publicada em 1992 pela editora Agir com ilustrações de Regina Yolanda. Quando necessário, utilizamos a edição de 2007, lançada pela Casa Lygia Bojunga, com projeto gráfico da autora.

¹⁸ Trata-se de um termo que tem sido empregado com diferentes acepções na crítica. No Brasil, Ismael Cintra (1981), por exemplo, relaciona o arquinarrador ao “autor implícito” (Booth), ao “criador-mítico” (Kayser) e à “imagem do narrador” (Todorov). Para Cintra, o arquinarrador, cuja voz se ocultaria entre as demais, nunca se encontra inteiramente concretizado na ficção, a não ser por índices que prenunciam sua figura; sendo um suporte do narrador, seria capaz de governar os diferentes focos de visão, ordenar o discurso e decidir o estilo a ser empregado. Nesta tese, entretanto, estamos utilizando o referido termo para designar a autora ficcionalizada ou narradora-escritora, considerando, pois, essa entidade ficcional como uma voz que, de fato, se concretiza entre as demais, embora se situe numa instância superior. Nesse sentido, acreditamos que o prefixo *arqui-* traduz bem a dimensão desse sujeito ficcional, uma vez que este se situa além das limitações, seja do narrador, seja do autor.

[...] às vezes, a gente se despedia num fim de semana, e quando na segunda-feira eu abria o caderno pra me encontrar de novo com ele: cadê?! Tinha me escapado. E eu ficava esperando ele voltar. E nada. E todo o dia eu olhando pra página branca, esperando ele sair dela. E nada: Sua Excelência sumida. Que terror! Às vezes esse sumiço durava um tempão. Outras vezes o personagem nem voltava mais. E tinha vezes que ele voltava tão diferente que eu custava pra me acostumar de novo com ele. (1992, p. 12)

É interessante o modo singular com que a autora transfigura no texto as dificuldades que envolvem o ato da criação. Pelo caminho estético escolhido, a metalinguagem concretiza-se em imagens palpáveis, como a da personagem que se despede da escritora e, de repente, num curto intervalo, desaparece sob a folha em branco. Por esta via, os impasses da criação são convertidos em matéria artística, ao serem trazidos para o mundo da ficção. Aliás, o caráter metaficcional encontra-se presente, com maior ou menor intensidade, não apenas nos textos em análise, como também em várias obras da autora, tais como: *Angélica* (1975), “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984), *Livro* (1988), *Paisagem* (1992), *O Abraço* (1995), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999). No conto “A troca e a tarefa”, por exemplo, a própria temática se faz por meio da metalinguagem, uma vez que a história gira em torno de uma menina que, impulsionada por um sonho, se torna escritora, ao aprender a transformar suas frustrações em histórias:

Cada hora de recreio, cada domingo inteiro, cada hora-de-fazer-dever eu escrevia a história da minha vontade de morrer. E fui achando tão difícil de fazer, que em vez de sentir vontade de morrer eu só pensava como é que se fazia a história de uma vontade de morrer; em vez de sentir a dor do amor, eu só sentia a força que eu fazia pra contar a dor. (NUNES, 1987, p. 57)

Retomando a análise de *Fazendo Ana Paz*, depois da Raquel, comenta a narradora, as personagens voltaram a aparecer devagar, entre idas e vindas, e havia dias em que ela pensava: “será que filho meu mais nenhum vai chegar feito a Raquel chegou?” (1992, p. 13). Acontece, porém, que um dia surge uma personagem, impetuosa como Raquel, que “sem a mais leve hesitação”, apresenta-se, assumindo a voz narrativa: “Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito” (1992, p. 13).

Ana Paz se apresenta e, de imediato, rememora uma trágica cena vivenciada na infância – o assassinato de seu pai, vítima da perseguição perpetrada pela ditadura militar¹⁹ –, cena que, numa reiteração intratextual, aparece em vários momentos. Nessa medida, a

¹⁹ Para maiores esclarecimentos sobre o reflexo da ditadura militar na obra de Lygia Bojunga, ver a tese de doutorado **Da casa real à casa sonhada**: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes, de Rosa Maria Graciotto Silva (Unesp/S.J. Rio Preto, 1996), que toma como *corpus* o conjunto das obras da autora produzidas até 1992.

situação posta em cena se contrapõe visivelmente ao próprio nome da personagem, que, além de Paz, com toda a carga semântica que este termo traz, contém Ana que, em hebraico, significa, segundo Guérios (1973, p. 54), “graça, clemência, mercê”.

Como veremos adiante, no capítulo dedicado à enunciação, a narrativa, a partir desse momento, passa a sofrer uma constante oscilação de foco, com a encenação intercalada de diferentes vozes, inseridas, a princípio, de modo aparentemente aleatório. Além da voz da menina Ana Paz a rememorar a trágica cena vivenciada quando da morte de seu pai, o leitor depara com as seguintes vozes: a da Moça de dezoito anos a nos relatar o momento em que se apaixonou por Antônio, a da Velha de oitenta a revelar sua intenção de retornar à casa da infância no Rio Grande do Sul²⁰, sendo essas vozes alinhavadas pelo discurso da narradora-escritora, em suas instigantes reflexões metalinguísticas.

Cabe notar que o jogo com o número oito não aparece gratuitamente. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 651-653), o oito é “o número do equilíbrio cósmico”, trazendo ainda os sentidos de completude e transfiguração. Cirlot (2005, p. 414), por sua vez, aponta que tal número, além de equilíbrio, traz o sentido de regeneração. Esse número, presente na idade das três Anas, torna-se, assim, um indício prolíptico de que essas características de equilíbrio e autodeterminação revelam-se essenciais na trajetória e na transformação da protagonista, em seu resgate das raízes plantadas pela figura paterna.

No discurso fragmentado, materializado textualmente pela múltipla focalização e pela sobreposição de diferentes tempos e espaços, o leitor poderá perceber, em determinada passagem da narrativa, que as três personagens – Ana Paz, a Moça e a Velha – são, na verdade, uma só em diferentes momentos de sua trajetória existencial. Desse modo, a protagonista acaba por revelar-se um ser também fragmentado, sendo a reconstituição das três Anas delegada ao leitor, em seus atos de apreensão do texto narrativo. E se é verdade que a própria narradora revela adiante a relação entre as três Anas, assumindo a posição do leitor, nem por isso será menor o trabalho deste em tentar estabelecer, no fluxo da leitura, elos entre tais personagens.

A par da reconstituição da história dessa personagem tripartite, o leitor, ao estabelecer as conexões necessárias, se defronta com o discurso da autora ficcionalizada, que, pouco a pouco, vai sendo delineado, de maneira a expor e, ao mesmo tempo, ocultar o próprio

²⁰ Curioso notar a incorporação ficcionalizada de dados biográficos à narrativa. Aqui, por exemplo, a menção à infância da personagem no Rio Grande do Sul remete o leitor à infância da própria Lygia, também vivenciada em terras gaúchas. Desse modo, embora não faça alusão direta a si mesma, a autora empresta a algumas personagens dados biográficos que são seus. Como se expressa Ramalho (2006, p. 94-95), “é o tal jogo com o leitor, aquele que lê a obra de Lygia e começa a ler *Ana Paz* vai identificar imediatamente essa referência”.

processo de construção, num astucioso jogo de esconde-esconde com o leitor. Trata-se, conforme veremos, de um processo de narração que, como lembram Costa e Fantinati (2004, p. 116), ao comentarem a obra lygiana em geral, é “capitaneado por um narrador moleque que negaceia, trapaceia, se multiplica e se metamorfoseia”.

Nessa constante metamorfose, após uma série de rascunhos, experiências, “empacamentos” e a suposta escrita de outro livro, eis que o leitor depara com o clímax da narrativa: a escritora, insatisfeita com a própria criação, decide “rasgar a Ana Paz” (1992, p. 52). Esta, então, rompendo fronteiras entre o “real” e o fictício, emerge da narrativa para defendê-la, decorrendo daí um surpreendente embate entre criador e criatura. Esse efeito de surpresa, no dizer de Candido (1986, p. 82-83), consiste na ocorrência de algo “que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num outro país da sensibilidade e do conhecimento. País onde ele se sente pronto para aceitar uma realidade nova”.

Em função dessa nova realidade instaurada, na qual o imprevisível se instala perante o leitor, se, por um lado, a personagem, à revelia da escritora, invade o espaço desta, inserindo-se na instância demiúrgica (âmbito da criadora), por outro, a escritora ficcionaliza-se à medida que se confronta com o próprio objeto de criação, isto é, ao interagir com uma de suas personagens, torna-se, ela também, uma personagem (âmbito da criatura). Como veremos, esse singular procedimento, em que se constata uma inusitada inversão de papéis entre criador e criatura, intensifica-se em *Retratos de Carolina*, uma vez que, nessa obra, tanto as estratégias referentes à simulação autoral como às relacionadas à simulação da autonomia da personagem atingem, a nosso ver, seu ápice dentro da produção ficcional de Lygia Bojunga.

1.3 Fazendo Carolina

Publicada em 2002, *Retratos de Carolina* é a décima oitava obra da carreira literária de Lygia Bojunga, obra com a qual a autora inaugura mais um projeto: a fundação da própria editora, a Casa Lygia Bojunga, criada exclusivamente para abrigar as próprias personagens.

É com *Retratos de Carolina* que eu começo essa nova caminhada. Aqui eu me misturo com a Carolina, viro personagem também: queria ver se dava pra ficar todo mundo morando junto na mesma casa: eu, a Carolina, e mais os outros personagens: na CASA que eu inventei.²¹

²¹ Conforme declaração da autora, na capa da obra em estudo.

Detentora do Prêmio Altamente Recomendável para o Jovem (2002) pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), *Retratos de Carolina* compartilha, com as demais obras lançadas anteriormente, o Prêmio ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award), já referido.

O espaço dedicado ao leitor – “Pra você que me lê” –, incorporado ao texto, pela primeira vez, em *Feito à Mão* (1996), ressurgiu não apenas em *Retratos*, mas também em muitas obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, o que se configura, ora como uma explicação metalinguística para nos colocar em contato com os “bastidores” da escrita, ora como um espaço híbrido em que se observa a fusão entre realidade e ficção. Em cada obra, tal espaço atende, portanto, a diferentes propósitos e estratégias agenciados pelo eu-autoral. Como pontua Yurgel (2007), trata-se de uma espécie de antessala da narrativa. Desse modo, “quando lemos o ‘Pra você que me lê’, estamos tendo acesso ao camarim, e não ao palco. O gostinho que sentimos é de intimidade, exclusividade, como se a autora estivesse ‘abrindo o jogo’ somente para nós.” (YURGEL, 2007, p. 95). No entanto, como lembra Ramalho (2006), esse espaço não se volta meramente para saciar uma curiosidade superficial de quem lê, mas para gerar um real comprometimento leitor-obra-autora.

No que concerne à reedição de *Fazendo Ana Paz* pela Casa Lygia Bojunga, o “Pra você que me lê” também se faz presente, mas, de modo bastante diferente do que ocorre em *Retratos*. Se em *Retratos*, essa seção ganha “o feitio de história-que-continua”, com a miscelânea dos comentários do “eu-autoral” com a história tecida pelos retratos, em *Fazendo Ana Paz*, adquire caráter supostamente autobiográfico, na medida em que o “eu-autoral”, desta vez, rememora a infância, a fim de explicar o porquê do sobrado presente na capa, das figuras de azulejo português nas capitulares e da antiga foto com que se encerra o livro. A esses elementos voltaremos no capítulo seguinte, consagrado ao estudo da *performance* gráfica.

Em relação à apresentação da fábula, tanto *Fazendo Ana Paz* como *Retratos de Carolina* delineiam o percurso de uma personagem feminina, da infância à maturidade, ambas valorizando questões como a memória e a experiência; mas, ao contrário de *Fazendo Ana Paz*, em que as três Anas são, a princípio, apresentadas como se fossem personagens distintas, de maneira a ludibriar astuciosamente o leitor, em *Retratos*, a protagonista é revelada de imediato, sem qualquer mistério em torno de sua identidade. Seguindo, no fluxo da leitura, o fio tecido pela autora, o leitor depara, então, com a história de Carolina em diferentes momentos de sua vida, o que é apresentado, aparentemente, de forma linear, seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos. Em várias passagens, no entanto, essa ordem é

rompida através da inserção de digressões, *flashbacks* e pela instauração do tempo psicológico, em que se inspeciona a interioridade das personagens. Por conseguinte, a narrativa se estrutura em dois planos: o horizontal, em que ocorrem os fatos sequenciais no tempo da enunciação, e o vertical, em que ocorrem cortes transversais para dar espaço a *flashbacks*, de maneira a mesclar o tempo da enunciação com o do enunciado.

Como em *Fazendo Ana Paz*, mas fazendo uso de diferentes estratégias, verificam-se, em *Retratos de Carolina*, saltos temporais ou elipses, segundo a terminologia genettiana. Sendo assim, se Ana Paz nos é apresentada aos oito, dezoito e oitenta anos, configurando retratos da infância, maturidade e velhice, em *Retratos*, da “Carolina aos seis anos”, passa-se para os quinze e depois aos vinte, de modo que a autora desenha novos retratos, agora focalizando a infância, adolescência e maturidade dessa personagem. A esse respeito, é interessante o fato de que o álbum do pai da protagonista, apresentado em determinado momento da narrativa, mimetiza a própria estrutura desta, uma vez que ambos apresentam, respectivamente, retratos imagéticos e verbais da personagem: “A cada aniversário de Carolina ele tirava novas fotos dela. Escolhia as que gostava mais pra colar no caderno, anotando embaixo: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos, Carolina aos...” (2002b, p. 83-84)²². Assim, o leitor é levado a preencher as reticências, acrescentando “vinte anos”, “vinte e um” e assim por diante. Em relação aos retratos configurados na narrativa, trata-se, como mais tarde revelaria a própria narradora, de retratos em “preto-e-branco”, pelo fato de prevalecerem vivências permeadas de paixões intensas, mas sempre seguidas de frustrações profundas, provocadoras de raiva, ódio, desespero.

A propósito desses saltos temporais observados entre os retratos, podemos nos reportar a Umberto Eco (1986), quando assinala que, não raro, as narrativas suprimem sequências inteiras e dão saltos no tempo, tomando como subentendido que o leitor, embasado em seus “passeios inferenciais”, “escreva” por conta própria, como “capítulo fantasma”, o que poderia ter ocorrido nesse entretempo. Transpondo essa reflexão para a obra em estudo, podemos dizer que a representação dos eventos que tiveram lugar entre um retrato e outro é, com efeito, da alçada do leitor, que, com sua imaginação, intelecto e fantasia, preenche o que ficou em branco. Nessa ordem de ideias, o fato de o narrador não apresentar uma descrição detalhada de todos os eventos em relação à vida da protagonista, longe de ser um defeito, surge como uma qualidade da obra de arte que, desse modo, impulsiona a imaginação do leitor, possibilitando sua participação.

²² A partir deste momento, mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações. A edição consultada foi a de 2002, publicada no Rio de Janeiro pela Casa Lygia Bojunga, com projeto gráfico da autora.

No primeiro retrato para o qual se dirigem as lentes da autora, o leitor se defronta com a infância de Carolina, marcada pela descoberta da amizade e pelo fascínio exercido pela amiga Priscilla:

E, de repente, aconteceu. Aconteceu uma Priscilla na vida da Carolina. Uma Priscilla que foi se apriscilando mais e mais, à medida que Carolina descobria novos aspectos do talento e da vida da amiga. [...]
 E agora elas são amigas.
 Pra Priscilla: *mais* uma amiga.
 Pra Carolina: a amiga sonhada, admirada, unha e carne, amiga amada.
 (2002b, p. 14-15)

Mas é justamente por meio dessa amiga, tão amada e admirada, que Carolina prova, pela primeira vez, o gosto amargo da traição, como nos mostra a cena do aniversário de Priscilla, que comentaremos em momento oportuno.

O retrato da adolescência, por sua vez, é marcado pela viagem à Europa, onde a personagem se apaixona por um vestido que julgava ser “a cara de Londres”, cidade que mais havia amado no itinerário percorrido.

Foi aí que, de repente, o olho bateu no vestido. [...]
 Carolina, fascinada, vai chegando mais pra junto do vidro, meu deus! esse vestido é a cara de Londres. [...] é incrível! é incrível! botar esse vestido vai ser feito me vestir de Londres. [...]
 Quanto mais Carolina olha pro vestido, mais sente um enamoramento que nunca sentiu por roupa nenhuma. [...]
 A tristeza da despedida de Londres, que tanto vinha doendo, vai sendo varrida pra longe, e o lugar agora varrido é logo todo ocupado pela vontade intensa de possuir o vestido. (2002b, p. 53-55)

Personagem extremamente passional, deixando-se arrebatado intensamente por tudo o que lhe despertava paixão, Carolina já havia se apaixonado “por livros, por filmes, por móveis, por casas, por idéias, por lugares” (2002b, p. 59), como revela o Pai, mas, surpreendentemente, acaba *também* se apaixonando por um vestido. Essa paixão inusitada ocorre no último dia de estadia em Londres, quando, ao flunar por suas ruas para se despedir da cidade, de repente, se vê inteiramente enamorada de um vestido exposto numa vitrine. Em contraponto ao desespero de possuí-lo, a profunda decepção da porta fechada:

O funcionário se desculpou, indicou o horário da loja na plaqueta de metal, pediu licença, fechou a porta e Carolina desatou a chorar. [...]

Foi se distanciando devagar da loja. Agora eram duas perdas pra sofrer: Londres e o vestido. A primeira doía, mas Carolina sabia que não era irreparável: mais dia menos dia eu volto aqui. A segunda, no momento, doía mais porque lhe parecia eterna [...] (2002b, p. 64)

A admiração por uma amiga, a paixão por uma cidade e por um vestido cedem espaço, na vida adulta, à paixão pelo Homem Certo, em cuja casa reencontra, inesperadamente, o vestido pelo qual cinco anos atrás havia se apaixonado. Carolina está então com vinte anos. A partir desse momento, a narrativa prossegue em ritmo mais lento, detendo-se na vida adulta da personagem e na tensa relação vivenciada com o Homem Certo, nome extremamente irônico em virtude da índole e das atitudes da personagem, o que prontamente nos remete a Antônio por quem Ana Paz-moça se apaixona. Embora *feitos e retratados* diferentemente (O Homem Certo caracterizado como um viciado no álcool e nas drogas, vivendo à custa de heranças; Antônio, construído como uma personagem fria e calculista, movida pela mentalidade capitalista), ambos são responsáveis por trazer infelicidade às protagonistas.

A paixão, motivo recorrente na obra lygiana, é, muitas vezes, tratada como sinônimo de fraqueza, obsessão, cegueira. É o que podemos constatar não apenas em Ana Paz e Carolina, que se casaram impulsionadas pela paixão, mas também em personagens como, por exemplo, a mãe de Rebeca, ao abandonar marido e filhos para ficar com Nikos, o amante grego (“Tchau”, 1984); Mariana cujas mãos, desgovernadas pela paixão possessiva, ceifam a vida de Davi (*Nós três*, 1987); e Cristina, que sente uma atração perturbadora pelo palhaço, homem que supostamente a estuprara na infância (*O Abraço*, 1995). Como as personagens de Dostoiévski, de quem a autora foi leitora assídua, as personagens de Lygia são movidas por desejos e paixões. E se o amor, no dizer de Abagnano (2000, p. 709), é um sentimento que não anula a realidade individual, mas, antes, tende a reforçá-la através de uma troca recíproca, a paixão é “a ação de controle e de direção exercida por uma emoção determinada sobre a inteira personalidade de um indivíduo”. De tal modo a personalidade é dominada pela paixão, que não importam, para o ser apaixonado, os obstáculos morais ou sociais.

O pai de Carolina confessa que seu casamento também fora motivado não por amor, mas pela paixão – “quando eu era moço, eu também me apaixonei por uma mulher que não tinha nada a ver comigo [...]. E me casei com ela” – (2002b, p. 117), o que justifica o fato de não ter insistido, mais energicamente, em sua tentativa de frear a impulsividade da filha. Afinal, por experiência própria, ele sabia o que era a cegueira e o poder avassalador de uma paixão. E se a paixão do Pai acabou se transformando em pena – “quando a minha paixão foi

diminuindo, eu comecei a sentir pena da tua mãe” (2002b, p. 118), a de Carolina se transforma em frustração. Encontramos, então, uma Carolina retratada dos vinte aos vinte e cinco anos, cada vez mais frustrada em seu casamento, até que, encorajada pelo pai, decide romper essa relação, retomar os estudos e, *com as suas mãos*, abrir o próprio caminho rumo à almejada liberdade. Essa forte presença da figura paterna na vida da personagem gera, mais uma vez, estreita aproximação com Ana Paz, cujo pai é também concebido como uma espécie de mentor, de conselheiro veiculador de valores primordiais para a protagonista.

Por apresentar transmissão de valores, seja por meio da figura paterna, seja pela mediação de outras personagens, a obra de Lygia exerce função formadora, a qual, no entanto, não deve ser confundida com missão pedagógica. Como explicita Zilberman (2003, p. 29), em seu livro *A literatura infantil na escola*²³,

Com efeito, ela [a literatura infantil] dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de ‘conhecimento do mundo e do ser’ [...], o que representa um acesso à circunstância individual por intermédio da realidade criada pela fantasia do escritor. E vai mais além – propicia os elementos para uma emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do próprio saber.

Em suma, o texto lygiano em sua função cognitiva emancipa, ou, como observa Edmir Perrotti (1986, p. 76), em *O texto sedutor na literatura infantil*²⁴, traz o discurso estético, no qual o útil permanece, mas sem reduzir-se ao utilitário: “Não se trata [...] de negar o instrumental, a ‘transmissão de valores’, pois estes são inerentes a qualquer ato de linguagem. Trata-se de não reduzir a literatura para crianças e jovens ao discurso ‘didático’”. É também nesse sentido que Ramalho (2006, p. 12-13), em sua tese voltada para a obra lygiana, afirma:

Ao fugir do modelo da narrativa exemplar, recusando-se a uma moral da história, a finais fechados, ou ao “foram felizes para sempre”, o que se vê na obra da autora é o convite à reflexão. Aprende-se na leitura de seus textos que não há uma única saída – muitas vezes não há saída alguma – o que importa é o percurso, o caminho, o passeio que o leitor pode fazer, ampliando, assim, a sua competência para a vida, no sentido de assimilar, compreender e, sobretudo, questionar as relações humanas.

²³ Esse livro foi editado pela primeira vez em 1981 e, em 2003, teve sua 11.ª edição revista, atualizada e ampliada, congregando, além dos textos presentes na versão original, textos que a autora havia publicado em **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação, escrito em parceria com Lígia Cademartori, em 1982.

²⁴ Nesse livro, derivado de sua Dissertação de Mestrado, apresentada em 1984 sob o título **A crise do discurso utilitário**: contribuição para o estudo da literatura brasileira para crianças e jovens, o autor nos traz uma lúcida discussão acerca de quatro tipos de discurso presentes na literatura infantil e juvenil: o instrumental, o utilitário, o “utilitarismo às avessas” e o estético.

Em meio ao percurso traçado por Carolina, a segunda parte da obra, rompendo com as expectativas do leitor, se abre com um capítulo metalinguístico intitulado “Pra você que me lê”. A respeito dessa segunda parte, é curioso o fato de que o leitor só descobre sua existência no fluxo da leitura, quando então encontra a inscrição “Segunda Parte”, em letras garrafais, centralizadas em uma página em branco. Assim, só nesse momento, é revelada a existência de uma primeira parte, até então implícita, pois o início da narrativa não é antecedido pela inscrição “Primeira Parte”, como é o caso da segunda. Poder-se-ia até mesmo dizer que a “Primeira Parte” constitui uma história *de per se*, visto que possui estrutura independente, dispensando, assim, a “Segunda Parte” para fazer sentido ao leitor. Isto porque se manteria perfeitamente a coerência interna se a história terminasse aí. Entretanto, a recíproca não é verdadeira, pois é a existência da primeira parte que dá sentido à segunda. Por outro lado, é justamente a “Segunda Parte” que, por intermédio de uma série de recursos estéticos, confere maior caráter experimental à obra, fugindo, assim, dos moldes tradicionais, que, em certa medida, estariam presentes caso a obra se restringisse à primeira parte.

É por esse viés experimental que o “Pra você que me lê” aí configurado traz o imprevisível corte da sequência narrativa, para dar espaço à outra história, que, todavia, mantém estreitos laços com a história contada pelos retratos. Trata-se da história do embate entre escritor e personagem, criador e criatura, o que ocorre a partir da reivindicação pela personagem de retratos mais coloridos e “menos frustrantes”. É, sobretudo, por esse motivo que dissemos que a narrativa é *aparentemente* linear, pois no “Pra você que me lê”, além de a narradora dirigir-se diretamente ao leitor, ocorre o encontro “real” entre a narradora-escritora, espécie de *alter ego* de Lygia Bojunga, e Carolina, encontro que se situa em um espaço atemporal, que poderíamos chamar de extradiegético, uma vez que está além da organização temporal intradieética presente nos retratos. Em outros termos, poder-se-ia dizer que os eventos passam a se situar em um plano superior à história de Carolina, vale dizer, no plano demiúrgico da criação. Desse modo, temos, na verdade, duas histórias que se entrelaçam: a história dos retratos de Carolina e a do embate entre Carolina e a escritora que lhe deu vida.

A começar pelo próprio título do capítulo que dá início a essa parte – “Pra você que me lê” – temos a encenação da escritura, em que o texto deixa de dirigir seu olhar às peripécias da fábula para se deter no processo de sua construção, como revela o eu-autoral:

Na segunda versão do meu livro *Feito à Mão*, em forma de introdução, eu converso com você, que me lê. Hoje, aqui, nos *Retratos de Carolina*, eu venho conversar de novo [...], mas já disposta a mudar um pouco o feito do nosso papo. (2002b, p. 163)

Além de incorporar a intertextualidade com *Feito à Mão*, observamos aqui um processo de autorreferencialidade, vale dizer, o inclinar da obra sobre si mesma, por meio de uma narrativa que, narcisicamente, dirige o olhar para sua imagem especular. Convém ressaltar que o advérbio “narcisicamente” é aqui utilizado, com base na conceituação estabelecida por Hutcheon (1984), em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, publicado originalmente nos Estados Unidos e no Canadá em 1980 e na Inglaterra em 1984. Em tal obra, a pesquisadora considera como “narrativa narcisista” a modalidade ficcional cujo processo construtivo – autoconsciente e/ou autorreflexivo – é tornado visível, constituindo o que chama de “mimese do processo”, em oposição à “mimese do produto”²⁵, típica do romance do século XIX. Desse modo, o termo “narcisista”, em sua concepção, não possui sentido pejorativo.

De acordo com a estudiosa, existem textos diegeticamente autoconscientes (conscientes do próprio processo narrativo) e linguisticamente autorreflexivos (conscientes dos limites e dos poderes da própria linguagem), o que pode configurar-se por via implícita ou explícita. Nessa perspectiva, podemos dizer que tanto *Fazendo Ana Paz* como *Retratos* enquadram-se no que Hutcheon denomina narrativa narcisista, englobando tanto o seu aspecto autoconsciente quanto o autorreflexivo. Em *Retratos*, esse procedimento autorreferencial materializa-se, no fragmento transcrito, por meio de recursos dêiticos, que, como sabemos, funcionam como indicadores referenciais da enunciação. Trata-se, como se vê, de uma conversa da autora ficcionalizada com o leitor virtual, e é como se tal conversa tomasse lugar no instante mesmo em que o texto é escrito, presentificando, assim, a interação dialógica entre texto e leitor.

Nessa conversa virtual entre a instância da produção e a da recepção, remete-se não apenas à intertextualidade com outra obra da autora, mas tematizam-se também as dificuldades envolvidas no processo de escrita da obra:

Deixa ver se eu me explico: se lá no *Feito à Mão* eu uso o espaço da nossa conversa pra te contar como é que eu desenvolvi o projeto de um livro artesanal, aqui, nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (justo quando o livro vai acabando é que eu começo o papo) pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina. Só que, dessa vez, eu converso com você em feito de *história-que-continua*. (2002b, p. 163)

²⁵ Para Hutcheon (1984), se a “mimese do processo” focaliza o processo construtivo em que a ficção se revela como artefato, como construto, a “mimese do produto” caracteriza o realismo tradicional, no qual o leitor é levado a identificar os produtos imitados – personagens, ação, lugares – e reconhecer sua semelhança com a realidade empírica.

Por via da metalinguagem, há não apenas a reflexão sobre a obra que está sendo produzida, mas também a criação de uma outra, na medida em que o que era uma “hesitação” para “botar um ponto final na Carolina” transforma-se em uma nova história: a do encontro de Carolina com a autora ficcionalizada. É também graças à metaficcionalidade que os embates da criação são encenados dramaticamente na passagem em que Carolina reivindica, junto à autora, uma história de amor com Discípulo:

- Mas como é que fica?
- Ué: fica como ficou no teu auto-retrato. Nem mais, nem menos.
- Mas não pode.
- Por que que não pode?
- É claro que não pode! Lá ele não tem... não tem história. Não tem começo-meio-e-fim. Lá ele... ele só vive na minha imaginação; não é feito o meu pai, feito... a minha mãe, feito a Bianca...
- [...] O Discípulo fica sendo fruto do espaço da tua imaginação, dos teus sonhos. É só lá que ele vai viver. (2002b, p. 205)

O que está em jogo nesse confronto entre a personagem e a autora são os impasses que cercam a criação dos seres ficcionais, o seu poder de convencimento, sua veracidade etc. Porém, não se trata de um discurso indireto de cunho reflexivo e sim de um vivo diálogo empreendido entre criador e criatura. Em outras palavras, trata-se de um dizer que se mostra, encenando-se e ganhando concretude.

Nesses impasses inerentes à criação, note-se que a dificuldade encontrada pela arquinarradora em “botar um ponto final na Carolina” é reiterada adiante, mas na voz da própria personagem:

Quando ela chegou [...] ela disse que tinha vindo me buscar; falou que me deixou aqui descansando antes de me dar tchau, no caso de surgir uma dívida aqui, outra ali [...] (2002b, p. 173)

Se ela tivesse mesmo resolvida a me dar tchau, ela me levava embora e pronto.

É...

Se ela não me levou é porque ainda não me desligou. (2002b, p. 173)

Foi s'embora e me deixou aqui de novo em banho-maria.

Bom, pelo menos eu sei que enquanto ela me deixa aqui pendurada é porque ela ainda tá hesitando no tal tchau.

Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez. (2002b, p. 191)

Particularmente no primeiro exemplo, temos duas vozes que se (con)fundem no discurso: a voz de Carolina em primeiro plano e a da autora em segundo, já que se trata de um discurso reportado. Nesse tchau hesitante, nessa despedida protelada entre criador e criatura, convém notar as imagens usadas para metaforizar a hesitação, como mostram os demais exemplos; assim, os verbos *descansar*, *(não) desligar* e *pendurar*, bem como a expressão *banho-maria*, traduzem literalmente os entraves que envolvem a criação poética. No dizer de Lottermann (2009), isso parece traduzir a dificuldade para a escritora admitir a morte de suas personagens, o fim de suas histórias, o que a leva a constantes adiamentos e hesitações, como se já estivesse processando o luto por seu inevitável desaparecimento.

Corroborando esse ponto de vista, podemos retomar o cenário onde se desenrola o autorretrato de Carolina, o Cata-vento cuja vista se abre para o mar, relacionando esse tchau hesitante, constantemente adiado, a uma das muitas simbologias do mar: “Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2008, p. 592). Assim, Carolina, em seu autorretrato, parece corporificar esse “estado transitório” entre as “possibilidades informes” (a expectativa de novos retratos) e as “realidades configuradas” (retratos já delineados), de modo que o próprio cenário, no nível simbólico, contribui para intensificar a hesitação da arquinarradora.

Mais adiante, quando há o retorno da voz autoral, que, persuadida por Carolina, concorda enfim em lhe delinear um novo retrato, tais impasses são convertidos na imagem do papel em branco, como se este indagasse o autor: “E agora eu estou aqui. Olhando pro papel em branco” (2002b, p. 207). Desse modo, os embates que envolvem a criação tornam-se mote para a própria criação, ao serem transportados para o terreno ficcional. É o que também podemos observar em *Fazendo Ana Paz*, quando a arquinarradora exterioriza suas dificuldades em construir uma personagem. Trata-se, como afirma Waugh (1984, p. 54), do tema da frustração, usualmente presente em textos metaficcionalizados: “os textos metaficcionalizados frequentemente tomam como tema a frustração causada pela tentativa de relatar a própria condição linguística [...]”²⁶.

Outro recurso agenciado para metaficcionalizar a escritura é a referência feita a instrumentos próprios ao fazer literário, como a mesa, a caneta, o lápis, o papel e o computador, que apontam não para a figura do narrador, mas a do escritor da obra. Em virtude

²⁶ Tradução nossa do original: *Metafictional texts often take as a theme the frustration caused by attempting to relate their linguistic condition [...]*.

disso, muitas vezes, em vez de se empregarem verbos *discendi*, próprios do ato de narrar, destaca-se a ação de escrever:

Acho que já que a Carolina se habituou no Cata-vento é melhor fazer o retrato aqui mesmo nesta mesa. Pausando o olho na lagoa. No mar. Nas dunas.

Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short. (2002b, p. 207)

Ela parou na porta e passeou um olhar atento pela minha mesa de trabalho:

- Você estava escrevendo?
- Na cabeça; quer dizer: ‘tava pensando. (2002b, p. 164)

Note-se aí o emprego do verbo fazer associado à escrita, procedimento que também aparece em *Fazendo Ana Paz*, a partir do próprio título da obra. De fato, a *performance* da linguagem perpassa ambos os textos, sendo uma das formas de sua instauração o emprego, pela arquinarradora, do verbo fazer para referir-se à construção das personagens e às suas ações. Trata-se do que Chalhub (1986, p. 61) denomina “diz-fazimento”, para referir-se a um dizer que faz o dito, desfazendo o repetido. Em *Retratos*, esse recurso pode aparecer explicitamente na voz da personagem: “Mas uma história de amor pra você não custa nada! num instantinho você *faz*. [...]” (2002b, p. 230, grifo nosso). Ou, implicitamente, pelo emprego de outro verbo, para indicar o fazer da autora ficcionalizada: “Mas se eu não fecho a loja como é que, depois, você vai se enfiar num vestido da Eduarda? E criar o impacto que criou no Homem Certo?” (2002b, p. 167).

Essa utilização do verbo fazer relaciona-se com a construção do presente, principalmente na Segunda Parte da narrativa, em que o tempo, desligando-se da sucessão, privilegia o momento da construção do relato. Tem-se, assim, uma simulação de simultaneidade, como se os movimentos de escrita e leitura coincidissem, ou seja, como se o leitor tivesse contato com o texto ao mesmo tempo em que este está sendo escrito, *feito*.

Discípulo é o personagem-chave de uma peça que eu estou escrevendo. (2002b, p. 165)

Agora, aqui, nos *Retratos*, retomo também essa prática: a de trazer minhas moradas pro meu texto. Mas com um propósito um pouco diferente: o de começar a integrar minhas personagens com os meus espaços (pensando assim: se eu sou uns e outras, por que dissociar uns das outras?), encarando o fato de que agora a gente – meus personagens e eu – passamos, “fisicamente”, a morar juntos. (2002b, p. 163-164)

Observe-se, além da encenação do ato da escrita por meio da autorreferencialidade, a recuperação do contexto de produção das obras, mediante a integração de espaços reais à narrativa: Londres em “Carolina aos quinze anos” e o Cata-Vento no “Pra você que me lê”, sendo ambos moradas da autora. Fundindo-se às criaturas engendradas, a escritora também faz alusão a outro espaço extradiegético: a Casa Lygia Bojunga, para a qual migraram suas personagens. É assim, embaralhando vida e obra, realidade e ficção, que a escritura lygiana logra tornar-se um espaço a ser habitado pela imaginação do leitor. E a mencionada fusão criador/criatura se intensifica quando a autora ficcionalizada decide, enfim, falar com Carolina sobre Discípulo, personagem ainda em processo de construção: “[...] a Carolina não era uma pessoa qualquer, era a Carolina; e falar do Discípulo pra Carolina era praticamente a mesma coisa que falar dele pra mim: ele não ia poder me escapar” (2002b, p. 185).

Se a escritora, tornando-se personagem, interage com Carolina, esta, por seu turno, tornando-se escritora, escreve um diário em que relata suas expectativas, tece comentários a respeito de sua criadora e revela suas fantasias amorosas com o Discípulo. Trata-se de seu *Auto-retrato aos vinte e seis anos* (2002b, p. 203), como define a narradora-escritora. Desse modo, como assinala Lottermann (2009), Carolina, repelindo a ideia da própria morte, impede o nascimento de outra personagem, Discípulo, pois ao trazê-lo para seu autorretrato, o traz fragmentado e sem força; assim, a vida, também na ficção, cumpre um ciclo: é preciso que a protagonista dê tchau para que uma nova personagem ocupe seu espaço.

A escrita desse autorretrato é intercalada pelos encontros entre escritora e personagem até o momento em que esta consegue convencer aquela a lhe fazer um “retrato não-frustrante” (2002b, p. 207). É assim que se delinea o último retrato: “Carolina aos vinte e nove anos”, em que a protagonista, após vinte e três anos, reencontra Priscilla, a amiga de infância que a traíra, mas que agora, por uma ironia do destino, é justamente quem lhe abre as portas para a realização profissional. Pontuando, então, a trajetória de Carolina e, ao mesmo tempo, o embate travado entre a personagem e a autora ficcionalizada, tem-se a despedida entre criador e criatura, o que, em última instância, sinaliza a despedida entre obra e leitor.

Como podemos observar, ambos os textos em análise trazem diversos pontos em comum, tanto na temática quanto na estrutura. Em relação à temática, observamos, entre outros aspectos, que, nas duas narrativas, focaliza-se o processo de amadurecimento de uma personagem feminina e a consequente afirmação de sua identidade, destacando-se, nesse processo formativo, a figura paterna para a descoberta (ou redescoberta) de caminhos, a fim de se arquitetar novos projetos de vida para as protagonistas. Além disso, em ambos os textos, verificamos a tematização do processo compositivo, ou, nas palavras de Chalhub (1986, p.

63), evidencia-se “o tema estruturado na feitura do texto”, configurando-se “um *sobrescrever*, diferente de um *sobre escrever*”, pois se “este é um dizer sobre algo, sem mostrar o que faz, aquele é o mostrar o que está dizendo.”

No que diz respeito à estrutura, embora recorrendo a procedimentos estéticos distintos na organização do enredo, tanto *Fazendo Ana Paz* como *Retratos de Carolina* agenciam uma série de recursos experimentais, tais como: a corporalidade textual, o ludismo linguístico, o desdobramento discursivo e a dramatização. Por meio desses recursos e do enfoque quer no processo de (re)construção da personagem, quer na sua suspensão em um espaço atemporal extradiegético, o embate criador/criatura ocupa lugar de relevo nas narrativas, mobilizando, assim, o imaginário do leitor. Dentre os recursos mencionados, indagamos de início: Como se configura a corporalidade do texto em sua materialidade verbal e imagética? Haveria consonâncias (ou dissonâncias) entre ambas? Isso é o que analisaremos no próximo capítulo, dedicado ao livro enquanto objeto.

2. PERFORMANCE GRÁFICA: O LIVRO-OBJETO E A CORPORALIDADE DO TEXTO

Em *Os desafios da escrita*²⁷, Roger Chartier assinala que a forma possui papel fundamental na construção dos sentidos de um texto:

Os textos não existem fora dos suportes materiais [...] de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. (CHARTIER, 2002, p. 61-62)

Sendo assim, o livro enquanto objeto, em sua materialidade e concretude, deve ser examinado, juntamente com os demais elementos da obra, na produção da sua teia de sentidos. Como bem afirma esse autor, “o ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação” (CHARTIER, 2002, p. 62). Isso fica evidente quando comparamos diferentes edições de uma obra, ou acessamos sua versão digital, ou deparamos com um poema pichado em um muro ou estampado na camiseta de um estudante. Assim, em sua versão eletrônica, por exemplo, o texto se encontra corporificado não no papel, no qual podemos sentir seu cheiro e sua textura, e o qual podemos folhear livremente, mas sim no espaço virtual de uma tela de computador, dando curso a uma leitura que se realiza não por meio do manuseio das páginas, e sim da manipulação de um *mouse* ou de um teclado.

Em seu suporte material impresso, por sua vez, as possibilidades de variação na apresentação do texto são infindáveis, desde a cor e o tamanho da fonte até a textura, dimensão e espessura da capa e das páginas, a qualidade do papel e das ilustrações, os recursos tipográficos e o arranjo estrutural do conjunto. Enfim, a diagramação e o projeto gráfico podem se concretizar em inúmeras combinações, de acordo com os profissionais envolvidos, os objetivos mercadológicos, os custos materiais, o público-alvo.

Como decorrência da diversificação dos suportes materiais e das formas de apresentação do texto, diversifica-se o público leitor em conformidade não apenas com seu interesse, mas também com suas condições socioeconômicas (assim, há livros para todos os bolsos: edições de luxo, edições raras, edições de bolso, *e-book*), bem como as formas de recepção da obra (o leitor deitado confortavelmente em seu sofá, sentado em um banco

²⁷ Livro publicado a partir das conferências pronunciadas pelo autor em maio de 2001 na 10ª Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, a convite da Universidade do Livro, da Fundação Editora UNESP.

escolar, em um ônibus, na sala de espera de um consultório, na fila de um banco, diante de seu *notebook*). Desse modo, como defende Chartier (1999, p. 77), em *A aventura do livro*²⁸, com a mudança de suporte material, mudam também as práticas de leitura: “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”, colocando em jogo “a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão.”

É tendo em vista essas reflexões preliminares que nos dispomos a examinar, nas obras selecionadas, as possíveis confluências (ou não) dos textos verbal e imagético, comparando, quando pertinente, diferentes edições, a fim de averiguar se houve mudanças de sentido – e, conseqüentemente, em sua recepção – e, caso tenha havido, que mudanças foram essas.

Fazendo Ana Paz

Se, na leitura de *Fazendo Ana Paz*, detivemo-nos mais, até o momento, na edição publicada pela editora Agir, neste tópico iremos canalizar a atenção para ambas as edições consultadas na tese, uma vez que, ao compará-las, é possível detectar uma série de variações no que tange à *performance* verbo-visual.

A começar pelo primeiro contato do leitor com a obra, ou seja, a capa a partir da qual se inicia o processo de leitura, podemos observar que, na primeira edição, cujo trabalho artístico coube a Regina Yolanda, figurativiza-se, em um movimento prolíptico, o fazer, em vista da imagem de uma mão em tom rosado segurando uma espécie de bastão marrom. Trata-se não de uma figura isolada, e sim de uma imagem que se multiplica, envolvendo todo o espaço da capa, de modo a mimetizar os múltiplos fazeres da mão. É, enfim, a representação plástica da feitura da personagem com a qual o leitor está prestes a se defrontar, sendo que o bastão parece representar o lápis, instrumento familiar ao fazer lygiano, ou mesmo metaforizar o Bastão de Molière²⁹ anunciando o início do espetáculo ficcional.

²⁸ Livro editado originalmente na França em 1997, sob o título **Le livre en révolutions**. Entretiens avec Jean Lebrun.

²⁹ Na dramaturgia, o Bastão de Molière é uma estaca de madeira utilizada para as *pancadas de Molière*, que são “batidas rápidas no tablado do palco, seguidas de três outras, lentamente compassadas, e que se destinam a avisar a platéia que o espetáculo vai começar” (FERREIRA, 1999, p. 1483).

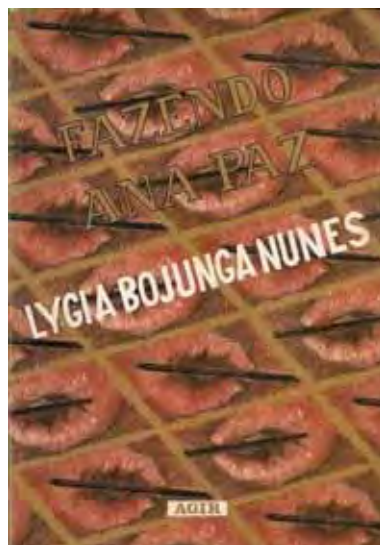


Figura 1 - Capa de *Fazendo Ana Paz* – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992)

Por sua vez, o imponente casarão em estilo colonial, representado na capa da edição publicada pela Casa Lygia Bojunga, performatiza o assunto tratado no “Pra você que me lê”, presente no final dessa edição: “Hoje eu quero te contar por que que eu escolhi a foto de um sobrado antigo pra botar na capa [...]” (2007b, p. 89). Apresentando uma configuração bem diferente do “Pra você que me lê” presente em *Retratos*, aqui essa conversa com o leitor aproxima-se mais do “eu-autobiográfico”, ainda que não seja nossa intenção averiguar a veracidade das informações apresentadas. Conforme veremos, trata-se, aproximadamente, do que Serge Doubrovsky denominou “autofiction” para qualificar seu romance *Fils* (1977). Misto entre o “pacte autobiographique” e o “pacte romanesque” postulados por Philippe Lejeune (1975), a autoficção promove um diálogo entre ficção e autobiografia, configurando-se como uma forma indireta do pacto autobiográfico: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”³⁰.

³⁰ Tradução nossa do original: *Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage* (4ª capa de **Fils**).

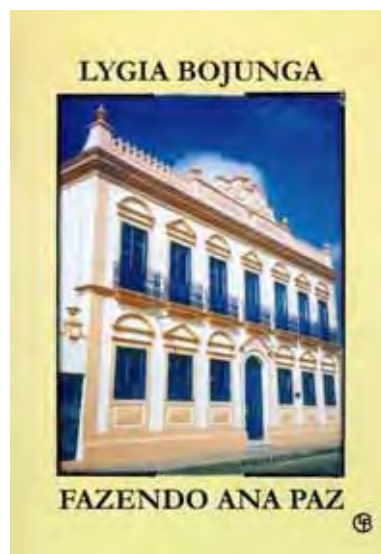


Figura 2 - Capa de *Fazendo Ana Paz* – Ed. Casa Lygia Bojunga
Foto: Léa Bojunga Mattos
Fonte: BOJUNGA (2007b)

Nesse pacto autoficcional instaurado, a autora³¹, ao referir-se ao sobrado, diz tratar-se do Solar do Barão de Itapitocáhi, que, transformado em escola, ainda hoje se situa em Pelotas, terra natal de Lygia, e que foi adquirido por seu avô no final do século XIX. Moldado no estilo arquitetônico herdado dos colonizadores portugueses, estilo que abrangia desde as “casinhas de beira de calçada” até os “prédios de grande porte”, o sobrado teria exercido papel de destaque na infância de Lygia: “Desde que eu me lembro de mim o Sobrado foi um ímã pra minha imaginação” (2007b, p. 95). Detalhes relativos à memória da autora ligada ao sobrado e sua então incipiente valorização da Memória, bem como a relação que pode ser estabelecida entre esse dado e a personagem central serão analisados adiante.

Folheando a edição de 2007 e examinando a dedicatória, os subtítulos e a seção de despedida, é possível perceber uma diagramação diferenciada. Observando a materialização gráfica aí configurada, é de supor que seja o traçado da caligrafia da própria autora a responsável por delinear as letras. Isso se evidencia pelo fato de se tratar de letra manuscrita com a inconstância própria da caligrafia, o que a distingue da letra digitada, a qual, mesmo que imite a manuscrita, mostra uma constância no traçado. E, ao se examinarem os dados bibliográficos, isso acaba se comprovando, uma vez que a autoria do projeto gráfico é atribuída à Lygia Bojunga. Desse modo, trata-se de uma característica que vai ao pleno encontro do projeto estético lygiano, centrado no *Feito à Mão* (1996), como evidencia o título

³¹ Chamaremos aqui de autora, ou eu-autoral, a voz narrativa presente no “Pra você que me lê”, seja esse “eu” correspondente ou não à autora real.

de uma de suas obras, cujo texto havia sido originalmente produzido de modo o mais artesanal possível, explorando o que a autora chama de seu “eu-artesã”.

Já na edição publicada originalmente em 1991, a reprodução da caligrafia da autora aparece somente na dedicatória e, diferentemente da edição de 2007, apenas o prólogo recebe subtítulo. Finalmente, no tocante à seção de despedida, esta só se concretiza na edição da Casa Lygia Bojunga, uma vez que o “Pra você que me lê”, cantinho especial reservado à conversa com o leitor, é incorporado aos textos (mas não em todos) somente a partir de 1996, com *Feito à Mão*, cinco anos, portanto, após a primeira edição de *Fazendo Ana Paz*.

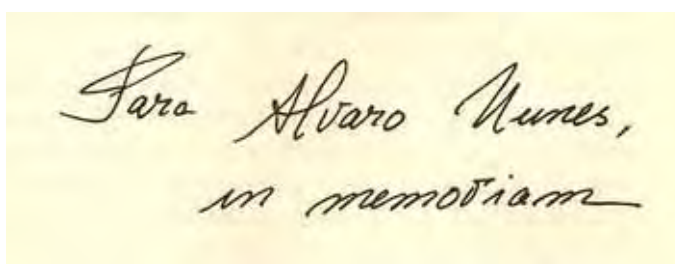


Figura 3 - Caligrafia da autora – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 8)

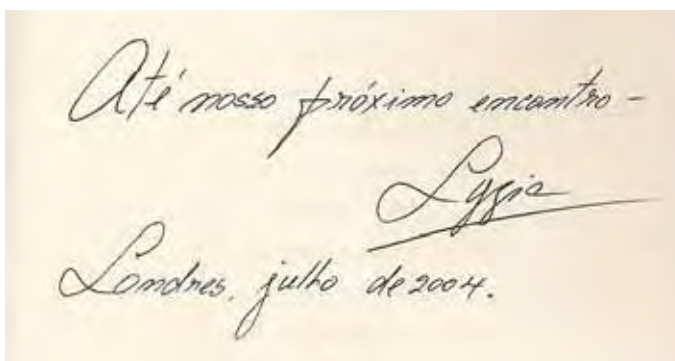


Figura 4 - Caligrafia da autora – Ed. Casa Lygia Bojunga
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 109)

Interessante notar, na edição original, a cor da fonte diferenciada em todo o texto (o verbal e o imagético), pois se selecionou sobre o fundo amarelado das páginas um tom marrom, o que confere ao texto um aspecto envelhecido que nos faz pensar em fotos antigas em sépia ou em cartas que se tornaram amareladas com o tempo. Em nível diegético, poder-se-ia dizer que se materializa visualmente o resgate do passado empreendido por Ana Paz, em sua viagem (no espaço e no tempo) à casa da infância e ao conseqüente reencontro consigo mesma.

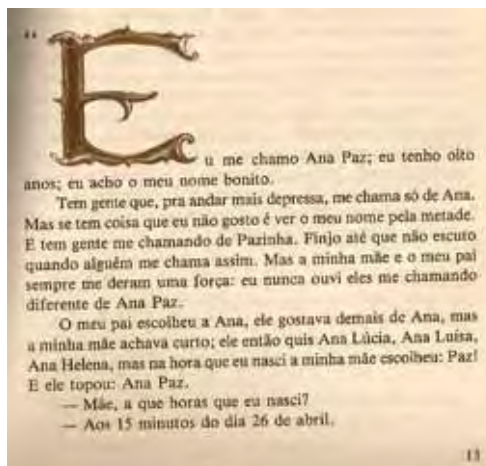


Figura 5 - Cor da fonte – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 13)

Ainda sobre a diagramação, podemos constatar que, diferentemente da maioria das obras publicadas em outras editoras, que, via de regra, apresentava o alinhamento justificado, na edição de 2007, assim como nas demais obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga a partir de *Retratos de Carolina*, o que se verifica é uma preferência pelo texto alinhado à esquerda, o que se constitui em mais uma inovação que a autora incorpora às suas obras. Isso se explica pelo fato de que quando estas foram originalmente publicadas, o projeto gráfico pertencia não à Lygia Bojunga, mas a um profissional especialmente encarregado para exercer essa função.

Mas a partir do momento em que a autora funda a própria editora, prefere ela mesma encarregar-se do projeto gráfico, convidando ilustradores de sua preferência para as novas obras e, para as obras reeditadas, opta por manter ou não as ilustrações originais. Em *Angélica* (1975), por exemplo, se antes havia na capa a ilustração da cegonha ainda dentro do ovo, na reedição o que aparece é o porco Porto, cuja imagem antes havia sido usada para ilustrar um dos episódios. Também a ilustração referente ao “desnascimento” de Angélica é modificada, passando de uma versão colorida para uma em preto e branco, o que a própria autora justifica no “Pra você que me lê”, dizendo tratar-se de outra incorporação feita nesta e em outras obras reeditadas:

Na edição original do livro a ilustração que mostra Angélica voltando para dentro do ovo era também em cor. Mas eu acho o ‘desnascimento’ um ato tão descolorido (pra dizer o mínimo) que, outro dia, telefonei pra Vilma Pasqualini pedindo permissão pra reproduzir este desenho em preto e branco. Ela logo concordou, achando muito natural que eu tivesse uma visão diferente da dela... (BOJUNGA, 2004a, p. 154)

Em relação à formatação diferenciada do parágrafo, podemos deduzir que a mudança do alinhamento justificado para a esquerda possa ser explicada pelas implicações que envolvem cada um desses formatos. Se no alinhamento justificado, usualmente empregado no texto em prosa, tem-se uma configuração supostamente mais objetiva, uma vez que implica uma precisão para manter a padronização do texto alinhado às duas margens, no alinhamento à esquerda tem-se uma configuração aparentemente mais subjetiva e flexível, já que, em vista da irregularidade em uma das margens, cria-se a falsa impressão de que pode ser moldada ao gosto do autor.

Logo, no alinhamento à esquerda, a extensão das linhas pode sofrer variações e ondular pelo espaço da página, pois é a partir da margem oposta que o texto se organiza e toma forma. Em virtude disso, a opção por tal alinhamento pode, a princípio, remeter o leitor à visualidade da lírica, cuja disposição dos versos segue esse tipo de alinhamento, uma vez que não se prende à discursividade sintática, e sim às ondulações rítmicas. É evidente, porém, que a narrativa de Lygia, furtando-se aos enquadramentos, não tem a pretensão de se fazer como poema ou dele se aproximar para imitá-lo. Nesse sentido, o seu texto explora a maleabilidade justamente para poder transgredir as fronteiras delimitadas, sejam as do gênero literário, as da estrutura narrativa, as do posicionamento do narrador.

Em vista dessas considerações, o que se pode dizer é que o alinhamento à esquerda, por ter sido empregado em todas as obras editadas e reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, configura-se, tal como o logotipo da Casa, bem como o suave tom de amarelo³² escolhido para todas as capas, como uma espécie de marca visual da autora. Assim, tal tipo de alinhamento, ao lado da textura também diferenciada das páginas, torna imediata a identificação de seu texto por parte do leitor lygiano. Poderíamos dizer, além disso, que essa constância, seja no alinhamento, seja na cor de fundo, seja na textura das páginas, leva-nos a supor que a autora, como uma mãe imbuída de senso de justiça, dispensa, democraticamente, o mesmo tratamento a todas suas “filhas” moradoras da Casa, o que se comprova tanto pelo preço fixo atribuído às obras, como pelo relato da autora presente no “Pra você que me lê”,

³² Convém notar que o amarelo, cor também predominante no *site* da editora Casa Lygia Bojunga, adquire uma simbologia peculiar na obra lygiana, estando geralmente associada à alegria e à vida. A título de exemplo, lembremos da porta amarela que a personagem Maria de **Corda Bamba** (1979) abre e atrás da qual vislumbra o amor de seus pais; do relógio batendo amarelo e constantemente trazendo o pintor (como se ele ainda estivesse vivo) à lembrança do menino de **O meu amigo pintor** (1987); e da bolsa de Raquel, em **A bolsa amarela** (1976), símbolo da interioridade da personagem. Lembremos, porém, que quando essa cor surge com tonalidade apagada apresenta conotação negativa, como é o caso do amarelo-síndico em **O meu amigo pintor**, representando a ojeriza do protagonista à figura do síndico, e do “amarelinho bem clarinho todo salpicado de flor”, presente em **O sofá estampado** (1980), tanto no sofá, espaço em que transcorre o relacionamento frustrado entre Vítor e Dalva, como no lenço da Mulher sem rosto, que, na obra, simboliza a morte.

que abre o livro *Dos vinte I*³³: “[...] quando um dia resolvi inventar uma casa editorial pros meus personagens, resolvi também que eles iam ser tratados na base da ‘grande família’: onde mora um, moram todos; o que é dado pra um, é dado pra todos...” (BOJUNGA, 2007a, p. 16).

Na página com que se encerra a narrativa, outro detalhe nos chama a atenção: a palavra FIM, assim grafada em caixa alta e que se encontra centralizada entre a frase final (“E hoje ela foi”) e a data de conclusão da obra (“Rio, abril de 1991”). A *performance* espacial aí concretizada, figurativizando uma escada, mimetiza o próprio final da narrativa. Como mostra a figura 6, trata-se de uma escada que, visualmente, conduz o leitor ao final do texto.

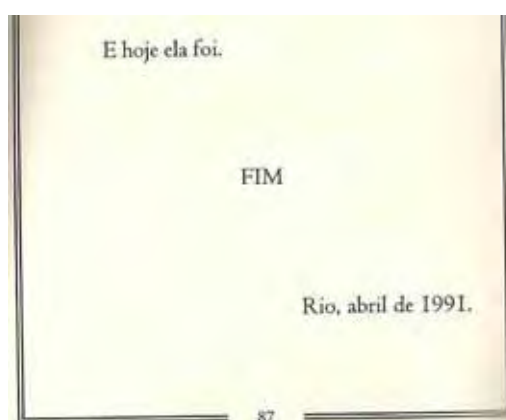


Figura 6 - Final da narrativa – Ed. Casa Lygia Bojunga
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 87)

Em outras narrativas da autora, inclusive *Retratos de Carolina*, conforme veremos adiante, experiências semelhantes com a estrutura verbo-visual são realizadas no laboratório poético de Lygia Bojunga, de maneira que, em vez de narrar no sentido convencional, o texto ganha concretude, ao *mostrar*, com a corporalidade das palavras, o sentido pretendido. Nessa perspectiva, verificamos que, em determinados momentos, as estruturas verbais, reforçadas pela grafia icônica, suprimem em certa medida a linearidade textual, conferindo caráter pictórico ao texto.

No que diz respeito aos textos imagéticos, constatamos, além das capas, poucas ilustrações a complementarem os textos. Na edição de 1991, além das capitulares, há apenas duas ilustrações: uma caneca contendo uma porção de lápis na página que antecede a dedicatória; e um ramalhete de flores no final do texto. Há, portanto, uma ilustração de abertura e uma de fechamento da obra.

³³ Publicado em 2007, esse livro, além de um elucidativo “Pra você que me lê”, reúne, a partir dos 20 livros que Lygia escreveu, capítulos ou trechos de sua preferência cuja seleção, segundo ela, havia sido motivada pelo pedido de um menino durante uma bienal.



Figura 7 - Caneca com lápis – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 7)



Figura 8 - Ramalhete – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 54)

A primeira, desenhada no mesmo tom marrom do texto verbal, parece figurativizar o processo de escrita, já que os lápis (instrumento até então preferido de Lygia – tanto do eu-autoral como do eu-ficcionalizado – para o ofício da escrita) apresentam-se em diferentes tamanhos, materializando o menor ou maior uso que deles foi feito pela escritora. Ao fazer Ana Paz, são várias as referências feitas a esse companheiro inseparável da autora:

Larguei o lápis, li e reli o bilhete [...] (1992, p. 11)

[...] e fiz ponta em tudo que é lápis. (1992, p. 15)

[...] o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra [...] (1992, p. 15)

[...] eu também estava parada na minha mesa, lápis parado, olho perdido no fogão de lenha. (1992, p. 28)

Essa menção aparece também em outras obras, seja de caráter autobiográfico, como *Feito à Mão* e *Livro*, seja de caráter explicitamente ficcional, como “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984) e *Paisagem*:

Mexendo com lápis, agulha ou tinta [...] o *Crow's Nest* tem sido um espaço de experimentação. (BOJUNGA, 2005c, p. 66)

O lápis nunca era sozinho: era ele, a borracha, e o apontador [...] (BOJUNGA, 2001a, p. 35)

Tudo tem lugar certo na minha mesa, o papel, o lápis, o apontador, a borracha. (NUNES, 1987, p. 60)

Era só pegar o lápis, que a ponta dele já ia riscar distraída o canto da página. (BOJUNGA, 2002a, p. 55)

Curioso notar que, posteriormente, a autora ficcionalizada presente em *Retratos de Carolina* confessa que passou a utilizar mais caneta que lápis: “Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short.” (2002b, p. 207). Essa preferência outorgada ao fazer à mão também é mencionada em outras obras, como, por exemplo, *Dos vinte I*: “[...] você sabia que eu continuo escrevendo à mão? e que, a cada investida que faço pra criar meus textos no computador, logo-logo me desmotivo e só consigo ligar de novo o motor, quer dizer, a motivação, quando desligo o computador e volto pros meus cadernos?” (BOJUNGA, 2007a, p. 13). Note-se que, mesmo em um texto tido como autobiográfico como esse, a autora explora ludicamente as potencialidades linguísticas do idioma, ao brincar com os sentidos das palavras; assim, o verbo desmotivar e o substantivo motivação são relacionados a motor, por meio de um inusitado jogo morfossemântico, em que o motor do computador, num jogo ambíguo, é contraposto ao motor da motivação.

Em relação à segunda ilustração, com a qual se finaliza o livro e que aparece duplicada na orelha da capa, pode-se inferir que a flor, como símbolo de fugacidade, pode estar representando o término da narrativa e a partida da personagem que, em seu grito de liberdade, tanto queria sair da cabeça da escritora – afinal, “tudo tão fechado, tão cheio de complicação” – e ir “lá pra fora”, para o espaço concreto do livro.

No que se refere às capitulares, estas, tais como a ilustração da abertura e a da capa, mimetizam – de modo direto e linear – o ofício da escrita, tomado quer em seu sentido geral, quer atrelado à narrativa. A primeira capitular, por exemplo, possui a forma de um livro, justamente no momento em que a arquinarradora entra em cena para declarar seu gosto por livros de viagens e anunciar que faria um livro.

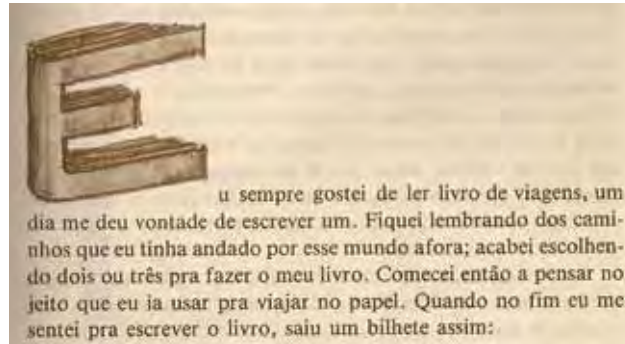


Figura 9 - Capitular com livro – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 11)

Outra capitular é formada por quatro lápis que, juntos, formam um P, o que ocorre quando a escritora volta a assumir a voz narrativa, de modo que a capitular passa a ilustrar o fazer escritural.

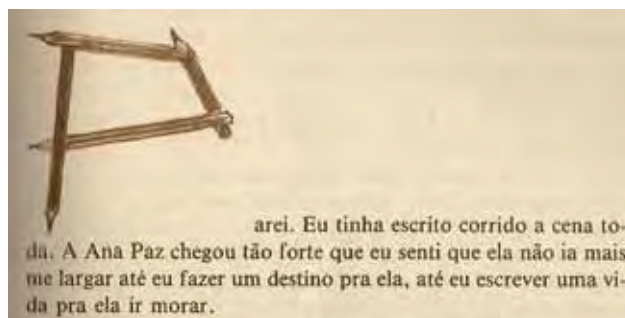


Figura 10 - Capitular com lápis – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 15)

No momento em que a Ana Paz-velha começa a narrar a própria história, é uma bengala que faz a “cintura” do A, figurativizando a bengala anunciada na página anterior pela narradora.

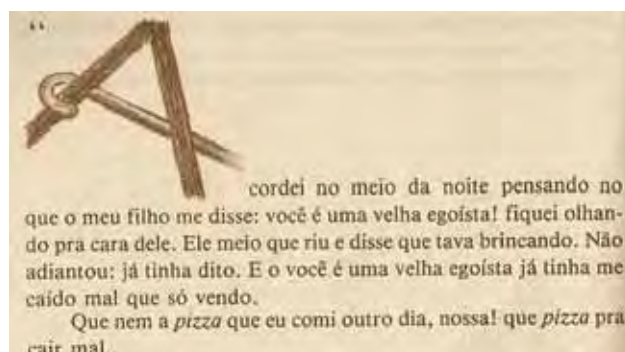


Figura 11 - Capitular com bengala – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 20)

Na página 24, o E feito de pedacinhos de papel pode estar materializando o fato ora apresentado de que “a cena da Velha foi saindo um pedacinho cada dia”, ou a construção imaginária da casa da infância, feita “toda de sobras”, exposta na página seguinte. Essa fragmentação incorporada à capitular estende-se a todo o texto, mimetizando a construção também fragmentária da narrativa e das três Anas.

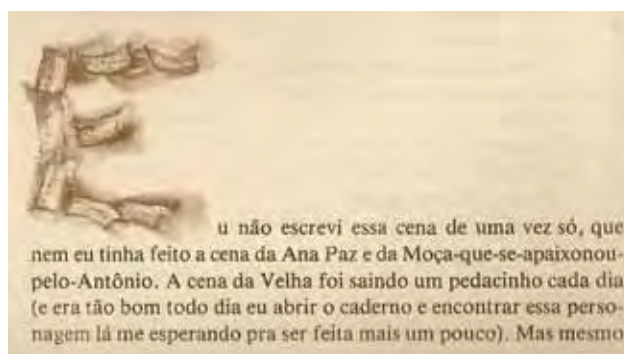


Figura 12 - Capitular com fragmentos – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 24)

Aliás, na cena do encontro destas, o que aparece como capitular é um D em chamas, de modo a iconizar o fogo crepitando no fogão de lenha, contemplado pela Moça, pela Velha e pela arquinarradora.

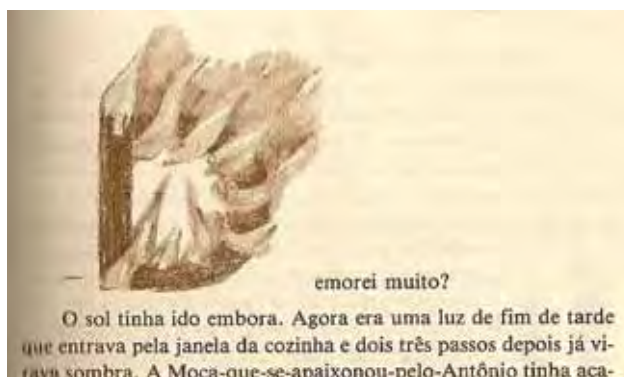


Figura 13 - Capitular com fogo – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 27)

A reforma da casa da infância tematizada adiante tem como capitular um N, que assume um contorno geométrico cubiforme, lembrando o cômodo de uma casa; inclusive, o pequeno círculo incrustado no N poderia mesmo figurativizar o sino da porta batido pelo filho da Velha antes de entrar, já cobrando satisfações.

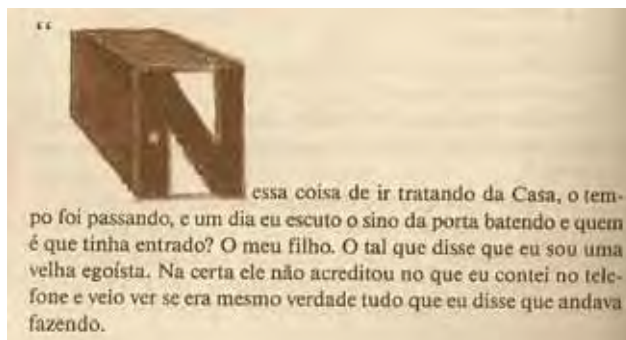


Figura 14 - Capitular cubiforme – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 46)

Na capitular subsequente, temos um P fragmentado sob a forma de rascunhos, materializando, assim, os inúmeros esboços rabiscados, rasgados, (re)feitos pela escritora.

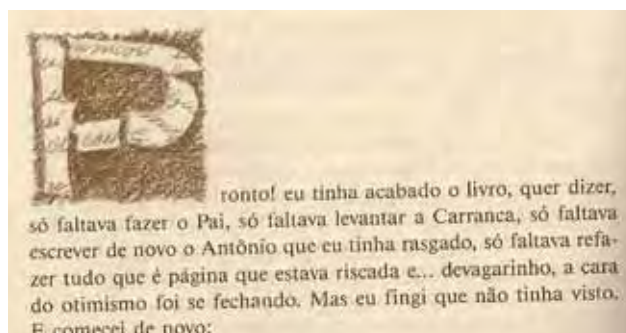


Figura 15 - Capitular em rascunhos – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 50)

Todos esses esboços acabam sendo engavetados, de maneira que Ana Paz vai morar “sozinha, obscura, no fundo duma gaveta escura” (1992, p. 51), o que é reforçado pelo D cujo ângulo de projeção das sombras nos faz visualizar esse D como uma gaveta puxada do fundo da página.

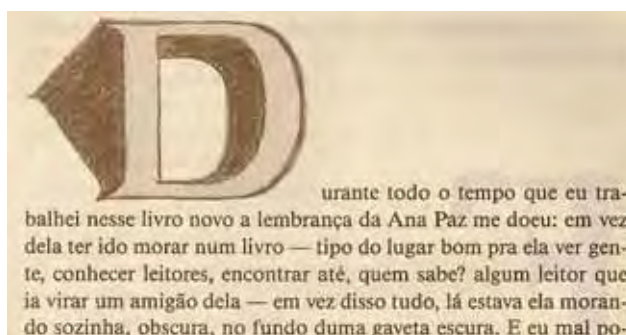


Figura 16 - Capitular com sombras – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 51)

Impressão oposta é o que provoca a última capitular, pois em vez de sombras, o que se tem é um F banhado de luz, como se incidido por um raio vindo da esquerda. É, enfim, a mimetização do parto ficcional: a escritora na iminência de dar a luz à sua personagem.

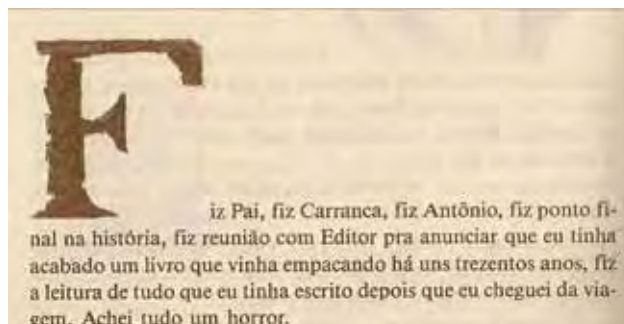


Figura 17 - Capitular com luz – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 52)

Já na edição de 2007, todas as capitulares trazem a mesma imagem: o desenho de um azulejo português com formas geométricas próximas ao losango. Apresentando nuances de azul com fundo branco, tais formas são contornadas por losangos brancos delineados em um marrom escuro, de modo a formar um xadrez dentro de outro. Coincidência ou não, esse formato axadrezado aparece também reproduzido na capa da edição original, mas, conforme vimos, trata-se, nesse caso, de um xadrez que, em vez de contornar formas azuis, dá contorno a mãos que, performatizando o fazer, encontram-se ocupadas com um bastão.

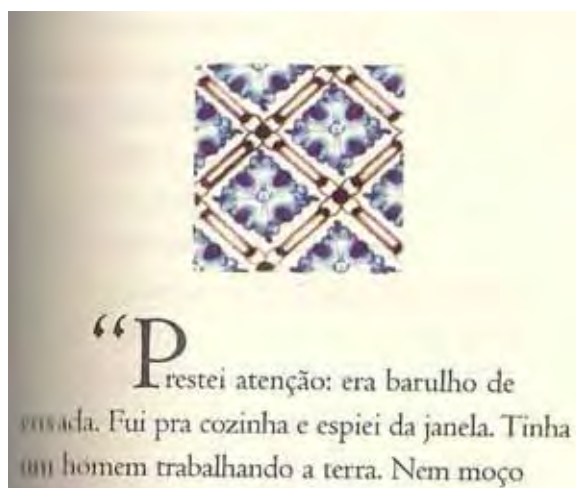


Figura 18 - Capitular azulejo – Ed. Casa Lygia Bojunga
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 65)

Na nova edição, temos, no total, cinco capitulares, que não se restringindo à narrativa, abarcam o prólogo “Caminhos” e o epílogo “Pra você que me lê”. Elas se encontram assim

distribuídas: a primeira demarca a transição entre “Caminhos” e a narrativa; a segunda, que surge após a apresentação da Ana Paz-menina, da Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio e da Velha, introduz a cena do encontro entre as três Anas; a terceira abre a cena em que se focaliza o diálogo entre Ana Paz-velha e o jardineiro; a quarta introduz o “Pra você que me lê”; e, finalmente, a quinta fecha essa “conversa”, pontuando a despedida entre autora e leitor.

Comparando as duas edições em termos estruturais, observamos, na primeira, uma quantidade bem maior de capitulares, marcando, principalmente, as transições de foco, embora tivéssemos sentido falta, por exemplo, de uma capitular para introduzir a cena do jardineiro. Note-se que a mudança aí efetuada na nova edição, com a inserção da capitular para marcar o momento em que se “levanta” o jardineiro, dá maior nitidez à transição de vozes. Nessa última edição, o número reduzido de capitulares, concentrado nas principais partes do texto, permite ao leitor identificar, com maior clareza, os grandes núcleos textuais: prólogo; as três Anas; encontro das três; cena do jardineiro; epílogo.

Na referida edição, focalizam-se cenas específicas no interior de cada núcleo delimitado pelas capitulares da narrativa. Para tanto, as capitulares da edição original são substituídas por “subcapitulares”, apresentadas em negrito, com um corpo gráfico maior e antecedidas por um espaço em branco. Dessa maneira, a maioria das mudanças de foco é introduzida pelo que estamos chamando de subcapitular, ou simplesmente pelo espaçamento maior entre um fragmento e outro. Essa estruturação, com capitulares, subcapitulares e espaços em branco, confere maior organicidade ao texto, de modo que mesmo que este se apresente aparentemente caótico ao leitor em decorrência do caráter fragmentário da narrativa, a *performance* gráfica funciona como um elemento ordenador, auxiliando na reconstituição desse mosaico.

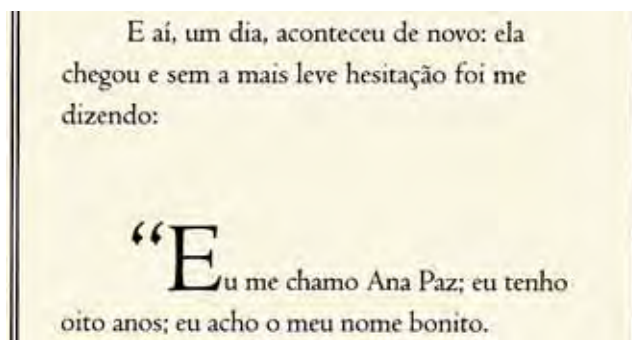


Figura 19 - Subcapitular – Ed. Casa Lygia Bojunga
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 14)

Resta, contudo, saber: por que a escolha específica da imagem de um azulejo? O que essa imagem tem a ver com a narrativa? Teria relação com a casa de infância da Ana Paz? É no “Pra você que me lê” que podemos sanar essa dúvida. Como elucida a autora, trata-se dos azulejos portugueses que revestiam o sobrado cuja foto aparece na capa. Desde as paredes do corredor e do *hall* de entrada até o chafariz e o banco “que *moravam* no pátio” (2007b, p. 92, grifo nosso), tais azulejos constituíam um detalhe arquitetônico “cuja presença era tão marcante nas *entranhas* daquela casa” (2007b, p. 102, grifo nosso). Como mostram as palavras aqui realçadas, a autora personifica os elementos da casa, tal como faz a narradora de *Fazendo Ana Paz* para antropomorfizar o espelho ou concretizar o despertar da memória, bem como para dar vida a outros elementos da narrativa, como veremos em capítulos posteriores.

De acordo com o eu-autoral³⁴, antes de ser tombado e se transformar em escola, o sobrado havia, em parte, sido vendido, demolido e substituído por “um prediozinho modernoso” (2007b, p. 102) e, com essa “mutilação”, sumiram também muitos dos azulejos mencionados. Ao traçarmos um paralelo, observamos que o dizer desse “eu” harmoniza-se perfeitamente com o de Ana Paz-velha, em seu inflamado discurso em prol do patrimônio histórico-cultural de uma cidade: “[...] muita gente sabe que uma cidade desmemoriada é pior *até* que uma pessoa que não lembra mais da infância que teve; e se a gente quer desmemoriar de vez uma cidade é só ir botando abaixo a arquitetura do passado” (2007b, p. 77). Discurso reiterado logo adiante, revelando a convicção da Velha: “Um dia desses eu vou morrer; depois morre você; depois vai o teu filho... Mas a cidade continua; e quanto mais memória ela tiver, mais ela pode servir pra cada um que vive aqui” (2007b, p. 78). Desse modo, deparamos com o desabrochar de uma consciência que, tendo sido semeada pelo Pai na infância por meio da Carranca, germina em Ana Paz-moça, o que podemos notar na cena em que revela sua simpatia pela casa cuja demolição daria lucros a Antonio. É, pois, dessa semente que se colheriam frutos, culminando em uma Ana Paz mais amadurecida.

“Uma cidade desmemoriada é pior *até* que uma pessoa que não lembra mais da infância que teve”. Note-se a ressonância dessa fala de Ana Paz no discurso do eu-autoral: “Um dia, um amigo – ou melhor, não chegou a ser um amigo, ficou só sendo um conhecido – me disse uma coisa que me deixou perplexa: ele não se lembrava da infância dele [...]” (2007b, p. 100), nem fazia a menor questão de *tentar* se lembrar. “Mas pra quê?” (2007b, p.

³⁴ Dado que não praticamos crítica biográfica, não é nosso objetivo averiguar o teor das informações transmitidas por esse eu-autoral, e sim estabelecer possíveis relações entre os dados aí apresentados e a narrativa em análise. Afinal, como afirma Melo e Castro (1993), o texto experimental é concebido em sua existência objetiva e, se a obra é considerada como objeto, o autor empírico, sendo uma entidade psicológica, permanece necessariamente fora do circuito.

101) é sua pergunta tingida de espanto. Nessa lógica, se uma pessoa desmemoriada – salvo em casos de traumas e bloqueios daí decorrentes – é motivo de incredulidade, uma cidade toda sem memória seria praticamente inconcebível.

O fato de o Sobrado ter sido tombado e se transformado em escola também gera ressonância no leitor, que é levado, mais uma vez, a se lembrar de Ana Paz-velha a providenciar o tombamento da casa de infância: “Eu quero que ela continue fazendo parte da memória da cidade. [...] E resolvi também doar a casa pra cidade e transformar ela num espaço útil pra uma porção de gente, tipo uma escola de artes e ofícios, um centro de cultura, uma biblioteca [...]” (2007b, p. 77).

Em determinado momento, o eu-autoral revela que, em uma de suas mambembadas, faz uma apresentação justamente em Pelotas e, aproveitando a oportunidade, revê o sobrado que tanto havia mexido com sua imaginação na infância (“ficamos ali nos olhando”) e, na mesma noite, ganha um presente de uma prima para quem o sobrado também havia exercido importância fundamental em sua vida:

Um azulejo do Sobrado. Protegido num crochê. As costas, rugadas e ásperas do reboco que aderiu a ele; a frente, tão lisa, tão boa de alisar; alisei. E de novo e de novo. Na volta pro hotel, já na cama, alisei. E de volta pra casa, no avião, tirei ele da bolsa e alisei diferente. Diferente porque agora eu estava nas nuvens, sentada junto à janela [...] (2007b, p. 104)

Pela minúcia da descrição, imaginamos que não foi por acaso que a autora escolheu o azulejo como imagem a ser reproduzida nas capitulares. Metonímia (literalmente) concreta do sobrado e lembrança carinhosa de bons tempos, o objeto é tratado como relíquia também pela prima, que cuidadosamente o envolveu em um crochê para protegê-lo. Nesse instante, a descrição sinestésica ocorre num crescendo. Do contraste antitético entre o áspero e o liso, provocado pelo contato com o azulejo, e o gesto de alisá-lo em diferentes espaços (da cama do hotel às nuvens no avião), denotando o intenso prazer da autora em reaver um objeto que fizera parte de sua infância, passa-se para uma espécie de catarse sinestésica.

Com os olhos perdidos nas nuvens e a mão acariciando o azulejo, em dado instante, ela percebe uma sutil diferença na textura – “O desenho fica ligeiríssimamente em relevo na superfície” (2007b, p. 105), o que desencadeia, como uma avalanche, um incessante fluxo de imagens: “De repente, ali, no avião, eu era tomada de assalto por uma enxurrada de imagens da minha infância, trazidas pela Memória da minha mão” (2007b, p. 105). Ao ser tomada por essa “enxurrada”, a autora, como na cena em que Ana Paz-velha contempla a menina que ela havia sido, vê-se sentada, “lagarteando no banco do pátio do Sobrado, braço no braço do

banco de azulejos; mão de palma grudada no relevo de um deles” (2007b, p. 105). Interessante notar o jogo de sentidos operado com a palavra “braço”, conjugando o literal com a catacrese, e a curiosa seleção verbal – “lagartear” – que nos traz a ideia de um preguiçoso banho de sol.

Pela memória do tato, a autora é, então, conduzida ao gosto outrora sentido naquele banco e agora revivido em toda sua intensidade, tamanha a força da lembrança: “[...] era gosto da hora preguiçosa de depois do almoço; mas era também o gosto de escapar dos grandes [...]; e eu ali no banco esquecida, à toa-à toa na vida, hmm! que tanto gosto tão bom [...]” (2007b, p. 105).

Embora não se agencie um recurso cinematográfico como na cena em que Ana Pazvelha se contempla menina, com duas imagens distintas e simultâneas do mesmo sujeito, aqui a autora, em sua busca proustiana de um tempo perdido, evoca, saudosa, o passado, mas trata-se de uma rememoração tingida de tanta emoção (note-se a interjeição pontuando a fala) que a aproxima da vivência real. Numa mistura estonteante de sensações, emerge a memória do paladar (“na língua o prazer lembrado da laranja que eu comia no almoço”); da visão (“no olho, o gosto de zanzar por flor e planta de canteiro, por água e peixe de chafariz); e novamente do tato (“na pele – feito coisa que a sensação do azulejo no braço, na perna e na mão não bastava – ainda o sol!”). Em meio a essas sensações todas, prevalece o gosto de cismar, e a dimensão da despreocupação infantil de quem ainda não frequenta a escola é traduzida pelo curioso neologismo adverbial – “à-toamente” – e pelo verbo selecionado – “lagartear”. Note-se ainda a minúcia da descrição: a lembrança gustativa da laranja vem acompanhada da recordação visual do prato singular em que a fruta era servida: “(ah! O prato, o *meu* prato – com um gato pintado na borda)” (2007b, p. 106). Assim, o tom intimista, realçado iconicamente pelo itálico e pela exclamação, encerra-se no espaço – também íntimo – proporcionado pelos parênteses.

Logo adiante, em meio às cenas que lhe “apareciam nas nuvens”, surge o primeiro indício, estabelecendo um vínculo essencial entre o não-fazer descompromissado da infância e o fazer artístico exercido profissionalmente na maturidade, já que tais cenas “traziam, com uma riqueza impressionante, detalhes de vestuário, penteados, risadas, trejeitos dos *personagens* que me cercavam naquela época” (2007b, p. 107). A palavra *personagens*, assim destacada, confere ambiguidade ao relato: seriam personagens reais ou imaginárias? O que é dito, em seguida, parece desfazer a dúvida do leitor, pois, ao ser “solavancada pro presente”, no momento em que o avião pousa, e retornar ao seu cotidiano, a autora, como que num *insight* epifânico, acaba concluindo: “[...] foi lá, plantada nos azulejos do banco, que eu

comecei a praticar com gosto os meus exercícios de Imaginação” (2007b, p. 107). É dessa escavação do passado ou, como diz o eu-autoral, desse “exercício de Memória”, com o resgate sinestésico dos “à toa cismarentos” preguiçosamente vividos naquele pátio, que brotam as manifestações seminais do eu-artesã. Daí a representação icônica do azulejo nas capitulares, erigindo-se como uma espécie de metáfora do fazer literário a esboçar seus primeiros “exercícios de Imaginação”.

Desse modo, ao cotejarmos as duas edições, além do fato mencionado de que, na última edição, a quantidade reduzida de capitulares confere estruturalmente maior organicidade ao texto, convém salientar que, de uma edição para outra, há um grande salto qualitativo em termos sógnicos. Salto que se concretiza, sobretudo, na passagem do indicial para o icônico. Assim, se as capitulares da primeira edição, estabelecendo uma relação mais direta com o texto, apresentam signos motivados, figurativos, cuja função é predominantemente indicial e metonímica, a imagem do azulejo, em seu funcionamento metafórico – portanto, poético – exige do leitor um grau muito maior de participação. Leitor que é transportado pela memória afetiva da autora para sensações vivenciadas em outra época para só então compreender o significado simbólico da capitular, nesse trânsito da infância para o fazer artístico.

Pelas razões apontadas, a segunda edição realmente ganha em complexidade, o que inclusive justifica o fato de termos dedicado um espaço maior à sua análise. Complexidade que, por sua vez, se justifica pelo fato mesmo de o projeto gráfico inicial pertencer não à ficcionista, mas a uma ilustradora, e o projeto posterior ser de autoria da própria Lygia, que, ao escolher a referida capitular, conseguiu estabelecer uma feliz conjunção: narrativa-memória-fazer artístico. Contudo, é importante esclarecer que não queremos com isso desmerecer o trabalho realizado por Regina Yolanda, cujas capitulares possuem um apelo ilustrativo e mercadológico mais evidente e imediato. Apenas salientamos o fato de que a ficcionista, tendo a liberdade de atuar também como editora e como autora do projeto gráfico das próprias obras, pôde dar plena vazão à sua sensibilidade plástica, ao propor ao leitor, por meio da capitular escolhida, uma fruição não apenas visual, mas sinestésica.

Além do azulejo, a única imagem presente no corpo do texto é a foto de uma família, no final do “Pra você que me lê”. Talvez numa intenção de gerar maior proximidade com o leitor, uma velha foto em preto e branco é inserida, fechando a conversa com aquele para quem a obra se dirige: “Me deu vontade de incluir aqui este outro pedaço de Memória e – com ele – me despedir” (2007b, p. 108).



Figura 20 - Família de Lygia Bojunga – Ed. Casa Lygia Bojunga
Foto: Autoria desconhecida
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 108)

Trata-se, de acordo com a autora, de sua família reunida na estufa de sua avó Leopoldina logo após a morte de seu avô Bojunga. E, embora os dados fornecidos apresentem teor biográfico, a foto em si não se trata de informação biográfica, na medida em que exerce função textual, semiótica, apresentando alta carga de subjetividade, em virtude da memória afetiva que ela representa. Nessa concretização imagética da memória afetiva, interessante notar o paradoxo criado a partir do cotejo da foto com a estrutura narrativa. Assim, se a foto, pela própria disposição dos entes familiares, transmite a ideia de hierarquia, ordem e imobilidade, a escrita lygiana apresenta desordem e mobilidade, desarrumando os moldes pré-estabelecidos.

Na conjugação desse paradoxo, a foto parece figurativizar não apenas a memória afetiva (individual), mas também a Memória (coletiva), o “rastros atrás” de que tanto fala Lygia e suas personagens. Em *Fazendo Ana Paz*, a importância da Memória surge, com convicção, tanto na voz do eu-autoral presente no “Pra você que me lê” – “a cada ‘descoberta’ que o passado tinha soterrado, o meu interesse pela Memória crescia, se alastrava.” (2007b, p. 96-97) –, como em *Ana Paz-velha*, em sua obstinação de transformar a casa da infância em um espaço cultural para a cidade. Na narrativa, seguindo o “rastros atrás”, tal como uma tocha entre gerações, remonta-se ainda à avó da personagem, como revela a fala paterna: “[...] foi a minha mãe que me ensinou a importância de uma casa na vida de uma cidade. Eu também vou te ensinar, Ana Paz” (2007b, p. 49). Assim, da avó para o Pai e do Pai para a filha, esse

valor é transmitido à Ana Paz, destacando-se, nessa lição de vida, a Carranca como elemento mediador impregnado de ludismo.

Como se vê, tanto na edição original como na de 2007, ocorre aquilo que Camargo (1998), em sua dissertação de mestrado voltada à linguagem da ilustração, denomina “coerência intersemiótica”, ou seja, “convergência” ou “não-contradição” entre os significados presentes nos textos visual e verbal. Desse modo, as imagens ora remetem ao fazer poético, ora a situações vivenciadas pelas personagens, ora aos “exercícios de Imaginação”, que, em última instância, são a sementeira do eu-artesã e, por extensão, do fazer poético tematizado metalinguisticamente na narrativa.

Analisada a *performance* imagética das edições em estudo, cabe agora verificar como essa *performance* se estrutura no texto verbal. Ao interagir com o texto no ato de leitura, o receptor poderá perceber que, mesmo nele, a *performance* gráfica se faz presente, de modo a configurar uma estrutura verbo-visual em que a diagramação, a hifenação, o prolongamento vocálico, a repetição e a gradação contribuem para a construção dos sentidos potenciais da narrativa. Isso significa que essa estruturação não aparece por acaso, mas atrelada a uma intencionalidade, geralmente relacionada à emotividade, à ênfase ou para marcar a entonação das personagens. É, enfim, o signo atraindo a atenção do leitor para a própria corporalidade.

No tocante à diagramação, é possível notar que tanto a caixa alta como o itálico são recursos constantemente utilizados por Lygia Bojunga, como modo de concretizar a ênfase necessária conferida pelo narrador ou pelas personagens ao próprio dizer, mimetizando a amplificação do tom de voz ou a urgência do dizer que se apodera das figuras que transitam pelo espaço diegético. Em outros termos, tais procedimentos contribuem para revestir o texto de uma textura verbo-visual e, até mesmo, sonora, nos momentos em que podemos imaginar, com maior intensidade, a entonação da personagem, graças à estrutura gráfica empregada. Tais recursos, aliados aos demais procedimentos estéticos agenciados, dão relevo à *performance* textual, como mostra a seguinte passagem:

[...] A Raquel entrou no meu estúdio feito um furacão, explodiu no caderno onde eu ia escrever o meu livro de viagens, dizendo que tinha dez anos, que tinha uma família assim e assado, que tinha um amigo inventado chamado André e ela se correspondia com ele, e que tinha essas tais vontades fortíssimas que ela precisava esconder depressa, depressa, DEPRESSA! (1992, p. 12)

A comparação da personagem com um “furacão”, o emprego do verbo “explodir” para referir-se ao modo como tal personagem se infiltra na vida da escritora, o superlativo

“fortíssimas”, bem como a reiteração enfática das aditivas e, em seguida, do vocábulo “depressa” cuja última transcrição aparece, significativamente, com um corpo gráfico maior, figurativizam a urgência que toma conta da personagem e, em consequência, da narradora na consecução de sua escrita.

Em outra passagem, a caixa alta é novamente incorporada, e ao aliar-se a outros recursos, confere uma coloração mais intensa à paixão que domina a personagem, transmutada agora em narradora:

[...] eu entendi que ele tinha falado *coup de foudre*, mas eu não sabia direito o que que isso quer dizer, e ele estava olhando tão bonito dentro do meu olho, que eu não tive coragem de perguntar: *como é?* Mas mal eu cheguei em casa eu fui correndo no dicionário, RAIÓ, mas raio por quê, meu deus? não pode ser! DESGRAÇA INESPERADA, será que ele leu alguma desgraça no meu olho? AMOR À PRIMEIRA VISTA, aaaaaaagora sim! é isso, é claro que é isso!! (1992, p. 16)

Além do corpo gráfico em destaque nas diferentes acepções da expressão *coup de foudre*, verifica-se o prolongamento enfático da primeira vogal de “agora”, que parece traduzir o sentimento de alívio da personagem, ao deparar, no dicionário, com o sentido derradeiro da expressão francesa. Vale salientar que essa passagem não é simplesmente narrada, mas *apresentada* ao leitor, em uma flexibilidade versátil da enunciação, que performatiza o ato de consulta ao dicionário pela personagem.

É também mediante o emprego da caixa alta que Lygia Bojunga traduz a força presente na entonação da personagem:

– Você sabe que eu sempre tive HORROR de surpresas. (1992, p. 23)

Ou da arquinarradora:

E aí eu comecei a rasgar a Ana Paz. Pra nunca mais (nunca mais, tá me ouvindo, Ana Paz? NUNCA MAIS!) eu sofrer a tentação de continuar escrevendo ela. (1992, p. 52).

No segundo fragmento citado, vale notar o fato de que o relato da escritora, em uma operacionalização icônica da linguagem poética, passa da função expressiva para a conativa, sendo essa transição marcada semanticamente pela repetição e visualmente pelos parênteses e pelo referido emprego da caixa alta, intensificando, assim, o apelo à interlocutora.

Semelhantemente ao “aaaaaaaagora”, incorporado ao trecho anteriormente mencionado para traduzir o alívio da personagem ao deparar com o significado esperado para a expressão *coup de foudre*, o prolongamento vocálico como recurso estético se faz notar em outros fragmentos, seja para operar uma *performance* onomatopaica:

Uma interrogação ia puxando outra e, lá pelas tantas, tchaaaaaa: a Ana Paz se afogou nesse mar de perguntas. (1992, p. 15).

Seja para gerar uma gradação do vocativo, de modo a conferir concretude aos seres evocados:

[...] Paaaai!
 [...] Paaaaai!
 [...] Paaaaaaaaai! (1992, p. 32)

Como se vê, nessa cena, em que Ana Paz-menina evoca a presença de seu pai, a protagonista consegue, por meio desse chamamento cada vez mais intenso, materializar a figura paterna, trazendo-o para a “realidade” em que se encontra. O texto acaba, então, por se tornar um espaço onde reina o poder criador da palavra, com sua capacidade de conferir concretude à realidade evocada.

Em relação ao itálico, observamos que esse recurso é empregado desde o prólogo “Caminhos”, permeando vários momentos da narrativa e estendendo-se até o “Pra você que me lê” presente na edição de 2007. Em “Caminhos”, é interessante notar a ocorrência de uma pequena variação na diagramação quanto à formatação. Assim, se na edição original, temos, por exemplo, palavras destacadas em itálico, na edição da Casa Lygia Bojunga, o itálico é, às vezes, substituído pelo negrito ou pela aplicação simultânea do itálico com o negrito, conforme podemos comparar nos trechos transcritos:

[...] a representação do meu envolvimento com livros ia ficar mais *redonda*, e com isso eu quero dizer, mais *integrada*. (1992, p. 9)

A necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever [...] (1992, p. 9)

[...] a representação do meu envolvimento com livros ia ficar mais **redonda**, e com isso eu quero dizer mais **integrada**. (2007b, p. 7)

A necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever [...] (2007b, p. 8)

Desse modo, a opção pelo negrito parece refletir a intenção autoral de realçar iconicamente o texto, de maneira a chamar a atenção do leitor por meio da corporalidade das palavras. É nesse sentido também que Lygia, ao reeditar a obra, passa a atribuir ênfase (mediante o uso do itálico ou do negrito) onde, na versão original, não havia qualquer destaque. São exemplos: “*casos de amor*” (2007b, p. 7) para se referir às apaixonadas leituras de que fala em *Livro*, e “[...] **três** pedaços da laranja” (2007b, p. 9) para fazer menção à tríade leitura/escrita/interação leitura-escrita.

Note-se, ainda, que, ao compararmos as duas edições, a referência a obras da trilogia também é feita diferentemente, o que ocorre não apenas na formatação:

“LIVRO, um encontro com Lygia Bojunga Nunes”
 “Fazendo Ana Paz”
 “Paisagem” (1992, p. 9-10)

LIVRO, um encontro com Lygia Bojunga
Fazendo Ana Paz
Paisagem (2007b, p. 8-9)

Como podemos observar, Lygia parece adequar seu prólogo às convenções acadêmicas, segundo as quais as aspas são reservadas não à referência de obras completas, mas somente a partes de obras, tais como: capítulos, artigos, contos e poemas. Note-se, ademais, a mudança do título da primeira obra da trilogia, em que se abrevia o nome da autora. Essa mudança, aliás, convém lembrar, começou a aparecer nas capas das obras quando a autora resolveu adotar “Lygia Bojunga” como nome literário, conforme pudemos elucidar em contato com sua editora. Nessa obra em particular, contudo, o título passou posteriormente por nova modificação, tendo sido lançado pela Casa Lygia Bojunga como *Livro: um encontro*.

No dizer da autora, a abreviação do título dessa obra foi motivada pelo intuito de não repetir o próprio nome na capa, a fim de dar aos seus livros “uma cara de coleção” (BOJUNGA, 2007c, p. 94). A nosso ver, essa mudança derradeira no título, além de denotar uma constante busca de concisão por parte da autora, certamente surte maior efeito no leitor ainda não familiarizado com as obras de Lygia, uma vez que gera um espaço vazio a ser preenchido no ato da leitura, levando o receptor a se perguntar o que seria e com quem seria tal encontro.

É também movida por essa busca de concisão, que Lygia, ao reeditar *Fazendo Ana Paz*, modifica a expressão “trilogia-do-livro”, substituindo-a por “trilogia”, ao finalizar “Caminhos”. Além das mencionadas, outras pequenas correções são feitas, sendo válido

destacar a divisão do segundo parágrafo em dois, de modo a separar os momentos referidos: o antes e o depois de escrever o que chamou de “encontros com a escrita”.

Em “Pra você que me lê”, o itálico é também agenciado em vários momentos. Ao imaginar, por exemplo, como era a vida no Sobrado quando habitado pelo Barão de Itapitocáhi, o eu-autoral gostava de imaginá-lo, em suas experiências homeopáticas, “se sentando diante de papéis e lâminas e potes (que *tinham* que morar numa mesa comprida, manchada e vivida!)” (2007b, p. 93). O verbo assim colocado em relevo denota a força da imaginação infantil em seu poder inventivo, conferindo singularidade ao objeto imaginado: não deveria ser uma mesa qualquer, despersonalizada e descaracterizada, e sim uma mesa cuja “vivência” refletisse os experimentos laboratoriais do barão.

Também a brincadeira referida no texto não se resume aos folguedos infantis. Assim como a Carranca, que representara para Ana Paz muito mais do que um brinquedo, para o eu-autoral, o brincar no sobrado não se reduzia à simples brincadeira, como constatamos no trecho seguinte, em que o itálico marca essa ambiguidade: “[...] não tinha a menor idéia de que tudo aquilo que me atraía tanto pra *ir brincar no sobrado* estava alicerçando a base onde, muitos anos mais tarde, a minha Memória ia se apoiar.” (2007b, p. 95).

Operando de modo similar ao itálico, ocorre aí a essencialização, ou seja, temos a palavra “Memória” grafada com inicial maiúscula, de maneira que seu sentido é enfatizado. Na passagem subsequente, a palavra “Imaginação” aparece também essencializada: “[...] esse nosso departamento que a gente chama Imaginação nasce com a gente, feito dedo, feito unha, feito mão, mas é o *uso* que a gente faz dele que vai estabelecer *aquela* diferença.” (2007b, p. 101).

A importância da imaginação é, dessa forma, realçada com a inicial maiúscula, sendo acentuada pela comparação inusitada de uma coisa abstrata com algo concreto e que traz, ao mesmo tempo, elementos que se relacionam metonimicamente: dedo, unha, mão. E embora a imaginação seja inerente ao ser humano, é o *uso* que estabelece *aquela* diferença, como salienta graficamente a autora, mediante o emprego do itálico.

No decorrer da narrativa, o itálico é também reiteradamente incorporado, o que ocorre, na edição de 2007, desde a página inicial do relato, quando surge o bilhete da Raquel intercalado por um espaço em branco. Como mostram os trechos digitalizados, ao contrário da versão original em que não havia esse destaque gráfico, o bilhete, na nova edição, tornou-se bem mais saliente aos olhos do leitor; assim, trata-se de um detalhe que merece ser considerado, pois é através dessa estratégia intertextual e, ao mesmo tempo, interdiscursiva, que se desencadeia a intriga (meta)ficcional.

jeito que eu ia usar pra viajar no papel. Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:
 “Prezado André
 Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé? Um abraço da Raquel.”
 Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intrmete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?

Figura 21 - Bilhete – Ed. Agir
 Fonte: NUNES (1992, p. 11)

pra viajar no papel. Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:

*“Prezado André
 Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé? Um abraço da Raquel.”*

Figura 22 - Bilhete – Ed. Casa Lygia Bojunga
 Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 10)

Como recurso enfático, o itálico é utilizado, por exemplo, para figurativizar o desejo de privacidade da Velha: “Mas esse compromisso [...] era uma coisa *tão* minha, que eu não tinha vontade de contar pra ninguém.” (1992, p. 22); para mimetizar o ânimo da arquinarradora após desempacar: “Valeu: eu tinha *levantado* o jardineiro” (1992, p. 46) ou o seu desânimo diante de novo empacamento: “E aí eu comecei *outra vez*.” (1992, p. 51); e também para encenar a dissimulação da autora ficcionalizada, que finge o tempo todo desconhecer a urdidura de sua trama: “[...] e só depois de botar a Velha no avião [...] é que eu comecei a pensar *mesmo* que encontro era esse que eu tinha amarrado nas três.” (1992, p. 25).

Já na cena em que a Moça se apaixona, o recurso é novamente incorporado, mas para representar, talvez, a elevação do tom de voz de Antônio, ou, pelo menos, uma pronúncia diferenciada acompanhada de charme e sedução: “Um homem que não consegue tirar o olho duma moça que sentou perto dele. Perto, mas não *tão* perto assim...” (1992, p. 17), e, em seguida, para acentuar, por meio da fala emotiva da protagonista, a proximidade física dos jovens: “E sem nem pensar eu cheguei *mais* pra perto [...]” (1992, p. 18).

É também como estratégia de representação sonora que o itálico é usado no protesto da Velha diante da notícia da festa que poderia se tornar um empecilho para sua viagem: “Ninguém me disse *uma* palavra dessa tal festa” (1992, p. 23); na reação espantada de Ana Paz-menina diante do estranho presente: “*Carranca?*” (1992, p. 33); na fala indignada do Jardineiro perante a pergunta da Velha: “[...] e a senhora ainda me pergunta se faz tempo que *eu* trato dessa tapera?” (1992, p. 44); no apelo insistente do Pai para que Ana Paz mantivesse a lembrança da Carranca e, conseqüentemente, dos valores que lhe foram ensinados através dela: “[...] promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca” (1992, p. 14); e ainda no

embate de forças entre Ana Paz, de um lado: “Ora, [...] quem é que fica *resolvido*? [...] Por *que* que você não pode me contar pros outros assim?” (1992, p. 52-53) e a autora ficcionalizada, de outro: “[...] eles [os personagens] têm que ficar resolvidos *pra mim!*” (1992, p. 53).

Na passagem em que a arquinarradora, na tentativa de explicar por que a cena da morte do Pai se repetia e imagina, enfim, ter solucionado o problema, o recurso é agenciado não apenas como recurso enfático: “Lá pelas tantas eu achei que o Pai *só* podia aparecer junto com a Carranca” (1992, p. 33). Conforme é possível perceber, o advérbio assim destacado sinaliza uma ênfase ao concerto necessário da intriga, configurando um motivo associado, segundo a conceituação formulada por Tomachevski (1973), em “Temática”³⁵. O mesmo ocorre na cena em que a narradora, após inúmeras tentativas fracassadas na feitura do Pai, percebe que “o Pai *tinha* que ser um forte” (1992, p. 37), pois se trata de uma característica que, necessariamente, deveria estar articulada à trama para que a protagonista se tornasse a mulher forte e convicta que se tornou. Uma mulher que, mesmo aos oitenta anos, com reumatismo e à revelia da família, viajou rumo à casa da infância e ao reencontro de seus valores mais autênticos, valores estes concretizados no tombamento da casa, a fim de torná-la “um espaço útil pra uma porção de gente” (1992, p. 48).

Outro procedimento empregado para colocar em destaque a corporalidade das palavras é a hifenação, ao ressaltar o discurso enunciativo, de maneira que o signo atraia os olhos do leitor pela própria *performance* verbo-visual. Esse recurso é incorporado, inclusive, à denominação das personagens, ou melhor, da personagem multifacetada que, no desenrolar da trama, desdobra-se aparentemente de modo polifônico³⁶. Assim, temos a Ana Paz-moça (que, esporadicamente, é chamada de Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio), a Ana Paz-velha (que, em determinado momento, olha “ela mesma-ali-criança” chegando) e a Ana Paz-criança. Pelos substantivos moça, velha e criança, justapostos ao nome Ana Paz, a autora confere ao sujeito portador desse nome atributos temporais indicativos das estações da vida aludidas no texto: “Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera, eu me preparo pro inverno que vai chegar” (1992, p. 44). E, embora, tradicionalmente, a velhice, simbolizada pelo inverno, traga uma conotação negativa, Lygia subverte esse clichê: “Sempre achei que, chegando nos 80, eu chegava no inverno da minha vida. Cheguei. E sabe? tô achando bom começar uma estação nova [...]” (1992, p. 45).

³⁵ Esse ensaio foi publicado originalmente em 1925.

³⁶ Examinaremos essa questão no último capítulo.

Por sua vez, em relação ao “Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio”, o que temos é um procedimento de substantivação por justaposição lexical, mediante a junção da oração subordinada adjetiva restritiva – que se apaixonou pelo Antônio – ao substantivo Moça. Desse modo, diferentemente dos procedimentos de hifenação utilizados corriqueiramente, em que se observa apenas a justaposição de itens lexicais isolados ou de sílabas, em Lygia temos a curiosa articulação de uma oração inteira. Isso não significa, entretanto, que a hifenação com a concatenação de palavras ou de sílabas não se faça presente na escritura lygiana. A silabação, por exemplo, pode ser constatada na cena em que Ana Paz-velha contempla o andamento da reforma do banheiro realizada pelo bombeiro: “Na última vez que eu dei um palpite quando ele estava trabalhando, ele disse que palpite de mulher não serve pra nada, ainda mais palpite de coroa. Co-ro-o-na. Que horror. [...]” (1992, p. 49). A intercalação silábica de hifens, aliada à repetição do vocábulo, performatiza a indignação da personagem diante da ofensa recebida.

Finalmente, a cena em que Ana Paz-velha depara com o “ela-mesma-ali-criança” configura-se como um insólito jogo temporal, uma vez que ocorre a simultaneidade do passado (Ana Paz-criança) e do presente (Ana Paz-velha), ou, para utilizarmos a metáfora das estações, temos a concomitância da primavera e do inverno da vida. É como se duas personagens diferenciadas se desprendessem do mesmo sujeito, com a diferença apenas de que não vemos o *processo* de desdobramento, e sim o *produto*, já que ambas são construídas de modo independente na narrativa. Em outras palavras, é como se se tratasse não de desdobramentos da mesma personagem, mas de três personagens distintas cujos percursos se cruzam no entrecruzar do passado com o presente. Como observa Rosenfeld (1973, p.80), em sua discussão a propósito do romance moderno, “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’”. Essa fusão temporal, por sua vez, reflete a consciência do homem moderno de que não possui uma visão absoluta sobre o indivíduo, inviabilizando, assim, o retrato íntegro da sua consciência. Desse modo, o que se tem é a fragmentação do sujeito, como bem mostra *Fazendo Ana Paz*.

Vejamos agora como se articula a materialidade das palavras, em sua *performance* gráfica, em *Retratos de Carolina*.

Retratos de Carolina

É desde o primeiro contato do leitor com a obra, quando este depara com a capa e folheia o livro, que podemos observar o investimento no experimentalismo verbo-visual. Examinando a configuração gráfica, podemos deduzir que se trata da caligrafia da própria Lygia a responsável por desenhar o título, a lombada, a folha de rosto, a dedicatória e as capitulares, o que se justifica pelos mesmos argumentos apresentados na análise de *Fazendo Ana Paz*, quais sejam, a inconstância característica da letra manuscrita e o exame dos dados bibliográficos em que constatamos ser de Lygia Bojunga a autoria do projeto gráfico.

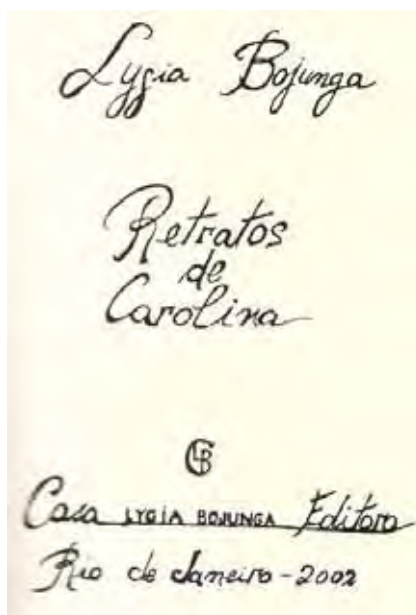


Figura 23 - Caligrafia da autora – Folha de rosto
Fonte: BOJUNGA (2002)

Como mostram as figuras 23 e 24, a folha de rosto e a capa apresentam a caligrafia da autora, delineando – ao que parece, à nanquim – o título, a indicação de autoria e o logotipo da editora.



Figura 24 - Capa de *Retratos de Carolina*
Fonte: BOJUNGA (2002)

Ao contrário das edições de *Fazendo Ana Paz*, não há uma imagem específica para ilustrar a capa; tem-se apenas um retângulo posicionado verticalmente, preenchido na cor laranja, contendo o título e a autoria em preto. Ocorre, porém, que, diferentemente do que se observa em capas, as quais geralmente apresentam transcritos somente o título e a autoria, aqui o que constatamos é uma inusitada comunicação – ou uma continuidade sintática – entre ambos, por meio do verbo fazer, posto no particípio passado: Retratos de Carolina *feitos* por Lygia Bojunga. Assim, em ambas as obras em análise, o fazer metalinguístico – um dos principais temas dessas narrativas – é anunciado já na capa, aparecendo quer no título (*Fazendo Ana Paz*), quer na indicação de autoria (*feitos* por Lygia Bojunga).

Outro detalhe a ser notado é a borda em traço duplo (um fino e outro espesso) que, iconizando uma moldura, envolve esse retângulo: ela não se fecha sobre si mesma, apresentando duas aberturas: uma na parte de cima e outra na de baixo do retângulo³⁷. Desse modo, tais aberturas permitem que o laranja que preenche o interior da figura se espalhe um pouco para além de seus limites, podendo, assim, indiciar ao leitor a presença de uma narrativa que, literalmente, não se enquadra nos moldes convencionais. Uma narrativa que se quer mais livre, porosa e rarefeita, propiciando a entrada do leitor através dos interstícios do mundo ficcional com o qual está prestes a se defrontar.

Em outro nível de leitura, esse retângulo pode também remeter o leitor à capa de um álbum, visto de cima, sob uma perspectiva plana. Assim, o que se vê é a iconização de um

³⁷ Interessante que, após a publicação de **Retratos de Carolina**, a autora optou por manter essa borda vazada na capa de todas as demais obras editadas ou reeditadas pela Casa Lygia Bojunga.

álbum cujos retratos o leitor se encontra na iminência de folhear/ler/reler, com a diferença apenas de que não se trata de um álbum de fotos, e sim de retratos de uma vida, em *flashes* flagrando vivências intensas, polarizadas por paixões e frustrações. É curioso que, nesses retratos de Carolina feitos pela ficcionista, não há sequer um retrato imagético; o livro, de fato, não traz ilustrações³⁸. Mas é justamente pela ausência de ilustrações que se amplia a participação criativa do leitor, que se vê impelido a elaborar, em sua imaginação, seja a feição das personagens, seja os espaços ficcionais por onde elas transitam. E se o leitor precisa imaginar aquilo que só tem existência no mundo da fantasia, a formação de representações na leitura do texto literário se intensifica; afinal, como afirma Iser (1999a, p. 61), a imagem representada literariamente, ao contrário da imagem previamente dada, nos enriquece e nos mobiliza a criar representações únicas, em virtude de sua inexatidão.

Quanto à cor escolhida para preencher o retângulo, em sua simbologia cromática, podemos dizer que o laranja, ao lado do vermelho e do amarelo, cores a partir das quais se forma, é, segundo Cirlot (2005, p. 173), uma cor quente e progressiva, que corresponde a “processos de assimilação, atividade e intensidade”. Por resultar da mistura do amarelo e do vermelho, pode trazer em si a simbologia dessas cores: o amarelo, atributo de Apolo, é a cor da intuição e do intelecto; o vermelho, atributo de Marte, é a cor da paixão e do princípio vivificador. Como a narrativa traz, de modo progressivo, o processo formativo de Carolina, destacando-se, de um lado, a paixão em suas diversas facetas, e de outro, a capacidade e habilidade inventiva da protagonista, então, em sua simbologia, a cor selecionada se harmoniza com o enredo apresentado.

Desse modo, a figura geométrica que se encontra estampada na capa, embora, a princípio, não pareça possuir muita relevância, quando realizamos uma leitura mais atenta, percebemos indícios prolípticos, icônicos e simbólicos que, provavelmente, em um primeiro contato com a obra, passam despercebidos. E, realmente, essa figura – ou moldura –, possivelmente mimetizando a capa de um álbum, com suas bordas vazadas, revela-se um detalhe fundamental, uma vez que a autora a escolheu não só para configurar todas as capitulares, como também para encabeçar o comentário presente na parte de trás da capa.

³⁸ Embora apareça uma foto ao final do texto, esta, mesmo que possa exercer função ilustrativa, não é rigorosamente uma ilustração, pois não se trata de uma criação elaborada por um ilustrador.

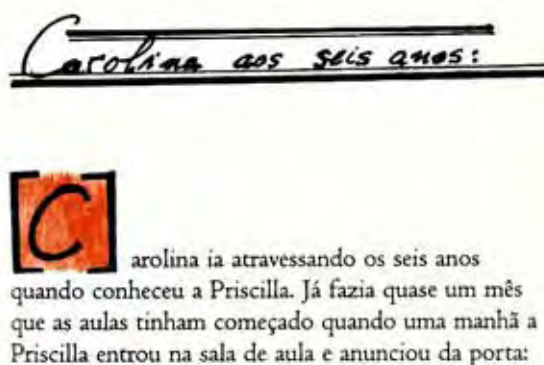


Figura 25 - Capitular em *Retratos de Carolina*
Fonte: BOJUNGA (2002)

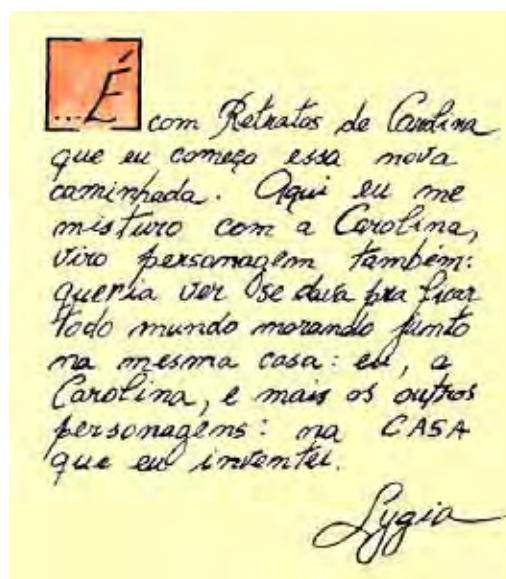


Figura 26 - Comentário de capa
Fonte: BOJUNGA (2002)

Todas as capitulares seguem rigorosamente o mesmo estilo, como exemplifica a figura 25. Assim, todas elas aparecem, como na capa, configuradas sob o formato de um retângulo com bordas vazadas, as quais podem, no fluxo da leitura, remeter o leitor à imagem das frestas, relacionadas metaforicamente pelo Pai ao Grande Segredo. Além disso, todas as capitulares são precedidas por títulos, que, por sua vez, aparecem sempre seguidos de dois pontos, havendo, ainda, dois traços paralelos (um fino e outro espesso, tal como aparece na figura da capa) sob e sobre os títulos, emoldurando-os parcialmente. Essa moldura vazada surge reduplicada em todas as demais páginas dos capítulos, configurando o cabeçalho, que traz, alternadamente, o nome da autora e o título da obra. Em *Retratos*, percebe-se, portanto, uma integração harmoniosa entre capa, capitulares e cabeçalho.

Em relação ao corpo do texto, *Retratos* segue o padrão adotado nas obras editadas e reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, cujas características foram explicitadas quando da análise de *Fazendo Ana Paz*, isto é, a preferência outorgada ao texto alinhado à esquerda, como uma forma de explorar a maleabilidade e de instaurar uma espécie de marca visual, que, ao lado do logotipo, da textura das páginas e de outros elementos constitutivos da materialidade textual, permitem que o leitor lygiano reconheça, de imediato, as obras da autora.

Contudo, em dois momentos, precisamente às páginas 159 e 232, há um singular procedimento estético em que se observa uma brusca mudança gráfica no texto quanto ao alinhamento do parágrafo. Ao se configurarem desenhos verbais que vão se afunilando até culminarem, respectivamente, nas palavras “tchau” e “fazer”, performatiza-se não somente o final da primeira e da segunda parte da narrativa, como também se remete à imagem da ampulheta do Pai. Trata-se de uma performatização, na medida em que o final de ambas as histórias, mais do que narrado, é *apresentado* graficamente ao leitor, numa inusitada iconização da linguagem poética que, poderíamos dizer, aproxima-se do propósito concretista.

Sendo assim, ao explorar as camadas materiais do significante, esse procedimento evidencia uma estrutura verbo-visual, com sintaxe espacial e palavras ilhadas (“tchau” e “fazer”), cuja forma-sentido intenciona-se assim potenciar³⁹. Explorar a camada significante, contudo, não implica, como aponta Haroldo de Campos, “desprover a palavra de sua carga de conteúdos”, e sim utilizá-la como material de trabalho ao lado dos demais materiais à disposição, pois não se deve reduzir o “elemento palavra” à “pictografia decorativa”, mas considerá-la em sua integridade orgânica⁴⁰. Em síntese: tanto na poesia concreta, como nos trechos em análise – guardadas, claro, as devidas diferenças – estrutura e conteúdo encontram-se amalgamados.

Em relação ao trecho situado na página com que se finaliza o livro, o leitor depara com a disposição estratégica das palavras no espaço da página, de modo a desenhar uma imagem que se afunila:

³⁹ Características apontadas no texto “poesia concreta: um manifesto”, de Augusto de Campos, publicado originalmente na revista *Ad - arquitetura e decoração* (São Paulo, novembro/dezembro de 1956, n. 20), bem como de observações de Proença Filho (1995), em *Estilos de época na literatura*, lançado em 1967, e de Alfredo Bosi (1984), em *História concisa da Literatura Brasileira*, cuja primeira edição data de 1970.

⁴⁰ Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de 28 de abril de 1957, citado por Afrânio Coutinho (2003, p. 258), no volume 6 de *A literatura no Brasil*, editado originalmente em 1955.

Mas não resisti, acabei me virando: Carolina
 continuava no mesmo lugar. A fisionomia dela estava
 resignada. Resignada, não: serena. Muito serena.
 Respirei aliviada.
 Levantei o braço e acenei com a mão.
 Esperei.
 Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação,
 ela respondeu ao meu aceno,
 me dizendo também:
 tchau.
 (2002b, p. 232)

Interessante notar que a palavra “tchau”, assim isolada na última linha da folha, é também a palavra com que se encerra o texto verbal da narrativa. Há, entretanto, na folha oposta, um texto imagético: uma foto em preto e branco de Lygia Bojunga em uma praia deserta.



Figura 27 - Lygia Bojunga
 Foto: Peter
 Fonte: BOJUNGA (2002b, p. 233)

Certamente, não foi por acaso a escolha dessa foto e sua inserção ao lado do segmento final do texto, pois a imagem, além de exibir uma praia, isto é, o mesmo cenário do Catavento, espaço onde se desenrola a segunda parte da narrativa, parece exercer uma função ilustrativa, como se estivesse representando plasticamente a cena imediatamente posterior à despedida entre criador e criatura. Como consequência dessa convergência de linguagens, o texto exige uma participação mais ativa do leitor na produção de sentidos, tirando-o da passividade. Ferrara (1981, p. 26), em seu livro *A estratégia dos signos*, derivado de sua tese de livre-docência, trata justamente dessa questão, ao comentar que, na arte moderna, “a inter-relação de linguagens surpreende o leitor na sua ociosidade, obriga-o a suplantar os alicerces

da linguagem conhecida [...]. Mais do que identificar ou ler, exige-se enxergar, reconhecer e participar”.

Em meio a tal participação, a leitura de uma narrativa, de acordo com Barbosa (1996), pode implicar um movimento de releitura, por meio da qual os indícios disseminados pelo texto são de fato percebidos, o que não significa que o leitor deva ler novamente toda a obra; significa, antes, que, a partir das combinações realizadas entre as diferentes perspectivas oferecidas pelo texto, o leitor tem condições de construir os sentidos potenciais. Em *Retratos*, ao deparar com essa configuração plástica centralizada e afunilada com que se encerra o texto, o leitor poderá, assim, ser levado a folhear o livro em um movimento retrospectivo, pois se trata do mesmo *desenho verbal* que aparece no final da Primeira Parte:

A cabeça começa a fazer um movimento de
assentimento. A voz sai clara, sublinhando
o que a cabeça afirma:
– Ser dona da minha vida...
Com essa minha mão
aqui... eu vou
fazer.
(2002b, p. 159)

Em uma leitura intertextual, o leitor conhecedor de outras obras da autora poderá se lembrar do final de *Aula de inglês* (2006a) em que o mesmo procedimento estético é empregado para performatizar não apenas o final da narrativa, mas também o final do “Pra você que me lê”. Assim, além de curiosamente apresentar dois finais para a história sob a forma de epílogos, na página final do segundo epílogo (p. 212), em continuidade à fala do pai de Teresa Cristina, essa fala também vai se afunilando até culminar no final da história, em que, literalmente, aparece materializada a palavra FIM, grafada em caixa alta.

gente podia fazer essa diferença na vida dos outros,
na vida até de um vilarejo inteiro. Mas a gente tá
fazendo, pai, tá fazendo! e isso é bom demais. Lá!
Lá! Isolada! Cercada de tudo que a gente faz tudo pra
não ver. Tão linda que ela era! e ainda por cima
minha filha. Dá pra entender?! Pra mim é um
mistério profundo que só mesmo um chope
bem gelado pode ajudar a explicar.
Vamos lá!- Travou o braço
No do Professor e
Arrastou ele
Calçada
Afora.

FIM

E, no final do “Pra você que me lê” (p. 214), mais uma vez, observa-se o afunilamento gráfico, mas, desta vez, afunila-se o dizer não de uma personagem, e sim do eu-autoral. É interessante o fato de que aí é deixada ao leitor a opção de escolha do final.

Mas deixa eu te contar: lendo os dois epílogos
(como já te disse antes, num outro *Pra você que me lê*, eu sempre gostei de epílogos), concluí que quem
devia escolher este ou aquele é você.
Então, aqui te deixo os dois momentos em que
o Professor fica ciente do que aconteceu
com Teresa Cristina depois que os
dois se separaram lá em Londres.
Quero que você fique com
o momento que
preferir.

Desse modo, tanto o final da narrativa, como o da reflexão metalinguística presente no “Pra você que me lê”, não são apenas narrados, mas *encenados* ao leitor. Trata-se, com efeito, da mimetização do “fecho” do texto, por meio de uma admirável operacionalização icônica da linguagem poética. Um afunilamento gráfico, mas não semântico, pois ficou a abertura da escolha para o leitor.

Em *Retratos de Carolina*, a autora empregou pela primeira vez esse recurso gráfico, certamente em virtude da liberdade compositiva advinda do fato de a obra ter sido publicada pela própria editora e pelo fato de ter sido a própria Lygia a encarregada do projeto gráfico. Optando, assim, por determinada estrutura gráfica no final da primeira e da segunda parte da narrativa, percebemos que a autora compõe verdadeiras *imagens verbais* que se afunilam e terminam, respectivamente, com as palavras “tchau” e “fazer”. Examinando-as, o leitor poderá associá-las, em um primeiro momento, à performatização do fim: no primeiro caso, do primeiro final dado à história intradieética dos retratos de Carolina; no segundo, do final da meta-história extradiegética da interação criador/criatura. Ao nível da superfície, isso é engenhado no texto, mediante a materialização gráfica desses finais.

Convém acrescentar que, nos trechos referidos, seja em *Retratos*, seja em *Aula de inglês*, apesar de a sequência sintática ser respeitada, o que os torna experimentais não é o conteúdo em si e sim a disposição visual das palavras no espaço da página, de modo que o texto passa a operar metasemanticamente, como ocorre na poesia visual. Em outras palavras, o que se tem é a exploração da visualidade e dos sentidos sugeridos pela disposição gráfica das palavras. Desse modo, mais do que simplesmente narrar, o texto *mostra*, com sua corporalidade verbo-visual, o sentido intencionado, como ocorre em *Fazendo Ana Paz*,

embora agenciando-se procedimentos distintos. E se o texto, literalmente, se mostra ao leitor, então este realiza uma leitura gráfico-visual, que, segundo Melo e Castro (1993), contém valores que, na leitura corrente, dificilmente se tornam conscientes: trata-se de valores materialmente visuais que evidenciam outro tipo de percepção sinestésica: o espaço.

Quanto às palavras que encerram esses funis verbo-visuais em *Retratos de Carolina*, podemos constatar que a palavra “tchau” figurativiza não apenas a despedida de Carolina ao acenar para a autora, mas também a do leitor em relação à obra, já que é com essa palavra que se encerra a narrativa. Por sua vez, no que diz respeito à palavra “fazer” com que se encerra a primeira parte da narrativa, podemos inferir que se trata de uma *performance* da determinação da personagem, que justamente nesse momento decide atuar na própria vida não mais como mero figurante e sim como protagonista da cena. Assim sendo, o modo como o “fazer” se encontra configurado no desenho verbal, com a palavra ilhada e em destaque fechando o “funil”, iconiza tudo o que esse “fazer” representa para a heroína: a criatividade, a invenção e a habilidade na projeção de novos espaços e de novos rumos para sua vida.

Outro recurso gráfico amplamente utilizado por Lygia Bojunga não apenas em *Retratos*, como também nas demais obras, inclusive em *Fazendo Ana Paz*, consiste, conforme vimos, no emprego do itálico e da caixa alta. Como comentamos, tais procedimentos são incorporados à narrativa como meio de iconizar a modulação da voz, a urgência ou a ênfase atribuída ao dizer, seja das personagens, seja do narrador, conferindo ao texto, nessa síntese sinestésica, uma textura “verbivocovisual”, tal como a proposta pelos concretistas brasileiros⁴¹. Além disso, o itálico é empregado para encenar o contraponto de vozes na segunda parte da narrativa, em que se alternam a voz de Carolina e a da autora ficcionalizada. Tais recursos, assim como outros procedimentos estéticos, como o emprego de uma pontuação expressiva, a silabação, a repetição, o prolongamento vocálico, a gradação, o neologismo por justaposição lexical, a substantivação e o paralelismo sintático, contribuem para colocar em evidência a *performance* textual, em sua dimensão múltipla.

O itálico aliado à repetição é o que podemos notar, por exemplo, na passagem: “E a Priscilla tinha que tratar do cabelo, e a Priscilla tinha que tratar do vestido, e a Priscilla tinha que tratar de mil coisas, porque *a minha festa tem que ser uma grande festa*” (2002b, p. 19). Além do polissíndeto da conjunção “e” e da repetição anafórica que coloca em evidência a personagem em sua vaidade, instaura-se a súbita mudança do foco para a própria personagem,

⁴¹ A esse respeito, vale lembrar a máxima criada por Décio Pignatari: “o olhouvido ouvê”, materializando essa poética sinestésica. Cf. o manifesto “Nova poesia: Concreta”, de 1956, publicado no livro **Teoria da Poesia Concreta**, editado originalmente em 1975.

cuja fala espelha o narcisismo e também o espaço gráfico especial por meio do qual a personagem se vê. Evidencia-se, portanto, uma projeção narcísica, tanto da Priscilla quanto do próprio discurso do qual ela é porta-voz.

Já nos trechos transcritos a seguir, podemos constatar que o itálico materializa, respectivamente, a urgência que toma conta de Carolina na confissão que faz à amiga de infância; a que toma conta do Pai em sua necessidade de ouvir a confissão da filha; e a que toma conta de Carolina em sua fantasia de viver um grande amor com Discípulo:

– Não! eu *preciso* te contar. (2002b, p. 26)

– Por favor, Carolina, não interrompe o teu desabafo. Eu quero ouvir; eu *preciso* ouvir. Por favor. (2002b, p.127)

– Você não vê que ele *tem* que se livrar da Tânia? (2002b, p. 204)

Na passagem subsequente, o itálico como recurso enfático alia-se não apenas à reiteração lexical, como também a um jogo de contrastes que se estabelece a partir do olhar do Homem Certo:

[...] Eu estava tão envolvida com ele que eu não sacava, mas não sacava *mesmo* que o jeito dele olhar pra mim me intrigava porque não era um jeito dele olhar pra mim: era um jeito dele olhar *através* de mim. Pai, o olho dele me atravessa com força (e com que força!) pra enxergar a Eduarda. Lá [...] Lá, onde mora a fantasia dele, sei lá! Só sei que *é lá* que a Eduarda mora, e que pra encontrar ela *lá*, o olho dele tem que me atravessar. (2002b, p. 122-123)

Outro recurso que acentua o investimento na *performance* gráfica da escrita de Lygia é o uso singular dos dois-pontos, seja para conferir maior dinamicidade à escrita, seja para sintetizar o dito, seja para exercer a função de aposto. Trata-se de uma estratégia amplamente incorporada pela autora em *Retratos* e outras obras suas. Note-se, nas passagens abaixo, como o uso duplicado dos dois-pontos em uma mesma frase cria curiosos efeitos de sentido:

– Ainda bem que o teu pai não está aqui vendo até que ponto vai o teu egoísmo: o *meu* caminho, a *minha* liberdade, a *minha* vida: a vida dos outros que se dane, não é? (2002b, p. 151)

– Mas é isso mesmo que está me acontecendo, eu estou cega pro resto: só vejo ele; eu estou confusa demais: nunca pensei que meu primeiro amor por um homem fosse pegar esse feito [...] (2002b, p. 89)

Senti direitinho que o Discípulo ia me tirar do sério. Não: mais. É: mais: senti direitinho que a gente pode ter nascido um pro outro. [...]

Taí: a polícia pega a Tânia mas o Discípulo escapa, pronto: que mais que precisa? (2002b, p. 193)

No primeiro fragmento, os dois-pontos e o itálico no pronome possessivo pontuam, como se apontassem diretamente, o espaço individualista, egocêntrico da personagem, visto sob o olhar crítico de sua mãe. No segundo, também há destaque e o recorte para uma observação centrada na própria personagem, evidenciando, agora sob sua óptica em primeira pessoa, o estado confuso em que se encontra por causa da paixão. Acontece que também o ponto-e-vírgula acaba exercendo a mesma função que os dois-pontos, levando-nos a pensar numa certa arbitrariedade no emprego da pontuação. É como se menos importasse a função específica desses sinais gráficos do que o espaço que eles criam para o leitor visualizar o sentido na concretude da situação. Já no terceiro fragmento, é sensível o propósito de conferir dinamicidade ao pensamento de Carolina e a vivacidade com que essa personagem encena suas reflexões para o leitor, ao mesmo tempo em que reproduz para este cenas hipotéticas, construídas em sua imaginação.

A caixa alta se constitui em outro procedimento estético que compõe a escritura de Lygia Bojunga:

– O pior é que eu pedi a ela... por favor... POR FAVOR... pra ela não contar pro meu pai. (2002b, p. 21)

Hoje Carolina não está querendo se esconder na conversa: quer falar dela, DELA! (2002b, p. 85)

– Você fala assim porque está pouco se incomodando com o fato de que eu estou sozinha, sozinha, SOZINHA! (2002b, p. 150)

Nestes exemplos, tanto na fala de Carolina-criança, como na do narrador e da Mãe, o corpo gráfico maior surge como recurso agenciado pela consciência operante para dar forma concreta à súplica no primeiro exemplo e ao grito nos outros dois. Nestes, como se trata da figurativização de um grito, é natural que venha acompanhado de uma pontuação igualmente expressiva: o ponto de exclamação. Do mesmo modo, o emprego das reticências no primeiro exemplo mimetiza o arrastar da voz característico da súplica. Ademais, note-se que, nos três exemplos, a reiteração lexical funciona como um recurso retórico – a gradação – que, aliada à pontuação e ao emprego da caixa alta, contribui para dar relevo, literalmente, à escrita performática.

A utilização de hifens intercalando as palavras ou orações também consiste em um recurso, bem ao gosto lygiano como já vimos em *Fazendo Ana Paz*, que coloca em evidência a dimensão corporal da escrita. Conforme apontamos, trata-se de um procedimento responsável por conferir maior saliência (literal) ao dizer, de modo tal que o que se tem é um dizer que se mostra e se configura aos olhos do leitor:

A menina-que-não-se-amarrava-em-boneca gritou, ganheeeeeeeeeee!
(2002b, p. 37)

Corre pra porta; pára; hesita; volta pra sala e, num puxa-pra-cá-empurra-pra-lá, consegue sair pro jardim com a gaiola. (2002b, p. 40)

– Você falou! En-lou-que-cer. Taí, paizinho, é isso: eu estou enlouquecida. Primeira vez na vida que eu me apaixono assim por um vestido. (2002b, p. 58-59)

[...] Mas cada dia que acabava só fazia o pesadelo crescer: tinha passado mais um dia pro ser-que-um-dia-ia-ser... ser. (2002b, p. 127)

No primeiro exemplo, além do prolongamento vocálico na forma verbal, que figurativiza a alegria e emoção da menina ao ganhar o prêmio desejado, observamos o processo de substantivação a partir de um neologismo por justaposição lexical. É assim que a oração subordinada adjetiva restritiva – “que não se amarrava em boneca” – é transformada, pela hifenação, em parte integrante de um substantivo, ao incorporar-se ao sujeito do período.

Trata-se também de substantivação o segundo exemplo, com a diferença apenas de que, desta vez, Lygia opera com a substantivação de orações coordenadas assindéticas. Percebe-se, assim, que esse tipo de neologismo é empregado de modo singular pela autora, que não se limita a justapor palavras isoladas, mas orações inteiras.

Já em “En-lou-que-cer”, encontramos outro procedimento performático, na medida em que aí se verifica a encenação da pronúncia e da entonação realizadas pela personagem, que, por meio da silabação, marca o ritmo acentuado e, ao mesmo tempo, pausado de sua voz.

No último trecho citado, o processo de substantivação por justaposição implica um interessante jogo de palavras fonomorfossintático, responsável por produzir um efeito de eco no nível sonoro; um jogo lexical antitético (ser = substantivo vs. ser = verbo) no nível morfológico; e, no nível sintático, promove uma intrincada fusão dos termos da oração, que então perdem sua função original e passam a exercer a função de substantivo.

Desse modo, seja pela substantivação ou pela silabação, Lygia Bojunga opera com rupturas no estatuto das unidades linguísticas, inovando o léxico e procedendo a novas combinações morfossintáticas, nas experimentações realizadas em seu laboratório poético. É

importante lembrar que estamos utilizando o termo poético, aqui, com o sentido de que a enunciação adquire um funcionamento poético, mesmo sob a forma narrativa, o que assegura a esse texto ficcional o seu estatuto artístico. Nesse sentido, cabem aqui tanto as reflexões de Chklóvski (1973) quanto as de Jakobson (1969), em suas postulações sobre a singularidade do procedimento artístico enquanto linguagem que desafia e “estranha” a percepção do leitor. Embora não seja o objetivo desta tese, tal consideração poderia nos levar a pensar na relevância dessas estratégias de construção da linguagem ficcional de Lygia para o público juvenil, por exemplo. Afinal, a versatilidade com que a autora manipula as potencialidades sígnicas, dando corpo à sua encenação e tornando-as visíveis para o leitor, certamente constitui um fator de sedução para esse tipo de público.

A par disso, há passagens no texto permeadas por construções paralelísticas que acabam por desfazer as fronteiras entre a prosa e a poesia, tornando próximos os modos narrativo e lírico da enunciação.

A noite vai avançando.
E Carolina ali. O olho na areia que escorre, mais adivinhada do que
vista: a noite é sem lua.
No pensamento, um vazio.
Na imaginação, a imagem flutuante de um túnel comprido e escuro.
No peito, uma angústia palpitando.

Outra hora que passa, outra hora que passa, outra hora... (2002b, p. 154)

Trata-se de um fragmento que retrata o estado angustiante, solitário de Carolina após a perda do pai em que imagina um reencontro com ele. Em nível diegético, trata-se do simbólico final da primeira parte dos “retratos”, em que se focaliza a personagem aos vinte e cinco anos. Interessante o espaço em branco, iconizando uma pausa não apenas espacial, como também temporal, de maneira a mimetizar o lento escoar das horas em meio à angústia da personagem.

Já nesta outra passagem, a qual retrata Carolina aos vinte e nove anos e traz para o leitor, na diegese, a personagem empregada em um escritório de arquitetura, a construção sintática repetitiva acentua, de modo curioso, o contraste entre o pouco e o muito.

Namora um pouco.
Dança um pouco. Se diverte um pouco.
Visita a Mãe um pouco.
Tudo um pouco.
Muito só sonho.

Mas hoje Carolina acordou com muito de uma outra coisa: depressão.
(2002b, p. 210)

A monotonia de que se reveste o cotidiano de Carolina, permeado sempre pelas mesmas ações, em paralelo com o muito sonho que paira além desses limites. Logo, o ritmo anafórico da sintaxe contra o ilimitado do desejo, oposição que só pode gerar o estado disfórico: a depressão.

Em outro momento da narrativa,

Queria criar com paixão! Namorar com paixão! Viver com paixão! Mas acordou achando a vida dela tão nhenhém, que só tinha vontade de puxar o lençol pra cabeça, e puxou; só queria se esconder dela, da vida, de tudo que é sonho que continuava sonho, de tudo que é expectativa que continuava esperando, de tudo que ia acontecer e que todo dia não acontecia; e se escondeu.

Passou a hora da ioga.

Passou a hora do café da manhã.

Passou a hora da condução.

E a Carolina ali, coberta de lençol dos pés à cabeça pra não enxergar nem uma fresta do mundo lá fora. (2002b, p. 211)

o conflito que se trava entre a inércia (pulsão negativa) e o dinamismo vital (pulsão positiva) se figurativiza nessa escrita que alterna impulsividade e acomodação, exclamações e repetições pontuais. É o que notamos em: *Queria criar com paixão!* Logo, é a paixão, o desejo e o sonho recalcados para se sobressair a mesmice que preenche seus dias. Em outros termos, trata-se do recalque do princípio do prazer, em obediência ao princípio da realidade. Princípio que vai se impor até o inesperado reencontro com Priscilla, a partir do qual se abrem, para Carolina, as portas para sua realização profissional.

Assim, conforme vimos, tanto em *Retratos de Carolina*, como em *Fazendo Ana Paz* as configurações verbais e imagéticas constituem a corporalidade do texto em seu fazer performático, fazer este prolipticamente anunciado na capa de *Retratos*, assim como na de *Fazendo Ana Paz*, em sua edição publicada pela Agir.

Um aspecto curioso a destacar é o fato de que, embora *Retratos* não apresente ilustrações propriamente ditas, aspecto que, como mencionamos, torna sua leitura gráfico-visual ainda mais desafiadora, a *performance* verbo-visual se faz notar desde a capa (portanto, desde o primeiro contato do leitor com a materialidade do texto), o que ocorre, por exemplo, mediante a inserção da caligrafia da autora. E inserir, como elemento gráfico, a caligrafia da própria Lygia Bojunga, o que se verifica não apenas na capa, mas também em diversas partes

do livro assim como em outras obras da autora, inclusive em *Fazendo Ana Paz*, é, por si só, um traço marcadamente experimental em relação às obras que comumente vemos editadas.

Em relação ao corpo do texto, vimos, em ambas as obras, os modos como a autora habilmente incorpora a *performance* textual, seja mediante o agenciamento de recursos tipográficos como o itálico e a caixa alta, seja mediante procedimentos como a hifenação, o prolongamento vocálico, construções paralelísticas e seus desdobramentos, colocando, assim, em evidência a dimensão múltipla da escrita, em sua textura “verbivocovisual”.

Nessa confluência entre o verbal e o visual, um dos aspectos que mais se destaca, a nosso ver, é o que denominamos “funil verbo-visual”, incorporado ao texto de *Retratos* em dois momentos para figurativizar o final da narrativa e o da metanarrativa e que também se constitui como o final do texto todo. Como pudemos observar, o desenho verbal que finaliza o texto curiosamente dialoga, tanto em nível diegético como extradiegético, com uma foto da própria Lygia Bojunga, uma vez que remete quer à autora real (afinal, trata-se *realmente* de um foto da autora), quer à situação metaficcional vivenciada pela protagonista e pela personagem-escritora (nesse sentido, a foto acaba também por exercer uma função ilustrativa, representando plasticamente a cena com que se encerra a narrativa).

Em vista das considerações apontadas, constatamos que, tanto na *feitura* de Ana Paz quanto na de Carolina, o texto, de fato, não se restringe à função de narrar no sentido convencional, na medida em que *mostra* e *encena* os sentidos pretendidos por meio do investimento na dimensão corporal da escrita. Desse modo, ressaltamos, mais uma vez, a relevância, no texto, da *performance* gráfica, pois esta, ao lado dos elementos da narrativa, ou mesclados a eles, colaboram para a construção de sentidos por parte do leitor. Assim, concordamos com Chartier (2002), e reforçamos suas palavras, quando assevera que a forma exerce papel fundamental na obra, em sua organicidade e estruturação; afinal, o “mesmo” texto, registrado em letras, realmente, não é o “mesmo” caso mudem os recursos por meio dos quais se configura sua escrita e se efetiva sua comunicação.

Se os aspectos analisados constituem e configuram a corporalidade do texto em seu fazer performático, no capítulo seguinte, canalizaremos a atenção para outro fazer performático articulado pela escritura lygiana: a *performance* linguística. Para tanto, a indagação que ora nos mobiliza é a seguinte: Quais os procedimentos pelos quais a autora explora a ludicidade, no que concerne à manipulação da linguagem poética? Indagação que nos leva a outras: como os recursos e estratégias de que se vale a ficcionista, ao investir na vertente lúdica, mobilizam o imaginário do leitor? Qual seria a modalidade de ludismo em Lygia Bojunga?

3. PERFORMANCE LINGUÍSTICA: A MANIPULAÇÃO DA LINGUAGEM POÉTICA

O jogo estabelecido com o leitor a partir da *performance* gráfica, assim como o jogo de vozes e os jogos temporais instaurados tanto em *Fazendo Ana Paz* como em *Retratos* relacionam-se a um jogo maior processado entre realidade e ficção, na medida em que a autora embaralha tais categorias, sobretudo ao criar uma personagem que a mimetiza. Nesse jogo mimético entre o real e o fictício, novos jogos são instaurados, como exemplifica a diversidade de jogos linguísticos que permeiam a escritura lygiana.

Em virtude da diversidade de jogos presente no *corpus* selecionado, focalizamos, especificamente, o caráter lúdico de que se reveste a escritura de Lygia Bojunga, considerando os jogos de natureza linguística. Guiando-nos, então, pela tentativa de responder aos questionamentos levantados anteriormente, temos como objetivo verificar os recursos e estratégias agenciados pela autora para manejar a linguagem poética, de modo a mobilizar o imaginário e intelecto do leitor. Pretendemos, ainda, observar qual seria o tipo de ludismo explorado pela autora. Nesse caso, considerando que as obras de Lygia Bojunga, em geral, podem *também* ser lidas pela criança, estaria tal ludismo relacionado à espontaneidade e leveza dos jogos infantis?

Fazendo Ana Paz

Os percalços inerentes à escrita permeiam todo o texto que compõe *Fazendo Ana Paz*, sendo nesse caminho cheio de tropeços, silêncios, recuos e avanços que se delinea o processo de (des)montagem de uma personagem, colocando em dinâmica interação criador e criatura, autora e escrita. Como consequência imediata dessa interação, geram-se, no nível da recepção, as diversas possibilidades de interação que se processam entre texto e leitor. Nessa medida, podemos constatar que os jogos instaurados no universo intradieético engendram um jogo extradieético estabelecido com aquele para quem a obra se dirige: o leitor.

No jogo processado entre texto e leitor, prevalece a liberdade, a gratuidade e a ordem, como lembra Huizinga (1971), em sua discussão empreendida em *Homo ludens*⁴². O jogo lúdico, portanto, é caracterizado pela liberdade, mas não se trata de uma liberdade caótica, uma vez que regida por regras: “Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e

⁴² Esse livro, lançado em 1938, foi editado, pela primeira vez no Brasil, em 1971, pela Perspectiva.

absoluta. [...] ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 13). Essa liberdade que lhe é inerente coaduna-se com a asserção de Citelli (1995), quando este salienta que a forma mais aberta e democrática de discurso consiste justamente no discurso lúdico, no qual residiria um menor grau de persuasão e no qual pode manifestar-se, entre outros tipos de jogos, o “jogo de interlocuções”.

Em virtude disso, os jogos operados na matéria ficcional, não se restringindo aos elementos imanentes do texto, extrapolam-no no momento mesmo em que este é fruído, ou seja, no momento em que o leitor é incitado a participar da ficção, mediante o referido “jogo de interlocuções”. Tal jogo se concretiza em *Fazendo Ana Paz*, na medida em que o leitor é convidado a entabular um diálogo com a obra, o que ocorre não apenas no que concerne à narrativa em si, mas também em relação ao que não está expresso. Isto porque, ao contrário das narrativas convencionais, os capítulos na obra em estudo não recebem títulos, sendo diferenciados pelo leitor por meio das capitulares e do espaçamento maior que os separa. De acordo com Coutinho (1955, p. 226), nessa técnica da anulação das passagens entre os capítulos, proveniente do fusionismo barroco, verifica-se o apagamento das linhas limítrofes, de modo que as partes do texto se interpenetram, “o final de um encerrando algo que prepara o subsequente”.

Em função dessa ausência de títulos, os quais poderiam funcionar como indícios semânticos, o leitor se vê impelido a imaginar o que por ora não foi expresso, intensificando o seu grau de participação na narrativa. Trata-se de espaços vazios, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Conseqüentemente, o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está.

Nessa dinâmica entre o expresso e o não-expresso, podemos também mencionar a passagem em que a personagem Raquel, migrando de *A bolsa amarela*, se infiltra na narrativa, estabelecendo um jogo intertextual entre o que está explícito na escrita e aquilo que o leitor deve resgatar por meio da ativação de suas leituras prévias. Como assevera Kristeva (1974, p. 64), em seu ensaio “A palavra, o diálogo e o romance”⁴³, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla”.

⁴³ Publicado na França em 1969 no livro **Recherches pour une sémanalyse**, esse ensaio toma por base os pressupostos do dialogismo bakhtiniano.

Citando, absorvendo e transformando outro texto seu escrito na década de 1970, Lygia (re)apresenta Raquel ao leitor, entabulando um jogo lúdico com este, uma vez que, além de criar a ilusão⁴⁴ de que é a personagem quem conduz a narrativa, presentifica literalmente suas vontades, como se estas fossem algo vivo e pulsante; isto é, em vez de tomá-las no seu sentido usual como algo abstrato, a autora lhes concede corpo e concretude: “A urgência da Raquel me arrastou. Comecei a procurar depressa um lugar pra ela esconder as tais vontades. Acabei encontrando uma bolsa amarela que me deu a maior mão-de-obra pra fazer [...]” (1992, p. 12).

Por meio da prosopopeia, percebemos que se as vontades não chegam a conquistar estatuto de personagem, tampouco se limitam a simples vontades interiorizadas em Raquel. Tamanha a força da invenção, tais vontades conquistam relativa autonomia, desprendendo-se do mundo interior da personagem para habitar o interior de uma bolsa. Daí podermos afirmar que se as vontades perdem seu caráter abstrato, ganhando concretude na diegese, a bolsa amarela, em um movimento inverso, deixa de ser um simples objeto concreto, na medida em que ganha em abstração, ao simbolizar a própria interioridade de Raquel.

Nessa permuta entre concretude e abstração, as vontades de Raquel tornam-se ainda mais concretas se nos lembrarmos da passagem inicial de *A bolsa amarela*, em que os verbos crescer e engordar que as caracterizam apontam não apenas para algo concreto e palpável, mas, mais que isso, para algo animado, tal é a personificação que as vontades assumem na linguagem poética lygiana:

Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, pequenininha, que nem tomar sorvete a toda hora [...]. Vontade assim todo o mundo pode ver, não tô ligando a mínima. Mas as outras – as três que de repente vão crescendo e engordando toda a vida – ah, essas eu não quero mais mostrar. De jeito nenhum. (NUNES, 1990, p. 11)

Como se expressa Huizinga (1971), a personificação, que não é exclusivamente antropomórfica, constitui-se, simultaneamente, numa função lúdica e num hábito espiritual, pois é tendência inata do espírito atribuir personalidade aos objetos, como ocorre com frequência na vida cotidiana, quando involuntariamente adotamos essa prática. Lygia Bojunga agencia esse procedimento estético em praticamente todas suas narrativas e, em *Fazendo Ana*

⁴⁴ A respeito dessa ilusão estrategicamente criada, é interessante o fato de que tal termo, derivado de *inlusio*, *illudere*, significa literalmente “em jogo”, o que coaduna com o jogo ficcional instaurado por Lygia Bojunga no decorrer de toda a narrativa. No latim, inclusive, cobre-se toda a esfera do jogo com um único termo: *ludus*, derivado de *ludere*, que remete particularmente à ideia de ilusão, simulação, sendo que os compostos *alludo*, *colludo*, *illudo* apontam igualmente para a direção do irreal, do ilusório (HUIZINGA, 1971).

Paz, ela o incorpora não apenas na passagem mencionada, mas também em outros momentos, como podemos verificar nos seguintes trechos, em que se focaliza o reencontro da protagonista com a casa da infância:

A Casa ainda não tinha *acordado*. Deu vontade de ver a Casa assim, tão *quieta*. [...] (1992, p. 29, grifos nossos)

De repente o pé de jasmim *acordou* [...] (1992, p. 30, grifo nosso)

Ana Paz sentiu uma certeza funda de que já fazia muito tempo a Casa estava *esperando* por ela. [...] (1992, p. 30, grifo nosso)

Sem querer fez barulho e o corredor *acordou*: uma tábua do chão se mexeu estalando; Ana Paz foi indo pra sala sentindo a tábua *se espreguiçando*. (1992, p. 30, grifos nossos)

Ana Paz foi pra junto da vidraça embaciada, limpou ela um pouco pra ver a rua *acordando* [...]. (1992, p. 30, grifo nosso)

Note-se que, entre os verbos selecionados pela autora, há aqueles que, ao indicarem a personificação da casa da infância e de elementos a ela adjacentes, como o pé de jasmim, o corredor e a rua em frente, apontam, em sua maioria, para o despertar, como se o passado e, por extensão, os valores apre(e)ndidos na infância com o pai também estivessem nesse momento despertando dentro de Ana Paz-velha. O fato de a Casa vir essencializada e o de que estava *esperando* por Ana Paz há muito tempo, como presente a personagem, corrobora essa leitura, pois se a Casa a aguardava, então o retorno ao passado – em que se salientam as imagens da casa, do pai e da carranca, e conseqüentemente os valores daí oriundos – mostra-se algo compulsório ou um motivo associado, no dizer de Tomachevski (1973).

A repetição se configura como outro elemento lúdico em *Fazendo Ana Paz*. Conforme observamos anteriormente, temos, na narrativa, a repetição intratextual da cena da morte do Pai, que se dá em nível temático, uma vez que se trata da repetição de um motivo. Mas a repetição, no texto em estudo, pode ocorrer também no nível sonoro, de modo que a prosa esporadicamente incorpora características da lírica (guardadas, claro, as devidas diferenças), como exemplifica a exploração da aliteração na passagem transcrita a seguir, em que se nota nitidamente a repetição do fonema /f/: “Antes da Raquel qualquer personagem que eu fazia sempre me dava uma folga: férias, fim de semana, feriadão” (1992, p. 12, grifos nossos). Essa aliteração parece iconizar, pela insistência na sonoridade, uma constância equivalente na situação apresentada pela arquinarradora, cujas personagens, antes de Raquel, apareciam sempre no mesmo ritmo, entre uma folga e outra. O agenciamento de tal recurso nos remete

às considerações de Octavio Paz, expostas em *O arco e a lira*⁴⁵, em sua discussão relativa à presença do ritmo na prosa:

A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica. (PAZ, 1982, p. 82)

Na prosa de Lygia Bojunga, essa “corrente rítmica” se faz sentir de maneira bastante sutil, quer no trecho acima transcrito, quer nos trechos seguintes, em que novas repetições são articuladas:

[...] botei na minha Casa o telhado limoso dum *sobrado* que eu vi *sobrar* numa rua do Recife. (1992, p. 26, grifos nossos)

[...] e quando eu abri o dicionário e vi que era *amor a primeira vista* que ele tinha sentido por mim, eu ainda fiquei *muito mais apaixonada do que eu tinha me apaixonado à primeira vista*. (1992, p. 19, grifos nossos)

Diante dessas passagens, é possível verificar, no primeiro exemplo, uma espécie de pleonasma estilístico, mediante o jogo estabelecido entre o substantivo *sobrado* e o verbo *sobrar*, gerando a aproximação de dois termos que não se encontram inter-relacionados na linguagem cotidiana, mas que à ficção cabe jogá-los assim; no segundo, evidencia-se o jogo semântico entre a expressão aprendida pela personagem – “amor à primeira vista” – e o uso livre que dela faz ao mostrar a intensificação de sua paixão – “fiquei muito mais apaixonada do que eu tinha me apaixonado à primeira vista”. Percebemos, assim, uma atitude claramente lúdica por parte da autora, que torna maleáveis as potencialidades sonoras e semânticas das palavras, atitude também observada no modo como instaura a repetição anafórica:

E eu ficava esperando ele voltar. E nada. E todo o dia eu olhando pra página branca, esperando ele sair dela. E nada [...]. (1992, p. 12)

Fiz Pai, fiz Carranca, fiz Antônio, fiz ponto final na história, fiz reunião com Editor [...], fiz a leitura de tudo que eu tinha escrito [...]. Achei tudo um horror (1992, p. 52)

Rasguei a parte mais nova que eu tinha escrito, rasguei de novo o Antônio, rasguei tudo que é esboço antigo do Pai e da Carranca; mas quando eu fui rasgar a cena em que a Ana Paz-moça encontra o Antônio lá no banco da praia, ela se levantou (1992, p. 52)

⁴⁵ Lançado sob o título **El arco y la lira**, esse livro foi publicado originalmente em 1956.

Se no primeiro exemplo, a repetição anafórica aparece conjugada ao polissíndeto, de modo a gerar um efeito de monotonia, coadunando-se, portanto, com o sentido inerente à situação apresentada, em que ao invés de a personagem surpreender seu criador e surgir como um “furacão”, mantinha-se escondida e incomunicável sob o papel, nos demais exemplos apresentados a repetição é conjugada à variação, indo ao encontro do que propõe Rodrigues (2001, p. 42): “a repetição, além de instaurar o espaço da representação, deve apresentar variações (como as transgressões no jogo) a fim de que o interesse seja preservado [...]”. Desse modo, o que temos é uma repetição que canaliza para uma síntese indicativa da insatisfação da escritora – “Achei tudo um horror”, ou para uma antítese, sinalizando a reação contestadora da personagem – “mas quando eu fui rasgar a cena em que a Ana Paz-moça encontra o Antônio lá no banco da praia, ela se levantou”. Em virtude disso, tanto a síntese como a antítese rompem com o ritmo insistente aí instaurado pela repetição. Trata-se, afinal, de um procedimento que se ajusta à obstinação ou persistência da escrita, a qual, assim como o gesto infantil, teima ou não abandona os riscos e as veleidades de sua aventura.

Na cena da discussão entre Ana Paz-velha e o filho, na véspera de partida daquela para o sul, também deparamos com a repetição anafórica, conjugada desta vez não apenas a uma síntese, como também à ambiguidade do verbo digerir, que se abre para o digerir literal da pizza, mas também se amplia para a conotação, ao apontar para a difícil digestão da ofensa recebida:

E o você é uma velha egoísta já tinha me caído mal que só vendo.
 Que nem a pizza que eu comi outro dia, nossa! que pizza pra cair mal.
 Que massa mal feita.
 Que tanto óleo.
 Que mistura sem jeito de queijo e de enchova.
 Que horror.
 (1992, p. 20)

Essa ambiguidade, transfigurada textualmente por meio da comparação bem humorada entre uma situação trivial da pizza mal digerida – “nossa! que pizza pra cair mal” – e uma situação marcada pela mágoa decorrente da ofensa recebida do filho – “E o você é uma velha egoísta já tinha me caído mal que só vendo”, é seguida de uma síntese – “Que horror”, que, logo adiante, se encerra com uma versátil economia linguística, canalizando, pois, para outra síntese:

O meu filho foi embora.
 O chuveiro me refrescou.
 A bolsa foi arrumada. (1992, p. 24)

Três ações, três momentos distintos da narrativa são sumarizados em três orações bem pontuais, indicativas de uma pretensa objetividade ou senso de realismo para tratar com a práxis. Só aparentemente. O filho vai embora, mas não sua ofensa, que continua a repercutir na cabeça da personagem. Assim, apesar de o chuveiro refrescar e de a bolsa ter sido arrumada (e a bolsa traz a simbologia da mente, do inconsciente⁴⁶), na realidade, a mágoa permanece: “Mas continuei sem fazer a digestão da velha egoísta” (1992, p. 24), o que, entretanto, é novamente tratado com humor: “às vezes era a velha que repetia, outras vezes a egoísta. Direitinho feito a pizza: ora voltava na minha cabeça feito queijo, ora enchova” (1992, p. 24). Por sua vez, tal humor canaliza para nova síntese:

Egoísta ou não, frio ou não, reumatismo ou pizza, eu viajo amanhã de manhã pra me encontrar com a Ana Paz e com a moça que se apaixonou pelo Antônio. (1992, p. 24)

Traduz-se, desse modo, toda a cena descrita, envolvendo, além da ofensa e de sua curiosa comparação com o alimento, as réplicas do filho para impedir a partida da mãe – o frio sulino e o reumatismo – e, por fim, a decisão inquebrantável da personagem de viajar para o sul para encontrar-se com o passado presentificado e literalmente concretizado por duas personagens: Ana Paz-menina e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio.

Semelhantemente ao *digerir*, que na narrativa se torna um signo ambivalente, a autora também se vale do substantivo *cano*, para explorar ludicamente os sentidos literal e figurado da palavra:

Agora eu sempre deixo pra ver o trabalho do bombeiro *depois* que ele sai. Na última vez que eu dei um palpite quando ele estava trabalhando, ele disse que palpite de mulher não serve pra nada, ainda mais palpite de corooná. Co-ro-o-na. Que horror. Até agora eu não digeri a gentileza. Mas, de cano, eu só conheço os que eu entrei; e todo mundo diz que ele é o melhor bombeiro da cidade [...] (1992, p. 49)

Revitalizando a expressão popular “entrar pelo cano”, a autora a associa ao sentido denotativo de cano, em referência à situação em foco: o trabalho do bombeiro. A par disso, a repetição do vocábulo “corooná” marca uma *performance* da linguagem, pois o procedimento, aí associado à ênfase, ocorre mediante o emprego da hifenação: Co-ro-o-na, de modo a salientar sonora e visualmente a própria palavra ouvida pela personagem. Em vista dessa e das

⁴⁶ Segundo Cirlot (2005), os objetos cuja função é guardar ou conter algo podem simbolizar o inconsciente ou a exaltação imaginativa.

demais repetições mencionadas, podemos afirmar que toda repetição significa alguma coisa; como elucida Barthes (1970, p. 57), em *Crítica e verdade*⁴⁷: “o acaso deve *variar* os acontecimentos; se eles os repete, é que quer significar qualquer coisa através deles: repetir é significar.”

Como vimos, no texto em análise, a repetição, configurada tanto no nível temático, como no sonoro, morfológico ou sintático, nunca surge isolada, estando sempre associada a uma significação ou intencionalidade. Nesse sentido, os jogos sonoros articulados pela arquinarradora não se reduzem à simples atitude lírico-lúdica de brincar com os sons da língua a que alude Citelli (1995, p. 39), ao dizer que “a própria descoberta da linguagem pela criança tem muito desse caráter de jogo com as palavras: prazer e encantamento com os mistérios dos sons”. Isto porque, diferentemente da criança, a narradora, essa “coroona” que reflete sobre si mesma e o próprio relato, não está a descobrir as coisas apenas com encantamento e prazer ou com a leveza do descompromisso; bem ao contrário, sua brincadeira está tingida de amargura.

Curiosos jogos imagéticos também se fazem presentes, como mostra a passagem a seguir: “Tinha sol entrando pelo vidro fechado da janela e fazendo desenho de luz no chão. A Velha escolheu um pedaço do desenho e botou a bolsa lá dentro” (1992, p. 27). Se anteriormente, no procedimento intertextual com *A bolsa amarela*, as vontades de Raquel ganhavam concretude na diegese, podendo ser alojadas na bolsa, agora a bolsa de Ana Paz é ludicamente inserida em um desenho de luz delineado no chão, de modo a promover um surpreendente jogo entre concretude e abstração. A partir dessa cena lúdica, o leitor lygiano poderá se recordar de outra cena em que o real e o fictício se mesclam tão intensamente a ponto de dissolverem seus contornos no maravilhoso. Trata-se de uma cena de *A casa da madrinha* em que Alexandre e Vera, ao desenharem no escuro com um giz (como se o escuro fosse um “quadro-negro”), veem seus desejos se concretizarem. É assim que Alexandre desenha uma porta que os conduz à sonhada casa da madrinha, em um procedimento em que a força da imaginação adquire estatuto de realidade no universo da ficção.

Podemos ainda mencionar o fato de que o próprio nome da protagonista é manipulado ludicamente: “Tem gente que, pra andar mais depressa, me chama só de Ana. Mas se tem coisa que eu não gosto é ver o meu nome pela metade” (1992, p. 13). Constatamos, na Ana Paz-menina, a valorização do próprio nome, o que, simbolicamente, vai ao pleno encontro da busca de identidade perpetrada posteriormente pela Ana Paz-velha. Ao mesmo tempo, alude-

⁴⁷ Coletânea de ensaios críticos publicada originalmente em 1966, sob o título **Critique et vérité**.

se à pressa tão ostensivamente presente na sociedade contemporânea, em que as pessoas fazem tudo às carreiras, o que se reflete na linguagem empregada, na qual as palavras, incluindo aí os nomes, são constantemente abreviadas. Em um gesto de autoafirmação, Ana Paz reclama ainda daqueles que a chamam de Pazinha: “Finjo até que não escuto quando alguém me chama assim” (1992, p. 13). Interessante o modo como Paz é transformado em diminutivo mediante o acréscimo do sufixo *-inha*. Fugindo das convenções, em que o diminutivo Aninha seria o mais recorrente, Lygia inova não apenas ao adotar Paz como nome complementar, mas também ao criar o diminutivo Pazinha, instigando o leitor, em função dessa construção original.

Se há aqueles que, para descontentamento de Ana Paz, chamam-na evocando o “nome pela metade”, por outro lado, seu pai e sua mãe, em momento algum, abreviam o nome atribuído à filha: “Mas a minha mãe e o meu pai sempre me deram uma força: eu nunca ouvi eles me chamando diferente de Ana Paz” (1992, p. 13). Explicando, então, a origem do seu nome, a protagonista revela: “O meu pai escolheu Ana, ele gostava demais de Ana, mas a minha mãe achava curto [...]” (1992, p. 13). Não obstante as possibilidades levantadas – “Ana Lúcia, Ana Luísa, Ana Helena” –, a personagem, na verdade, acaba sendo “batizada” pela mãe no ato do próprio nascimento: “Paz!”, nome eufórico, sobretudo conjugado à Ana, que, conforme mencionamos, significa “graça, clemência, mercê”. A esse respeito, é interessante o fato de que os demais nomes propostos pelo Pai trazem também um sentido eufórico, remetendo à ideia de luz: Lúcia (do latim *Lucius*, “luminoso, iluminado”, derivado de *Lux*, “luz”), Luísa (do germânico *Hluot-wig*, “combate invicto, glorioso” ou “ilustre”), Helena (do grego *Heléne*, “tocha, luz”) (OBATA, 2002, p. 130, 131, 99).

Desse modo, se o nome atribuído à heroína, a princípio, se contrapõe ao fato disfórico apresentado insistentemente (o assassinato do Pai), no decorrer da narrativa, porém, acaba convergindo com a trajetória da personagem que, no “inverno” de sua vida, ao retornar à casa da infância, reencontra os valores paternos. Assim, a *graça* de sua *paz* interior é, enfim, alcançada. Trata-se, portanto, no dizer de Reis e Lopes (1988), de um nome motivado ou falante, na medida em que, no percurso da narrativa, torna-se um signo intrinsecamente motivado pelas conotações socioculturais que traz consigo.

É também a partir da manipulação lúdica do nome que o narrador figurativiza a emoção sentida por Ana Paz, ao apaixonar-se por Antônio:

- Conta mais de você?
- O que que você quer saber?
- Tudo! o teu nome.

- Antônio.
- Antônio? Antônio. Antônio! Ah, que bonito. (1992, p. 18)

Percebemos, assim, que a emoção de Ana Paz em relação à paixão sentida por Antônio é mimetizada por meio da pontuação, cuja expressividade encena o fascínio que invade a personagem. Dessa forma, configuram-se graficamente as diferentes entonações dadas ao nome: “Antônio? Antônio. Antônio!”, bem como a admiração materializada na interjeição que pontua a fala da personagem: “Ah, que bonito”.

Em *O Rio e eu*, o nome de uma das personagens também é manipulado ludicamente em meio ao diálogo travado entre a narradora-protagonista e Maria da Anunciação:

- Por que que a senhora se chama Maria da Anunciação?
- O que que tem?
- Eu já vi muita Maria, mas nunca da Anunciação.
- Tá vendo agora.
- Anunciação vem de anúncio?
- Vem.
- Anúncio de quê?
- O quê?
- O que que a senhora anuncia? (1992, p. 13)

Como se vê, é a partir do nome da personagem que se estabelece um jogo linguístico entre o verbo anunciar e os substantivos anunciação e anúncio. O nome concretiza, assim, o tema central da narrativa: a relação entre a narradora e a cidade do Rio de Janeiro, como indicia o título, uma vez que, através de suas histórias e de descrições pitorescas, Maria da Anunciação é a primeira a anunciar o Rio, cidade que viria a mobilizar intensamente o imaginário da narradora, então menina.

Também a *bricolage*, em nosso entender, constitui-se como um procedimento lúdico. Na passagem em que Ana Paz-velha retorna à casa da infância, por exemplo, é de modo extremamente lúdico e prazeroso que a autora a reconstrói, como se se tratasse de uma colcha de retalhos, toda feita de peças trazidas pela lembrança:

Eu fiz ela toda de sobras. Uma sobra da casa do meu avô, outra da casa da minha tia, outra do apartamento da professora de inglês [...].

Fui gostando tanto de fazer a Casa que, em vez de ir pra mesa escrever, eu ficava me balançando na rede, trazendo pro meu estúdio uma porta da minha vó, um pátio da minha outra vó. Parava de fazer a Casa e ia plantar no pátio um pé de jasmim que tinha no jardim da minha prima; botava num quarto da Casa o guarda-roupa de espelho na porta que um dia eu encontrei num quarto de hotel; botei até na cozinha uma torneira que sempre pingava lá na casa onde eu me criei. (1992, p. 25-26)

Trata-se de um trabalho de sucata ou *bricolage*, nos termos propostos por Lévi-Strauss (1997), em *O pensamento selvagem*⁴⁸. Como o *bricoleur*, Lygia propõe um arranjo de fragmentos permutáveis, remanejando-os e reorganizando-os ludicamente, em sua tessitura literária. Note-se, no entanto, que a autora não faz a *bricolage* no nível da linguagem; ela mais alude ao processo e o descreve, apelando para um nível mais abstrato. Na descrição feita, é o leitor que deve fazer a *bricolage*, valendo-se de sua imaginação e fantasia. Assim como a “casa/ muito engraçada” que, nos versos de Vinicius de Moraes (1983), “não tinha teto/ não tinha nada”, é o leitor que deve montar essa casa toda feita de sobras.

Nessa montagem imaginária, embora os elementos estejam aparentemente dispostos ao acaso, verifica-se, todavia, um afinilamento, um movimento gradativo e, ao mesmo tempo, metonímico: enumeram-se espaços amplos (casa do avô, casa da tia, apartamento da professora de inglês); figuram, a seguir, espaços adjacentes (porta da avó, pátio da outra avó, jardim da prima); destacam-se, então, espaços ainda mais específicos (guarda-roupa de espelho na porta de um quarto de hotel); finalmente, há um afinilamento máximo, que ocorre, simultaneamente, à passagem do estático para o dinâmico, o que é traduzido pelo movimento iterativo da torneira que sempre pingava na casa de infância da narradora.

Fazendo uso de um repertório heteróclito, composto de resíduos e fragmentos, o *bricoleur* dirige seu olhar para o passado, a fim de engendrar um novo objeto. Trata-se de “fazer ou refazer seu inventário” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 34) e, nesse fazer/refazer a partir de utensílios e materiais diferenciados, interroga os objetos heteróclitos para abstrair deles um significado, reorganizando-os e conferindo-lhes nova disposição. Desse modo, a composição do conjunto se apresenta como o resultado contingente das possibilidades que surgiram para “enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 32). Deve-se, porém, fazer a ressalva de que, no novo espaço criado por Ana Paz, em vez de se buscar o novo, a fidelidade ao passado se manifesta como necessidade, de modo que as sobras não são mera sucata montada ao acaso e sim resíduos com que a personagem busca reconfigurar o real vivido, reproduzindo-o quase mimeticamente: até a torneira que pinga é recriada.

É tendo em vista essa concepção de *bricolage* proposta por Lévi-Strauss, com as devidas ressalvas, uma vez que a concepção teórica não dá conta do que a *bricolage* tem de potencial criativo, que mencionamos os seguintes trechos, compostos também de fragmentos heteróclitos, ao feitio da casa de infância de Ana Paz. O primeiro fragmento descreve um riso:

⁴⁸ Considerada uma obra de referência nos estudos antropológicos, **O pensamento selvagem**, originalmente intitulado **La pensée sauvage**, foi lançado na França em 1962.

[...] Tinha tanta coisa dentro do riso! Tinha um dente de ouro, tinha um outro bem escuro, tinha a vaga dum outro que foi embora, e tinha um jeito tão de criança no jeito que o riso riu, que eu tive até que fazer força pra tirar meu olho dele e voltar pra minha história (1992, p. 43)

O segundo, a transformação pela qual a casa havia passado:

[...] Fiquei pensando em tudo que é cirurgia que a casa já tinha feito. Por onde eu ia passando eu ia acendendo luz pra ver o resultado de cada operação, ah! aqui ela se curou da goteira; essa parede aqui ficou um broto depois da plástica; grade mais linda! que bem que o serralheiro amputou o pedaço que a ferrugem comeu... (1992, p. 49)

A relação poesia/jogo não é, portanto, apenas exterior; como afirma Huizinga (1971, p. 148), também se manifesta na estrutura da imaginação criadora, pois a intenção consciente ou não do escritor é “criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado”. É possível perceber isso nas passagens transcritas, posto que caracterizadas pela imaginação criadora e inventiva de Lygia, que, no primeiro exemplo, conjuga a personificação à repetição anafórica, traduzindo uma imagem extremamente pitoresca do jardineiro, em cujo riso se reúnem elementos bastante diversificados: um dente de ouro, um dente bem escuro, um jeito de criança e a ausência de um dente. Por essa via, suscita-se a imediata simpatia do leitor, em especial do leitor jovem, em função do acentuado humor com que tal imagem é tratada, reforçado pelo pleonasma “o riso riu”, provocando, assim, o riso do leitor.

Em relação ao segundo exemplo, a reforma da casa associa-se a imagens inusitadas referentes a uma operação cirúrgica, como se a casa literalmente adquirisse vida com a reforma. Nessa operação, a narradora acende a luz e examina a casa, remetendo-nos prontamente à imagem de um médico a examinar um paciente (a casa) que se recupera após um tratamento intensivo (reforma). Há, portanto, dois tipos de *bricolage*: a da casa e a da cirurgia. Para compor essa imagem, a autora recorre a um campo semântico correspondente, valendo-se de palavras como plástica, operação, cirurgia, curar e amputar. Como se se tratasse, enfim, de um ser vivo, a casa adquire características orgânicas, o que se concretiza por intermédio da antropomorfização. Convém lembrar que, ao lado de outros recursos, tais como a rima, a ordenação rítmica da linguagem, o disfarce intencional do sentido, a construção frasal sutil e artificial, Huizinga (1971) menciona as figuras de linguagem, em que se inclui a antropomorfização, como uma das manifestações do espírito lúdico.

Após elaborar o fim do livro, a personagem-escritora, em outra *bricolage*, revela que ainda faltava fazer o Pai, levantar a Carranca, refazer o Antônio, as páginas riscadas até que depois de muitas tentativas fracassadas, decide pegar tudo, enfiar na gaveta e escrever outro

livro. Antes, porém, de o processo de construção da obra ser abandonado, dando início à escrita de outra, mais dois projetos são delineados: a Carranca e o Pai, que merecem ser comentados, devido ao modo como a *bricolage* é incorporada a tais criações.

Em relação à Carranca, percebemos que sua descrição vai sendo moldada de acordo com as intenções do Pai, como revela a arquinarradora: “Cada história que o Pai inventava era uma história de propósito pra ir passando pr’Ana Paz tudo que é valor que ele considerava importante” (1992, p. 34). Em virtude disso, a Carranca é fragmentada, de maneira que cada fragmento dá ensejo à construção de uma história. Em relação à parte peixe, o Pai inventou que “era pra, lá pelas tantas, ela poder viver debaixo d’água, lutando contra os maus espíritos”; quanto a estes, inventou que “eles eram os caras que não deixavam o Brasil ser uma terra de fartura pra tudo que é brasileiro”; para explicar o surgimento do par de asas, contou que, “de tanto amar a liberdade [...] nasceu um par de asas na Carranca” (1992, p. 34-35). E se Ana Paz lhe perguntava “por que que ela tem pé que parece pata”, o Pai logo inventava outras histórias para incutir novos valores, como o amor aos bichos: “de tanto amar tudo que é bicho, ela tinha ficado meio bicho também”, assim como a conscientização das dificuldades com que se defronta o artista: “artista vive num sufoco medonho, e [...] o artista que fez a Carranca não arrumou grana pra comprar mais madeira...”, e da importância da arte popular: “E aí o Pai aproveitava pra ir contando [...] tudo de muito importante que era a arte popular” (1992, p. 35).

Note-se que as invenções do Pai em torno da Carranca são constituídas não apenas de fragmentos heteróclitos, como também de fragmentos que vão sendo constantemente transformados e remodelados, à medida que os mesmos vão dando curso a diferentes histórias e veiculando valores ideológicos. Trata-se, evidentemente, de histórias que se encontram em consonância com os propósitos almejados pelo Pai, materializados quer na transmissão de valores, como a bravura, o amor à liberdade e aos bichos; quer na conscientização acerca de questões políticas, da importância da arte e da precária situação vivida pelo artista. Mas é importante ressaltar: tal mensagem, situada em nível axiológico (cultural), não figura na narrativa de Lygia enquanto matéria bruta, imposta ao leitor de maneira direta ou panfletária, e sim como sentidos gerados pela necessidade interna da narrativa em seus meios inventivos de operação com a linguagem. Esse dado é fundamental, pois exige do leitor outra disposição: a que não está condicionada à recepção ingênua da mensagem.

Assim como a Carranca, o Pai é também construído de modo fragmentário, sendo constantemente remodelado na oficina artística de Lygia Bojunga, por intermédio da mobilização empreendida pela arquinarradora. Desse modo, delinea-se, em meio aos diversos

rascunhos do Pai, o esboço de um pai superfechado: “Ele tinha as mesmas idéias do primeiro Pai. Só que ele não passava elas pra Ana Paz. Nem pra ninguém. Guardava tudo dentro dele”; um pai boa praça: “Fiz outro Pai. Dessa vez, suave, boa praça, gostando de contar piada. Esse sim: saiu um chato de galochas”; um pai sonhador: “Resolvi experimentar um Pai sonhador, romântico: em vez de fazer, ele sonhava com tudo que ele ia fazer [...] nossa! no primeiro encontro eu já comecei a achar esse Pai um saco [...]” (1992, p. 37). É interessante, no esboço do pai superfechado, a exploração lúdica dos sentidos literal e figurado da palavra: o pai era “tão fechado que eu não saquei nada dele”.

Como o oleiro ou o escultor molda o barro, a autora vai moldando o Pai, dando-lhe uma série de feitios, mas trata-se de uma forma informe, uma escultura que sempre se desmancha no traçado do lápis. Em uma leitura mais atenta, o leitor poderá perceber que, na verdade, diversos estereótipos acerca da construção de uma personagem são trazidos ao corpo do papel para serem desmitificados pelo procedimento crítico da autora implícita. Assim, seja por trás do pai didático ou do pai superfechado, boa praça, sonhador, romântico e dos outros “modelos” de pai que, um por um, vão sendo delineados e em seguida apagados, esconde-se o riso irônico da autora implícita, materializando, por meio da ficção, uma crítica ao fazer pseudoliterário, no qual as personagens, longe de se aproximarem da complexidade inerente ao ser humano, não passam de fórmulas, de esquemas predeterminados.

Mas, visto sob outra perspectiva, podemos dizer que esse Pai sempre esboçado e inacabado guarda semelhanças com a manta de Penélope, cujos retalhos são feitos e desfeitos num movimento incessante. Trata-se, pois, de uma característica que aponta para a abertura própria do discurso lúdico, em que o signo passa a ganhar uma dimensão múltipla, plural: “os sentidos se estilhaçam, expondo as riquezas de novos sentidos. Os signos se abrem e revelam a poesia da descoberta; a aventura dos significados passa a ter o sabor do encontro de outros significados” (CITELLI, 1995, p. 38).

Note-se que esse fazer, voltado para a construção da personagem Pai e de sua respectiva desconstrução, é também pontilhada de suspense, em virtude da criação de uma constante expectativa no leitor. Expectativa habilmente manipulada pela arquinarradora, de tal modo que a narrativa trabalha, simultaneamente, o gerar expectativas e o seu rompimento. Em outras palavras, queremos dizer com isso que o discurso do narrador segue uma determinada direção, aparentemente orientando o leitor, mas, de repente, sofre um desvio. No trecho abaixo, por exemplo, a configuração discursiva leva a crer que o Pai sairia de sua condição de rascunho para, num sopro de vida, ganhar concretude no papel:

Mas acabei achando que eu tinha achado o pai que o Pai ia ser. Ele ia ser um Pai de todo dia, um Pai incoerente [...]

[...] eu estava animada com esse novo Pai, eu ia fazer ele passar pra Carranca tudo que ele achava que a gente devia fazer e ele não fazia, agora sim! ia ser um Paizão. (1992, p. 37)

De fato, o modo como o discurso é construído leva o leitor a imaginar que o Pai, enfim, “desempacaria”, pelo fato de a narradora dar mostras de que havia encontrado a “fórmula certa”, haja vista o fato de estar “animada” com esse pai, além dos indícios gramaticais que traduzem sua euforia: a interjeição “agora sim!” e o aumentativo “Paizão”. A par disso, vale notar o jogo linguístico instaurado a partir do verbo *achar* e do substantivo *pai*. Nesse jogo, evidencia-se a ambiguidade decorrente das escolhas lexicais realizadas: achar no sentido de pensar vs. achar no sentido de encontrar; pai denotando um tipo específico de personagem (um pai incoerente) vs. Pai cuja inicial maiúscula aponta não para um tipo de personagem, mas para a própria personagem em processo de construção. Enfim, tal plurivalência semântica contribui para a abertura característica do discurso lúdico, em que o signo não se encerra em si mesmo, mas se abre para inúmeras vias de sentido.

Não obstante os referidos indícios gramaticais, o discurso que segue provoca uma ruptura em relação à expectativa inicialmente propiciada ao leitor:

Não saiu: [...] eu me dei conta que o Pai *tinha* que ser um forte, um democrata convicto, um homem de ação e imaginação, uma figura carismática, capaz de imprimir uma marca muito forte na menina Ana Paz. [...] Então, ou esse Pai saía um forte, saía um Pai feito eu queria, ou o conflito se acabava, e se acabava a volta da Ana Paz pra Casa, e se acabava uma história chamada *Eu me chamo Ana Paz!* (1992, p. 37-38)

Dessa maneira, por um processo reverso, a narradora acaba retornando à concepção de pai originalmente esboçada, pois as características mencionadas – “um forte, um democrata convicto, um homem de ação e imaginação, uma figura carismática” – não constituem características circunstanciais; ao contrário, é algo que deve estar estreitamente vinculado à trama, atendendo às suas necessidades internas, daí o emprego enfático do itálico: “o Pai *tinha* que ser um forte”. Trata-se, assim, daquela motivação coerente, articulada pelos motivos associados, que, segundo a concepção teórica de Tomachevski (1973), referem-se aos elementos nucleares responsáveis por assegurar a integridade da fábula. Com efeito, somente um pai com tais características justificaria seu espírito de liderança, sua vida politicamente atribulada e a conseqüente perseguição militar.

Em seguida, delinea-se, em vez do fazer até então esboçado, o não-fazer:

E aí começou de novo:
 hoje eu faço o Pai;
 segunda-feira sem falta eu vou fazer o Pai;
 até quarta-feira esse Pai fica pronto;
 quem sabe eu deixo esse Pai pra semana que vem?
 quem sabe eu tiro o Pai dessa história?
 Parei de escrever. (1992, p. 38)

Configura-se uma gradação em que a falta de ânimo para a feitura do Pai vai se ampliando à medida que o tempo passa até culminar na imobilização total da escritora: “Parei de escrever”. Note-se que, nessa gradação, a afirmação categórica, demonstrando a convicção quanto à feitura certa do Pai – “hoje eu faço o Pai;/ segunda-feira sem falta eu vou fazer o Pai;/ até quarta-feira esse Pai fica pronto” – vai se transformando em dúvida, de modo que o resolutivo “vou fazer” acaba por se tornar um incerto “quem sabe”, com as afirmações convertidas em indagações paralelísticas sem respostas: “quem sabe eu deixo esse Pai pra semana que vem?/ quem sabe eu tiro o Pai dessa história?”. Desse modo, materializa-se mais um aspecto inerente ao ato da escrita (o adiamento) em seus embates de criação. Mas tal atitude também pode levar o leitor a pensar no gesto infantil de protelar as obrigações ou os deveres, em especial quando eles são difíceis, desafiadores.

Em vista disso, percebemos que a *bricolage* se oferece como um procedimento que permeia todo o texto, desde a construção fragmentária das três Anas, estendendo-se à manipulação do foco narrativo, do tempo e do espaço. Devido à sua estrutura fragmentária, toda a narrativa constitui-se, assim, em uma *bricolage*, na medida em que novos arranjos e novas tramas são propostos o tempo todo, de modo que a obra, instigando o leitor, aponta incessantemente para o próprio processo de construção. Isto posto, vejamos a seguir como se configura a *bricolage* e outros procedimentos relativos à manipulação da linguagem poética em *Retratos de Carolina*.

Retratos de Carolina

Se, em *Fazendo Ana Paz*, a natureza experimental, traduzida principalmente nas dificuldades que envolvem a escrita, presentifica-se em todo o texto ao se focalizar o processo de (des)montagem de uma personagem, em *Retratos de Carolina* o experimentalismo, embora também se faça presente na primeira parte, é na segunda que toma corpo e se intensifica, em vista da interação que se processa entre criador e criatura, da inversão de papéis entre ambos,

do entrelaçamento entre a história dos retratos e a do embate criador-criatura; enfim, em função do caráter metalinguístico e metaficcional que a caracteriza.

No que concerne, porém, ao investimento lúdico da linguagem, é possível constatar que o teor experimental se dissemina por todo o texto, a começar pelo próprio capítulo iniciador do relato, em que observamos, já na primeira página, um instigante jogo instaurado com o nome de uma das personagens centrais.

[...] Já fazia quase um mês que as aulas tinham começado quando uma manhã a Priscilla entrou na sala de aula e anunciou da porta:

– Não vim antes porque andava viajando com a minha família. Sento aonde?

A Professora apontou:

– Se você achar a cadeira baixa depois a gente regula a altura.

– Dá pra regular agora? Eu não gosto de cadeira baixa.

– Depois, Priscilla, depois. Agora preste atenção ao que eu estou ensinando.

Priscilla?!

Carolina se encantou: era a primeira vez que ela via uma Priscilla. (2002b, p. 9)

Nesse fragmento, o modo como o nome Priscilla aparece grafado em um dos momentos – *Priscilla?!* – além de promover a passagem do discurso direto para o indireto livre, figurativiza, por meio do itálico e da pontuação expressiva, a emoção de Carolina, traduzindo, desse modo, o encantamento da personagem. E no trecho seguinte – “era a primeira vez que ela via uma Priscilla”, a seleção lexical atrai a atenção do leitor, uma vez que o verbo *ver*, ao preceder um artigo indefinido, é redimensionado, posto que não se direciona a algo concreto, *visível*, mas a um nome. Note-se que se fosse dito que “era a primeira vez ela via Priscilla”, estaria anulado o efeito de estranhamento, pois apontaria não para o nome e sim para o seu portador. O artigo indefinido, portanto, singulariza o enunciado, na medida em que instaura um instigante jogo metonímico, ao ressaltar o nome no lugar do sujeito que o porta.

Procedimento semelhante é o que ocorre na seguinte passagem: “E quando a Priscilla convidou a Carolina pra ir na casa dela a Carolina ficou sem saber o que pensar, de tanto que ela nunca tinha pensado que uma Priscilla só pudesse ter tanto de tudo” (2002b, p. 14). Acrescente-se que, nesse caso, a singularização é reforçada pela construção antitética: uma Priscilla só/ ter tanto de tudo, revelando, por meio do contraste, a posição social avantajada ocupada pela família de Priscilla, cujos pais não poupam gastos em agradar à caçula e única filha em meio a seis irmãos.

Ao conhecer Priscilla, o encantamento de Carolina é tão grande que o nome é não apenas dito repetidamente em pensamento, mas, mais que isso, precisa ser verbalizado, como

se, ao verbalizá-lo, o nome, em decorrência da vibração vocal de quem o pronuncia, fosse sentido com maior intensidade em sua corporalidade sonora. Não se reduzindo à simples pronúncia interior, o nome passa a ser articulado concretamente, tornando-se uma experiência sensorial: “Achou o nome lindo. Disse pensado: Priscilla. Pensou mais alto: Priscilla. E pra ouvir o som disse baixinho, Priscilla” (2002b, p. 9-10). Como salienta Paul Zumthor (2007, p. 84), em seu livro *Performance, recepção, leitura*⁴⁹, a palavra, para ser melhor fruída, precisa ser atualizada por uma “ação vocal”; assim, afirma o crítico, “quando a densidade poética se torna grande, uma articulação de sons começa a acompanhar espontaneamente a decodificação dos grafismos”. É verdade que não há, na cena focalizada, uma decodificação, uma vez que o nome não é lido, e sim ouvido antes de verbalizado, mas justamente pelo fato de ter sido incorporado primeiramente pela audição, tal nome é sentido mais profundamente em sua materialidade, o que leva a personagem a proferi-lo. A esse respeito, é bastante elucidativa a comparação entre a audição e a visão promovida por Zumthor:

[...] a audição (mais que a visão) é um sentido privilegiado, o primeiro a despertar no feto [...]. Uma vez lançado ao mundo, no turbilhão de sensações que a agridem, a criança exhibe o prazer que experimenta com a maravilhosa abertura de seu ouvido. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente. A visão também capta, certamente, um espaço; mas um espaço orientado e cuja orientação exige movimentos particulares do corpo. É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me, eu me *autocomunico*. (2007, p. 86-87)

Na passagem em estudo, note-se, ainda, o movimento gradativo assumido por Carolina – “disse pensado”; “pensou mais alto”; “disse baixinho” – figurativizando, dessa forma, o crescente encanto sentido pela personagem. Não basta pensar no nome; este, de fato, precisa ser verbalizado, pronunciado, incorporado. Por esse motivo, tal passagem também nos remete às considerações de Ernst Cassirer, expostas em seu livro *Linguagem e mito*⁵⁰, no qual discute o poder físico-mágico encerrado na palavra. De acordo com o crítico, a palavra, sobretudo o nome próprio, se encontra provida de determinados poderes míticos, convertendo-se, assim, numa “arquipotência”, num “ser substancial”, e por constituir parte integrante de seu portador, pertence à mesma categoria do corpo ou da alma.

⁴⁹ Esse livro, lançado sob o título **Performance, réception, lecture**, em Québec no ano de 1990, foi lançado no Brasil em 2000, pela EDUC.

⁵⁰ O filósofo judaico alemão publicou essa obra em 1925, sob o título **Sprache und Mythos**. A edição brasileira, pela Perspectiva, data de 1972.

Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero ‘signo’ e o ‘designado’; em lugar de uma ‘expressão’ mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a ‘imagem’ e a ‘coisa’, entre o nome e o objeto (CASSIRER, 1972, p. 75-76)

Carolina se rende à “arquipotência” do nome Priscilla, a qual, desse modo, se transmuta em um “ser substancial” para a protagonista. Daí a referida necessidade de a personagem verbalizá-lo, não se contentando em evocá-lo apenas em pensamento. Note-se, além disso, que, em vista desse encantamento inicial, a cena oferece um indício ao leitor acerca da influência decisiva que Priscilla viria a exercer na vida de Carolina. Trata-se, portanto, de um momento mágico cujo poder encantatório se estende e perdura na narrativa até o momento em que se relata o episódio do aniversário de Priscilla, quando o encanto é, enfim, quebrado. Encanto que, no entanto, retorna na passagem que se detém no inesperado reencontro das personagens após vinte e três anos.

No enlevo sentido ao pronunciar o nome, Carolina, sem querer, chama a atenção de Priscilla, que se vira em direção à protagonista; esta, encabulada, “meio que riu pra disfarçar e disse um *oi* cochichado”, mas “Priscilla respondeu um *oi* bem alto, abriu a cara num riso, e começou a procurar o jeito de regular a cadeira” (2002b, p. 10). Da mesma forma que o artigo indefinido anteposto ao nome havia anteriormente incitado o leitor, agora o incita novamente, ao ser anteposto a uma interjeição: um *oi*, de modo a substantivá-la. O modo antitético como o *oi* é caracterizado por ambas as personagens – Carolina “disse um *oi* cochichado”, enquanto Priscilla “respondeu um *oi* bem alto” – contribui para revelar suas personalidades contrastantes (Carolina mais reservada; Priscilla mais expansiva) sem que para isso seja necessária a intervenção judicativa do narrador.

Na imaginação da protagonista, o nome Priscilla não lhe atrai apenas pelas propriedades sonoras do nome em si, na medida em que, ao associá-lo com as características físicas da nova colega, o interesse em torno da dona do nome também se intensifica:

Se fosse só o nome! Mas que cara tão de Priscilla a Priscilla tinha! Assim, de olho verde-escuro e de riso fazendo covinha no queixo e na bochecha. Carolina se perturbou. Ficou olhando pro cabelo em frente: comprido, encaracolado e ainda por cima avermelhado. Era a primeira vez que ela via cabelo dessa cor. (2002b, p. 10)

Além da novidade, contida na manipulação lúdica do nome Priscilla e nos seus efeitos na protagonista, Lygia Bojunga também agencia a fragmentação, ao remanejar o lexema

ludicamente, de acordo com as hipóteses aventadas pelos demais alunos. Desse modo, segundo Reis e Lopes (1988), o que se tem é um nome motivado ou falante, cuja motivação, neste caso, resulta de uma exploração poética da materialidade do significante, figurativizando, assim, as possibilidades gráficas que a língua oferece a uma só sílaba:

A Professora olhou pra classe:

– Antes de começar o ditado, eu quero saber uma coisa: como é que se escreve o *sci* de *Priscilla*?

O braço da Carolina se levantou num pulo:

– Com *cê*.

A professora fez que não. Apontou uma outra menina, que baixou o braço e levantou o corpo pra responder:

– Com dois *esses*.

– Não. – E a Professora apontou um garoto.

O garoto se levantou e deu um soco no ar. (Era assim que ele fazia quando matava uma charada.)

Gritou entusiasmado:

– Bota *cê-cedilha* nessa *Priscilla*!

E a cabeça da Professora disse devagar que não. (2002b, p. 12)

Diante da perplexidade geral, Priscilla, a pedido da professora, vai ao quadro escrever o próprio nome, o que colabora para intensificar o encantamento de Carolina, que quando “viu Priscilla escrito, achou ainda mais bonito que Priscilla falado” (2002b, p. 12). Desse modo, instaura-se uma espécie de sintaxe sinestésica, conjugando o visual e o auditivo no nome Priscilla, de maneira que a admiração que a protagonista viria a sentir por Priscilla nasce desse efeito sinestésico. Certamente tal passagem, de teor acentuadamente metalinguístico por discutir as possibilidades do idioma, acaba por atender também a um propósito didático, mas por via indireta: o desafio da professora em relação à escrita do nome atira o interesse do leitor para tais questões linguísticas, porém, sem dogmatismos nem imposições.

É interessante o modo inventivo encontrado pela autora para destacar na diegese a explicação proposta para o fato de o “Priscilla escrito” ter gerado ainda mais admiração na heroína:

[...] primeiro porque era uma Priscilla de dois *eles* pra gente ficar mais tempo com a ponta da língua no céu da boca (quem sabe ela também virava uma Carolina de dois *eles*?); segundo porque os dois deviam ser tão unha e carne, o *esse* e o *cê*, que mesmo Priscila não precisando do *esse*, o *esse* não quis se separar do *cê*. Teve tanta certeza desse afeto dos dois, que cochichou ele pra Priscilla, assim que ela voltou do quadro. (2002b, p. 12)

Por via da metalinguagem, que neste caso funciona como ponte para o lúdico, Lygia Bojunga explora as possibilidades semânticas sugeridas pelas letras do alfabeto, o que, sem dúvida, provoca um encantamento na instância do receptor, sobretudo do leitor jovem, devido ao fato de a autora manipular a língua tal como se manipula um quebra-cabeças, o que contribui para transformar o texto em um objeto de sedução para esse leitor. Nessa perspectiva lúdica, as potencialidades linguísticas se desdobram, de forma que até mesmo dois *eles* adquirem o poder de prolongar o som da consoante. E é justamente a partir da letra *ele* que um sentimento de irmandade e identificação em relação à colega embala Carolina: “quem sabe ela também virava uma Carolina de dois *eles*?”. Como uma menina brinca com bonecas, atribuindo-lhes características humanas, Lygia “brinca” com as letras, ou melhor, as manipula de tal modo que chega a antropomorfizá-las, ao criar inusitado laço afetivo entre o *esse* e o *cê*: “os dois deviam ser tão unha e carne, o *esse* e o *cê*, que mesmo Priscila não precisando do *esse*, o *esse* não quis se separar do *cê*”.

A explicação apresentada por Carolina nos remete à inventiva Menina do Lado de Paisagem (1992), que, ao ser questionada pela personagem-escritora – “Como é que a paisagem saiu do meu caderno e veio parar no teu desenho se ninguém leu o que eu escrevi?” (BOJUNGA, 2002a, p. 42) – vale-se também da antropomorfização, respondendo, com desenvoltura, que o caderno, não aguentando mais ficar na gaveta, saiu para curtir um sol até que veio um vento e o abriu justamente na página em que o conto “Paisagem” estava sendo escrito. O vento leu a página, gostou e resolveu levá-la consigo. Mas um dia a janela do quarto da Menina estava aberta e o vento entrou com a página. Esta, cansada de voar, deitou-se na mesa e resolveu se separar do vento, que, zangado, foi embora. A Menina então chegou perto da página, leu o que estava escrito, mas quando acabou de ler, a página começou a chorar. Ao ser questionada, respondeu que “queria ter nascido desenho e não letra; disse que só preto e branco fazia ela triste: ela queria ter cor” (BOJUNGA, 2002a, p. 43). E foi assim, explica a Menina, que o conto da escritora se transformou em sua aquarela. Desse modo, observamos que, tanto numa obra como na outra, o mistério é desvendado não pela lógica adulta, e sim pela imaginação e fantasia de uma criança, porém articuladas em um universo que reflete sobre si mesmo. Trata-se, assim, de uma feliz conjugação do adulto com o infantil.

De fato, é apelando também para a imaginação que a menina Carolina propõe uma explicação lúdica para a grafia do nome Priscilla, e assim como os inseparáveis *esse* e *cê* do nome Priscilla, também deseja uma amiga assim: “unha e carne”.

[...] o parecer da Professora não abalou a convicção de Carolina de que o *esse* e o *cê* eram assim: unha e carne. Vai ver até a razão de tanta certeza era a vontade que Carolina tinha de ter uma amiga-unha-e-carne, corda-e-caçamba, onde-vai-uma-vai-outra; uma amiga confidente, uma amiga pra amar. (2002b, p. 13)

Se até então Carolina via apenas na figura paterna uma forma plena de amor, com Priscilla, descobre uma nova forma de amar: a amizade. E, nessa descoberta, o neologismo “aprisricular” traduz a dimensão desse novo amor: “E, de repente, aconteceu. Aconteceu uma Priscilla na vida da Carolina. Uma Priscilla que foi se apriscilando mais e mais, à medida que Carolina descobria novos aspectos do talento e da vida da amiga” (2002b, p. 13).

Acontece, porém, que, desta vez, não se trata de um amor plenamente correspondido, como é o caso da relação pai/filha, pois se, para Carolina, Priscilla era *a* amiga, para Priscilla, Carolina não passava de *mais* uma amiga:

E agora elas são amigas.
Pra Priscilla: *mais* uma amiga.
Pra Carolina: a amiga sonhada, admirada, unha e carne, amiga amada.
(2002b, p. 14)

Diante dessa veneração da heroína pela nova amiga, podemos evocar o sentido etimológico contido no nome Priscilla, o qual se coaduna perfeitamente com seu significado, já que, segundo Obata (2002, p. 162), Priscilla, proveniente do latim *Priscus*, em sentido figurado quer dizer “respeitoso, venerável”. Trata-se, pois, de um nome que denota poder, o que é reforçado adiante, na cena do aniversário de Priscilla, em que a referência ao duplo *ele* do nome retorna; entretanto, ao contrário da cena anterior, em que essa característica havia se relacionado com o sentimento de irmandade vivenciado por Carolina, agora tal identificação se desfaz para aludir ao fato de que Priscilla tinha de tudo em abundância, tornando injustificável sua traição: “Ela tem tudo mais de um, até *ele* no nome ela tem mais que um, ela tem tanta boneca no quarto que não dá nem pra contar, então por que que ela ainda quis a minha, que era minha, que eu ganhei, me diz! diz, diz!” (2002b, p. 41).

Conforme analisamos, para Lygia Bojunga, a linguagem, enquanto realidade material, é fundamental para o jogo escritural. Isso nos faz lembrar da primeira obra da trilogia, em que se verifica, em uma das passagens, procedimento semelhante, embora a animização das letras se associe, dessa vez, à metalinguagem direcionada ao ofício da escrita:

O lápis nunca era sozinho: era ele, a borracha, e o apontador; e eu fazia uso intensivo dos três, o apontador a toda a hora afinando a ponta do lápis pra letra sair caprichada, a borracha volta e meia apagando um *l* que batia a cabeça numa linha, um *a* que botava a perna numa outra, um *b* que saía barrigudo demais. [...]

Então foi assim, caligrafando, que eu recolhi o prazer da borracha esfregando o papel, do lápis roçando a mão, do olho seguindo os sinais que eu imprimia no caderno, brincando aqui de pingar um *i*, ali de engordar um *o*. (BOJUNGA, 2001a, p. 35)

Em um dos *flashbacks* de *Retratos de Carolina*, isolado graficamente do texto por um recuo da margem e pelos parênteses, a atribuição de propriedades anímicas a algo abstrato é também incorporada à narrativa, desta vez na fala do Pai, ao fornecer à protagonista uma explicação metafórica sobre o “Grande Segredo” da vida, a fim de tornar sua descoberta ainda mais estimulante para a menina.

– Muita gente passa a vida espiando o Grande Segredo por uma frestinha estreita assim.
 – ?
 – Já outros conseguem espiar pra ele por frestas mais largas.
 – ?
 – Tem ainda outros que não se contentam com frestas: querem ver *tudo* do Grande Segredo. (2002b, p. 16-17)

Embora as interrogações materializem a incompreensão infantil, a imagem das frestas, tratada metaforicamente pelo Pai num tom de mistério, um tom segredado que a filha logo passara a imitar, ganha concretude na imaginação de Carolina, que passa então a associar qualquer fresta vista ou entrevista ao Grande Segredo:

A imagem das frestas se instalou na imaginação de Carolina. Numa porta que ia se abrindo, mas não se abria; numa fenda que riscava um muro; na folha de uma janela que *quase* se encontrava com a outra, Carolina adivinhava uma fresta importante; tentava espiar por ela; e bastava ver *alguma* coisa que, pronto: já achava que tinha desvendado mais um pedacinho do Grande Segredo. (2002b, p. 17-18)

Essa “concretização da metáfora”, nos termos estabelecidos por Sandroni (1987), em *De Lobato à Bojunga: as renações renovadas*⁵¹, consiste na atribuição de concretude a algo abstrato, marca recorrente na prosa lygiana, como podemos observar, por exemplo, na narrativa “Falando com os botões” (*Feito à Mão*, 1996), que relata a infância da escritora junto ao costureiro da mãe. Esta, ao ser questionada do porquê de permanecer tanto tempo

⁵¹ Livro derivado da dissertação **Lygia Bojunga Nunes: as renações renovadas**, defendida pela autora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1985.

calada, responde que, na verdade, falava com seus botões, o que deixa a menina perplexa, mas não pelo fato de a mãe falar com botão – “tipo da coisa natural” – e sim por passar tanto tempo falando. Assim, conclui a narradora, “se a minha mãe fica esse tempo todo batendo papo com os botões é porque o papo é ótimo! (Conclusão que logo emprestou aos botões uma qualidade mágica.)” (BOJUNGA, 2005a, p. 50).

Imitando a mãe, a narradora-menina também decide falar com os botões, mas, assim como Carolina, mostra-se incapaz de abstrair o sentido metafórico da expressão, e numa brincadeira própria da criança, fala não só em voz alta, como também com botões de verdade:

No fundo mais fundo de tudo que é costureiro, [...] lá estava eu fuçando, atrás de novos botões pra conversar. De quê? Ora, do casamento do botão de madeira, do nascimento do botão de madrepérola, do noivado do botão de metal, da doença e morte de um botão sem furo. (BOJUNGA, 2005a, p. 51)

Como é próprio da criança, que costuma atribuir concretude a expressões abstratas, a narradora conversa literalmente com os botões, de modo que estes passam a adquirir propriedades antropomórficas. Mais que isso: ao imitar o mundo adulto, por meio de botões ricos e pobres, a narradora, revelando-se dona de uma consciência crítica precoce, retrata a desigualdade social e a injustiça, característica patente em muitas obras de Lygia:

E, já imitando o mundo adulto, que parecia achar muito natural a estranhíssima divisão adotada de alguns ricos para muitos pobres, eu também, lá no meu mundinho, já tinha os Botões Ricos (trabalhados em metal) e uma porção de Botões Pobres (de pano e de osso) pra conversar. (BOJUNGA, 2005a, p. 51)

A representação, em especial nas brincadeiras infantis, constitui uma das características formais do jogo, como explica Huizinga. De acordo com o crítico, a criança, ao representar, chega quase a acreditar na própria representação, sem, contudo, perder inteiramente o sentido da realidade: “mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência” (HUIZINGA, 1971, p. 17).

Em *Retratos*, é o que ocorre, por exemplo, na cena em que Carolina-menina brinca de médico com Serginho, motivada pelo desejo de possuir um “pintinho”, como o dele. Denotando ar superior, Priscilla “corrige” a expressão infantil: “só criança muito criancinha demais é que chama pau de pintinho” (2002b, p. 23). Em sua confissão, Carolina, incorporando, então, a “correção” feita pela impaciente amiga, no momento preocupada apenas com a própria festa, narra a cena transcrita a seguir:

[...] E ele me perguntou que tamanho que eu queria o meu... pau, e eu disse que queria um bem grande, pra fazer xixi lá pra nuvem, e então a gente começou a procurar um pedaço de pau lá no quintal pra... ah, Priscilla! quem sabe é por isso que chama assim? Porque o Serginho também chama pintinho de pintinho, mas na hora de procurar um pra botar em mim ele foi procurar um pedaço de pau. (2002b, p. 24)

Investindo ludicamente nos sentidos literal e figurado da palavra “pau”, Lygia reveste a cena de humor por meio da imagem hiperbólica desenhada pelo desejo da menina – “fazer xixi lá pra nuvem”. Note-se a seriedade do jogo infantil, no momento em que as personagens vão para a casinha de ferramentas fazer a “operação”: “Aí eu tirei a minha calça pra botar o pedaço de pau em mim e ele também tirou a calça dele pra poder ver bem onde é que o pau dele começava e aí fazer tudo certinho em mim” (2002b, p. 24). A criança acredita na própria simulação, por isso a brincadeira é por ela levada a sério. Como afirma Huizinga (1971, p. 24), o jogo pode revestir-se de seriedade, uma vez que “o jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se ‘apenas’ de um jogo pode passar para segundo plano”. Sendo assim, no desenrolar do jogo, vive-se “uma experiência de fato, e é por isso que esse mundo representado pode ser comparado à realidade” (RODRIGUES, 2001, p. 33-34). Carolina vivencia a experiência do jogo com tal intensidade, que essa experiência se torna real para ela.

O jogo, entretanto, possui ambiente instável e pode repentinamente ser interrompido: “E quando a gente tava vendo a porta abriu e a minha mãe entrou.” (2002b, p. 24). Como esclarece Huizinga (1971), a qualquer momento a vida cotidiana pode reafirmar seus direitos, em função de um impacto exterior que interrompa o jogo, como ocorre em tal cena. Nessa relação jogo-seriedade, podemos inferir que se o significado de seriedade é definido pela ausência de jogo, o significado de jogo não se define como ausência de seriedade. Isto porque se a seriedade procura excluir o jogo, o jogo pode muito bem incluir a seriedade.

Pelo viés social, temos nesse episódio a presença do policiamento ou da interdição, representados pela figura materna, reguladora dos “bons costumes” e princípios de conduta sexual. Já em termos psicanalíticos, é possível relacionar esse desejo de Carolina pela posse do pênis com a necessidade de completude, de suprir algo que lhe falta, refletindo as inquietações infantis. Ao perceber em si mesma a ausência desse órgão e ao percebê-lo em Serginho, a heroína pode, assim, estar revelando essa necessidade de complemento. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que a aquisição do falo simbolicamente traria, para Carolina, a ilusão de que nada lhe fora suprimido. É, portanto, vivendo essa ilusão que um pedaço do

Grande Segredo lhe é inesperadamente revelado: “Carolina teve que suportar sozinha a dor. [...] Descobrimo no sofrimento solitário uma medida nova de vida” (2002b, p. 19).

A personificação, que também se compromete com o espírito lúdico, conforme vimos em *Fazendo Ana Paz*, é um recurso que se reitera em *Retratos*, lembrando que, no presente estudo, não estamos diferenciando a personificação da proposopoeia. Em outras palavras, por personificação estamos entendendo não somente a antropomorfização, mas também a animização em geral. Na cena em que Carolina, em seu autorretrato, narra a paixão da escritora pela praia deserta cheia de dunas e salinas onde deixara a personagem “pendurada”, esse recurso é agenciado para referir-se à casa que a escritora comprara naquele local: “[...] achou a casa mais com jeito masculino que feminino, chamou ela de Cata-vento” (2002b, p. 172). Por meio da personificação, um objeto inanimado adquire propriedades anímicas, ao lhe ser atribuído um gênero inusitado (“jeito masculino”) que subverte as normas gramaticais.

Também ao descrever a aura de magia que impregnava o escritório do Pai, a narradora recorre à personificação:

[...] o fato do escritório do Pai ser um *esconderijo* fazia daquela peça ensolarada, onde duas janelas olhavam pra rua, [...] um lugar mais que especial: pra Carolina, o escritório era mágico.

A escrivanhinha morava entre as janelas, e vivia na companhia de duas cadeiras de assento de palhinha [...]. (2002b, p. 81)

Como se vê, os verbos olhar, morar e, sobretudo, viver personificam o espaço acolhedor que o escritório sempre representara para Carolina. É nesse lugar especial que ela encontra o amparo de que tanto necessita em momentos cruciais de sua vida. O fato de as cadeiras sempre morarem próximas uma da outra parece simbolizar a proximidade, cada vez mais estreita, entre pai e filha. A escrivanhinha possui também um forte valor simbólico, metaforizando a interioridade do Pai. É como se esses objetos e, por contiguidade, aquilo que simbolizam, ao se situarem nesse escritório-esconderijo, nesse lugar mágico, estivessem como que protegidos no interior do círculo de um feiticeiro. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008), o assento é um símbolo de autoridade, um valor pessoal ou representativo, e um assento elevado indicaria superioridade, o que se coaduna com a cadeira do Pai, maior, que simbolicamente indicaria o lugar especial ocupado por ele na vida de Carolina.

Em cena anterior, temos o mesmo procedimento estético, mas desta vez aliado à metonímia e a um divertido jogo de palavras, a partir da manipulação engenhosa de substantivos compostos:

O dedo recuou, não, que horror! imagina! abrir o guarda-roupa de uma pessoa que ela nem conhecia; se fosse um guarda-comida, um guarda-louça, um guarda... E enquanto Carolina pensava distraída, o que que um guarda-o-quê podia guardar [...], a mão aproveitou a distração do pensamento e, fingindo que só estava fazendo uma festa no puxador, abriu a porta um bocadinho só. (2002b, p. 72-73)

Podemos, pois, constatar que, em vez de Carolina, é ao dedo e à mão que são atribuídas as ações do sujeito, o que é complementado a seguir pelos verbos esquecer, disfarçar, escancarar e pensar que, mais uma vez, remetem indiretamente a ações praticadas pela personagem, embora metonimizadas por sua mão: “[...] a mão se esqueceu que disfarçava e escancarou a porta do guarda-roupa./ A mão não pensou duas vezes [...]” (2002b, p. 73). Valendo-se, assim, da metonímia, o narrador coloca em relevo a patinante hesitação, em conflito com a curiosidade enfermiça de Carolina, cujo olhar de arquiteta é logo atraído pelo móvel belo e raro, não resistindo à tentação de inspecioná-lo mais de perto.

É interessante a ruptura promovida em relação à simbologia do guarda-roupa. Se nele “vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite” (BACHELARD, 2008, p. 91-92), então a narrativa, de fato, rompe com a simbologia tradicional, visto que é justamente a partir do momento em que Carolina depara com o armário de Eduarda e, conseqüentemente, com o vestido e o Homem Certo, que passa a reinar em sua vida uma desordem absoluta, decorrente, em primeiro lugar, de uma paixão cega que a consome e, em segundo, da profunda frustração vivida no casamento. A respeito dessa ruptura com o tradicional, podemos lembrar que o nome Eduarda, do anglo-saxão *Eadweard*, também rompe com seu sentido originário, pois, segundo Guérios (1973, p. 98), significa “guarda (*weard*) das riquezas, dos bens (*ead*)”, e o que Eduarda faz é justamente o contrário: abandona tudo – Homem Certo, casa, Piedoso, guarda-roupa, vestido – em busca de uma vida nova.

A mão é também tratada metonimicamente na cena em que se focaliza o sonho com o túnel:

A mão se estende e procura um rosto; não encontra; desce então, hesitante, tateia: encontra a presença: macia. A mão começa a investigar, apalpar, não é seda, não é algodão, nem cetim. Fica nervosa quando sente que é gaze [...] (2002b, p. 155)

Como no exemplo anterior, as ações de Carolina (procurar, investigar, encontrar, sentir) e seu estado (hesitante, nervosa) são transferidos para sua mão, o que é reforçado pelos verbos pleonásticos “tatear” e “apalpar”. Desse modo, a autora agencia técnica similar ao *close* cinematográfico, conferindo maior dramaticidade à cena enfocada. Ao abrir a gaiola do

Pet, é também a mão de Carolina que “faz a coisa certa”: “tinha aberto a porta da gaiola pro Pet ir s’embora, voar, ser livre” (2002b, p. 157). Constatação salientada logo adiante: “[...] fui eu, fui eu! com essa minha mão aqui, que abri a porta pra ele ir s’embora, voar! ser dono de novo da vida que é dele. [...] Com essa mão aqui. Com essa *minha* mão aqui” (2002b, p. 158).

Note-se o sentido simbólico que tais passagens adquirem na narrativa. Como o leitor pode perceber no decorrer da leitura, a gaiola representa a castração no sentido lacaniano; trata-se do aprisionamento enfrentado por Carolina, impedindo-a de alçar voos mais altos em sua vida. Na cena inicial em que o pássaro e a gaiola aparecem, ou seja, no aniversário de Priscilla, o fato de a protagonista ter ficado com o Pet, em virtude das artimanhas da amiga e da accidental libertação do pássaro, funciona como um indício prolíptico, representando o futuro aprisionamento e posterior libertação de Carolina. Esse aprisionamento é mostrado de modo exemplar na cena em que a heroína, ao se confidenciar com o Pai, lhe revela o conflito enfrentado no casamento: “[...] e só aí eu entendi o cerco cada vez mais fechado pra me botar na gaiola, pra me manter prisioneira” (2002b, p. 123).

Tanto para Cirlot (2005, p. 446), como para Chevalier e Gueerbrant (2008, p. 687-690), o pássaro, símbolo da espiritualidade e das funções intelectuais, representa a alma, sendo o pássaro preto símbolo da inteligência. O voo, por sua vez, pode simbolizar ‘transcendência do crescimento’, guardando “estreita relação com o simbolismo do nível, tanto no aspecto de analogia moral como no de outros valores de superioridade, de poder ou de força” (CIRLOT, 2005, p. 603). Para Chevalier e Gueerbrant (2008, p. 964), o voo, símbolo de ascensão, “exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos”.

No contexto narrativo em análise, é possível estabelecer uma analogia entre o pássaro e Carolina, já que a libertação da ave figurativiza a libertação da personagem, que, após a separação conjugal, dá livre curso à inteligência, com a retomada dos estudos e a busca da almejada independência financeira. O voo do pássaro, por extensão, representa o crescimento da protagonista, o elevar-se rumo à própria autonomia, à superação das tensões. Trata-se, em síntese, do renascimento espiritual da personagem. Por tudo isso, o voo do pássaro propiciado pela Carolina-menina vai ao encontro da libertação alcançada pela Carolina-mulher, em sua busca de patamares cada vez mais altos, sobretudo em sua carreira profissional.

Também o olho é, na prosa lygiana, tratado metonimicamente, incorporando, nesse tratamento estético, sentidos simbólicos que podem ser apreendidos a partir das situações apresentadas. Em *Retratos*, logo após a cena em que se focaliza o sonho com o túnel, uma passagem ilustra exemplarmente a referida metonímia: “O olho de Carolina vai se

acostumando com a mudança de luz, vagueia pela escrivaninha, desce pro soalho, trepa na janela pra espiar o dia que nasce” (2002b, p. 158).

É impressionante, nessa passagem, como o olho é não apenas tratado metonimicamente, como também incorpora características antropomórficas na vivacidade e movimentação com que as ações são descritas: o olho não apenas espia o nascer do dia, mas, mais que isso, “trepa na janela pra espiar”, levando o leitor ao riso, graças à surpresa provocada pela originalidade da imagem evocada. Interessante o fato de o olho ir se acostumando com a “mudança de luz”, pois reflete a transição do espaço onírico para o real. Nesse jogo entre o espaço virtual e o real, a cena é antecedida por essa transição sutil, com a inserção gradativa da luz da madrugada:

A luz começa a diminuir.
Vai diminuindo, diminuindo...

Agora é a luz sutil da madrugada que entra pela janela. (2002b, p. 158)

Em cena que antecede o sonho, a mesma metonímia é incorporada à narrativa, mas, desta vez, para descrever o estado psicológico da personagem central:

[...] o olho de fora acompanhando o escorrer vagaroso da areia, o olho de dentro acompanhando o escuro que vai se alastrando dentro dela.
A escuridão se adensa lá fora. Dentro de Carolina também. (2002b, p. 152)

Nessa passagem, pontilhada de lirismo, a metonímia apresenta-se conjugada à antítese dentro/fora, estabelecendo um contraste entre o olho físico, que acompanha o escorrer da areia, e o “olho da alma”, voltado para a sondagem interior. Paralelamente ao jogo contrastivo dentro/fora, visão interior/exterior, a autora propõe um jogo entre a escuridão real “lá fora” e a interior, que “vai se alastrando” no íntimo de Carolina. Desse modo, concretiza-se o estado depressivo da personagem, desencadeado pela profunda falta que sente do Pai, pela culpa em relação à Mãe, pelas dúvidas e inquietações.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 653), o olho, órgão representativo da percepção intelectual e do conhecimento, surge como símbolo de revelação. Em *Retratos*, a passagem transcrita desvia-se dessa convenção simbólica, uma vez que nada por ora é revelado à Carolina; pelo contrário, é a escuridão, representativa do seu estado confuso, que se adensa em seu interior. Por outro lado, se relacionarmos a passagem em questão com o evento imediatamente posterior ao sonho, então o despertar da personagem nos remeterá a

outro despertar, isto é, a revelação mencionada, concretizada, por sua vez, num movimento de autopercepção, a partir do qual a heroína se permitirá um recomeço. Abrir os olhos passa, então, a incorporar outro tipo de abertura: “um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 654).

É também a partir de um jogo com o olhar, que se focaliza o inusitado reencontro de Carolina e Priscilla, já adultas, quando os olhos de ambas se cruzam no metrô. A cena é enfocada em meio a uma interessante simultaneidade de movimentos: do metrô, com suas paradas consecutivas nas estações; e das personagens que, pouco a pouco, vão se reconhecendo, num misto de intriga e perplexidade crescentes. Tem-se novamente, portanto, o contraste dentro/fora, mas agora agenciado de modo diferente, conforme a situação colocada em cena. Nessa passagem, se o fora aponta para a movimentação presente no espaço exterior às personagens, o dentro indica a intriga que se instala em seu espaço interior. Desse modo, como no movimento de câmera, focaliza-se à distância, pela perspectiva externa, as paradas nas estações e a multidão num entra-e-sai constante. Ao mesmo tempo, pela perspectiva interna, focalizam-se, num *close*, as reações das personagens:

Uma moça entrou, olhou em redor, não encontrou lugar pra sentar, ficou de pé, perto de Carolina.
 Carolina olhou pra moça.
 Lá pelas tantas a moça olhou pra Carolina.
 Ficaram se olhando um momento. Desviaram o olhar.
 Depois de um tempo pequeno o olho da Carolina voltou pra moça: um jeito de olhar entre pensativo e intrigado.
 O olho da moça foi voltando pra Carolina, também meio pensativo.
 (2002b, p. 212)

Note-se como toda a cena é estruturada pelo jogo gradativo de olhares que se estabelece, com idas e vindas, em meio a pausas cada vez mais curtas: “Lá pelas tantas”, “um momento”; “Depois de um tempo pequeno”, o que é reforçado pela transição do pretérito perfeito para a locução verbal composta de gerúndio: “Ficaram se olhando”, “foi voltando”. Ao contrário do pretérito perfeito, que é pontual, o gerúndio traz uma ideia de duração, de continuidade. Assim, o leitor é levado a visualizar o movimento hesitante, em meio ao qual um ar “pensativo” vai, pouco a pouco, se estampando no olho de Priscilla, como se constituísse o próprio reflexo do olhar de Carolina, igualmente perpassado por esse ar “pensativo e intrigado”. Interessante também é o modo como, nessa passagem, as ações das personagens – “Carolina olhou”; “a moça olhou” – são transferidas paralelística e

metonimicamente para o olho: “o olho da Carolina voltou pra moça”; “O olho da moça foi voltando pra Carolina”.

Ainda na mesma página, há uma intensificação desse movimento de vaivém, e a metonímia, antes centrada no olho, se estende para outras partes do corpo, como que as contagiando: “A testa de uma se franziu; a mão da outra pegou uma ponta de cabelo e ficou virando ele no dedo, de um jeito que a gente só vira quando está muito absorta num pensamento qualquer”. São movimentos crescentes de aproximação e distanciamento que concretizam a dúvida a apoderar-se das personagens: “O olho de uma saiu do olho da outra. Mas não demorou muito voltou. Se afastaram outra vez.” Nesse vaivém centrado no olho, o movimento – da testa e do dedo no cabelo – também se intensifica: “A testa que tinha se franzido, se franziu com mais força. O dedo que virava a ponta do cabelo, virou mais rápido”. Em *Verdade e método*⁵², Gadamer (1999, p. 177) afirma que o movimento de vaivém, próprio da natureza do jogo, “não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em permanente repetição”, como podemos observar claramente no trecho transcrito, cujos gestos repetitivos reforçam a situação posta em cena.

Dando prosseguimento ao movimento instaurado a partir do olhar e, ao mesmo tempo, intensificando-o, os olhos novamente se cruzam, e se antes os intervalos entre um olhar e outro eram reduzidos, agora são mais espaçados: “E outra vez – agora mais demorado, mais fundo – o encontro do olho de uma e de outra” (2002b, p. 213). Além do olho em seus vaivens, da testa cada vez mais franzida e do dedo cada vez mais impaciente no cabelo, o movimento da boca também mimetiza a inquietação e a curiosidade crescente que se apossa das personagens: “A boca da moça foi se abrindo de leve, feito coisa que queria falar, perguntar. A boca da Carolina se apertou um pouquinho” (2002b, p. 213).

E é assim, com o olho refletindo “uma dúvida”, “uma certa perplexidade”, que as duas tentam maior proximidade física, procurando se desviar das pessoas que se colocaram entre elas: “Carolina começou a procurar no banco uma posição melhor pra ver a moça/ A moça foi se deslocando, abrindo caminho, se chegando pra Carolina” (2002b, p. 213). É então que ocorre o ápice, o momento de maior tensão na cena retratada:

[...] e quando, afinal, se viram assim cara-a-cara, se perguntaram justo-justo ao mesmo tempo:
 – Carolina?
 – Priscilla?
 E as duas fizeram que sim. (2002b, p. 213)

⁵² Retomando conceitos da fenomenologia, como “horizonte de expectativas”, Hans Georg Gadamer publicou esse livro em 1960. A primeira edição brasileira, de 1997, foi traduzida a partir da quinta edição alemã.

Por intermédio dessa dinâmica movimentação de câmera, com distanciamentos e aproximações, delinea-se uma cena tipicamente cinematográfica, que culmina nesse reencontro pasmo de Carolina e Priscilla após vinte e três anos. E, embora a leitura do texto seja linear, o leitor é levado a imaginar a cena como num filme, em sua simultaneidade de ações, sobretudo no momento em que as personagens dirigem a fala uma para outra. Ao empregar habilmente o recurso da cena, o narrador diminui sua interferência na história e, ao mesmo tempo, reduz a distância entre texto e leitor, de modo que este imagina concretamente, como se passasse diante de seus olhos, esse reencontro emocionado: “O alvoroço foi o mesmo numa e noutra”, alvoroço que simultaneamente contribui para revelar, por meio do paralelismo antitético, a diferença marcante de personalidades: “Priscilla mostrou ele inteiro, Carolina foi mais reservada” (2002b, p. 213-214).

Essa diferença de personalidades fica evidente no exame realizado pela introspectiva Carolina, intervindo, mais uma vez, a metonímia do olho, para pôr em evidência a personalidade expansiva de Priscilla, revelada ora no seu andar: “Às vezes andava mais depressa, puxando Carolina pelo braço”, ora no seu modo de falar: “e continuava despejando palavras que Carolina ouvia atenta, aqui e ali o olho roubando a atenção pra examinar Priscilla” (2002b, p. 214).

Flagra-se, pois, nessa cena, o olhar atento dirigido à velha amiga, revelando, mesmo à revelia da protagonista, o retorno do fascínio outrora sentido, quando vira Priscilla pela primeira vez na escola. E, como daquela vez, o olho de Carolina, como que enfeitiçado, se prende ora no “cabelo comprido e anelado (e não é que continuava avermelhado?)”, ora “na gesticulação abundante e no riso descontraído que volta e meia se enfiava pelas palavras adentro”, ora no tom resoluto que Priscilla imprimia a seus passos: “o olho logo seguia o jeito pra lá de firme que ela pisava”. Nesse fragmento, a perplexidade da heroína se concretiza na interrogação: “e não é que continuava avermelhado?”, fazendo com que o leitor, num movimento retrospectivo, lembre a cena da infância: “Era a primeira vez que ela via cabelo dessa cor” (2002b, p. 10).

Outra cena marcante envolvendo a gradação é incorporada à narrativa, quando se focaliza o primeiro contato de Carolina com a casa (e os móveis) do Homem Certo: “Carolina subiu a escada, enveredou pelo corredor, passou por uma porta que estava fechada, passou por outra entreaberta, logo adiante parou, a curiosidade aguçada pelo pedaço de armário entrevisto na porta.” (2002b, p. 71).

Note-se que um suspense é aí habilmente criado, pois a personagem não é colocada abruptamente diante do armário, mas uma sequência de ações (subir, enveredar, passar) e de locais diferenciados pelos quais a personagem passa (escada, corredor, porta fechada) antecede estrategicamente esse encontro, gerando expectativa no leitor. Novamente a técnica cinematográfica, agora por meio da personagem Carolina – verdadeira câmera – se deslocando de longe para ir se aproximando do alvo desejado. A porta entreaberta e o armário apenas entrevisto, objetos que nos fazem recordar a imagem das frestas relacionada ao “Grande Segredo”, logram despertar a curiosidade de Carolina e a do leitor. No tocante às portas colocadas em cena, não é por acaso que uma estivesse fechada e a outra entreaberta. Se a primeira aponta para o signo da interdição, a segunda, por não ocultar totalmente nem mostrar abertamente, mas apenas permitir uma *entrevisão*, incita a curiosidade, o que faz Carolina retroceder: “Voltou atrás. Espiou melhor”. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 734-735), a porta, abrindo-se sobre um mistério, simboliza a “passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido [...], não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la”.

Aceito esse convite, a sequência de ações protagonizada por Carolina a partir daí é novamente construída por meio do suspense, em vista da modalização verbal e do superlativo: “o armário *parecia* uma peça *interessantíssima*” (grifos nossos) e do modo como “empurrou *devagarinho* a porta” (grifo nosso). Em virtude disso, o texto corrobora para intensificar a expectativa do leitor, culminando no “espanto emocionado” que se estampa na cara da protagonista, “ao dar com o guarda-roupa inteiro” (2002. p. 71).

Toda a cena restante até se dar o reencontro emocionado com o vestido é permeada pelo suspense: “Sem nem se dar conta, foi entrando na ponta do pé pra não perturbar o silêncio em volta” (2002b, p. 71). É curioso o modo como Lygia constrói esse fragmento: em vez de a personagem entrar na ponta do pé para não fazer barulho, como se diria vulgarmente, ela entra assim de mansinho “pra não perturbar o silêncio em volta”, ou seja, o silêncio é personificado, revestindo a cena de profundo lirismo, graças à inversão criada. Em vista da detalhada descrição que antecede esse reencontro, a narrativa é estrategicamente construída, de modo que o momento culminante, de maior tensão, vai sendo constantemente adiado, o que, simetricamente, gera uma tensão gradativa no leitor:

Parou diante do guarda-roupa, analisando cada detalhe. A porta da seção da esquerda tomava toda a altura do móvel; a da direita se dividia em duas partes. A seção do meio era a mais larga das três, e tinha, na parte superior, um espaço vazio (pra livros? pra um objeto de decoração?); a seguir uma porta de uns três palmos de altura, esculpida em toda a extensão; a parte inferior era tomada por três gavetões. (2002b, p. 71-72)

A profusão de detalhes na minuciosa descrição do móvel colabora para protelar a surpresa que a autora astuciosamente esconde do leitor para que o impacto posterior seja ainda mais flagrante. Nesse jogo de esconde-esconde, Lygia se detém nos pormenores mais sutis, concretizados seja na fruição sinestésica da personagem: “Encantada com a tonalidade da madeira, Carolina se juntou ao guarda-roupa, querendo identificar pelo cheiro que madeira era aquela. Alisou um veio com a ponta do dedo”, seja na contemplação embevecida dos puxadores: “não tinha visto iguais em livro e museu nenhum [...]: tão delgados e elegantes! o metal trabalhado, miniaturando os motivos geométricos da pequena porta esculpida.” (2002b, p. 72). A par dessa pausa descritiva⁵³, que, no nível da trama, desacelera o enredo, é de notar a construção artística do guarda-roupa, responsável por levar o leitor a imaginar e, como Carolina, se deleitar com um móvel assim, dotado de tão suprema beleza. Retomando a postulação de Tomachevski (1973), diríamos tratar-se de um motivo livre, fundamental não ao desenrolar dos acontecimentos, mas à trama artística que envolve a narrativa.

É assim, oscilando entre a curiosidade e a hesitação, que a mão de Carolina, enfim vencida pela curiosidade de perscrutar o interior do móvel, sorrateiramente “abriu a porta um bocadinho só”, fragmento que se constitui no ápice do suspense da cena a que já nos referimos, ao comentarmos os procedimentos agenciadores da personificação. Nessa personificação conjugada à metonímia, a mão de Carolina, deixando de “disfarçar”, escancara o guarda-roupa, momento em que a autora finalmente revela as cartas até então arditamente ocultadas na manga. Em nível estrutural, imprime-se maior velocidade ao ritmo narrativo, que, por sua vez, surge como consequência da transição da descrição detalhada e da hesitação da protagonista para uma sequência dinâmica de ações, que culmina na incontida posse do vestido.

Primeiro é a mão e o olho que metonimicamente dele se apossam: “A mão não pensou duas vezes: arrancou o cabide do guarda-roupa e levantou ele alto, pro olho vir deslizando vestido abaixo” (2002b, p. 73), o que, a seguir, é reforçado pela pontuação e repetição enfáticas, traduzindo o inacreditável: “Mas era possível? Era mesmo possível? Ah, era sim,

⁵³ Para Genette (1979), a pausa descritiva consiste em uma anisocronia, isto é, trata-se de uma disparidade entre a duração dos eventos ficcionais e a de sua representação, envolvendo neste caso a velocidade mínima do discurso, com a suspensão do tempo da história para a descrição de eventos ou objetos.

era ele mesmo, mesminho, ele todo!” (2002b, p. 73). Em seguida, o próprio cheiro do vestido precisa ser incorporado pela personagem: “Carolina cheirou o vestido. Sentiu que ele tinha sido pouco usado; sentiu ele perfumado; sentiu ele há muito tempo guardado” (2002b, p. 73). Finalmente, urge prová-lo, senti-lo no corpo em sua inteireza:

Nem sentia a mão desabotoando a blusa e a saia que vestia, nem tampouco o pé se livrando do sapato esportivo que não tinha nada a ver com o vestido. Meio que se encolhendo, meio que se arrepiando, foi assim que, num vagar sinuoso ela foi pra dentro do vestido (2002b, p. 74)

Como que tomada por um transe, totalmente esquecida do lugar em que estava e das conveniências sociais mais elementares, Carolina revive a frustração de Londres em toda sua crueza, de modo que nada mais existe naquele momento para a personagem: somente o vestido. Em termos freudianos, o princípio do prazer sobrepuja o princípio da realidade. Trata-se, em suma, do desejo de gratificação imediata, conduzindo o indivíduo a buscar o prazer para evitar a dor: “A vontade frustrada daquele dia londrino, em que ela quis tanto se enfiar no vestido, voltou com força [...] agora ela só pensava na porta fechada da loja, onde ela batia, batia e ninguém abria” (2002b, p. 73-74). É, portanto, para suprimir a dor vivida tão intensamente na adolescência, que Carolina, inteiramente absorta, alheia ao real, age por puro impulso, deixando falar a linguagem do desejo.

É também num movimento gradativo que a personagem se mira no espelho, enamorando o vestido e depois se enamorando nele: “Olhou pro espelho. Primeiro, só enamorada do vestido. Depois, se enamorando da imagem toda” (2002b, p. 74). Mas, para Carolina, cuja paixão pelo vestido havia sido tão intensa (e frustrante) na adolescência, a contemplação estática não basta: “Ficou de costas; foi virando o pescoço pra se ver refletida assim; ondulou o corpo pro vestido se movimentar; e rodopiou devagar querendo ver o movimento se completar” (2002b, p. 74). Inteiramente seduzida pelo vestido, a personagem se perde em sua contemplação. Encanto que só se quebra com a inesperada exclamação do Homem Certo: “– Eduarda!”, ao se defrontar, perplexo e admirado, com Carolina no quarto de vestir e no vestido da Eduarda.

Além dos recursos apontados, observamos, em *Retratos*, inusitados jogos morfológicos, como exemplifica a passagem em que a narradora, ao focalizar a protagonista na referida curiosidade em abrir o guarda-roupa, instaura um lúdico jogo de palavras a partir da manipulação de substantivos compostos: “se fosse um guarda-comida, um guarda-louça, um guarda... E enquanto Carolina pensava distraída, o que que um guarda-o-quê podia guardar pra não ser assim tão horrível de abrir e olhar, a mão aproveitou a distração do

pensamento e [...] abriu a porta um bocadinho só.” (2002b, p. 72-73). É assim, manipulando as combinações entre o prefixo verbal *guarda-* e os substantivos passíveis de serem a ele associados: “comida”, “louça”, que Lygia cria um neologismo: “guarda-o-quê”, representando esse campo aberto de possibilidades linguísticas, que surge como pretexto para camuflar a real intenção de Carolina: abrir o guarda-roupa; assim, tal intenção, ocultando-se arditamente na narrativa, aparece disfarçada sob a roupagem da dissimulada “distração” da personagem.

Exemplo igualmente surpreendente encontra-se no seguinte fragmento: “E já botou a vida em dia, e já pagou o que devia, e já comprou a parafernália-dita-necessária: microsoft, microonda, microisso, microaquilo, faxfreezervídeotevêsomcelular” (2002b, p. 210). Focaliza-se, nessa passagem, Carolina aos vinte e nove anos, empregada em um escritório de arquitetura, na repetitiva atividade de calcular e desenhar detalhes de plantas criadas por outros arquitetos, e sonhando com o dia em que ela mesma projetaria os próprios espaços. Embora a atividade exercida não lhe proporcione prazer, Carolina encontra, enfim, a almejada independência financeira, traduzida na aquisição da “parafernália-dita-necessária”. Note-se como o neologismo por justaposição chama a atenção do leitor para a própria palavra criada, acentuando, conseqüentemente, o sentido pretendido.

Em seguida, há a exploração lúdica do morfema *micro*, quer como parte integrante da palavra que nomeia uma marca de computador: “microsoft”; quer como prefixo na formação de um substantivo por justaposição: “microonda”; quer como prefixo na formação de novos itens lexicais: “microisso”, “microaquilo”, palavras que, como no exemplo anterior, apontam para a abertura de novas possibilidades combinatórias e a ruptura com paradigmas conhecidos. Trata-se de possibilidades que culminam em outros itens igualmente necessários para o conforto doméstico: “faxfreezervídeotevêsomcelular”. É interessante como essa aglomeração de substantivos destituídos de elos coesivos, constituindo estranhamente uma só palavra, mimetiza a mencionada “parafernália”, conferindo-lhe especial relevo. Desse modo, o leitor, atraído por essa configuração inusitada, é levado a perceber mais intensamente o significado aí subjacente, que aponta para a vida pragmática e consumista, preponderante na sociedade moderna. Os substantivos concretos aí presentes figurativizam essa sociedade materialista regida pelos avanços tecnológicos, em que não se dá espaço a sentimentos, sonhos e devaneios, devorados pela fome do consumo. Paradoxalmente, é justamente no sonho que Carolina se refugia, a fim de minimizar sua frustração:

[...] mas já comprou um terreno na serra [...] e já inventou a casa que vai levantar quando acabar de pagar: uma casa tão inventada, que ela vai se *desfrustrar* de todo esse tempo que ela fica naquela mesma prancheta, naquele mesmo canto de sala, recalculando e redesenhando cálculos e desenhos que têm que ser mais econômicos, mais competitivos, mais repetitivos. (2002b, p. 210)

Nessa passagem, o paralelismo sintático e as anáforas materializam as atividades repetitivas que permeiam o cotidiano da protagonista. Na rotina que se desencadeia sempre no mesmo espaço físico (a prancheta no canto da sala), no árduo trabalho de aprimorar criações alheias e sem oportunidade de dar vazão à própria criatividade, Carolina encontra na casa sonhada e inventada o espaço ideal e idealizado para fugir da realidade opressora que a cerceia. Outro meio de fugir do cerceamento é a invenção lexical, libertadora dos limites, que leva a personagem a se “desfrustrar” do tempo e da mesmice. Segundo Cirlot (2005, p. 141), a casa, em virtude de seu “caráter de vivenda”, possui forte identificação com o pensamento, o corpo ou com os estados da psique. Em uma abordagem mais aprofundada, Bachelard (2008, p. 26), em *A poética do espaço*⁵⁴, diz que a casa, ao se converter em símbolo do espaço interior, “abriga o devaneio”, “protege o sonhador”, “permite sonhar em paz”. Desse modo,

[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. [...] Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. (BACHELARD, 2008, p. 26)

É, portanto, nessa casa construída através do devaneio que Carolina se permite sonhar para arrefecer os dias cinzentos que permeiam sua existência, na esperança de dissolver, ao menos temporariamente, as nuvens que lhe toldam o caminho. Essa casa “tão inventada”, recanto imaginário a que a protagonista se entrega, nos faz lembrar da casa de Ana Paz, também construída com extrema inventividade. Estabelecendo, ainda, uma relação temática com as primeiras obras de Lygia, podemos nos lembrar da casa da madrinha ou da “Casa dos Consertos” de *A bolsa amarela*, que, segundo Silva (1996, p. 158), “constituem-se numa projeção idealizada da casa brasileira”, configurando “tentativas de uma sociedade ideal”. É verdade que, na obra em análise, a casa inventada, a princípio, não projeta a coletividade, e sim os sonhos de Carolina, mas se tomarmos tal casa em seu sentido alegórico mais amplo, é

⁵⁴ Essa obra, escrita pelo filósofo e epistemólogo Gaston Bachelard, foi publicada originalmente na França em 1957 e teve sua primeira edição brasileira, pela Martins Fontes, lançada em 1989.

possível concebê-la como um refúgio a que anseia toda a sociedade, sobretudo se levarmos em conta que, como a casa da madrinha, trata-se de um ambiente rural:

Se nas obras anteriores, Lygia prioriza o ambiente urbano, a partir de *A casa da madrinha* o ambiente rural passa a ter lugar de destaque, surgindo como uma possibilidade de ‘conserto’ da sociedade brasileira. Essa tentativa de Lygia de retorno ao rural parece refletir o pensamento de Rilke, de quem fora leitora assídua, sobre a hostilidade do ambiente urbano, lugar de lutas e tensões que provocaria no indivíduo o desejo pela vida tranqüila no campo. (SILVA, 1996, p. 158-159)

No que concerne à *bricolage*, esse procedimento estético é também agenciado em *Retratos*, como exemplifica a passagem em que a narradora, por meio do humor e do jogo de contrastes, tece comentários a respeito das operações realizadas pelo pai de Priscilla: “[...] o pai da Priscilla era cirurgião plástico, e a Priscilla estava sempre contando pra Carolina tudo que é operação que o pai fazia. Nossa! era coisa da gente nem acreditar” (2002b, p. 14).

Nesse fragmento, Lygia constrói uma personagem que se aproxima da concepção de *bricoleur* segundo os termos de Lévi-Strauss (1997), uma vez que sua atividade profissional se resume a um intenso fazer/refazer, e ao exercê-la, lida, literalmente, com “fragmentos heteróclitos” na “definição do conjunto”, dispondo tais fragmentos conforme uma orientação estética e, claro, de acordo com o gosto do cliente. A expressão exclamativa “Nossa!”, que traduz, por meio do discurso indireto livre, a incredulidade de Carolina em sua admiração infantil, conjuga-se a elementos antitéticos, reveladores do constante (re)fazer desse incansável cirurgião-*bricoleur*: “botava nariz novo, tirava ruga velha, sumia com barriga grande, tapava cicatriz de ferida, mudava feitio de orelha; se mulher tinha peito grande e não gostava, ele cortava; se outra queria grande, ele botava”, daí a inusitada comparação do médico à figura do mágico, investindo-o, inclusive, de um poder superior ao deste: “nem mágico fazia o que o pai da Priscilla fazia” (2002b, p. 14).

Outro fragmento em que encontramos a prática da *bricolage* aparece no autorretrato de Carolina, no diário em que dá livre curso à fantasia, além de fazer comentários a respeito de sua criadora: “Acho até que ela gosta é assim: vai transformando devagar. Um belo dia some uma parede. Meses depois aparece uma janela onde não tinha, e onde tinha uma porta de repente não tem mais” (2002b, p. 177).

Essa *bricolage*, observada na lenta e progressiva transformação das moradas, mediante uma contínua atividade de construção/reconstrução, estende-se ao modo como a autora constrói as próprias personagens: “Sempre andando juntos: tijolo e cimento, caderno e livro.

[...] *Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente*” (2002b, p. 177). Tal procedimento, que implica a construção das personagens pela autora ficcionalizada, encontra-se materializado no primeiro livro da trilogia, *Livro: um encontro*, em que a escritora se vê como uma eterna “construtora”, imagem que abarca tanto o exercício da leitura como o da escrita: “[...] quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava./ Mas, como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeï um dia de alargar a troca: comeceï a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar” (BOJUNGA, 2007c, p. 9). É certamente inspirada nesse dizer que Bittencourt (2003, p. 4) declara não haver dúvida de que a construção do universo ficcional de Lygia

[...] foi feita com tijolos especiais. Os mesmos com que se constroem casas onde as crianças vão morar.

E Lygia, engenheira, arquiteta, mestre-de-obras e carpinteira, vai escrevendo livros ávidos de leitores, pois cada texto os provoca, obriga-os a ouvir..., a ouvirem-se.⁵⁵

E, ao exercer esse trabalho de carpintaria, a autora dá forma às suas moradas, que, por sua vez, dão forma à autora e às personagens desta, como revela Carolina, promovendo um jogo linguístico entre as palavras forma e formar: “[...] *cada uma dessas moradas a que ela dá forma, depois vai formando ela. Ela e a gente. É meio esquisito, mas é assim.*” (2002b, p. 178). Constatamos, desse modo, que o verbo formar aqui agenciado ultrapassa o sentido literal de “dar forma a algo”, adquirindo uma significação mais abrangente, atrelada à função educativa, mas não no sentido pedagógico e sim formativo, o que nos remete à função humanizadora de que fala Antonio Candido em “A literatura e a formação do homem” (1972)⁵⁶. Função esta relacionada ao processo que, confirmando o homem na sua humanidade, atua em sua formação. Nesse sentido, tais moradas ultrapassam os liames da denotação, metaforizando o processo de criação e as obras daí oriundas, concebidas pela autora como moradas de suas personagens.

Ainda no tocante à *bricolage*, esse recurso também é incorporado à narrativa no diálogo entre Carolina e sua criadora, quando esta decide, enfim, falar um pouco de seu novo personagem – o Discípulo:

⁵⁵ Extraído do texto “Tijolos, Casas e Pontes: a obra de Lygia Bojunga Nunes”. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_13_p093-096_c.pdf>. Acesso em: 20 set. 2003.

⁵⁶ Ensaio resultante da palestra proferida por Antonio Candido na XXIV Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada em São Paulo em julho de 1972.

- Que idade ele tem?
- Mais velho que você.
- Que nem o Homem Certo?
- Não, não!
- Uns... trinta anos?
- É... por aí. Um pouco menos.
- Alto ou baixo?
- Assim... assim mais ou menos da tua altura.
- Mais pra claro ou pra moreno?
- É... assim... É: mais pra moreno. (2002b, p. 182)

Nesta *bricolage*, as características físicas do Discípulo vão sendo construídas durante o próprio diálogo com Carolina, o que notamos por meio da hesitação concretizada nas reticências e na imprecisão com que a personagem é descrita. Isso fica evidente, sobretudo no trecho em que se retrata o cabelo, visto que, mais do que uma hesitação, a escritora demonstra desconhecer o seu feitio: “Ih... sabe que eu não me detive nisso?”. É, aliás, motivada pela insistência da protagonista – “Puxa, mas cabelo é coisa que a gente repara logo” – que a narradora-escritora finalmente atribui características ao cabelo da personagem: “Bom... vai ver... Ah, já sei! ele amarra o cabelo atrás do pescoço [...] Amarrado assim, ó. É: agora eu sei que é assim.” (2002b, p. 182). Diante disso, percebemos que a personagem vai sendo montada e moldada de um modo que foge às convenções, pois construída no interior mesmo do jogo ficcional, durante a inusitada conversa entabulada entre a criadora e uma de suas criaturas. É justamente esse procedimento encenado pela escritura de Lygia Bojunga, em que se focaliza não somente o processo da escrita, mas também a relação escritora/personagem que, dentre outros aspectos, analisaremos no próximo capítulo.

4. PERFORMANCE ENUNCIATIVA: DESDOBRAMENTO DISCURSIVO E DRAMATIZAÇÃO

Como em outras obras de Lygia Bojunga, as narrativas em estudo apresentam uma focalização múltipla, ainda que os modos como esse recurso se configure sejam diferentes. É no intuito de analisá-los que delineamos este capítulo, cujo foco se direciona para aspectos relacionados ao desdobramento discursivo e à dramatização.

É em vista desses aspectos que pretendemos responder aos seguintes questionamentos: Como ocorre, no *corpus* selecionado, a construção das vozes enunciativas? Como se configuram os papéis exercidos pelos sujeitos ficcionais? Haveria graus de hierarquia entre eles? Esses papéis permanecem constantes ou variam? Caso variem, como se concretiza essa variação e que implicações teria na trama?

Em relação à dramatização do discurso, como se realiza a *performance* enunciativa? Nessa *performance*, como as situações postas em cena são apresentadas ao leitor? A construção dêitica do relato também estaria relacionada à dramatização?

4.1 Fusão e alternância de vozes

Fazendo Ana Paz

Em *Fazendo Ana Paz*, a narrativa não segue estrutura linear, havendo a intercalação do contexto espaço-temporal da arquinarradora com o de Ana Paz, contexto que se complica e se “complexifica”, na medida em que o leitor depara com a presentificação dramatizada das vivências da protagonista em diferentes fases de sua vida, como se se tratasse de três personagens diferentes.

Em um curioso desdobramento do sujeito, a voz multifacetada da heroína, corporificada nas três Anas, parece se estruturar do mesmo modo como se estrutura a voz da autora ficcionalizada, uma vez que se trata de uma personagem que singularmente se desdobra, fragmentando-se em três narradoras. Sua voz aparenta, assim, possuir relativa independência na estrutura da obra. Nos termos bahktinianos, poder-se-ia dizer que é como se essa voz “soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAHKTIN, 2005, p. 5). Convém ressaltar, entretanto, que, na narrativa em questão, esses “outros heróis”, em vez de configurarem outras

personagens, são, na verdade, desdobramentos do mesmo ente ficcional: Ana Paz em três momentos distintos de sua trajetória. Além disso, como veremos adiante, não se trata de “vozes plenivalentes”, ou seja, independentes como consciências autônomas, em decorrência da hierarquia enunciativa habilmente articulada pela autora e em cujo topo reina, soberana, a arquinarradora.

Essa fragmentação ao nível da personagem encontra correspondência na fragmentação discursiva e temporal, na medida em que, para focalizar a protagonista em diferentes momentos de sua existência, a autora se vê compelida a fragmentar também a instância discursiva. Desse modo, o foco narrativo em primeira pessoa é compartilhado entre vários narradores autodiegéticos (que nos mostram *flashes* de sua vida) e a arquinarradora (que assume também a primeira pessoa ao tecer sua teia metalinguística).

É em meio à fragmentaridade com que a narrativa lygiana é construída e refeita, abrindo-se à construção de sentidos por parte do leitor, que este depara com uma narradora que, em um desdobramento narcísico, simula ser a escritora real, verificando-se, ao mesmo tempo, a simulação da autonomia da personagem em sua aparente independência enquanto ser ficcional. Por meio desse artifício, confere-se verossimilhança à instância narradora e cria-se uma personagem capaz de desprender-se por vontade própria da diegese a que pertence para atuar em um plano superior, como se pudesse invadir a realidade em que se situa a própria autora que lhe deu vida.

Nessa troca de máscaras, é fácil observar a constante mescla e alternância de vozes no discurso. Isso pode ser constatado, por exemplo, na passagem em que a autora ficcionalizada, valendo-se da intertextualidade, explicita a gênese da própria criação.

Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:

“Prezado André

Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida.

Dá pé? Um abraço da Raquel.”

Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar? (1992, p. 11)

Como se vê, a voz da arquinarradora se intercala com a de Raquel, como se esta migrasse de *A bolsa amarela* e, por vias mágicas, se infiltrasse no texto de *Fazendo Ana Paz*, efetuando um “contato dialógico entre textos”, como postula Bakhtin (1979, p. 162), em *Marxismo e filosofia da linguagem*⁵⁷. A autora cria, desse modo, uma narradora-escritora que

⁵⁷ Esse livro, que data de 1929, foi originalmente publicado em Leningrado, sob o pseudônimo V. N. Volochinov, que foi colega de Bakhtin.

a mimetiza, valendo-se para isso da simulação da fusão entre realidade e ficção, em um procedimento de explicitação da autoria implícita. Nessa fusão, ao mesmo tempo em que a (dis)simulação da categoria autoral se intensifica, concretizando-se pela expressividade da pontuação emotiva, a personagem, numa inusitada inversão de papéis, emerge da narrativa, impondo-se à revelia da escritora. Desse modo, as fronteiras entre o literário e o extraliterário são desafiadas, mas, como bem observa Hutcheon (1991, p. 282), “só podemos questionar essas fronteiras porque ainda as pressupomos como existentes”, ou seja, tais fronteiras, ainda que pareçam se embaralhar, não se dissolvem na ficção, pois o que se tem é uma estratégia por meio da qual se confere estatuto de realidade à realidade ficcional.

Na passagem em que a menina Ana Paz, como que imitando Raquel, se impõe no relato, novamente observamos a “enunciação na enunciação”, o “discurso no discurso”, como elucida a dialogia bakhtiniana.

E aí, um dia aconteceu de novo: ela chegou, e sem a mais leve hesitação foi me dizendo:

“Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito.” (1992, p. 13)

Como podemos perceber, temos uma miscelânea de vozes interpenetráveis, na medida em que é possível extrair o discurso de Ana Paz do discurso da arquinarradora. Convém notar o artifício utilizado para alternar as vozes narrativas. Embora o foco permaneça em primeira pessoa, muda-se o ponto de vista, passando da narradora-escritora para a personagem, que, por sua vez, torna-se narradora. Trata-se do que Genette (1979) denomina narrativa metadieética e Reis e Lopes (1980) chamam de narrativa hipodieética, para se referirem à introdução deliberada, na narrativa principal, de uma micro-história, uma *hiponarrativa*, de modo que o “discurso das personagens funcione [...] como um simulacro do ato de enunciação” (REIS; LOPES, 1988, p. 108).

Em *Fazendo Ana Paz*, essa estratégia, que se revela recorrente, incorpora uma transição sutil, marcada apenas pelos dois-pontos, responsáveis por introduzir a fala da personagem entre aspas, mas em um capítulo independente. Delineia-se, assim, uma “fala híbrida, ao mesmo tempo discurso direto, porque a personagem se auto-apresenta, e discurso indireto, por ser voz de uma narradora que assume o comando da narração” (AIRES, 2003, p. 49). Desde a primeira obra de Lygia Bojunga, é possível verificar esse procedimento em que o narrador heterodieético se oculta para dar lugar à fala das personagens, que então assumem a

posição de narrador. Como elucidam Costa e Fantinati (2004, p. 116), já em *Os colegas* (1972) esse procedimento é agenciado, intensificando-se em obras posteriores:

A 3ª pessoa, que enuncia a fábula, se oculta em alguns momentos para que outros narradores apareçam: as personagens, ousadamente, assumem o lugar do narrador, contando suas histórias, escrevendo bilhetes, revelando planos secretos. Nem mesmo a mais constante voz centralizadora, o narrador em 3ª pessoa, se mantém unitária: cria notas de rodapé explicativas, carregando a narração para espaços fora da mancha habitual da página, obrigando o leitor a uma inusitada dinâmica visual e a uma interrupção no fluir temporal da narrativa. A obra de Lygia Bojunga já nascia sob o signo da ruptura.

Similarmente ao que ocorre em *Os colegas* e outras obras de Lygia, no fragmento transcrito, percebemos que a enunciação do narrador integra em sua composição outra enunciação, valendo-se de estratégias para assimilá-la parcialmente, embora conservando a autonomia do discurso da personagem. Em outros termos, o narrador incorpora em seu discurso um discurso alheio e, para isso, este é adaptado ao dizer do narrador, mas, ao mesmo tempo, o discurso do outro conserva sua independência, não se perdendo no discurso do narrador. É desse modo que a consciência de Ana Paz parece manter independência, mesmo que seu dizer esteja incorporado à enunciação narradora. Em vista disso, pergunta-se: as vozes articuladas nessa narrativa seriam polifônicas? Essa é uma questão que tentaremos responder adiante.

Em outro trecho, em que Ana Paz, ao se apresentar no espaço da enunciação, rememora a cena da morte do pai, a pluralidade discursiva também se faz presente nos modos como os diálogos vão sendo incorporados à enunciação narradora, de maneira a concretizar a tensão que envolve a cena, cuja dinamicidade encontra-se refletida na pontuação (e na sua ausência) e na insistente sucessão de aditivas. Assim, a dramaticidade da cena é figurativizada mediante uma construção discursiva, que embora não chegue a ser fragmentária posto que mediada por verbos *discendi* e pelo discurso indireto, é marcada por um ritmo veloz, provocado pelo modo inovador com que a autora emprega a pontuação:

[...] o meu pai chegou nervoso dizendo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir! E puxou a minha mãe pro quarto, e bateu a porta com força, e desatou a falar cochichado, e eu fui chegando pra porta, mas não dava pra escutar direito, ouvi Rio Grande do Sul, ouvi militar, ouvi sindicato, e ouvi ele dizendo de novo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir, e a minha mãe abriu a porta, e passou por mim sem me ver, e correu pro telefone, e o meu pai abriu o armário, e pegou uma sacola, e foi jogando lá pra dentro camisa meia e pijama, e quando eu cheguei perto dele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma coisa, que é, pai, que é? promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca, mas pai o que é que tá acontecendo? ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca, Ana Paz! eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campainha tava tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada eles tão aí! eles tão aí! e o meu pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, e a minha mãe gritou não sai por aí que eles já cercaram a casa! e tome pancada na porta, e voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro tiro e a minha mãe gemendo chorado. (1992, p. 14)

Nesse constante entrelaçamento, percebemos uma interação dialógica na qual se confrontam a voz da narradora, a do pai, a da mãe e a da narradora enquanto personagem da própria narração, o que é complementado pela forma onomatopaica da repetição “tiro tiro tiro”, que, em sua corporalidade sonora, mimetiza o disparo responsável pelo assassinato do pai. É, portanto, a mescla de vozes, a aparente apresentação caótica do episódio, como se este estivesse sendo encenado no momento mesmo em que o lemos, que o tornam inusitado, surpreendente, de modo a lhe conferir qualidade estética e, conseqüentemente, gerar estreita proximidade entre texto e leitor, em virtude do efeito produzido.

Nessa enunciação descontínua e oscilante, alterna-se novamente o foco para a narradora-escritora e retoma-se a reflexão metalinguística, deixando-se a história da Ana Paz em suspenso, para delinear-se o processo de sua construção.

Parei. Eu tinha escrito a cena toda. A Ana Paz chegou tão forte que eu senti que ela não ia mais me largar [...].

[...] E fiz mais espaço na minha mesa, e fiz ponta em tudo que é lápis. [...] Fiz tudo isso só pensando no caminho que a gente ia fazer junta, eu e a Ana Paz. (1992, p. 15)

Desse modo, há, na verdade, duas histórias que se entrecruzam: a história do livro *Eu me chamo Ana Paz* (título referido às páginas 38, 39 e 51), que focaliza Ana Paz em três momentos de sua vida, e a história do livro *Fazendo Ana Paz*, que focaliza o modo de construção do primeiro. Esse entrelaçamento especular de histórias pelo recurso da metalinguagem é um procedimento que também pode ser constatado em outras obras da

autora, como *Angélica* (1975) e *O Abraço* (1995). Na primeira, o conceito de “história-dentro-da-história” é explicitado de modo exemplar, já que se tem um texto teatral inserido em outro maior em prosa, numa interpenetração dos gêneros narrativo e dramático, característica que se acentua pela presença, na peça, do Explicador, espécie de duplo do narrador. Em *O Abraço*, por sua vez, temos a encenação do conto “O Abraço” dentro do livro *O Abraço*, observando-se, ainda, a ficcionalização da escritora, que se torna, na trama, narradora e, ao mesmo tempo, interlocutora de Cristina, protagonista que, em determinado momento, diz se sentir como uma personagem daquela.

Em *Fazendo Ana Paz*, observamos, na passagem transcrita, a ação de escrever e a menção a instrumentos próprios ao fazer literário, como a mesa e o lápis, que apontam não para a figura do narrador, mas a do escritor da obra. Desse modo, ao mesmo tempo em que o leitor é mobilizado a recriar a história de Ana Paz, é conduzido a recriar a história da escritura de *Fazendo Ana Paz*. Por intermédio desse recurso, a narrativa logra tornar-se um jogo com cujas peças cabe ao leitor fazer as possíveis combinações.

Animada pela força que sentira na personagem, a narradora se dispõe a retomar sua escrita, porém, diante de tantas dúvidas, Ana Paz acaba se “afogando” em um “mar de perguntas”. Desse modo, ela fica em suspenso, dando lugar a outra personagem: uma moça em seus dezoito anos, que, no entender da escritora, iria “desempacar” a Ana Paz. Em nova mudança de foco, é a própria moça que conta sua história, rememorando o momento em que se apaixonou por Antônio. Para isso, utiliza, a princípio, o discurso indireto e, a seguir, o direto, por meio de uma encenação do diálogo entre os dois em frente ao mar.

[...] eu entendi que ele tinha falado *coup de foudre*, mas eu não sabia direito o que que isso quer dizer, e ele estava olhando tão bonito dentro do meu olho, que eu não tive coragem de perguntar: *como é?* [...]

[...] e a gente ficou assim só se olhando, e foi só depois dum tempo enorme que ele lembrou duma coisa importante:

– Já pensou se alguém senta aqui entre nós dois?

– Que horror. (1992, p. 16-17)

Observe-se a intercalação das vozes da narradora, de Antônio e da dramatização da fala da própria narradora que, mais do que evocada, é materializada na narrativa. É possível verificar, além disso, que a alternância de vozes segue paralelamente ao contraponto entre os tempos do enunciado e da enunciação. No fragmento abaixo, a expressão francesa *coup de foudre* é retomada, mas desta vez na voz de Antônio, de maneira que a expressão antes referida mediante o discurso indireto da narradora é agora concretizada na voz da personagem anteriormente evocada.

[...] Ele apertou um pouco a minha mão, e foi aí que ele falou:
 – *Coup de foudre* é uma coisa muito misteriosa, não é?
 Eu ia perguntar *como é?* mas não tive coragem, e então perguntei:
 – Por quê?
 – Veja bem, eu estou aqui sentado pensando, sabe o quê? calculando como é que vai ser o andar térreo de um prédio que... (1992, p. 17)

Note-se que, ao mesmo tempo em que se verifica a alternância de vozes, a narrativa revela, em contraponto à entrega passional da Moça, a personalidade fria e calculista de Antônio que, mesmo em uma situação como essa, permeada pela paixão, abandona o momento presente que aparentemente o absorvia para deter-se racionalmente no objeto de seus empreendimentos financeiros. Como afirma Aires (2003), o diálogo estabelecido entre as duas personagens desvela os valores e as ideologias de Antônio, representante do mundo masculino, onde o racional e o material são determinantes, em confronto com o mundo feminino, da Ana Paz-moça, onde o emocional e o afetivo prevalecem. Desse modo, a cena fornece “um indício prolíptico dos eventos que decorreriam desse encontro [...]” (AIRES, 2003, p. 52).

Como mostra a narrativa, Antônio impõe seus valores à Ana Paz, sobrepujando os valores desta: “A Ana Paz-moça se entregando pro Antônio de corpo-e-alma, quer dizer, de corpo-e-valor” (1992, p. 29). Subvertendo o clichê (entregar-se de corpo e alma), Lygia procede a mais uma criação neológica (entregar-se de “corpo-e-valor”), para evidenciar a personalidade extremamente dominante de Antônio: “Ele fica com o corpo, mas joga os valores pela janela; e ainda de quebra empurra pra ela os valores *dele* [...]” (1992, p. 29). Situação que vai ao pleno encontro de um dos significados possíveis atribuídos ao nome escolhido para a personagem: “chefe, o principal”, denotando sua postura autoritária.

Na cena subsequente, novamente a voz da autora ficcionalizada se interpõe no relato e nos revela que a Moça, assim como Ana Paz, havia empacado em meio à escrita: “nem a Moça desampacava a Ana Paz nem eu desempacava a Moça” (1992, p. 19). É nesse momento que outra personagem invade o estúdio da escritora e irrompe na narrativa: “cabelo branco, um mocassim no pé, uma bengala na mão. Mancava um pouco, se movimentava devagar. Mas firme. E o jeito dela falar também: firme, decidido” (1992, p. 19).

Como nos momentos anteriores em que a voz é cedida a uma personagem, os dois-pontos seguidos de aspas introduzem a mudança de foco e agora quem narra a própria história é uma velha de oitenta anos. No fluxo da leitura, o leitor astuto poderá notar que as três personagens são, na verdade, uma só em momentos diferentes de sua trajetória. Mas por ora a autora propositalmente deixa a identidade da Moça e a da Velha obscuras (ambas não

recebem nome), para só depois, em momento oportuno, revelar essa charada cuja chave finge o tempo todo desconhecer.

A ausência de uma linearidade cronológica na focalização dessas vivências também contribui para adensar a narrativa, fazendo com que esta perca nitidez de contornos. Afinal, não se trata de mera rememoração ou evocação saudosista do passado, mas trata-se, como no cinema, da presentificação dramatizada dessas vivências, mediante a sobreposição de diferentes tempos e espaços. Por meio desse artifício, em vez de o pretérito provocar um distanciamento entre texto e leitor, como geralmente ocorre na convencional técnica do sumário, gera uma inusitada aproximação entre ambos.

É reatando os fios de sua trajetória que Ana Paz-velha logra resgatar sua identidade por meio do encontro que promove com a Ana Paz-criança e a “Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio”. A narradora, ao referir-se a esse encontro, diz, fazendo-se de desentendida, que “não sabia o que que a Velha ia fazer lá no Rio Grande do Sul” (1992, p. 25). A seguir, como que impelida pela pressão exercida pelo filho da Velha, faz esta responder que seria um encontro com duas amigas, sem revelar, no entanto, a identidade delas. Trata-se, assim, de uma artimanha para nos fazer acreditar na espontaneidade do ato da escrita. É também com esse intuito que a narradora, simulando tratar-se de acaso, anuncia: “Então eu virei a Ana Paz e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio em duas amigas da Velha, e pronto!” (1992, p. 25).

Fingindo saber tanto quanto o leitor, como se não dominasse as rédeas da própria ficção, a arquinarradora, como numa brincadeira de esconde-esconde, lança uma série de questionamentos para, arditamente, despistar o leitor:

Que relação que essa Velha tinha com a Ana Paz?
Quem sabe a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio era só uma lembrança do passado que a Velha ia buscar? Uma amiga do tempo de mocidade? (1992, p. 25)

Desse modo, por meio desse artifício, são criadas estratégias de aproximação e distanciamento entre texto e leitor: distanciamento na perspectiva da autora ficcionalizada, que, assim, pretende ludibriar o leitor; aproximação na perspectiva do leitor, que, motivado pelas perguntas levantadas, é instigado a participar mais ativamente do texto em sua elaboração ficcional.

Ao retornar para a casa onde passara a infância, a Velha resgata, ao mesmo tempo, a própria identidade e os valores transmitidos pelo pai através da Carranca. Nesse sentido, a Casa, muito mais do que simples referência espacial, adquire, na dinâmica da narrativa, uma

conotação simbólica que remete à origem da personagem: voltar a casa significa recuperar as raízes perdidas. A esse respeito, Silva (1996, p. 172) destaca a importância conferida pela autora à memória e ao resgate de valores:

O retorno ao passado em busca da memória (Maria em *Corda Bamba*) ou do reencontro de valores (Vítor em *O sofá estampado*) juntam-se em *Fazendo Ana Paz* [...] quando Lygia promove o retorno de Ana Paz à sua cidade natal e a sua infância a fim de recuperar o que ficara no passado e preservá-lo para o futuro.

Nesse retorno ao passado, ocorre o encontro entre a Velha e a Moça, cena em se percebe que, se antes as personagens se elevavam ao nível da instância narradora, agora se realiza procedimento inverso: é a escritora que invade o universo diegético de suas personagens:

[...] Quando o fogo pegou ela sentou perto da Velha e as duas ficaram olhando pro fogo.

As duas, não: nós três: eu também estava parada na minha mesa, lápis parado, olho perdido no fogão de lenha. (1992, p. 28)

Constatamos que a narradora não apenas invade o mundo de suas personagens, como também se torna uma delas. Assim, nessa intrusão metaléptica⁵⁸, o que temos é uma narradora que, trocando de máscara, transmuta-se em personagem e passa a integrar a cena que ela mesma está narrando, de modo que a força da invenção ganha estatuto de realidade na ficção.

Como num lampejo, a narradora, assumindo a perspectiva do leitor, simula a descoberta da relação entre as três personagens: “É isso! as três são a mesma!” (1992, p. 28). Desse modo, os fragmentos anteriores, aparentemente desconexos, se unem em um mosaico, compondo a trajetória existencial da menina que, ao se apaixonar, torna-se mulher, e da mulher que, ao chegar à velhice, deseja resgatar a identidade através da reconstituição do seu passado, no qual surgem, com colorido destaque, a imagem do Pai, a da Casa e a da Carranca. Em um jogo entre concretude e abstração, a revelação anterior da Moça de que se perdera da Ana Paz não se reduz, portanto, a um desencontro em seu sentido literal, mas metaforiza a maturidade, corporificada esta pela paixão.

Dissemos tratar-se de uma simulação por parte da narradora, uma vez que a estrutura narrativa é engenhosamente arquitetada pela consciência operante, a fim de que se crie a ilusão de que a história é conduzida ao sabor do acaso. Trata-se, como bem afirma Aires

⁵⁸ À passagem de elementos de um nível narrativo para outro, Genette (1979) designou *metalepse*, que, etimologicamente, significa “transposição”.

(2003, p. 211), de um paradoxo que conjuga liberdade e reflexão: “por um lado, a abertura para criar uma literatura extremamente engenhosa quanto a seus mecanismos de construção; por outro, uma exigência ou consciência vigilante que dirige e explicita os caminhos de sua arquitetura”. Nos termos de Melo e Castro (1993, p. 28), podemos dizer que se trata de uma criação, ao mesmo tempo, livre e crítica: “A criação é feita livremente, estando o seu processo desde o início sob a autovigilância do poeta, que assim tem de proceder a um desdobramento criador-crítico”⁵⁹.

Em cena posterior, ao entrar em um quarto, a Velha depara com um guarda-roupa, cujo espelho funciona como um alter-ego da personagem, uma voz interior que lhe revela a passagem do tempo refletida em seu rosto: “E aí ele fez questão de me contar tudo que ele tava achando de mim. [...] Cada mancha, cada sinal, cada ruga, a minha história tá toda na minha cara, e ele quis ir me contando cada capítulo dela, sem pressa nenhuma-nenhuma” (1992, p. 31).

É interessante lembrar que o termo “espelho” deriva do latim *speculum*, que, por sua vez, originou o substantivo especulação, que condiz, portanto, com o sentido de especulação interior realizada pela personagem. E, em novo jogo entre concretude e abstração, ao mesmo tempo em que o leitor abstrai o sentido de especulação interior, percebe a ocorrência de uma concretização operada pela linguagem poética, que, em um processo de personificação, confere voz ao espelho, de maneira que este acaba por conquistar *status* de narrador.

Em *A leitura do intervalo* (1990) e *A biblioteca imaginária* (1996), João Alexandre Barbosa concebe a releitura como os momentos em que as pistas disseminadas pelo narrador são percebidas como tais, podendo, além disso, indicar um movimento de revisão que o leitor realiza entre a experiência trazida pela obra e a própria experiência, de maneira que lê o que está na obra e relê o que está situado no intervalo entre aquela obra e toda a sua experiência de leitura anterior.

Nesse sentido, podemos supor que, na obra em análise, o leitor, em um movimento de releitura, haverá de se recordar que o espelho já havia sido referido páginas atrás quando da construção lúdica e imaginária da Casa, de modo que sua primeira referência funciona como um indício a ser colhido no ato da leitura. Em meio à releitura, o leitor poderá perceber que a chegada do “inverno” da vida, revelada pelo espelho, embora inicialmente possa remeter a signos disfóricos, não carrega conotação negativa, uma vez que o discurso é permeado de

⁵⁹ O ensaísta, na verdade, se detém no que denomina “poema experiência”, mas muitas de suas reflexões se ajustam ao presente estudo.

humor: “Me contou até que eu tinha um fio de cabelo preto, ué! o que que esse fio ainda anda fazendo aqui?” (1992, p. 31).

Como o espelho, a memória do quarto que pertencera à Ana Paz é também personificada, em um surpreendente procedimento de singularização. Dessa maneira, opera-se uma curiosa inversão de funções: não é o sujeito que desperta sua memória, mas esta que acorda e se concretiza pela antropomorfização.

[...] fui pro quarto que era o meu.
Foi só entrar que eu senti uma coisa lá dentro querendo acordar.
Resolvi esperar.
Lá pelas tantas aconteceu: a memória do quarto acordou, e acordou tão bem disposta que foi logo querendo me mostrar tudo que o quarto tinha sido
[...] (1992, p. 31)

Nesse momento, outra voz surge repentinamente: é a Ana Paz-criança que retorna ao relato e passa a ser contemplada pela Ana Paz-velha, lembrando que antes esta havia dialogado com Ana Paz-moça. Desse modo, instaura-se um inusitado jogo temporal, que se concretiza mediante a simultaneidade do passado e do presente, uma vez que as três Anas se encontram em um mesmo contexto, no qual a Ana Paz-velha interage com a criança e a moça que ela havia sido, estabelecendo, assim, um instigante jogo de reflexos com funcionalidade e efeito cênicos.

Nessa passagem, ao mesmo tempo em que Ana Paz-criança, transmutando-se em narradora, relata suas vivências à Ana Paz-velha, evoca, enquanto personagem, a presença do pai. Dessa interação e proximidade entre infância e velhice decorre a valorização dessas duas fases complementares, como enfatiza Silva (1996, p. 206): “Enquanto uma adquire valores que priorizam benefícios para a coletividade, a outra procura concretizar esse projeto de vida, que ficara estagnado no tempo, mas sempre pronto a ser viabilizado”.

Além do manejo das vozes nessa transformação de personagem em narrador, note-se a habilidade com que se maneja o tempo verbal, o qual passa do presente indicativo de hábitos rotineiros para o presente dêitico: “O meu pai é que corta a minha unha. Do pé e da mão. É ele que me penteia também. Quase sempre no domingo. É quando ele tem mais tempo. Hoje é dia. Paaaai!” (1992, p. 32).

Nesse instante, a voz alterna para a narradora-escritora, que reporta, em terceira pessoa, o gesto da Velha e, em seguida, descreve, em primeira pessoa, a própria atitude:

A Velha se virou querendo ver o Pai chegar.
E eu fiquei esperando. Esperando. Esperando esse Pai chegar dentro de mim. (1992, p. 32)

Jogando com os sentidos figurado e literal do verbo chegar, presente nas duas histórias que se cruzam, a arquinarradora, cansando-se de esperar pelo Pai e valendo-se de seu poder demiúrgico de controlar a diegese, *faz* a menina continuar dando informações à Velha por intermédio do discurso performativo, que, no dizer de Ottoni (2002), consiste no próprio ato de realização da “fala-ação”. Com efeito, essa “fala-ação” adquire acentuado relevo na narrativa, e uma das formas por meio da qual se concretiza consiste no emprego, pela arquinarradora, do verbo fazer (em que o *fazer* coincide com o *dizer*), para referir-se à construção das personagens e às ações por elas empreendidas. Trata-se, como ressalta Grillo (1999, p. 327), de um procedimento narrativo em que o narrador não apenas conta a fábula, mas, mais que isso: “ele age, faz coisas, ele faz SER, ele faz FAZER”⁶⁰. Isso, por sua vez, relaciona-se com o modo como o tempo se estrutura no texto, em que se focaliza o próprio momento em que a narrativa é construída. Conforme elucida Octavio Paz, “não é o que foi, nem o que está sendo, mas *o que está-se fazendo: o que está sendo gerado*” (PAZ, 1982, p. 77, grifo nosso).

Manipulada pela arquinarradora, a Ana Paz-criança continua relatando suas vivências com o pai e novamente o evoca: “Paaaaaaai!”. Como da vez anterior, altera-se o foco, com a diferença de que, agora, a narradora metamorfoseia-se em personagem da própria trama, como se adquirisse presença física ao lado da Velha: “(Outra vez a gente esperando o Pai chegar. E nada.)” (1992, p. 32). Como observa Aires (2003), em comentário a essa cena, a infiltração da narradora na cena criada pela própria escrita acaba por fundir as instâncias ficcionais, de maneira que personagens e narradora encontram-se imbricadas, inscrevendo-se dentro dos parênteses.

As vozes novamente se intercalam, passando da menina para a narradora e retornando à menina: “Quando o meu pai tá me penteando ele me conta cada história ótima. Paaaaaaaai!” (1992, p. 32). Como vimos no segundo capítulo, nos fragmentos citados, ocorre uma gradação do vocativo, mediante o recurso gráfico do prolongamento da vogal. O último vocativo se intensifica de tal maneira que a narradora consegue, enfim, trazer dos confins de sua imaginação a presença do pai, personificando-o no espaço concreto do papel:

⁶⁰ Embora Grillo (1999), em sua tese, faça uma análise do autor implícito na obra **Utopia selvagem**, de Darcy Ribeiro, a citação vai ao encontro do presente estudo.

Lá pelas tantas eu consegui fazer o barulho duma porta se abrindo. Passos no corredor. A voz do Pai anunciando:
 – Prontinho, estou aqui. Cadê o pente? (1992, p. 32)

É assim também, por meio do vocativo, que as personagens Alexandre e Vera de *A casa da madrinha* (1978) conferem concretude a um cavalo imaginário chamado Ah:

Chamaram juntos. Com toda a força.
 – Aaaaaaaaaaaaaah!
 E o cavalo apareceu. Amarelo até não poder mais. E o rabo cor de laranja arrastando no chão. (1991, p. 102)

Como se vê, tanto em *Fazendo Ana Paz* como em *A casa da madrinha* o texto se transforma em um espaço mágico, em que se instaura o poder da palavra, com sua capacidade de presentificar/concretizar as coisas. Trata-se, em outros termos, da força criadora da palavra, erigindo-se aí a importância do chamamento para dar corpo à realidade. Falar converte-se, então, em instrumento capaz de reengendrar e recriar a realidade evocada. Como se expressa Octavio Paz, ao tecer comparações entre a operação poética e a magia,

Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. E, desse modo, é um instrumento mágico, isto é, algo susceptível de transformar em outra coisa e de transmutar aquilo em que toca: a palavra pão, tocada pela palavra sol, se torna efetivamente um astro; e o sol, por sua vez, se torna um alimento luminoso. A palavra é um símbolo que emite símbolos. (PAZ, 1982, p. 41)

Devido ao poder encantatório de sua palavra, capaz de corporificar uma personagem enunciada ao trazê-la para o plano da enunciação, a arquinarradora apresenta estreitas semelhanças com o mago, na medida em que ambos extraem seus poderes de si mesmos, despertando, por esta via, as forças secretas do idioma (PAZ, 1982). É, assim, agenciando o poder mágico da palavra, que tanto a narradora como as personagens de Lygia “realizam sua transformação, como um rito de passagem, podendo transformar sua realidade a partir da experiência adquirida no percurso da fantasia” (RAMALHO, 2006, p. 35).

Poucas linhas depois, toda a cena da morte do pai retorna como que à revelia da escritora, que se indaga: “Mas, ’pera aí, eu já fiz essa cena antes, que história é essa?” (1992, p. 33). Convém notar o jogo com a ambiguidade que aí se instala, mediante o duplo sentido que aflora da palavra “história”. Assim, se no plano figurado, temos a revitalização de um dito popular usualmente empregado para expressar indignação – “que história é essa?”, no plano literal, temos a história que está sendo narrada propriamente dita. Levantando conjecturas a respeito do fazer literário, a escritora, em um embate de vozes contraditórias que emergem de

si mesma, diz: “Acabei achando que eu tinha repetido a cena pra avivar, pra *esquentar* o personagem Pai.” (1992, p. 33). Logo em seguida, porém, discorda da própria hipótese: “Achei mal: ele esfriou” (1992, p. 33). E, enfim, imagina ter encontrado uma solução: “Lá pelas tantas eu achei que o Pai só podia aparecer junto com a Carranca. Então, experimentei fazer os dois chegando juntos” (1992, p. 33).

O destaque conferido pela narradora ao advérbio “só” nos indica uma ênfase ao concerto necessário da trama narrativa, consistindo, pois, em uma motivação imprescindível à trama. Nos termos formulados por Tomachevski (1973), trata-se de um motivo associado, na medida em que, por ser essencial à trama, não é possível excluir. Sendo assim, a aparente casualidade de que se reveste a narrativa é, de fato, forj(ç)ada pela arquinarradora.

Após o relato, ou melhor, a *apresentação* em estilo direto, num discurso dramatizado, do modo lúdico com que o Pai passou seus valores éticos para a filha através da Carranca, surge novo impasse: a cena trágica da morte do pai repete-se pela segunda vez. Diante disso, nova reflexão metalinguística se concretiza no discurso da escritora, como se o destino das suas personagens simplesmente escapasse de seu controle: “Tinha acontecido outra vez. A cena que eu estava fazendo se partia, o Pai me escapava, voltava pra morte dele; e não adiantava eu querer trazer ele pra página em branco: cada vez que eu começava a escrever o Pai ele voltava pra primeira cena do livro” (1992, p. 36). Além de constituir-se em um *leitmotiv*, reflete a dificuldade de lidar com o lado dramático, que, psicanaliticamente, pode significar a inaceitação da perda do pai. Nesse sentido, como afirmam Kaufmann (1996) e Mijolla (2005), retomando a conceituação freudiana, a compulsão à repetição, tendência inerente ao inconsciente, estrutura-se em torno de uma perda, representando uma medida de defesa, uma tentativa de integrar experiências indesejáveis.

Percebendo, num “estalo”, o motivo de a feitura do Pai “empacar” – “esse Pai é didático!” (1992, p. 37) –, a escritora resolve inventar outros tipos de pai, não se contentando, entretanto, com nenhum. Chega à conclusão de que esse pai tinha que ser um forte, capaz de imprimir uma forte marca em Ana Paz, marca que só começaria a se apagar no dia em que se apaixonasse por Antônio. Essa marca, no entanto, reapareceria na velhice, quando Ana Paz, voltando para a casa da infância, retoma o cumprimento da promessa feita ao Pai. Resumindo assim a própria fábula, a escritora decide que se o Pai não saísse um Pai como ela queria, acabava-se o conflito, acabava-se a história.

Empacando novamente na criação da personagem paterna, a escritora para de escrever. Após algum tempo sem contato com Ana Paz, a narradora nos revela que a havia encontrado em um sonho. Em uma cena geradora de um impacto emocionante no leitor, ocorre inusitado

encontro entre criador e criatura, ainda que no âmbito do sonho, espaço onde tudo se torna possível:

- [...] Ela era a Ana Paz-criança: ouvi a risada dela atrás de mim. Mas quando me virei a luz apagou. Fiquei no escuro esperando.
- Ana Paz?... Por que que você apagou a luz?... Eu sei que você taí, Ana Paz. Acende a luz, sim?... Ô, Ana Paz, quer acender essa luz?
 - Só se você faz o meu pai.
 - Eu não posso fazer o teu pai no escuro.
 - Pode, sim: eu já vi você escrever no escuro...
 - Uma anotação, uns rabiscos. Mas não um Pai: acende essa luz!
 - Primeiro eu quero o meu Pai. (1992, p. 38)

Note-se que, embora a cena se desencadeie na esfera do sonho, a ilusão de realidade criada e a corporalidade que narradora e personagem adquirem a tornam viva, concreta, “real”, em virtude da habilidade com que a autora tece a verossimilhança.

O pedido para que a personagem acenda a luz corresponde, segundo Aires (2003, p. 106), ao “desejo de que a escrita se faça, dando luz e corporificando seus objetos”. De fato, a escuridão em que a escritora se encontra imersa mimetiza o sentimento de impotência enfrentado na construção das personagens: “Eu não posso fazer teu pai no escuro”. Daí a insistência para que a luz-escrita se faça, o que nos remete, inclusive, ao gênesis bíblico em seu relato sobre os primórdios da criação: “[...] e havia trevas sobre a face do abismo [...] E disse Deus: Haja luz. E houve luz” (Gên. 1.2-3). Defrontamo-nos, portanto, com a manifestação inconsciente da escritora, que, em vista do impasse encontrado nas trevas da criação, expressa o desejo de que o verbo se torne luz para conferir, num sopro de vida, corpo e alma à sua personagem.

Em meio ao confronto de vozes que se instala entre a arquinarradora e Ana Paz, o contato físico entre as duas provoca uma estranheza, um choque, como se, de repente, a escritora se desse conta da impossibilidade desse contato, o que simetricamente gera uma estranheza equivalente na instância do leitor:

- Mas que menina! – me levantei pr’acender a luz. Tateei no escuro e esbarrei na Ana Paz. Me segurei nela, e a sensação foi tão estranha que eu fiquei assim, sem me mexer, apertando o braço dela com força.
- Como é que pode, Ana Paz?
- O quê?
- Eu sei que você é inventada, mas eu tô sentindo a tua pele aqui na minha mão, como é que pode?! (1992, p. 39)

Mais uma vez, verifica-se que a força da invenção adquire estatuto de realidade na ficção, de modo a gerar, na diegese, um embaralhamento entre as instâncias do real e do

fictício, atenuando-lhes as fronteiras. Isso é reforçado pela situação inusitada do acender do sonho. Nessa passagem, concretizada por nova interação dialógica entre criador e criatura, se anteriormente a escritora havia pedido para a personagem acender a luz, no momento em que o sonho “se acende”, pede para apagá-la, ao que recebe como resposta novas exigências da menina:

- Apaga essa luz, Ana Paz.
- Só se você faz o meu pai.
- Mas então você não entendeu o que eu te expliquei? Eu tentei tudo que é jeito de fazer ele...
- Tentou também na marra?
- Na marra?!
- Então, ué.
- Que é isso, Ana Paz! [...] (1992, p. 40)

A personagem, mimetizando a teimosia infantil de quem não aceita “não” como resposta, ainda insiste:

- Eu quero o meu pai.
- Ana Paz...
- E eu quero a minha Carranca também. Cadê ela?! [...]
- Não me enche, Ana Paz!
- Eu quero a minha Carranca, ela é minha, onde é que ela tá? você não faz ela, você não faz o meu pai, você não faz ninguém! você não sabe fazer mais ninguém. (1992, p. 40)

O “você não sabe fazer mais ninguém” ecoa na mente da escritora até que esta decide escrever *alguém* e “levanta” o jardineiro, inserindo-o no espaço que havia sido o jardim da casa de infância de Ana Paz:

- Fui buscar a Ana Paz-velha. Eu tinha deixado ela parada no quarto, lembrando do dia que o Pai deu a Carranca de presente pra ela. Fiz ela ouvir um barulho no jardim. É melhor ela mesma contar...
- “Prestei atenção: era barulho de enxada. Fui pra cozinha e espiei da janela. Tinha um homem trabalhando a terra.” [...] (1992, p. 41)

Como em cenas anteriores, dá-se uma sutil transição de voz, de modo que o foco permanece em primeira pessoa, mas altera-se o ponto de vista, mediante a cessão da palavra por parte da narradora. É interessante notar, como mostram as figuras 28 e 29, que, embora na edição publicada pela Agir, os dois discursos estejam transcritos no mesmo espaço da página, na edição publicada pela Casa Lygia Bojunga os fragmentos representativos de cada enunciação encontram-se dispostos em capítulos independentes, sendo a fala da velha

introduzida, como vimos em capítulo anterior, por uma capitular em formato de azulejo português e pelo formato diferenciado, em corpo gráfico maior, das aspas e da letra inicial introdutórias do discurso. Na edição da Casa Lygia Bojunga, a transição de vozes fica, assim, demarcada com maior clareza para o leitor, característica igualmente observada em outros momentos da narrativa.

Fui buscar a Ana Paz-velha. Eu tinha deixado ela parada no quarto, lembrando do dia que o Pai deu a Carranca de presente pra ela. Fiz ela ouvir um barulho no jardim. É melhor ela mesma contar...

“Preste atenção: era barulho de enxada. Fui pra cozinha e espiei da janela. Tinha um homem trabalhando a terra. Nem moço nem velho; bota de borracha; pulôver de buraco. E quando ele largou a enxada e se ajoelhou, eu gostei de ficar vendo o jeito que ele tratava da planta. Era um jeito acostumado, devotado, parecia

Figura 28 - Transição de vozes – Ed. Agir
Fonte: NUNES (1992, p. 41)

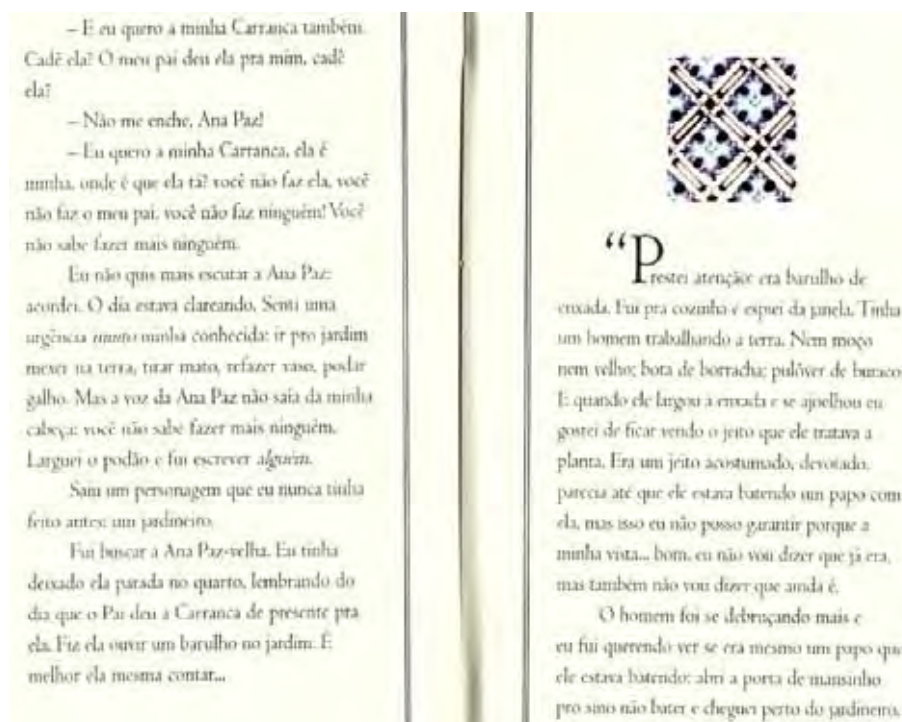


Figura 29 - Transição de vozes – Ed. Casa Lygia Bojunga
Fonte: BOJUNGA (2007b, p. 64-65)

Após o diálogo entre Ana Paz-velha e o jardineiro, retorna a voz, agora animada da escritora, acreditando que, desta vez, “ia fazer tudo direitinho feito eu tinha planejado” (1992, p. 46). Resolve tecer o fim da história, novamente cedendo voz à sua personagem:

Botei outra vez a narrativa na boca da Ana Paz-velha:

“Nessa coisa de ir tratando da Casa, o tempo foi passando, e um dia eu escuto o sino da porta batendo e quem é que tinha entrado? O meu filho. [...]” (1992, p. 46; 2007b, p. 74)

Ao contrário do exemplo anterior, neste ambas as edições referidas se assemelham quanto à disposição gráfica dos fragmentos, pois ocorre a inserção de um espaço em branco entre eles, de modo a demarcar concretamente a transição de vozes da narradora-escritora para a Ana Paz-velha. E como em cenas anteriores, semelhantes quanto à estruturação do foco narrativo, são novamente adotados os dois-pontos e as aspas como elementos introdutórios da segunda fala.

Ana Paz-velha recebe a visita do filho com quem trava um tenso diálogo, mas depois, ao encontrar-se sozinha, volta-se para contemplar a Casa, que estava sendo reformada para abrigar um projeto social: “De luz acesa nela toda a Casa foi resplandecendo, parecia tão mais moça, assim, recém se pintando... parecia até, sei lá! que ela tinha aumentado, feito já crescendo pro fruto que ela ia dar” (1992, p. 49). Desse modo, cumprir-se-ia a promessa que a Ana Paz-menina havia feito ao Pai: não se esquecer da Carranca e dos valores que esta trazia em seu bojo.

Tendo elaborado o fim do livro, a escritora diz, desanimada, que ainda faltava fazer o Pai, levantar a Carranca, refazer o Antônio, as páginas riscadas... e, muitas tentativas depois, “eu peguei tudo que era pedaço da Ana Paz, e do Filho, e do Jardineiro, e dos mil esboços do Pai, e de tudo que é projeto da Carranca, enfiei aquela papelada toda na gaveta mais funda e mais remota da casa e comecei a escrever outro livro” (1992, p. 50).

Não obstante o leitor possa erguer um olhar desconfiado sobre as informações contidas no prólogo, poder-se-ia supor, a partir mesmo deste, que o “outro livro” a que a narradora se refere seja *Paisagem*, o terceiro da trilogia. E essa informação ganha em verossimilhança, por conta das datas aproximadas em que tais textos foram publicados, somado ao fato de a autora ter, reiteradas vezes, publicado mais de uma obra simultaneamente.

Isto posto, note-se que a referida gaveta pode adquirir, na semântica da narrativa, conotação simbólica, representando o inconsciente e o imaginário da escritora. Essa leitura pode ser validada não apenas por elementos contidos no próprio texto, como também pela associação com outras obras da autora. Assim, no nível intertextual, verificamos que, em muitas narrativas de Lygia, os espaços não exercem apenas a função de cenário, mas comportam leituras simbólicas, diretamente relacionadas às situações vivenciadas pelas

personagens. No nível intratextual, essa leitura se confirma pelos elementos contidos no capítulo subsequente, em que se menciona que, durante a escrita do “outro livro”, Ana Paz não saía da *lembrança* da escritora. Engendra-se, assim, uma relação de contiguidade entre a imagem da gaveta e a memória, ou seja, o fato de a personagem estar na gaveta (no plano concreto) corresponde ao estar na memória (no plano abstrato).

Após a conclusão do outro livro, lá foi a escritora vasculhar o fundo mais fundo da gaveta em que se encontrava, “sozinha” e “obscura”, a Ana Paz. A imagem da gaveta aí elaborada nos remete aos espaços bachelardianos relativos a casa e às transposições da função de habitar. Trata-se de espaços que, podendo sugerir intimidade, proteção e aconchego, mostram-se esquivos à perscrutação de olhares estranhos, na medida em que se configuram como espaços onde é possível abrigar a memória e os segredos nela armazenados.

[...] a escrivaninha e suas gavetas [...] são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses ‘objetos’ e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 91)

A propósito, a imagem da escrivaninha aí apresentada nos remete a uma obra anterior de Lygia: o conto “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984), protagonizado por uma personagem que, tal como a arquinarradora da obra em análise, exerce o ofício da escrita e, por isso, identifica-se profundamente com a própria escrivaninha, a ponto de conhecê-la em seus mínimos detalhes, desde a variação da tonalidade até as diferenças na textura:

Eu conheço essa mesa mais que qualquer outra coisa.
Cada pedacinho dela.
Sei de cor onde a madeira é mais clara, mais escura; se tem racha, arranhão, se tem mancha, de olhos fechados eu boto o meu dedo em cima: é aqui! (1987, p. 60)

Após escrever, reescrever, rascunhar e botar ponto final na história, a escritora, achando “tudo um horror”, começou a rasgar a Ana Paz, “pra nunca mais (nunca mais, tá me ouvindo, Ana Paz? NUNCA MAIS!) eu sofrer a tentação de continuar escrevendo ela” (1992, p. 52). Nesse fragmento, que nos traz um grito de rebeldia, realçado semântica e iconicamente, a escritora, mais do que revelar a própria insatisfação, promove um inusitado embate com sua personagem, desafiando-a. Convém notar que, em meio ao discurso da narradora-escritora, ela se dirige diretamente à sua personagem, como se esta pudesse ser

presentificada por intermédio de sua simples evocação, de maneira a instaurar o poder da palavra, capaz de concretizar os objetos/seres evocados.

Aceito o desafio lançado pela escritora, a personagem, criando vida própria, rebela-se contra a decisão daquela, e, numa aparição fantástica, infiltra-se no espaço demiúrgico da criação, desprendendo-se da obra para defendê-la. E se anteriormente o diálogo entre escritora e personagem havia se dado no âmbito onírico, espaço privilegiado da fantasia e imaginação e, portanto, plausível ou justificável racionalmente, desta vez Ana Paz rompe fronteiras e invade o espaço “real” em que se insere sua criadora. O embate direto que Ana Paz promove com a escritora, além de lhe conferir autonomia enquanto personagem, faz do texto um espaço livre e dessacralizado, em que as posições hierárquicas entre criador e criatura são atenuadas, na medida em que ambos, aparentemente, dialogam em condições de igualdade:

[...] mas quando eu fui rasgar a cena em que a Ana Paz-moça encontra o Antônio lá no banco da praia, ela se levantou:

– Não! mal ou bem, nessa hora eu tô me apaixonando por um homem, eu tô me sentindo tão viva [...] e você me rasga?

– Desculpa, Ana Paz, mas não dá.

– O quê?

– Você não ficou resolvida.

– Ora, não me vem com isso, quem é que fica *resolvido*? (1992, p. 52)

Mediante esse singular recurso estético, a escritora novamente transita do plano do enunciado para o da enunciação e, ao mesmo tempo, ao interagir com sua personagem, converte-se em personagem do próprio mundo que criara. Essa transição, entretanto, não ocorre de modo fantástico⁶¹ ou suprarreal, mas de modo natural, o que é possível notar através da forte integração existente entre a arquinarradora e a própria diegese. Além disso, ao questionar “quem é que fica *resolvido*?”, a personagem coloca em evidência um aspecto referente à resolução estética dada pela escritora para problematizar a construção da personagem. Desse modo, ao fazer com que a própria Ana Paz questione a narradora-escritora, Lygia questiona as convenções literárias, uma vez que desconstrói noções sedimentadas de autor, texto e personagem. Nesse sentido, a seguinte afirmação de Justino (2006, p. 9) pode ser aplicada à obra em análise:

⁶¹ Estamos utilizando o termo “fantástico” em sua acepção mais ampla, e não como o gênero marcado pela hesitação do leitor, proposto por Todorov (1975), em sua **Introdução à literatura fantástica**.

Subordinados a mecanismos figurativos que demonstram uma profunda consciência que emerge do texto em relação aos seus próprios processos de construção, os diversos elementos que são acionados [...] indiciam um projeto ficcional consciente e desarticulador em relação às leis tradicionais que balizam criação e recepção do discurso da literatura.

Em consonância com esse “projeto desarticulador”, a escritora, na vã tentativa de persuadir sua personagem, aponta os vazios semânticos e estruturais da história, que “tem página riscada, tem página cheia de anotação do que você vai ser, e tem muita página em branco do que você não foi” (1992, p. 53). É interessante notar a maneira inusitada com que a metalinguagem se configura na escrita: ao mesmo tempo em que a escritora se refere aos percalços encontrados no fazer literário, seu dizer não se reduz a uma reflexão apenas, mas trata-se de um vivo diálogo empreendido com a própria criatura. Em outras palavras, trata-se de um dizer que se mostra, fazendo o que diz. Como destaca Chalhub (1986, p. 46), “essa é a noção de metalinguagem como *duplo*. Dizer = Fazer. Ao criar, autoCRITicAR, numa interação dinâmica, a *criação poética e poética crítica*”, isto é, trata-se de uma relação dialética entre o ato criativo e a autocrítica formulada em torno desse ato.

Nessa criação autocrítica, passado, presente e projeções do futuro da personagem se materializam e se intercalam no papel, mediante a construção fragmentária das três Anas. E se a fragmentação representa o próprio modo de constituição não só de Ana Paz, como o do Pai, estes, então, se configuram como seres inacabados e “não resolvidos”, o que, entretanto, não indica um defeito da obra, uma vez que essa incompletude desdobra-se em, pelo menos, três consequências: no nível estrutural, constitui-se no motivo dinamizador da intriga, visto que é justamente a insatisfação da escritora em relação à construção de suas personagens o que move a trama; em nível temático, mimetiza a condição do ser humano, que também existe como um ser inacabado, em contínua transformação; e, no nível da recepção, aciona e mobiliza o imaginário do leitor, intensificando sua participação e interação com o texto.

Não obstante os esforços da escritora em convencer Ana Paz, esta não se dá por vencida e questiona: “Mas por que que você precisa rasgar o que eu fiquei?” (1992, p. 54). Na imagem do papel rasgado, concreto e abstrato se fundem, na medida em que o gesto de rasgar o papel coincide com o de rasgar a personagem. Trata-se do que Laura Sandroni, em seu livro *De Lobato à Bojunga: as renações renovadas* (1987), denomina “concretização de metáforas”, estratégia recorrente nas obras de Lygia. Isso significa que a autora, em vez de tomar uma metáfora em seu sentido abstrato e usual, a materializa, dando-lhe concretude. No dizer de Sandroni,

É o conhecimento de que a realidade para a criança está no plano da fantasia que permite ao texto de Lygia Bojunga Nunes ter com ela uma total identificação [...] Onde porém percebemos melhor a integração da Autora com a forma de pensamento infantil é na maneira como dá às metáforas que emprega solução lingüística aqui chamada de *concretização da metáfora* (SANDRONI, 1987, p. 81-82)

Observa-se, ainda, que a personagem, além de dirigir-se diretamente à sua criadora, faz alusão à figura do leitor com o qual teria contato, caso conseguisse persuadir a escritora: “Por *que* que você não pode me contar pros outros assim?” (1992, p. 54). Encontra-se, pois, nessa fala, a tríade personagem-autor-leitor, mas trata-se de uma tríade que foge aos convencionalismos, uma vez que os dois primeiros interagem literalmente no espaço da ficção. Quanto ao leitor, este também conquista concretude no papel ao se tornar personagem, mas apenas na obra que viria em seguida: *Paisagem*.

Para o leitor que conhece o primeiro livro da trilogia, instaura-se, além disso, uma leitura intertextual, uma vez que a relação livro/livre é retomada. Assim, se em *Livro*, a autora nos relata que as palavras *livro* e *livre* se mesclam e se confundem desde o seu primeiro encontro com a escrita literária e com a liberdade “delirante” que esta proporciona, em *Fazendo Ana Paz*, recupera-se essa relação na voz da protagonista: “eu nasci pra viver num livro! livre!” (1992, p. 54). Nesse e nos demais procedimentos intertextuais observados, fica comprovada a asserção de Mallarmé segundo a qual todos os livros trazem em seu bojo “a fusão de qualquer repetição”, ou seja, o sentido e a estrutura de uma obra só podem ser apreendidos se pudermos relacioná-los a obras pré-existentes pertencentes ou não ao mesmo autor, comportando-se a nova obra mediante uma relação de realização, reprodução, transformação ou transgressão (GRILLO, 1999, p. 174).

É possível também verificar que a gaveta à qual a narradora havia se referido à página 50, surge novamente no texto, agora na voz da protagonista. Desta vez, porém, a relação metafórica entre gaveta e inconsciente aparece em termos mais explícitos, por intermédio do paralelismo sintático-semântico: “já chega o tempo que eu fiquei numa gaveta, já chega o tempo que eu fiquei na tua cabeça: tudo tão fechado, tão cheio de complicação” (1992, p. 54). Note-se o procedimento autorreferencial nessa escrita em que a própria criatura dirige o olhar para seu processo de construção, todo feito de rascunhos, esboços, páginas em branco. Contudo, mesmo “descosturada”, prefere sair da obscuridade e da “complicação” encontradas tanto na gaveta como na cabeça da criadora para aventurar-se no espaço livre do livro: “Eu quero ir lá pra fora!”. Espaço onde poderá ganhar vida cada vez que parar nas mãos ávidas de um leitor.

Diante, portanto, da análise ora empreendida, podemos afirmar que prevalece, em *Fazendo Ana Paz*, constante entrelaçamento e intercalação de vozes, numa convergência discursiva em que uma voz dá abertura a outras, incorporando-as. Em virtude desse jogo discursivo, no qual se mescla e se alterna, no fluxo da leitura, uma multiplicidade de vozes, constatamos que se privilegia o narrador em primeira pessoa, cujo desdobramento se dá mediante a alternância de vários “eus” autodiegéticos.

Se na instância da personagem, temos o desdobramento de Ana Paz, que se fragmenta nas figuras da menina, da moça e da velha, na instância do sujeito narrador, verificamos que esses “eus” são conduzidos por uma voz suprema que orchestra a diegese e que, como um diretor de uma peça teatral, marca a entrada e saída das demais vozes: trata-se da arquinarradora ou autora ficcionalizada que, além de tecer reflexões de cunho metalinguístico, interage vivamente com as demais criaturas que transitam no terreno da ficção. Note-se, entretanto, que, em vista mesmo dessa interação, os papéis, seja de personagem, seja de narrador, não se encontram claramente delimitados, havendo uma curiosa troca de funções, mediante a qual se articula a duplicidade de figuras intercambiáveis: narradores-personagens/personagens-narradores.

Diante disso, podemos constatar, enfim, que as referidas vozes não são polifônicas, como, a princípio, se poderia supor. Isto porque não se verifica, no discurso narrativo, uma “polifonia de vozes plenivalentes”, responsáveis por marcar uma “multiplicidade de consciências eqüipolentes”, conforme postula Bakhtin (2005, p. 4), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*⁶². Em outras palavras, não se trata de vozes plenas de valor, isto é, autônomas, a estabelecerem com as demais vozes do discurso uma relação igualitária, posto que se encontram subordinadas a uma voz maior. Assim, tais vozes *parecem* polifônicas se as considerarmos isoladamente, mas a figura da arquinarradora, ao dominar o relato e orquestrar as demais vozes enunciativas, desfaz essa hipótese.

Desse modo, se, na conceituação bakhtiniana, ocorre a interação de várias consciências dentre as quais nenhuma se converte definitivamente em objeto de outra, conservando sua integridade, na narrativa em estudo, a voz plurivalente de Ana Paz *parece* conservar integridade e autonomia, mas, na verdade, é regida pela astúcia de uma arquinarradora, que, ludibriando o leitor, cria um universo no qual as criaturas aparentemente mostram-se capazes de se desprender da diegese a que pertencem para atuar no plano demiúrgico da criação. Assim, o livre trânsito das personagens ocorre não por vontade própria

⁶² Publicado originalmente em 1929, sob o título **A respeito de problemas da obra de Dostoiévski**, teve esse título reformulado em 1963 para **Problemas da poética de Dostoiévski**, com o qual foi publicado no Brasil.

– ainda que essa ilusão seja transmitida ao leitor – e sim em virtude do poder manipulador de que se investe a autora ficcionalizada que, com tal estratégia, confere corpo e concretude à realidade criada.

Retratos de Carolina

Como *Fazendo Ana Paz*, *Retratos de Carolina* não é uma narrativa linear. Contudo, a manipulação temporal se faz de modos diferentes em ambas as obras. Em *Retratos*, há, na primeira parte, várias analepses intercaladas à narrativa principal e, na segunda, a existência de um espaço extradiegético em relação à história de Carolina, no qual ocorre o inusitado encontro entre criador e criatura. Convém observar que o tempo referente a esse segundo espaço, não obstante siga a ordem cronológica no diário de Carolina – 7 de novembro, 15 de novembro, 16 de novembro e assim por diante – oferece-se como um espaço atemporal para a personagem, ou uma “acronia” na terminologia genettiana, talvez porque afastado do universo diegético em que habita: “[...] Que nem da outra vez. (Foi ontem a outra vez, não foi?) (Esse negócio de tempo... aqui... é meio irreal...)” (2002b, p. 198-199). Há, assim, três níveis hierárquicos a serem considerados, que se configuram tal como aquele velho jogo de caixas de surpresa interpenetráveis:

- 1) Plano intradiegético: retratos de vida protagonizados pela personagem Carolina;
- 2) Plano extradiegético em relação ao primeiro nível, mas diegético em relação ao terceiro: embate entre Carolina e a autora ficcionalizada e encontro entre Carolina e Discípulo no plano onírico;
- 3) Plano extradiegético em relação ao primeiro e ao segundo nível: mundo real em que se situa a autora empírica e seus leitores.

Embora Carolina, assim como procede Ana Paz, tente romper essa hierarquia ao “invadir” o mundo de sua criadora, a hierarquia permanece, pois a personagem, para fazer valer suas vontades, ainda depende do poder demiúrgico de que se investe a autora. Desse modo, não obstante sua capacidade de persuasão e todo seu charme e poder de sedução, sua autonomia é relativa. Em outras palavras, se a personagem, ao se impor na narrativa e aparentemente manipulá-la, está longe de constituir-se em um mero fantoche, por outro lado, sua autonomia encontra-se circunscrita a um poder maior, como revela a própria personagem: “*Não adianta querer planejar a minha vida, o meu trabalho, nada! Eu ainda dependo dela pra tudo.*” (2002b, p. 173). Nesse sentido, poderíamos dizer que Lygia, a princípio, cria a

ilusão de que a personagem, emancipando-se e desprendendo-se do relato, passa a compartilhar com a autora o comando da narrativa. Entretanto, tal ilusão é desfeita pela própria personagem, ao revelar sua impotência para dar curso ao seu destino. Assim, tal como ocorre em *Fazendo Ana Paz*, o sentido de orquestração verificado a partir da instância da arquinarradora desfaz a hipótese da polifonia, pois “mesmo quando a personagem ostenta – ou parece ostentar – autonomia, o ficcionista continua a exercer o poder de mando: sabe-a e deseja-a autônoma, pois assim a concebeu e estruturou” (MOISÉS, 2004, p. 368).

No que concerne ao foco, o caráter plurívoco, observado no entrecruzar de diferentes vozes no discurso, mostra-se evidente. Conforme comenta Chiappini (1989, p. 71), a narrativa contemporânea se fragmenta em múltiplos centros, uma vez que “entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico.” É justamente esse caráter fragmentário que observamos em *Retratos de Carolina*, em virtude de sua constante oscilação discursiva.

Em uma síntese em torno do foco narrativo, temos, na primeira parte, o narrador em 3ª pessoa, cujo foco se alterna entre narrador onisciente neutro, a “visão com” (ou onisciência seletiva como também é chamada), a onisciência seletiva múltipla e o monólogo interior. Na segunda parte, verifica-se a alternância entre o narrador em 1ª e 3ª pessoa, com predominância da 1ª. Em relação à narração em 3ª pessoa, há, como na primeira parte, a alternância entre narrador onisciente neutro e “visão com”. No que diz respeito ao narrador em 1ª pessoa, o foco se alterna entre narrador autodiegético, o monólogo interior e o que poderíamos denominar arquinarrador intruso, que, além de tecer considerações metalinguísticas e intertextuais, dirige-se diretamente ao leitor, interpelando-o. Em nenhum caso, porém, constata-se a prepotência de um narrador totalmente onisciente, senhor absoluto da verdade da ficção. Em outros termos, não se verifica a presença onipotente do que Pouillon (1974), em seu livro *O tempo no romance*⁶³, denomina “visão por trás” e que, na terminologia de Friedman (2002), em seu ensaio “O ponto de vista na ficção”⁶⁴, recebe o nome de narrador onisciente intruso.

Como lembra Chiappini (1989), o narrador onisciente intruso, adotando um ponto de vista divino, “domina todo um saber sobre a vida da personagem e sobre o seu destino. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral [...]” (p. 19-20, 27). Trata-se, enfim, de “um eu que tudo segue, tudo sabe

⁶³ **Temps et Roman** foi publicado, pela primeira vez, na França, em 1946.

⁶⁴ Esse texto, cujo título original era “Point of view in fiction: the development of a critical concept”, foi publicado pela primeira vez em: STEVICK, Philip. (Org.). **The theory of the novel**. Nova York: Free press, 1967.

e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade. – De que lugar? – provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo” (CHIAPPINI, 1989, p. 29). Entretanto, em Lygia Bojunga, assim como em grande parte das narrativas infanto-juvenis contemporâneas, evita-se a presença ostensiva desse tipo de narrador, que se interpõe o tempo todo entre o leitor e os fatos narrados. Em *Retratos de Carolina*, mesmo quando o foco se centra em um narrador onisciente, este, ainda que atue como mediador entre as personagens e o leitor, adota uma postura mais liberal, característica também encontrada em outras obras de Lygia, como é o caso de *Angélica* (1975). De acordo com Ando (2006, p. 94),

Em *Angélica*, o narrador evita o recurso aos comentários e a emissão de juízos de valor a respeito das personagens e dos eventos narrativos. É evidente que, se assim procedesse, estaria sendo autoritário, uma vez que estaria direcionando a interpretação, ao dar ênfase somente ao próprio ponto de vista. No entanto, o narrador da obra em estudo evita o dirigismo, ao adotar uma postura ideológica mais liberal, que confere voz e espaço às personagens. Desse modo, ampliam-se as possibilidades de deciframento do texto e, portanto, as possibilidades de sua atualização por parte do leitor.

Logo no início da narrativa, é de notar a habilidade com que a autora procede à alternância de foco, passando do narrador onisciente neutro para a “visão com” e o monólogo interior, em que se apresenta, por intermédio do discurso indireto livre, o deslumbramento de Carolina diante da nova amiga. Por meio da “visão com”, renuncia-se “à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê [...], assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo” (CHIAPPINI, 1989, p. 20), ou seja, atenua-se a posição autoritária do narrador, como senhor da verdade da ficção. Por quase todo o texto constitutivo da primeira parte, há o predomínio desse procedimento estético, de modo que o narrador, embora onisciente, coloca-se no mesmo patamar da personagem, filtrando seus pensamentos, sentimentos e emoções, o que, no entanto, não significa que tudo fique centralizado em uma só personagem, pois, na verdade, se a personagem é central não é porque seja vista no centro, e sim porque é a partir dela que vemos os outros (POUILLON, 1974). Em outras palavras, é “com” ela que as demais personagens são vistas e compreendidas.

Como há, nos termos propostos por Lubbock (1967), em *A técnica da ficção*⁶⁵, um *centro de visão* fixo, ou seja, o narrador acompanha de perto a personagem com a qual se identifica e através da qual o leitor tem acesso ao narrado, o ângulo é central e os canais,

⁶⁵ Pioneiro nos estudos sobre o foco narrativo, tal livro teve sua primeira edição publicada na Inglaterra em 1921. A primeira edição brasileira, pela Cultrix/Edusp, data de 1976.

focados nos sentimentos, pensamentos e nas percepções da personagem central, são mostrados diretamente ao leitor: “Carolina se encantou [...]. Se fosse só o nome! Mas que cara tão de Priscilla a Priscilla tinha! Assim, de olho verde-escuro e de riso fazendo covinha no queixo e na bochecha. Carolina se perturbou.” (2002b, p. 10).

Mediante o emprego do monólogo interior, ocorre a passagem dinâmica do exterior para o interior e encena-se o processo mental das personagens, o que, em termos estruturais, pode configurar-se em alterações sintáticas, de modo que o texto, ao transitar do estilo indireto para o indireto livre atenua seu caráter lógico-discursivo:

E só agora, a cara se afastando da cômoda, a testa formando uma ruga, Carolina se lembra que, no caminho pra festa o Pai tinha contado uma história pra ela. Como é mesmo que era a história? Ah! um cachorro era unha e carne com um gato, e aí... Mas se o Pai tinha contado uma história pra ela, feito ele sempre contava, então ele continuava igual ao que ele sempre era... É ou não é? E se ele continuava igual ao que ele sempre era, então ele não estava contra ela... estava? (2002b, p. 29)

Sabe, pai, na semana passada, quando eu conversei com a mãe... Por um momento a frase fica em suspenso: Carolina pensando que está pegando o hábito de conversar pensado com o Pai; depois retoma o que estava *dizendo*... teve uma hora lá que eu pensei que ela ia compreender as minhas razões. Mas hoje, ela... Também, pensando melhor, por que que ela ia compreender, não é? por quê? Cada um é como é, e pronto. Ninguém muda assim, de uma hora pra outra, não é? (2002b, p. 152)

Típico da narrativa moderna, essa dimensão interiorizada do tempo permite um maior aprofundamento na caracterização da personagem, sem que, para isso, seja necessário que o narrador a descreva explicitamente. Como afirma Rosenfeld (1973, p. 84), nessa simbiose entre narrador e personagem, “a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediate* [...], como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance.” Desse modo, é a própria personagem que, ao perscrutar sua interioridade, se mostra ao leitor. Mas trata-se de um mostrar-se não nítido ou inequívoco; apesar de se expor, revelando seu interior, as incertezas, dúvidas e contradições permanecem. Note-se, por exemplo, como essa hesitação se materializa nas interrogações e reticências postas na enunciação.

A respeito da opção pelo discurso indireto livre, assim como pelos diálogos, abundantes na prosa lygiana, vale notar que, se nas obras literárias em geral o diálogo que se estabelece entre texto e leitor é caracterizado pela assimetria a que se refere Iser (1999a), na literatura infanto-juvenil, essa assimetria é ainda maior, uma vez que temos a comunicação de um autor-adulto que se dirige a jovens leitores. Desse modo, a assimetria aí configurada é não apenas etária, mas também em termos de poder. Nesse sentido, na narrativa infanto-juvenil,

esse intercâmbio descalibrado entre texto e leitor revela-se uma via de mão dupla, pois pode significar a condenação do gênero, caso não se amenize o contraste entre a emissão adulta e a recepção juvenil, ou a conquista do estatuto artístico dessa produção, caso o escritor obtenha uma solução eficaz. É, sem dúvida, esta última que nos interessa, conforme a narrativa de Lygia nos revela. Neste caso, trata-se, por exemplo, de incorporar ao texto um narrador menos autoritário que, em vez de empregar o recurso aos comentários, dando explicações detalhadas sobre todos os eventos segundo o seu ponto de vista, dê maior espaço e voz às personagens infantis ou juvenis, o que, na superfície textual, pode configurar-se justamente através de recursos como os diálogos e o discurso indireto livre.

Como se vê, o narrador onisciente neutro, na narrativa em estudo, realmente não se coloca como um ser supremo, mas, antes, abre amplo espaço para o diálogo, dúvidas e indagações, inclusive em relação à mimetização das próprias dúvidas e incertezas, como observamos, por exemplo, em nota de rodapé, inserida no primeiro capítulo: “Será que a Priscilla achava mesmo que era por isso? Será que nunca passou pela cabeça dela que o esfriamento da Carolina foi pelo que veio *depois*, quando cortaram o bolo de aniversário com as sete velas recém-sopradas?” (2002b, p. 27).

Por outro lado, é possível perceber que, embora tal procedimento agencie um espaço aberto e democrático, na medida em que o narrador, adotando uma postura mais liberal, *aparentemente* mostra desconhecer as respostas para as perguntas levantadas, podemos inferir que, na verdade, não se trata, de fato, de dúvidas do narrador, mas de uma estratégia narrativa engenhosamente arquitetada pela consciência operante para interpelar o leitor, estimulando-o a mobilizar seu imaginário e intelecto e, por esta via, levá-lo a participar mais ativamente da construção do relato. Note-se, ademais, que se trata de uma prolepse, uma vez que se antecipa um evento narrativo, suscitando, assim, o mistério e o suspense e, conseqüentemente, a curiosidade do leitor.

Outra prolepse pode ser encontrada em trecho que encerra o capítulo “Carolina aos quinze anos”: “Como é que ela podia imaginar, não é? Que um dia os dois iam se encontrar de novo, ela e o vestido...” (2002b, p. 61), recurso este que surge também no capítulo que focaliza Carolina aos vinte e um anos: “O Pai riu. E pensou que, depois, ia anotar no caderno- Carolina o que a filha tinha acabado de dizer. Sem nem pensar que ia também anotar o que ela *vai dizer agora*, e que *vai dar nele uma vontade tão grande de chorar*” (2002b, p. 93, grifos nossos). Nesses exemplos, o que temos são procedimentos estéticos cuja função consiste em instigar a imaginação do leitor. Em decorrência disso, o suspense provocado pela falta de informações acerca da trama força o leitor a imaginar além do que se daria caso o narrador

deixasse explícita a história. Desse modo, “a interrupção dramática ou o prolongamento do suspense é o fator vital que determina o corte, e o efeito é fazer o leitor tentar imaginar a continuidade da ação” (ISER, 1999b, p. 14). Ou seja, a participação do receptor é fundamental nessa narrativa, graças às soluções ficcionais (enunciativas) engenhadas pela autora.

No que diz respeito ao emprego da onisciência seletiva múltipla, observamos que, em determinados momentos do texto, o narrador se desvia de Carolina para voltar sua atenção a outras personagens. Como postula Friedman (2002), nesse tipo de foco, o narrador traduz os pensamentos, as percepções e os sentimentos filtrados pela mente das personagens, privilegiando o recurso da cena. Como na onisciência seletiva ou “visão com”, verifica-se o predomínio do discurso indireto livre, podendo variar os canais de informação e os ângulos de visão. Desse modo, o narrador focaliza ora uma personagem, ora outra, dedicando-lhes trechos em que nos são transmitidos seus pensamentos e sentimentos. É o caso das passagens em que são focalizados Bianca, a Mãe, o Homem Certo e o Pai. No tocante ao Pai, um dos aspectos a adquirir relevo na narrativa é a estreita relação simbólica que se estabelece entre ele e sua escrivaninha: “O pai nota, na superfície da escrivaninha, uma mancha no couro que ele não se lembrava de ter visto antes. Olha as manchas que tem no braço (sol? idade?), comparando as manchas que estão na pele e as que estão no couro.” (2002b, p. 88).

O valor simbólico que a escrivaninha paterna adquire na semântica da narrativa corresponde à simbologia que adquire outro objeto em uma narrativa anterior de Lygia Bojunga: *O sofá estampado* (1980), em que a identificação entre a Vó do Vítor e sua mala é tão profunda, a ponto de rugas e arranhões conservarem estreita correspondência:

Vítor ficou olhando uma marca nova que tinha aparecido na mala, bem perto da alça. Era um arranhão curto. Mas bem fundo. E quanto mais ele olhava, mais ele ia achando o arranhão parecido com a tal ruga da Vó. [...] E depois, nas outras vezes que a Vó voltou, o Vítor não cansava de procurar no couro da mala as rugas que ele via na cara da Vó; pra ele as duas foram virando uma só. (NUNES, 1983, p. 56)

A escrivaninha, cuja imagem recebe a adequada modalização de “guardiã dos pensamentos do pai” (2002b, p. 84), evoca, conforme referimos na análise de *Fazendo Ana Paz*, os espaços bachelardianos referentes a casa e às transposições da função de habitar. Por sugerirem intimidade e proteção, e, ao mesmo tempo, por oferecerem abrigo à memória e aos segredos, não se constituem em espaços que se revelam para qualquer um.

Cabe também ressaltar que, embora esses motivos não sejam fundamentais ao enredo ou encadeamento dos fatos na diegese (a escrivaninha, o sofá), eles constituem peças

essenciais à construção artística da trama. Lembrando, portanto, a teorização de Barthes (1971) e de Tomachevski (1973) a esse respeito, a escritaninha atua na narrativa como um motivo livre, distinto dos associados ou dinâmicos; na terminologia barthesiana, trata-se de uma catálise. Seja como for, é interessante observar que a singularização desses elementos acentua o seu valor não enquanto fatos, mas como artefatos em seu funcionamento estético.

Ainda no que se refere ao emprego da onisciência seletiva múltipla, é interessante o modo como esse procedimento é articulado para focalizar a mesma cena sob diferentes perspectivas. Assim, no episódio do jantar na casa do Homem Certo em que Carolina reencontra o vestido tão ardentemente desejado na adolescência em sua viagem a Londres, a cena é focalizada primeiro sob a óptica de Carolina:

Olhou pro espelho. Primeiro, só enamorada do vestido. Depois, se enamorando da imagem toda. Ficou de costas; foi virando o pescoço pra se ver refletida assim; ondulou o corpo pro vestido se movimentar; e rodopiou devagar querendo ver o movimento se completar.

– Eduarda!

Que susto. Ah, mas que susto-que-logo-virou-vergonha quando ouviu aquela voz exclamando, Eduarda, e quando viu o homem parado na porta do quarto. Se abraçou, querendo se cobrir, feito coisa que estava nua. O olhar admirado do homem tinha arrancado ela do devaneio [...]. (2002b, p. 74)

e, mais tarde, sob o ponto de vista do Homem Certo:

E aí, e por causa do vestido, aconteceu o momento mágico: já meio entediado do namoro recente com a Bianca, o Homem Certo chega em casa pra jantar, vai lá em cima trocar de roupa, e quem é que ele vê quando passa pelo quarto de vestir da Eduarda?

A Eduarda.

Pois é.

Não que a semelhança física da Carolina e da Eduarda fosse extraordinária. Mas, assim sem sapato (feito a Eduarda gostava de andar), com o cabelo preso, e mal preso, no alto da cabeça (feito a Eduarda costumava usar), mais pra magra e mais pra alta, feito a Eduarda era também, e, ainda por cima, vestida no vestido da Eduarda, o Homem Certo, e por que não? achou que a Carolina era a Eduarda-que-tinha-voltado. (2002b, p. 99-100)

Acrescente-se a isso o fato de que a referida cena é, muitas páginas depois, aludida no diálogo que se estabelece entre Carolina e a autora ficcionalizada:

- Mas no meu retrato com Londres o que aparece *mesmo* é uma frustração!
- Frustração de quê?!
- Daquela loja fechada! Do vestido que não deu pr'eu comprar.
- Mas se eu não fecho a loja como é que, depois, você vai se enfiar num vestido da Eduarda? E criar o impacto que criou no Homem Certo? (2002b, p. 167)

Como é possível notar, o próprio *fazer literário* é aqui focado, a fim de elucidar uma motivação necessária à trama ou motivo associado, no dizer de Tomachevski (1973), visto que a arquinarradora não fechou a loja apenas para frustrar Carolina com mais um retrato negativo, porém, mais que isso: o fechamento da loja e a consequente frustração ocasionada na personagem exercem funcionalidade imprescindível à guinada da trama, ou nos termos tomachevskianos, um motivo cuja exclusão seria impossível. O interessante é, na verdade, a discussão posta em cena sobre o modo de compor a diegese.

Para a concretização dessa motivação, a arquinarradora auxilia o leitor naquilo que Eco (1986) chama de *trabalho cooperativo*, posto que “prepara o terreno” para o leitor e, como se lhe dirigisse uma piscadela, fornece pistas para que desvende os caminhos trilhados pela ficção: “Como é que ela podia imaginar, não é? Que um dia os dois iam se encontrar de novo, ela e o vestido...” (2002b, p. 61). Tal estratégia confere jovialidade à enunciação narrativa, graças a essa abertura propiciada pelas interrogações sobre o próprio processo compositivo.

Como mencionamos, no que tange ao narrador em 1ª pessoa, o foco se alterna entre narrador autodiegético, centrado em Carolina, o monólogo interior e o que denominamos arquinarrador intruso: arquinarrador, por se tratar de um narrador que, fugindo das tipologias convencionais, extrapola o plano diegético em um singular procedimento de autorreferencialidade; e intruso porque, tal como o narrador machadiano, interpela o leitor, levando-o a não se esquecer de que o mundo que tem perante os olhos, embora se ancore no real, é fictício.

No capítulo que dá início à Segunda Parte, “Pra você que me lê”, há uma brusca mudança de foco da 3ª para a 1ª pessoa, mas não se trata da simples interposição da voz de uma das personagens que vimos transitar pelo universo diegético: Carolina, Priscilla, Bianca, o Homem Certo, Eduarda, o Pai ou a Mãe. Trata-se, sim, da simulação da voz da própria autora, artifício por meio do qual se confere maior verossimilhança à instância narradora e, ao mesmo tempo, imprime-se feição marcadamente metalinguística ao texto.

No tocante a esse espaço dedicado ao leitor, geralmente voltado para a apresentação dos “bastidores da escrita” e cuja aparição inicial se deu em *Feito à mão* (1996), convém notar que, em muitas obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga e que antes não continham esse espaço, passaram a ter. É o que se verifica, por exemplo, nas obras *Nós três* (1987) e *O Abraço* (1995), classificadas pela autora, no referido espaço, como “par sombrio”, em decorrência da presença ostensiva e esmagadora da morte, que surge sem deixar qualquer brecha para a esperança.

Em *Retratos de Carolina*, a princípio, esse “eu” que se dirige diretamente ao leitor desde o título – “Pra você que me lê” – consiste em uma simulação do eu-autoral, ou, em outros termos, um desdobramento do eu-narcísico, com o qual deparamos, em menor ou maior grau, em “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984), *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *O Abraço* (1995), *Feito à Mão* (1996), *O Rio e eu* (1999), bem como nas demais obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, nas quais a autora decide incorporar, nos bastidores do seu texto, o “Pra você que me lê”. No conto “A troca e a tarefa”, por exemplo, esse eu-narcísico infiltra-se em nota de rodapé, no desfecho da narrativa, quando, inusitadamente, surge referência ao nome da própria autora. Como se tivesse sido testemunha dos fatos narrados, ela explica ao leitor o fim levado pela personagem-escritora:

O aviso não me interessa mais. *Tenho* que transformar de novo: o resto não me interessa mais. Se essa é a minha paix...*

* Nota de Lygia Bojunga Nunes:

A escritora morreu sem acabar a frase. Deram com ela debruçada na mesa, a ponta do lápis fincada na paixão. (NUNES, 1987, p. 67)

Em *Retratos*, é através do recurso à intertextualidade com *Feito à Mão*, que o leitor é remetido à autora real: “Na segunda versão do meu livro *Feito à Mão*, em forma de introdução, eu converso com você, que me lê. Hoje, aqui, nos *Retratos de Carolina*, eu venho conversar de novo [...], mas já disposta a mudar um pouco o feitio do nosso papo” (2002b, p. 163). Ao conversar com o leitor e remetê-lo a obras conhecidas e, posteriormente, incorporar dados biográficos, cria-se uma ilusão de verdade. Em narrativas como essa, o sujeito do enunciado pretende, no dizer de Grillo (1999, p. 153), “criar um efeito de sentido de verdade”, mediante a criação de um discurso que “deve parecer verdadeiro” e, para que isso ocorra, “o ‘parecer verdadeiro’ deve ser interpretado como ‘ser verdadeiro’, a partir do contrato de

veridicção assumido pelo narrador e pelo narratário”. Nesse sentido, podemos dizer que, ao mesmo tempo, cria-se um distanciamento e uma aproximação entre texto e leitor: o distanciamento é gerado pelo viés metalinguístico, em função dos indícios fornecidos de que o objeto lido é fruto de uma criação ficcional; a aproximação surge a partir do próprio distanciamento criado, uma vez que o leitor, ao ser criticamente afastado da ficção, é incitado a estabelecer uma relação mais (cri)ativa com esse universo, justamente porque as fronteiras entre o real e o fictício são problematizadas pela metaficcionalidade.

Na problematização instaurada, a autora ficcionalizada mostra-se disposta a mudar o feito do papo com o leitor. Tal “feitio” molda-se, desta vez, a um espaço diferente (se, em *Feito à Mão*, havia sido no início, agora aparece quase no final do livro) e a conversa toma a forma de *história-que-continua* (2002b, p. 164), neologismo por justaposição, bem ao gosto de Lygia, que alerta o leitor para o fato de que a história de Carolina ainda não chegara ao fim. Ao mesmo tempo, a narradora-escritora revela que, assim como procedera em *Feito à Mão*, retomaria a prática de trazer suas moradas para dentro do seu texto. Modifica-se, contudo, o propósito, voltado agora não apenas para falar das moradas em si e das vivências que nelas tiveram lugar, como fizera em *Feito à Mão*, mas sim para “começar a integrar minhas personagens com os meus espaços [...], encarando o fato de que agora a gente – meus personagens e eu – passamos, ‘fisicamente’, a morar juntos⁶⁶” (2002b, p. 164). Desse modo, a autora, em seu crescente desejo de integração e totalidade, propósito que se delineia mais claramente a partir de 1988, com a publicação de *Livro: um encontro*, procede a uma curiosa fusão entre realidade e ficção, mesclando seres e espaços fictícios com os reais.

Como mencionamos no primeiro capítulo, a incorporação da intertextualidade com uma obra conhecida, nos remete, por uma relação de contiguidade, à identidade da narradora. É, portanto, revelando e, simultaneamente, ocultando a própria máscara que Lygia cria uma narradora que a mimetiza, tensionando as relações entre realidade e ficção, como se a autora implícita se tornasse explícita, ou como se autora implícita e narradora coincidissem ou se confundissem numa só voz. Como esclarece Booth (1980) em *A retórica da ficção*⁶⁷, o autor nunca desaparece, mas se mascara constantemente: camuflado pela ficção, insurge do interior da narrativa e denuncia sua presença através de uma série de recursos, deixando revelar, consciente ou inconscientemente, sua visão de mundo e seus juízos de valor. Entendido como

⁶⁶ Referência à publicação das obras da autora em sua editora, concebida como a morada de suas personagens.

⁶⁷ Wayne Booth, crítico literário americano e professor da Universidade de Chicago, publicou esse livro, sob o título **The rhetoric of fiction**, em 1961.

a voz do autor engendrada nos meandros do texto, possui uma consciência superior à do narrador, uma vez que domina o sistema de construção do relato.

Nessa estratégia metaficcional de explicitação da autoria implícita, a fusão processada entre a autora implícita e a narradora acentua e ao mesmo tempo ludibria o jogo de esconde-esconde entre a identidade autoral e os entes ficcionais que transitam na diegese. Por meio desse jogo entre mostrar e ocultar, iluminar e apagar, conjugam-se essas duas instâncias narrativas e, concomitantemente, questionam-se as fronteiras existentes entre ambas. Desse modo, segundo Ramanholi (1998, p. 138), o narrador “trabalha em movimentos centrífugos, atuando, assim, nas duas instâncias da criação (real e ficcional), deixando sempre a dúvida de que uma possa transpor-se para além dos limites da outra e dando a oportunidade de a Autora fazer referências a [...] obras suas”⁶⁸.

Neste fragmento,

Foi por causa disso que:

um dia desses, no Cata-vento, ouvi a porta se abrindo e fechando lá embaixo. (2002b, p. 164)

note-se a presença do espaço em branco, utilizado para marcar a transição temática e de ponto de vista. Embora o foco permaneça em 1ª pessoa, muda-se o ângulo de visão, que, em um desdobramento narcísico do sujeito, passa do eu-autoral supostamente real para um eu-autoral fictício, vale dizer, observa-se a transição da simulação da autora empírica para uma narradora que passa a integrar a diegese: a autora ficcionalizada, narradora-escritora ou arquinarradora. Desse modo, embora seja mencionado um espaço real – o Cata-vento – quem se adentra nesse espaço é Carolina, personagem que até então havia protagonizado a Primeira Parte da narrativa: “quando escutei a cadência dos passos subindo a escada eu logo senti que era a Carolina.” (2002b, p. 164).

Nesse jogo entre realidade e ficção, deparamos com a construção de uma autora criada por Lygia à sua imagem e semelhança, procedimento que encontra seu germe no conto “A troca e a tarefa” (*Tchau*, 1984), repetindo-se e, ao mesmo tempo, intensificando-se, de diferentes modos, em outras obras da autora, como *Paisagem* (1992) e *O Abraço* (1995). É como se a escritora de carne e osso, Lygia Bojunga, se deslocasse do mundo real e, por vias mágicas, virasse personagem da própria trama. Desse modo, como afirmam Costa e Fantinati (2004), a narrativa distancia o autor empírico, permitindo que o narrador absorva a

⁶⁸ Ramanholi (1998), em sua tese **A consciência criadora em *Um sopro de vida***, faz, na verdade, referência a uma obra de Clarice Lispector, mas a citação também se aplica ao *corpus* aqui analisado.

personagem-escritora e assuma integralmente o tom ficcional. E, uma vez assumida essa ficcionalidade, instaura-se um movimento dialético em que “a linguagem do texto produz o autor tanto quanto o autor produz a linguagem do texto”⁶⁹ (WAUGH, 1984, p. 133).

Por outro lado, se a autora se converte em matéria de ficção, observamos movimento inverso em relação à protagonista; assim, Carolina, antes presa ao universo diegético, eleva-se a um plano superior, investindo-se do poder de invadir o universo da própria criadora.

– Desde que você botou aquele ponto final em mim eu estou querendo esse papo contigo. Mas eu sei que, quando eu resolvi reconstruir a minha vida com *essa minha mão aqui* – espalmou a mão sobre a mesa – você logo se envolveu com o Discípulo, e eu não quis, de saída, perturbar o *affair* de vocês dois.

[...]

Carolina recolheu a mão e disse, eu queria te pedir pra fazer mais um ou dois retratos de mim.

[...]

– [...] Bom, pra ser bem franca: eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim. (2002b, p. 164-165)

Nessa metalepse, Carolina transita, portanto, de uma diegese à outra, sendo que a segunda diegese constitui-se em uma representação mimética mais próxima do real empírico do que a primeira. Observa-se, assim, um desdobramento do simulacro platônico. Nesse desdobramento mimético, ao mesmo tempo em que a narradora simula ser a escritora real, é possível constatar a simulação da autonomia da personagem, o que é reforçado adiante pelas palavras da própria autora: “Não forcei nada, Carolina, você já nasceu assim” (2002b, p. 168). Por meio desse recurso, além de o narrador adotar uma postura aparentemente liberal frente aos entes criados, a personagem, criando vida própria, rebela-se contra os retratos negativos que lhe foram imputados e, como que em uma aparição fantástica, desvincula-se do universo diegético para reivindicar retratos mais coloridos junto à escritora. E mesmo que ainda dependa da autora para existir ou continuar existindo, o embate com ela perpetrado lhe permite alcançar patamares superiores a de outras personagens, cujo raio de ação permanece circunscrito aos contornos intradieгéticos.

A mencionada hierarquia praticamente desintegra-se no momento em que Carolina assume a voz narrativa.

⁶⁹ Tradução nossa do original: [...] *the language of the text produces him or her [the author] as much as he or she [the author] produces the language of the text.*

– Então eu não te conheço? – Nem deixei ela falar mais nada; vim m’embora pro Rio.

8 de setembro

Ela foi s’embora e me deixou aqui. Melhor que tivesse me deixado na Boa Liga; lá a gente olha de cada janela e só tem verde-que-te-quero-verde [...] é um lugar retirado, estradinha de terra, ainda não tem poluição visual. Mas aqui? Eu chego na janela e o meu olho de arquiteta tropeça logo num horror qualquer de tijolo e cimento. Não me conformo de ver essa desarmonia arquitetônica, esse levantar de parede às carreiras, esse fazer de qualquer jeito invadindo tudo. (2002b, p. 170)

Trata-se do diário escrito na ausência da escritora, que deixou Carolina “pendurada” no Cata-vento, para supostamente ocupar-se de outra personagem. Desse modo, tal diário parece surgir à revelia da autora, como se esta não dominasse o manejo das teias com que tece a própria ficção. Em termos de recursos estéticos, convém notar o artifício utilizado para alternar as vozes narrativas. Embora o foco permaneça em 1ª pessoa, muda-se o ponto de vista, passando da narradora-escritora para a personagem central da trama, que, por sua vez, torna-se narradora. Em outras palavras, poderíamos dizer que ocorre uma inversão de papéis: a criatura assume o papel de criador e, ao mesmo tempo, a autora ficcionalizada, tornando-se personagem da narrativa escrita por sua personagem, logra tornar-se o foco para o qual se dirige o olhar dessa narradora. Essa transição de foco, marcada graficamente por um espaço em branco e pela mudança no formato da fonte para o itálico, confere caráter dramático à obra, uma vez que a distinção das vozes por parte do leitor ocorre não apenas pela narração em si, mas pela notação gráfica, isto é, não há intermediação de um narrador distinguindo as vozes no discurso, de modo que a própria configuração gráfica funciona como mediador entre texto e leitor.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que Carolina, transmutando-se em narradora, relata suas expectativas e fantasias, a própria escritora e, por extensão, seus hábitos, costumes e moradas se tornam assunto do diário da personagem. Desse modo, não apenas o criador é aquele que conhece a vida de sua criatura, como a recíproca também é verdadeira. Fugindo assim dos convencionalismos estéticos, em que é possível observar o predomínio da perspectiva monofônica, na obra em estudo a criatura passa a ser concebida como alguém que conhece intimamente a vida de seu criador. Referindo-se invariavelmente à autora por meio do pronome pessoal “ela”, o leitor vai tomando contato com os lugares nos quais a escritora construiu suas moradas: Boa Liga, em meio ao verde exuberante da mata; São Pedro d’Aldeia, com suas dunas e salinas; e a casa aí adquirida, batizada como Cata-vento.

Se apaixonou por esse lugar na hora. A praia deserta. O mar encapelado. As dunas e as salinas a perder de vista. Montes de sal. Os cata-ventos rodando [...] Paixão que virou logo compulsão: aqui ela ia ter a morada do mar. [...] Dormiu numa pousada que descobriu no caminho, e no dia seguinte comprava esta casa aqui. De saída achou a casa mais com jeito masculino que feminino, chamou ela de Cata-vento. (2002b, p. 171-172)

Para o leitor conhecedor de outras obras da autora, a intertextualidade com *Feito à Mão* torna-se evidente, pois também nessa obra Lygia discorre sobre suas várias moradas: o velho galinheiro desativado que, na infância, foi transformado em “uma minha casa”; as vivências no internato durante a adolescência; a morada em Londres à qual chamou Crow’s Nest (ninho do corvo); a Boa Liga, também referida em *Retratos*. Sobre esta última, Lygia nos revela que, além de constituir-se na matriz de sua editora Casa Lygia Bojunga, o nome nasceu do encontro com Peter, seu marido:

[...] um dia bateu um inglês na minha porta, falando um português-quase-nenhum, será que, por acaso, eu falava a língua dele? Até que eu falava. Ah, que alívio! então ia dar pra saber uma porção de coisas. Deu. Está dando até hoje. E, da boa liga que a gente fez de cara, nasceu o nome do sítio (BOJUNGA, 2005c, p. 31).

Cata-vento, Boa Liga, Crow’s Nest. O fato mesmo de a autora atribuir nomes próprios às suas moradas demonstra sua íntima relação com os lugares por onde deita raízes. Carolina, agindo como porta-voz da autora, conta que esse envolvimento é tão intenso quanto o relacionamento construído com as personagens criadas:

[...] sempre gostei de começar do zero, ela não: só teve uma casa que ela começou do princípio: a Boa Liga; nas outras moradas ela sempre pegou casa já levantada e já vivida por gente que chegou antes. [...] Acho até que ela gosta é assim: vai transformando devagar. Um belo dia some uma parede. Meses depois aparece uma janela onde não tinha, e onde tinha uma porta de repente não tem mais.

Sempre andando juntos: tijolo e cimento, caderno e livro. Ela já disse que vai ser assim até o fim. Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente. (2002b, p. 177)

De fato, a relação livro/casa mostra-se vital no projeto estético lygiano. Não apenas a casa é, para Lygia, o lugar onde, sob uma escrivadinha, sua imaginação se povoa de histórias e de personagens, como também uma de suas casas – a Boa Liga – acabou se tornando a Casa Lygia Bojunga, para onde foram morar os entes criados. Aliás, não é por acaso que o teto da casa editorial da autora seja um livro. Em *Livro: um encontro*, a autora, logo nas páginas iniciais, transcreve a mensagem que, a pedido do IBBY (International Board on Books for

Young People), escreveu para o Dia Internacional do Livro Infantil e Juvenil, dando vazão às reflexões iniciais sobre o livro: o que ele tem sido e representado em sua vida. E a imagem metafórica a que recorre para falar do livro é justamente a casa, envolvendo, por extensão metonímica, o tijolo, a parede e o telhado. Tudo isso, por sua vez, é alinhavado pela imagem de si mesma como construtora, o que implica tanto o papel de leitora como o de escritora.

Prosseguindo no exame a respeito da *performance* enunciativa em *Retratos de Carolina*, podemos ver, em outra passagem, a transição de vozes no discurso narrativo:

*Ela está demorando a voltar.
Será que ela vai me esquecer por aqui? Será que...
Não: mais dia, menos dia ela tem que voltar. Foi sempre assim: ela não
agüenta ficar muito tempo numa morada só.*

Quando eu cheguei no Cata-vento fui logo dizendo pra Carolina que não ia demorar, tinha ido só pra fazer uns pagamentos e no dia seguinte já pretendia voltar. (2002b, p. 179-180)

Note-se que a mudança de foco é, mais uma vez, marcada graficamente pelo espaço em branco separando os dois discursos e pela alteração no formato da fonte utilizada. Desse modo, o foco permanece em 1ª pessoa, modificando-se somente o ponto de vista da Carolina para a autora ficcionalizada, valendo-se, para isso, de uma estratégia teatral: uma sai de cena, outra entra.

É assim que procede a construção do foco nessa segunda parte da narrativa, ou seja, mediante o movimento de contraponto de vozes, em que se confronta o olhar da personagem intradieética com o da autora extradieética. Esse recurso estético estende-se até a página 208, já que, a partir da página seguinte, a autora, enfim convencida pela personagem a lhe traçar um novo retrato, retoma a narração heterodieética e o foco “visão com”. É nesse momento que se delinea o “retrato-não-frustrante” como tanto queria Carolina, retrato em que ocorre seu inesperado encontro com a amiga da infância Priscilla, que lhe impulsiona a carreira como arquiteta.

No tocante ao recurso do contraponto de vozes, técnica similar é encontrada em outra obra juvenil brasileira – *Apenas um curumim* (1979) de Werner Zotz, como observam Ando e Bonnici (2005):

Em termos de estrutura narrativa, a obra mostra-se inovadora, na medida em que é construída a partir do movimento de contraponto de vozes, em que se confrontam o velho e o novo, a experiência e a ingenuidade [...]. Mediante o emprego dessa técnica, o autor, sem impor a intermediação autoritária de um narrador onisciente, coloca em evidência a interioridade de dois narradores

em 1.^a pessoa [...] cujas digressões se intercalam, mostrando ao leitor o que cada um pensa e sente pelo outro. Isso se reflete, em nível gráfico, na própria escolha dos caracteres: fonte normal para marcar a voz do pajé e em itálico para marcar a voz do indiozinho.

Lygia Bojunga emprega o mesmo recurso em *Retratos*, mas dotando-o de um maior grau de complexidade. Isso se explica pelo fato de que o dialogismo, em *Apenas um curumim*, se evidencia a partir de dois narradores-personagens que, não obstante sejam contrastantes em função da diferença etária, pertencem ao mesmo nível diegético. Já em *Retratos*, os narradores são oriundos de mundos diegéticos diferentes e que, por uma ocorrência fantástica, acabam interagindo e se confrontando em um mesmo espaço. Assim, os papéis de narrador e personagem também se invertem e se intercalam, de maneira que a autora se ficcionaliza, transformando-se em personagem, e a personagem se torna autora, ao assumir-se como narradora a tecer um diário com as expectativas e fantasias alimentadas na solidão.

No final do último capítulo, muda-se, mais uma vez, de foco: a voz onisciente neutra responsável por filtrar os movimentos interiores de Carolina se cala e agora quem toma a palavra é a narradora-escritora, que retorna ao relato, para finalmente despedir-se de sua personagem. Como em momentos anteriores, tal transição enunciativa é marcada por uma breve pausa, que se encontra materializada no papel por um espaço em branco. Desse modo, verifica-se que, mesmo o silêncio concretizado em um espaço vazio no papel, embora não signifique nada *de per se*, adquire, na narrativa, uma função estrutural, sem a qual o discurso careceria de lógica coesiva para o leitor.

A mão da Carolina até tremeu um bocadinho quando pegou a xícara.
– Me dá teu telefone. Vou falar com o Nando, ver o dia que é bom pra ele, e depois te dou um toque pra marcar nosso encontro.

Parei de escrever; olhei pra janela: o sol estava se pondo lá no mar: hora pra andar na areia, o pé recebendo a onda que termina, o olho flanando na vastidão do céu ainda incendiado de tudo que é vermelho e amarelo que vão pintando o fim da tarde. (2002b, p. 225)

Como se vê, o eu-escritora novamente entra em cena, dramatizando o próprio narrar, e, como se nota no trecho abaixo, volta a interagir com sua personagem, convertendo-se em personagem da própria trama:

Estava já no meu caminho de volta quando vi Carolina correndo ao meu encontro. Chegou rindo. Me abraçou e me puxou pra sentar na areia [...]. Eu estava curiosa:
– Então? gostou do seu almoço com a Priscilla?

– Puxa! você me pegou de surpresa: nunca na vida eu pensei que ia me encontrar outra vez com a Priscila. [...] olha! foi mesmo interessante a gente se ver e se sentir assim: transformada pelo tempo. É: isso foi legal. (2002b, p. 226)

É interessante a estratégia empregada imediatamente antes do encontro e por meio da qual Carolina toma contato com o novo retrato que lhe fora delineado:

Mas antes de sair imitei Carolina: deixei meu caderno bem aberto no Carolina aos vinte e nove anos, e escrevi um bilhete pra ela, dizendo: ‘Gostaria de ouvir tua opinião sobre o teu novo retrato’, e saí pra curtir o escoar espichado dessas tardes de verão (2002b, p. 225-226).

Assim, do mesmo modo como Carolina, ao escrever seu autorretrato, deixara o caderno escancarado sobre a mesa da escritora em um convite mais do que evidente para que esta o lesse, desta vez, é a autora que mimetiza o gesto de Carolina. Mais que isso: ao deixar um bilhete pedindo a opinião de sua personagem, os papéis hierárquicos que convencionalmente moldam as relações entre narrador e personagem praticamente se desfazem, para dar ensejo a um espaço aberto, que não se reduz ao papel do escritor como aquele que mobiliza o destino das personagens criadas, uma vez que estas são convidadas a opinar sobre o rumo dado ao próprio destino.

Desse modo, trata-se da simulação da autonomia da personagem ou, em outros termos, de um fingimento poético do eu-narrativo, a fim de amenizar o próprio autoritarismo. Na verdade, sabemos existir por trás de tudo o sujeito responsável por engendrar as teias da própria ficção e, conseqüentemente, dar vida às personagens criadas, por isso, essa hierarquia, queira ou não, sempre estará presente. Nesse sentido, a arquinarradora, seja em *Retratos*, seja em *Fazendo Ana Paz*, aproxima-se do conceito de *pharmakós* proposto por Derrida (1997) em *A farmácia de Platão*⁷⁰. Trata-se, assim, de um ser dotado de uma força mágica, detendo o “poder sobre a vida e a morte, pois, como feiticeiro/alquimista pode curar ou agravar um estado” (DERRIDA, 1997, p. 62). A hierarquia está presente, mas é possível atenuá-la, e o modo por meio do qual essa (dis)simulação adquire contornos mais definidos envolve os procedimentos estéticos agenciados por Lygia Bojunga, mediante os quais ocorre o embate de vozes entre criador e criatura, embaralhando, assim, as distinções entre realidade e fantasia, vida e ficção.

⁷⁰ Esse livro foi publicado originalmente na França em 1972.

É dentro desse projeto estético que Carolina, assim como procedem outras personagens de Lygia Bojunga, como Ana Paz e a Raquel que migrara para *Fazendo Ana Paz*, desata-se, mais uma vez, do mundo que lhe fora criado, para questionar sua criadora:

- Bom... tem uma coisa que não me caiu bem lá no almoço.
- ?
- Eu fiquei sem saber se a Priscilla ‘tava sendo sincera quando disse que eu tinha me magoado com ela porque ela chamou a mamãe de puta. E até agora eu tô sem entender porque que ela não disse nada, ab-so-lu-ta-men-te nada quando eu falei da traição do caroço da ameixa. (2002b, p. 226)

O referido caroço adquire na narrativa duplo sentido; assim, se no plano diegético o caroço da ameixa fora motivo da dor da traição vivida na infância e revivida na vida adulta durante o almoço com Priscilla, no plano metafórico, esse caroço pode ser lido como algo difícil de engolir pela personagem e que se torna ainda mais difícil em função das respostas evasivas de sua criadora:

- É verdade.
- É verdade o quê?
- Foi mesmo muito desconcertante aquela atitude da Priscilla. A gente fica sem saber, não é? se ela estava fingindo, se ela ficou surpresa, se ela nunca imaginou que você tivesse percebido a trapaça, se ela estava arrependida, se ela estava o quê.
- E afinal?
- Afinal o quê?
- Ela estava fingindo?
- Ah, Carolina, isso eu não sei. Carolina ficou me olhando, feito coisa que eu estava brincando.
- Não sabe?
- Fiz que não.
- *Como*, não sabe?
- Não sei, ué.
- (2002b, p. 226-227)

Percebe-se, assim, que a escritora, embora teoricamente dotada de um poder demiúrgico sobre a vida das personagens criadas, mostra desconhecer os mistérios que regem a própria criação. Esse narrador, que, neste momento, se caracteriza por saber tanto quanto Carolina, ou melhor, que se iguala a ela justamente pelo *não* saber, é o que Oscar Tacca (1985) denomina *narrador equisciente*. Ao mesmo tempo, porém, trata-se, na terminologia de Tacca, de um *narrador deficiente* em relação à Priscilla, no sentido de que é deficiente o conhecimento que possui sobre essa personagem. Desse modo, o poder com que a arquinarradora é capaz de penetrar na consciência de determinadas personagens é relativo, ou

melhor, cria-se a ilusão de que inexistente onisciência autoral, como se os entes criados fossem dotados de uma tal autonomia que lhes permitisse, inclusive, manter-se impenetráveis.

A escritora revela que ninguém sabe tudo de ninguém: “Mas que mania vocês todos têm de que a gente tem que saber tintim por tintim de vocês. Desde quando *alguém* sabe tintim por tintim de um outro alguém?!” (2002b, p. 228). Em *Fazendo Ana Paz*, ocorre, conforme vimos, procedimento inverso: ao invés da figura autoral, é a personagem diegética que levanta esse questionamento:

- Desculpa, Ana Paz, mas não dá.
- O quê?
- Você não ficou resolvida.
- Ora, não me vem com isso, quem é que fica *resolvido*? (1992, p. 52)

Em uma leitura intertextual, podemos observar que é como se o dizer da escritora em *Retratos* tivesse incorporado a lição aprendida com uma personagem de outra obra publicada onze anos antes. Nesse sentido, a fala da autora ficcionalizada – “Desde quando *alguém* sabe tintim por tintim de um outro alguém?!” coaduna-se com a de Ana Paz, ao dizer: “Ora, não me vem com isso, quem é que fica *resolvido*?”. Tais questionamentos evidenciam a resolução estética dada pela escritora para problematizar a construção da personagem. Desse modo, ao optar pela incompletude, seja de Ana Paz, seja de Priscilla, Lygia, implicitamente, questiona as convenções literárias, desestabilizando-as.

Instado por Carolina, o retrato positivo é pintado pela autora, mas, ainda assim, a personagem não se dá por satisfeita: querendo viver uma história de amor com Discípulo, personagem da peça que estava sendo criada pela autora antes de Carolina acidentalmente destruí-lo ao trazê-lo para sua fantasia, a personagem tenta, mais uma vez, convencer a escritora a lhe desenhar mais retratos positivos:

- Só que... já que você tá me retratando agora de um jeito menos frustrante, mais... mais positivo, não é? não vai te custar continuar nesse caminho, vai? (2002b, p. 229)
- Mas uma história de amor pra você não custa nada! num instantinho você faz. Olha aqui, você pega a Tânia, bota ela numa missão... (2002b, p. 230)

A narradora-escritora revela, porém, que já tinha *outro* no lugar do Discípulo, que se perdera irremediavelmente na fantasia amorosa de Carolina: “E entre ver o mar e ver o céu, eu vi ele também” (2002b, p. 231). A revelação suscita a curiosidade da personagem, mas, desta

vez, a autora não se deixa seduzir por seus apelos: “Ah, minha querida, *esse* eu não vou te contar. Senão você ainda me pega ele, me bota ele na tua fantasia, e aí começa tudo outra vez” (2002b, p. 231). É nesse momento então que ocorre, enfim, a despedida entre criador e criatura:

E, por um momento, ficamos nos olhando.
Intensamente nos olhando.
E aí eu fui me afastando pra duna.
– Espera! – ela gritou.
Mas eu continuei me afastando. Sem querer olhar pra trás.
Eu não vou mais olhar pra trás.
Eu não vou mais olhar pra trás. (2002b, p. 231)

É curioso o modo como, no final dessa passagem, ocorre a mudança do tempo verbal do pretérito perfeito para o presente dêitico. A autora ficcionalizada transita, assim, do plano do enunciado para o da enunciação, como se, abandonando o narrado, se inserisse no próprio espaço da narração. Inserção que revela, também, a não segurança absoluta quanto à sua decisão de abandono, em virtude da própria insistência com que ela se faz. E, ao virar a página, o leitor depara com uma instigante mudança gráfica no texto: antes alinhado à esquerda, agora se encontra centralizado, com as palavras estrategicamente dispostas, de maneira a desenhar uma imagem que se afunila⁷¹:

Mas não resisti, acabei me virando: Carolina
continuava no mesmo lugar. A fisionomia dela estava
resignada. Resignada, não: serena. Muito serena.
Respirei aliviada.
Levantei o braço e acenei com a mão.
Esperei.
Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação,
ela respondeu ao meu aceno,
me dizendo também:
tchau.
(2002b, p. 232)

Ao contrário da autora ficcionalizada, a personagem não vacila (“sem hesitação”) e se despede, como se fechando a questão, numa curiosa inversão de papéis, habilmente arquitetada pela autora. Nessa despedida, que é também uma despedida do leitor em relação à obra, este poderá associar a imagem verbal aí configurada com o tempo que escoia incessantemente e que, na obra, é traduzido pela imagem da ampulheta sempre presente na

⁷¹ As implicações relacionadas à *performance* verbo-visual na passagem transcrita são analisadas no segundo capítulo. Foi necessário reiterar o exemplo, em função dos diferentes enfoques considerados: a *performance* gráfica naquele caso e a enunciativa neste.

escrivaninha do Pai. É a vida que escoo e nos aproxima gradativamente da morte sempre à espreita, mas que, por outro lado, também nos traz experiência e sabedoria⁷². É verdade que esse amadurecimento pode vir permeado de ganhos e perdas, alegrias e decepções, amargura e esperança, mas sempre há uma luz no fim do túnel, como bem metaforiza o sonho de Carolina. Nele, a personagem se encontra inicialmente “na boca de um túnel comprido e escuro, que ela *tem* que atravessar” (2002b, p. 154) e, mesmo hesitante, angustiada e com medo, Carolina, atraída pelo canto de um pássaro, “avança pra escuridão” (2002b, p. 155).

Atravessar o túnel consiste, na narrativa, em uma imagem metafórica que traduz a travessia pela vida, o que é reforçado, no texto, pelo recurso ao itálico: “ela *tem* que atravessar”, ou seja, a travessia não se constitui em uma opção, mas em algo compulsório. No sonho, em meio à travessia, surge, diante de Carolina, o embate com o desconhecido e com duas presenças que marcaram negativa e positivamente sua vida: primeiro, a extrema angústia decorrente do encontro com o vestido; em seguida, o sentimento de proteção e aconchego que surge do encontro com o “sapato do Pai usar em casa”. Por extensão metonímica, trata-se de imagens que traduzem, respectivamente, a presença do Homem Certo e a do Pai; da paixão cega transformada em ódio e do amparo somente encontrado na figura paterna. Desse modo, essa cena ilustra o que comenta Lottermann (2009) a respeito do elemento onírico em obras de Lygia Bojunga: “ao retomar, nos sonhos, aspectos da realidade das personagens, de forma organicamente estruturada e coerente, a narrativa cria um vínculo de continuidade entre o sonhado e o vivido, indeterminando, em alguns casos, seus limites”. E essa indeterminação – podemos acrescentar – é muitas vezes gerada pelo realismo com que as cenas são construídas e apresentadas ao leitor.

Na cena retratada, se a travessia de Carolina é escura e cheia de percalços, no fim do túnel, entretanto, há uma luz que, ao iluminar o passado, aponta para a sonhada liberdade, metaforizando, assim, uma transição entre duas etapas da vida da personagem:

Sem coragem de retomar a travessia Carolina se sente morrer. Fecha os olhos. Quando abre eles de novo, mal acredita: o que que é aquilo lá?
É uma luz.
[...] À medida que avança pra luz, vai vendo que a luz é feérica.

⁷² Essa relação da ampulheta com a proximidade da morte é reforçada pela passagem que nos traz um “quadro lá do Museu do Prado: uma pintura impressionantíssima: uma moça, uma velha e a Morte: a Morte está segurando uma ampulheta” (2002b, p. 105). Como comenta Lottermann (2006), nessa imagem, o fato de a Morte segurar uma ampulheta destaca a contínua trajetória do tempo, acentuada pelo contraste entre a moça e a velha. Nesse sentido, “a consciência da passagem do tempo e da proximidade da morte implica maturidade e aceitação da morte enquanto uma etapa da vida. Aprender a lidar com a idéia da própria morte equivale a lidar melhor com a própria vida.” (LOTTERMANN, 2006, p. 84).

[...] Carolina apressa o passo, apressa mais, vislumbra um pedaço de céu, ah, é lá fora! e agora Carolina corre, e corre, sentindo uma urgência de ver de perto, de ver direito que traços tão fortes são aqueles que a luz ilumina.

Os traços ganham nitidez. O espanto pára Carolina, já a poucos passos da presença iluminada: é a gaiola do Pet.

A gaiola está de porta aberta.

Aberta, só, não: escancarada.

Dentro da gaiola, um vazio bonito demais: um vazio de libertação.

(2002b, p. 156-157)

Nesse fragmento, é possível perceber, mediante a articulação do discurso indireto livre, a mescla dos pontos de vista de Carolina e da narradora, alternando-se com a voz heterodiegética desta última. Essa oscilação de pontos de vista conferem dinamicidade à trama. Dinamicidade que se acentua, estruturalmente, com os parágrafos curtos e o uso sequenciado dos dois-pontos, e, semanticamente, com o suspense provocado em relação ao objeto iluminado e com a gradação observada no ritmo que adquire a prosa. Ao apresentar as ações num crescendo, a narrativa culmina no vislumbre da gaiola cuja descrição se faz, também, em um movimento gradativo, como indiciam estes signos: *aberta – escancarada – vazio – libertação*.

No que concerne à simbologia de que se reveste a passagem transcrita, se o túnel representa “travessias obscuras, inquietas, dolorosas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 916), assumindo conotação vinculada a um rito de passagem e transmutação, o pássaro, ou melhor, sua iluminada ausência na gaiola escancarada metaforiza a própria libertação de Carolina que, antes presa a um homem que já não amava mais, agora se sente enfim livre e confiante para abrir seu caminho com as próprias mãos. Nesse sentido, o sonho, em *Retratos*, adquire um “caráter fundador” nas palavras de Lottermann (2009), pois o que antes havia sido um álbum de retratos negativos, ganha, a partir do sonho, nova dimensão, qual seja, a da valorização dos próprios méritos. Em função disso, o nome da personagem acaba por corresponder ao seu significado, derivado, segundo Guérios (1973, p. 76-77), do latim “*Cárolus*, por sua vez, do alto-germânico antigo *Kharal*: ‘homem’, trazendo o sentido primitivo de ‘viril, varonil, vigoroso’”. Podemos dizer, então, que, por extensão semântica, Carolina traz a conotação de mulher forte, guerreira, lutadora.

Na passagem subsequente, ao se descrever o encantamento de Carolina diante da descoberta de que, muitos anos atrás, no aniversário de Priscilla, havia libertado o *pet*, a descrição da narradora, em determinado momento, se transforma na voz de Carolina:

E vai se sentindo encantada pela certeza de que ela fez a coisa certa, naquele dia, [...] quando ela sentiu tanta raiva e tanta mágoa que nem se deu conta do que a mão dela fazia.

Mas a mão tinha feito a coisa certa: tinha aberto a porta da gaiola pro Pet ir s'embora, voar, ser livre.

O encantamento faz Carolina abrir os braços e soltar a voz: fui eu, fui eu! com essa minha mão aqui, que abri a porta pra ele ir s'embora, voar! ser dono de novo da vida que é dele. Espalma a mão no ar e olha pra ela com a curiosidade de quem está vendo uma coisa pela primeira vez; e repete, feito custando a crer, e fui eu! e fui eu que abri a porta pra ele ser dono da vida dele. Com essa mão aqui. Com essa *minha* mão aqui. (2002b, p. 157-158)

Como se vê, Lygia explora a mudança repentina da terceira para a primeira pessoa, de modo que a voz de Carolina é incorporada ao discurso da narradora. A ausência de aspas ou de travessões, recursos usualmente empregados para distinguir as vozes na narrativa, contribui para intensificar o embaralhamento entre o dizer da personagem e o da narradora. Cria-se, assim, um efeito de contiguidade, como se a voz de Carolina constituísse uma extensão da voz da narradora. Aliás, é justamente a ausência de tais sinais de pontuação o que provoca um adensamento na narrativa, intensificando, por conseguinte, a interação texto-leitor, já que este é impelido a participar mais ativamente do universo criado.

Nesse fragmento, percebemos que, na concepção lygiana, a mão, não apenas nesta como em outras narrativas, torna-se metonímia do fazer. Na tese de Cleide Papes, que se concentra na simbologia da casa, do nome e das mãos em narrativas de Alice Vieira e Lygia Bojunga, discute-se justamente a relação entre o fazer e as mãos.

Focalizar o fazer propõe a necessidade de falar das mãos, parte do ser humano que significativamente o representa na sua criatividade, pelas táticas inventivas de vivência e sobrevivência, pelo seu trabalho, na sua habilidade de moldar o espaço em que vive, pelas estratégias de construção – desconstrução – reconstrução com que ele transforma o mundo. (PAPES, 2002, p. 108)

Nessa perspectiva, as mãos, ao manifestarem a atividade humana, concentram o dualismo de que somos dotados, uma vez que delas emanam tanto energia positiva, como negativa (PAPES, 2002). Como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 589), as mãos encerram “as idéias de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e de dominação”, sendo que a própria palavra ‘manifestar’, de mesma raiz etimológica, traz o sentido daquilo “que pode ser seguro ou alcançado pela mão”.

Desse modo, assim como a viagem em busca do mar empreendida pelo tatu Vítor em *O sofá estampado* (1980), que, no plano interno, estaria representando uma viagem de busca

da identidade e de sentido para a vida, em *Retratos de Carolina*, a personagem central, a princípio perdida em sua busca por causa de uma paixão que a cegara, reencontra sua identidade ao separar-se do Homem Certo e ao abrir seu caminho com as mãos com que viria a criar e moldar espaços. Os obstáculos que surgem – seja na esfera das paixões, da amizade, da família ou do trabalho – mostram ao leitor que as vicissitudes fazem parte da própria experiência humana, mas que, de alguma forma, podem ser superadas. Porque se a travessia pode afigurar-se sombria e amedrontadora, no final, há uma luz capaz de revigorar as energias perdidas na empreitada.

4.2 A dramatização da linguagem

Uma vez analisada a focalização múltipla presente nas obras em estudo, as quais, conforme vimos, constantemente se valem da mescla e alternância de vozes na instância discursiva, o intuito agora é proceder ao exame da feição dramática que, mostrando-se um traço característico nessas obras, confere acentuada dinamicidade ao texto, em virtude da presentificação dos eventos narrativos e do consequente efeito de proximidade produzido na interação texto-leitor. Tendo isso em vista, analisaremos, em um primeiro momento, os mecanismos com que se opera a encenação discursiva no interior de outros discursos e, em seguida, canalizaremos a atenção para a construção dêitica, isto é, o caráter mostrativo dos signos de que se vale a autora, seja para apontar para o momento de construção da narrativa, seja para colocar em relevo a mimetização de gestos das personagens, seja, enfim, para incorporar situações pretéritas ao aqui-e-agora da enunciação.

4.2.1 Presentificando o narrado

Fazendo Ana Paz

Os eventos e as situações postos em cena, tanto em *Fazendo Ana Paz* como em *Retratos de Carolina*, não são propriamente *narrados*, mas *presentificados* ao leitor, como se eles se passassem vivamente diante de seus olhos. No dizer de Eikhenbaum (1973, p. 157-158), essa dramatização da linguagem instaura-se a partir da “preferência outorgada à

apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas [...], mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente.” Desse modo, tem-se a prevalência do mostrar (*showing*) sobre o narrar (*telling*), o que gera um expressivo efeito de teatralidade, presente em menor ou maior grau em todas as obras da autora.

Tal característica, por sua vez, relaciona-se às habilidades de Lygia não apenas como ficcionista, mas também remete às suas vivências como atriz e dramaturga. Essa ligação com o palco, de fato, está presente em diversas obras, entre as quais podemos nos lembrar de *Angélica* (1975), em que uma peça teatral é incorporada ao fluxo da narrativa, bem como de *Nós três* (1987) e *O meu amigo pintor* (1987), que acabaram se transformando em textos independentes – *Nós três* (1989) e *O Pintor* (1989) – estruturados como peças teatrais. Além destas, outras obras, embora não tenham sido publicadas em suas versões teatrais, foram adaptadas para apresentações em palcos do Brasil e do exterior, inclusive *Fazendo Ana Paz*, primeira obra a impulsionar o projeto “As Mambembadas”:

Um dia eu concluí que o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga tinha que ser feito a três (eus): escritora, atriz e andarilha. Peguei meu livro *Fazendo Ana Paz* e comecei a trabalhar uma maneira de contar aquela história no palco. (BOJUNGA, 2005c, p. 115)

O “falar mais dramaticamente do ato de escrever”, como revela Lygia no prólogo presente nas obras constitutivas da trilogia, é que fez com que criasse a inusitada personagem tripartite: as três Anas que protagonizam *Fazendo Ana Paz*. Esse modo dramático presente na escritura lygiana funde-se à intenção de escrever um texto de caráter metalinguístico, anunciada a partir do próprio título, cujo verbo utilizado evidencia esse fazer eminentemente experimental.

Ao fazer as três Anas, a autora intercala o contexto espaço-temporal da arquinarradora com o de Ana Paz, articulando, assim, a presentificação dramatizada das vivências da protagonista. Como esse artifício cria a ilusão de tratar-se de três personagens diferentes, provoca-se um adensamento na narrativa, por meio da sobreposição de tempos e espaços distintos. Esse jogo espaço-temporal, em que o passado, longe de reduzir-se a uma evocação saudosista, é encenado perante o leitor, atinge seu ápice no momento em que as três Anas se encontram, de modo que passado e presente, em uma perspectiva cênica, passam a coexistir na narrativa.

Antes mesmo, porém, de Ana Paz encenar seus papéis na narrativa, é a arquinarradora quem simula o papel de escritora, habilmente incorporado enquanto personagem da trama:

“Eu sempre gostei de ler livro de viagens, um dia me deu vontade de escrever um” (1992, p. 11). É interessante notar, nesse dizer que dá início ao relato, a transição do sentido literal para o figurado da “viagem” a ser empreendida pela narradora-escritora: “Comecei então a pensar no jeito que eu ia usar pra viajar no papel” (1992, p. 11). Trata-se de uma viagem às terras da imaginação e da fantasia, como poderá supor o leitor, mas sua partida é bruscamente interrompida por uma personagem que, viajando no tempo, rompe fronteiras e se instala no texto que ainda seria escrito: Raquel.

A viagem, então, toma outro rumo a partir da “invasão” dessa personagem e do bilhete que surge como que à revelia da escritora; afinal, ela não diz que *escreveu* o bilhete e sim que este “saiu” – “Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim” (1992, p. 11). É como se se tratasse de geração espontânea, de algo que simplesmente brota do papel sem ter sido conscientemente planejado e semeado. Figurativizando o próprio espanto, a arquinarradora dramatiza seu dizer, mediante a inserção de sua fala, que é incorporada ao discurso indireto até então utilizado: “Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?” (1992, p. 11).

Do mesmo modo, podemos citar outros fragmentos que mostram a encenação do dizer da arquinarradora, em meio à própria narração em estilo indireto:

[...] Só que, às vezes, a gente se despedia num fim de semana, e quando na segunda-feira eu abria o caderno pra me encontrar de novo com ele: cadê?! [...] Que terror! (1992, p. 12)

[...] o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra: que perigo esse Pai representava pra ter sido atacado desse jeito? que tipo de mulher era a Mãe? o que que uma garotinha de oito anos feito a Ana Paz ia pensar duma tragédia assim? (1992, p. 15)

Note-se, nos fragmentos dramatizados incorporados à enunciação, o emprego de uma pontuação expressiva, própria da fala, com suas modulações emotivas. Não temos, portanto, a descrição de algo que fora dito pela arquinarradora, e sim a presentificação dramatizada do seu dizer, seja para expressar a perplexidade diante dos “empacamentos” da escrita, seja para exprimir os impasses da criação que vão surgindo em meio à confecção de suas personagens. No entender de Eikhenbaum (1973), trata-se da ênfase conferida à apresentação direta dos fatos e à sua encenação, em vez de privilegiar-se o narrar. Em outras palavras, é a fala que se “intromete” no discurso narrado, de maneira a (literalmente) conferir concretude à voz narradora. O mesmo ocorre na seguinte passagem, mas, desta vez, na focalização de Ana Paz-

moça: “[...] ele estava olhando tão bonito dentro do meu olho, que eu não tive coragem de perguntar: *como é?*” (1992, p. 16). Desse modo, não apenas evoca-se ou rememora-se o passado amoroso, mas, mais que isso, presentifica-se – pela introdução (ou invasão?) do discurso direto – o momento eternizado pela paixão, pelo *coup de foudre* a atingir os jovens enamorados.

No fragmento em que Ana Paz surge na narrativa, apresentando-se diretamente ao leitor – “Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito. [...]” (1992, p. 13) –, a mediação discursiva operada pela narradora-escritora é mínima, uma vez que quem passa a dominar as rédeas da narração é a própria protagonista.

Se no tópico anterior, esse exemplo, juntamente com a fala que o antecede, foi aproveitado para evidenciarmos a alternância e mescla de vozes por meio da “enunciação na enunciação”, agora passa a ilustrar outro aspecto concernente à *performance* enunciativa: a encenação, que, neste caso, concretiza-se na fala da menina Ana Paz, que deixa então de ser o objeto de narração da arquinarradora para narrar a própria história. Assim, sua voz é incorporada ao texto como uma voz autônoma, de modo que, no fluxo da leitura, quase passa despercebido o fato de que a fala de Ana Paz subordina-se, na verdade, a um discurso maior, articulado, num patamar superior, pela instância demiúrgica da criação.

E se o discurso de Ana Paz encontra-se incorporado ao da arquinarradora, o dos seus pais incorpora-se à narração da personagem, em um singular procedimento em que verificamos um desdobramento: a dramatização da dramatização: “O meu pai escolheu a Ana, ele gostava demais de Ana, mas a minha mãe achava curto; ele então quis Ana Lúcia, Ana Luísa, Ana Helena, mas na hora que eu nasci a minha mãe escolheu: Paz! E ele topou: Ana Paz” (1992, p. 13). Dessa forma, o discurso dos pais encontra-se encenado no discurso da menina, o qual, por seu turno, já é encenação sob o ponto de vista da enunciação discursiva operada pela arquinarradora. É possível, portanto, observar, no mesmo fragmento, a mescla de quatro vozes: de Ana Paz, do Pai, da Mãe e, implicitamente, da arquinarradora, que manipula a totalidade dos discursos, ainda que crie a ilusão de que a voz de Ana Paz seja autônoma, quando, na verdade, é (con)cedida à personagem. Poderíamos assim esquematizar essa estratégia enunciativa:

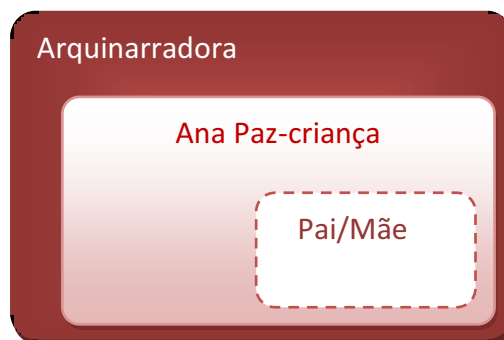


Figura 30 - Desdobramento discursivo I

Ao colocar em cena a Ana Paz-moça a relatar sua história com Antônio, assim como o momento em que Ana Paz-velha assume a voz narrativa, novas dramatizações são instauradas, uma vez que tanto o diálogo da jovem com Antônio sob o sol de Copacabana, como o relato da idosa não são apenas reportados, mas concretizados na narrativa.

Em relação à focalização da Ana Paz-moça, constata-se, como no enfoque de Ana Paz-menina, a articulação discursiva entre as vozes da arquinarradora, de Ana Paz (enquanto narradora e como personagem do próprio relato) e a de Antônio:

A Moça falou:

“Eu aprendi um pouco de francês, foi por isso que eu entendi que ele tinha falado *coup de foudre* [...].

[...] e foi só depois dum tempo enorme que ele lembrou duma coisa importante:

- Já pensou se alguém senta aqui entre nós dois?
- Que horror. (1992, p. 16-17)

Se a arquinarradora introduz, mediante o emprego dos dois-pontos, a fala da Moça, esta não apenas introduz, por meio da mesma pontuação, a fala de Antônio, mas inclui ainda a própria fala, encenando o início do diálogo com aquele que se tornaria seu marido. Assim, esquematicamente, temos:

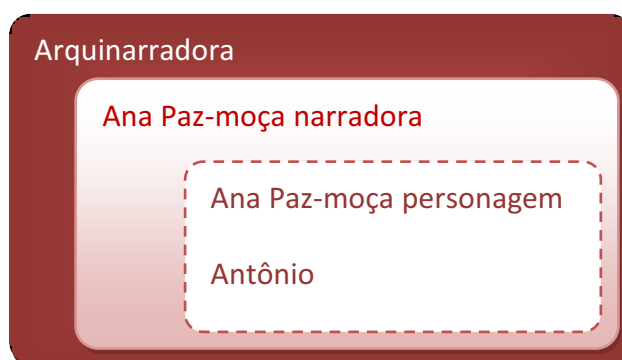


Figura 31 - Desdobramento discursivo II

A seguir, esse recurso é novamente agenciado, por intermédio da personagem-narradora, que não apenas promove a transmutação do discurso indireto para o direto, como também mimetiza a própria fala posta na enunciação:

A gente chegou mais pra perto um do outro, e depois de muito mais tempo ele falou:

- Que sol, hein?
- Pois é.
- Sabe que ele te faz brilhar todinha?
- É?
- É.
- Ah. (1992, p. 17)

Note-se a função fática, utilizada pelos apaixonados apenas para manter aberto o canal de comunicação verbal, ainda que a gradativa proximidade física já esteja estabelecendo uma comunicação silenciosa entre ambos. Contudo, é interessante observar que, embora a atração física seja recíproca, a comunicação é superficial, visto que não há verdadeiramente uma sintonia entre ambos: se Ana Paz se entrega ao momento de corpo-e-alma, ou melhor, de “corpo-e-valor” como ela mesma diz, Antônio mostra-se envolvido pela razão, mergulhado que está em cálculos referentes ao andar térreo de um prédio, o que, paradoxalmente, ocorre logo após mencionar o mistério existente em torno do *coup de foudre*.

- *Coup de foudre* é uma coisa muito misteriosa, não é?
- Eu ia perguntar como é? mas não tive coragem, e então perguntei:
- Por quê?
- Veja bem, eu estou aqui sentado pensando, sabe o quê? calculando como é que vai ser o andar térreo de um prédio que... (1992, p. 17)

Como se vê, Antônio gera uma ruptura com a expectativa da Moça (e a do leitor), pois, em vez de falar por que *coup de foudre* seria algo tão misterioso, desfaz o clima romântico, ao mudar repentinamente de assunto. Aliás, a personagem não apenas muda de assunto, como se desvia para um tema totalmente antitético em relação ao *coup de foudre*, já que, do mistério amoroso, passa bruscamente a discorrer sobre suas reflexões em torno de investimentos imobiliários. É, enfim, a vida concreta e materialista que se sobrepuja às emoções e aos sentimentos. Desse modo, poder-se-ia dizer que essa comunicação falha ou deficiente funciona como um prenúncio narrativo não apenas do casamento malsucedido que nasceria desse instante, como também da ideologia utilitarista com que Antônio impregnaria seu filho, como fica claro na fala deste: “Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo, fazer um prédio de apartamentos e ganhar

uma nota firme?” (1992, p. 47). No episódio em análise, o contraste frieza/emoção permeia todo o diálogo entre Ana Paz e Antônio, intensificando-se até atingir seu ápice no momento em que ele se reifica, ao rotular-se: “Eu sou isso” (1992, p. 18).

É assim, através do contraponto entre as duas personagens, que, implicitamente, a autora suscita críticas em relação a determinadas condutas, características da sociedade contemporânea. Transportando a personagem Antônio para nossa sociedade, o leitor é levado a relacioná-la com o sistema capitalista, que faz com que muitas pessoas, escravas da ganância, adotem comportamentos semelhantes. A propósito, a fala de Antônio – “Eu sou isso” – remete o leitor ao verso final do poema “Eu, etiqueta”, de Carlos Drummond de Andrade (1984): “Eu sou coisa, coisamente”. Isto porque, assim como o “eu” que se anula presente no poema, anulação enfatizada pela criação neológica “coisamente” para mostrar um modo de ser (um ser *coisa*, a modo de *coisa*), Antônio também se anula, ao se autonegar, por meio do pronome demonstrativo “isso”. E o que ele *demonstra*? Ele demonstra estar reduzido a uma máquina de fazer dinheiro: “Eu planejo o jeito de quem tem dinheiro ganhar mais dinheiro” (1992, p. 18). Ao contrário, porém, do eu-lírico drummondiano, que lucidamente reconhece a própria condição (“Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa”), Antônio parece não ter consciência da própria anulação, já que se considera importante: “Quer coisa mais importante?” (1992, p. 18). De qualquer forma, entretanto, em ambos os casos, sendo *coisa* ou *isso*, o homem perde suas referências, já que tanto a palavra *coisa* como o pronome *isso* são vazios semanticamente. E se tais palavras são vazias de sentido e se o sujeito é igualado a essa condição, então ele, conseqüentemente, tem seu sentido também esvaziado.

Na encenação desse diálogo entre Ana Paz e Antônio, a antítese frieza/emoção evidencia-se, sobretudo, na focalização simultânea das perspectivas de ambas as personagens, revelando um Antônio concentrado na casa que pretendia derrubar para levantar um “medonho espigão”⁷³, em contraponto gritante a uma Ana Paz toda entregue à paixão, o que é reforçado pela sucessão enfática de aditivas presentes na sua fala:

- [...] Olha só pr’aquela casa.
- Olhei.
- Fecha os olhos.
- Fechei.
- Imagina o térreo.

⁷³ É como a autora, em sua constante defesa do patrimônio histórico-cultural, chama as novas construções responsáveis por descaracterizar e banalizar uma cidade, como constatamos, por exemplo, no “Pra você que me lê”, presente no final de **Fazendo Ana Paz**, em sua edição publicada pela Casa Lygia Bojunga.

Imaginei o Antônio chegando ainda mais perto de mim, e me abraçando, e me dizendo de novo que eu brilhava todinha, e eu abri o olho e vi ele de perfil olhando pra casa [...] (1992, p. 18, grifos nossos)

Enquanto Antônio olha para um objeto, detendo-se em seus aspectos materiais geradores de lucro, Ana Paz só tem olhos para Antônio, como mostra a pontuação subsequente, figurativizando a emoção que domina a personagem: “ah, que perfil! ah, que Antônio!” (1992, p. 18-19).

Assim como na intercalação dramatizada da Ana Paz-menina e a da Moça, o discurso da Velha é também apresentado diretamente ao leitor, verificando-se, mais uma vez, reduzida intervenção da arquinarradora. Logo, mais que narrado, o episódio é, de fato, encenado ao leitor, de modo que a arquinarradora aproxima-se de um narrador de uma peça teatral ou de um filme, que, em vez de aparecer, prefere se esconder nos bastidores.

E ainda por cima uma outra personagem entrou no meu estúdio [...]:

“Acordei no meio da noite pensando no que o meu filho me disse: você é uma velha egoísta!” (1992, p. 19-20)

Se, em momentos anteriores, foi possível extrair o discurso de Ana Paz-menina e o de Ana Paz-moça do discurso da arquinarradora, desta vez, ocorre o equivalente em relação à Ana Paz-velha, que passa, então, a assumir novo papel como narradora. Nessas vozes que se intercalam, com a mescla de discursos direto e indireto, opera-se o discurso dramatizado no interior do discurso da velha. No entanto, convém notar que o discurso da velha também é dramatizado se visto da perspectiva da arquinarradora, detentora maior dos fios que tecem a trama. Desse modo, na fala do filho, tem-se a dramatização da dramatização, conforme mostra a figura 32:

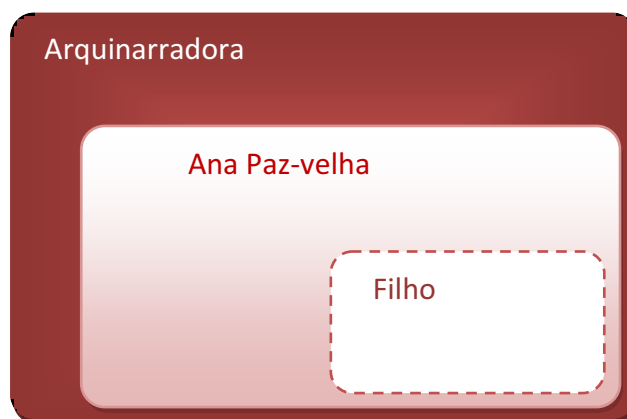


Figura 32 - Desdobramento discursivo III

Esse recurso estende-se à dramatização da fala da personagem-narradora, no diálogo que se estabelece entre mãe e filho:

- [...] meu amor, eu não tô entendendo essa história de festa que você falou...
- Nós organizamos uma festa de aniversário pra comemorar os seus 80 anos. (1992, p. 21)

Na encenação desse diálogo, note-se a reiterada preocupação do filho em manter as aparências: “Imagine a cara de nós todos...”/ “Pensa só na cara de todo o mundo se agora eu chego e digo que você não quer ir à festa” (1992, p. 21). Como no conto “Feliz aniversário” de Clarice Lispector (guardadas, claro, as devidas diferenças), a festa configura-se não como uma comemoração prazerosa, mas como o cumprimento de um ritual, de um dever familiar. Em outros termos, trata-se de seguir uma convenção social apenas para manter os “laços de família”, laços que, em vez de unir, aprisionam. O que prevalece, portanto, para o filho, não é a aniversariante, e sim a festa de aniversário e seus convidados. Sendo assim, a festa é oferecida não como um querer-fazer e sim como um dever-fazer, daí a zanga do filho diante da determinação da velha em viajar e sua insistência para que ela não viaje:

- O que que você vai fazer lá no Rio Grande do Sul?
- Vou lá.
- Sozinha?
- Com a bengala. (1992, p. 21)

- [...] eu não tô doente nem nada.
- Não tá doente?! e o reumatismo?
- Isso não é doença, é o jeito da minha perna viver. (1992, p. 21)

Note-se, nessas passagens, a obstinação e esperteza da velha, sempre com uma réplica bem-humorada diante dos questionamentos do filho. Em oposição ao pessimismo daquele, Ana Paz não se considera solitária nem doente. Por isso, antropomorfiza, em certa medida, a bengala que lhe oferece companhia; e o reumatismo tem subvertida sua definição disfórica relacionada à doença, ao ganhar da velha uma versão bem mais positiva: “é o jeito da minha perna viver”.

Após o encontro entre Ana Paz-velha e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio e a conversa de Ana Paz-velha com o espelho, ressurgem na narrativa a Ana Paz-criança. Numa cena tipicamente cinematográfica, a menina é contemplada pela Ana Paz-velha, como se se tratasse de duas imagens distintas de um mesmo sujeito que se desdobram e se justapõem em um mesmo espaço.

– Pai! Pai!

Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela mesma-ali-criança chegando. (1992, p. 31)

Nesse desdobramento da personagem, se Ana Paz-criança assume novamente o papel de personagem central, Ana Paz-velha assume o de espectadora da encenação, sendo tudo isso alinhavado pela arquinarradora cujo papel varia entre narradora e personagem. É justamente esse jogo de vozes e a troca de papéis entre as personagens (inserindo-se nesse elenco a arquinarradora) que conferem caráter dramático à obra.

Em determinadas passagens, essa teatralidade se evidencia de modo ainda mais contundente, em vista das notações responsáveis por marcar a entrada da personagem, performatizando, assim, o *script* de um texto dramático, no qual as rubricas, além de fornecerem as indicações cênicas, marcam a entrada dos atores:

A voz do Pai anunciando:

– Prontinho, estou aqui. Cadê o pente? (1992, p. 32)

Voz do Pai: – Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe. (1992, p. 33)

Nesse momento, em que se coloca em cena o episódio no qual o Pai presenteia Ana Paz com a Carranca, realiza-se novamente a dramatização do discurso, de modo a mimetizar a curiosidade infantil:

- Que que é mau espírito?
- Por que que ele mora no fundo do rio?
- Por que que ele tem medo da Carranca?
- Por que que a Carranca tem pata e não tem pé?
- Por que que ela tem asa aí atrás?
- Por que que ela parece peixe aqui no peito? (1992, p. 34)

Trata-se daquela curiosidade impaciente, própria da criança, que não espera respostas pelas perguntas feitas; ao contrário, “bombardeia” o adulto com uma sucessão de porquês. Como afirma Aires (2003), essa necessidade imperiosa do saber é iconizada pela linguagem coloquial, na qual a autora encontrou uma feliz conjunção para atingir o público jovem, que se identifica com esse tipo de linguagem: “[...] utilizando-se dessa modalidade discursiva característica do jovem, a autora quer não apenas incitar o leitor a uma cumplicidade com seu texto, como também levá-lo à reflexão e ao questionamento crítico” (AIRES, 2003, p. 105).

O diálogo de Ana Paz-velha, seja com o jardineiro, seja com seu filho, também não é resumido e focado de uma perspectiva distante, mas trazido à boca de cena e colocado como que diante dos olhos do leitor pelo efeito de proximidade gerado. Trata-se de uma característica observada não apenas na apresentação dos discursos diretos, mas mesmo no discurso indireto no interior do qual, como apontamos, é possível verificar a dramatização do discurso direto:

[...] Estendeu a mão. Viu que ela tinha um pouquinho de terra, limpou ela na calça e estendeu ela de novo com outro parabéns! Apertou minha mão: saúde! Outro apertão: felicidades! Mais outro apertão: muitos anos de vida! (1992, p. 43)

Nesse fragmento, a fala do jardineiro, em seus efusivos cumprimentos à aniversariante, é intercalada à narração desta, de modo a configurar um discurso híbrido, misto de discurso direto e indireto. Também na conversa com o filho na casa da infância de Ana Paz, esse procedimento é agenciado na cena de despedida entre mãe e filho: “Me deixou aqui em casa e já ficou despedido, ‘vou pegar o primeiro avião da manhã’, e foi pro hotel” (1992, p. 48). Note-se, além disso, que, até mesmo o que não foi dito concretamente, mas pressuposto pela personagem-narradora, é dramatizado em seu discurso:

– Mas [...] essa casa vai ser vendida.
 – Quando?
 Ele abriu a boca e eu vi sair lá de dentro “assim que você morrer”, mas ele disse: – Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo [...] e ganhar uma nota firme? (1992, p. 47)

Como mostra esse trecho, podemos observar a presença de quatro discursos: o da Ana Paz-narradora, o da Ana Paz-personagem, o do filho e o discurso deste pressuposto por aquela. Essa estratégia enunciativa se configura mediante a articulação do discurso direto, do indireto e da inserção do discurso direto (um apenas pressuposto e outro concretizado verbalmente) em meio ao discurso indireto enredado pela protagonista, discurso que, por sua vez, articula-se, num patamar superior, ao discurso da arquinarradora.

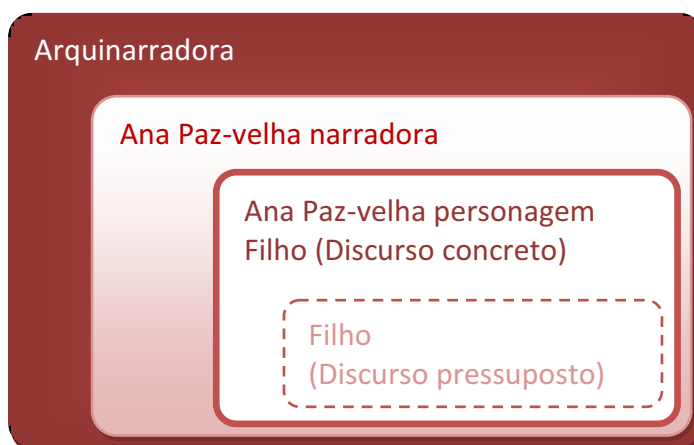


Figura 33 - Desdobramento discursivo IV

Em *Fazendo Ana Paz*, temos, assim, diferentes formas por meio das quais é possível constatar a dramatização do discurso, o qual se mostra ora mais explícito, ora mais sutil, mas, seja de uma forma ou de outra, promove o *fazer dramático* de Lygia Bojunga. A presentificação dos acontecimentos engendrada por esse fazer, quando comparada à sumarização, além de conferir maior vivacidade às representações imaginárias, faz com que o leitor, como mencionamos no início deste tópico, seja remetido à experiência de Lygia como atriz e dramaturga, às suas Mambembadas, bem como às demais obras reveladoras da profunda ligação da autora com o palco. Esse “falar mais dramaticamente do ato de escrever” também se evidencia, por intermédio de diferentes estratégias enunciativas, em *Retratos de Carolina*, como veremos a seguir.

Retratos de Carolina

Em “Pra você que me lê”, no autorretrato de Carolina, quando esta se encontra, como ela mesma diz, “pendurada” no Cata-vento à espera da escritora, a dramatização do narrar envolve o entrelaçamento do discurso de Carolina com o de uma personagem hipotética, surgindo, assim, um novo nível diegético criado a partir da instância da protagonista, que se torna, então, uma espécie de ser autopoietico, ou seja, criador da própria realidade⁷⁴. Em outras palavras, delineia-se uma inusitada situação em que a personagem central cria, em seu imaginário, uma outra personagem. Fruto da fantasia exacerbada de Carolina, o hipotético

⁷⁴ Termo originalmente empregado na biologia para designar a capacidade de os seres vivos, enquanto sistemas autônomos, produzirem a si próprios.

prefeito de Arraial é assim trazido ao plano da enunciação, tendo, a princípio, sua voz mesclada à de Carolina:

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

[...] Mas não precisava ser um poderoso-presidente, não! [...] Podia ser esse vilarejo aqui! O prefeito lá de Arraial me chamava e dizia: Carolina, carta branca pra reestruturar aquele distrito onde “penduraram” você. (2002b, p. 175)

A seguir, intensificando a vivacidade da representação imaginária, a alternância de vozes dá corpo a um vivo diálogo entre a heroína e o prefeito, de modo que a situação, mais do que incorporada ao relato da protagonista, é, como no cinema, encenada dramaticamente no plano da enunciação:

*– Mas, Sr. Prefeito, já aconteceu cada barbaridade por lá!...
– Reestruture. Bote abaixo se for preciso.
– Pode?
– Carta branca, já disse.
– Mas olha que pra cada barbaridade abaixo a gente vai dar uma senhora indenização.
– Dê!
– A prefeitura agüenta?
– Tenho uma verba gigantesca pra salvar essa região [...]. (2002b, p. 175-176)*

Por meio dessa estratégia enunciativa, a cena imaginária, além de ser trazida para próximo do leitor, é permeada de humor, o que se percebe, no fragmento a seguir, na referência aos juros sendo devolvidos “com juros”, bem como no discurso exemplar e politicamente correto presente na fala do prefeito:

*– Vindo de onde [a verba]?
– Do FMI.
– De onde?!
– Tudo que é juro que o Brasil já pagou dessa famigerada dívida externa está sendo devolvido. Com juros.
[...]
– Isso não vai dar ensejo a corrupções?
– E eu? o que que eu estou fazendo aqui? Você se esquece que os prefeitos foram feitos pra garantir os interesses públicos? É claro que nós não vamos permitir que o povo seja lesado por qualquer corrupção. (se é pra sonhar, vamo 'lá.)
Aí eu ia e começava a atacar cada barbaridade. (2002b, p. 176)*

Outra situação hipotética vivenciada por Carolina é o seu encontro com Discípulo. Como no caso anterior, trata-se, como num jogo de espelhos, da ficção dentro da ficção. Assim, se temos a diegese de Carolina em seus retratos de vida e, num plano superior, a interação criador-criatura, agora o que temos é um nível intradieético situado no relato do processo de construção de Carolina (em nível de enredo) e, ao mesmo tempo, da interrupção desse processo (em nível de fábula), já que a protagonista ficara “pendurada” em seus retratos e, simultaneamente, foi sendo (des)construída em sua elaboração artística. Como primeira personagem a ser extraída desse microuniverso, tivemos o prefeito de Arraial e agora quem toma corpo é Discípulo, que então migra da peça que supostamente estava sendo escrita para a fantasia de Carolina. Desse modo, os sonhos com Discípulo, embora ocorram no espaço onde Carolina estava “pendurada” (âmbito do criador), ganham concretude no imaginário da protagonista (âmbito da criatura):

Sonhei!
(Ou será que imaginei?)
Ele estava lá mesmo. Na restinga. Deitado. O braço atrás da cabeça,
fazendo de travesseiro.
O olho bem aberto pro céu. (2002b, p. 198)

É, pois, misturando sonho e imaginário, que Carolina, investindo-se em certa medida de poderes demiúrgicos, deixa de ser uma simples personagem para conquistar estatuto autoral. Em virtude disso, no microuniverso onírico de Carolina, Discípulo deixa de ser o Discípulo imaginado pela escritora para se tornar o Discípulo moldado pela imaginação da protagonista. Nesse inusitado sopro de vida, é interessante observar o modo como ocorre a transição do discurso indireto para o direto:

[Ele estava] *Pensando.*

– *Em quê, meu amor? – eu quis saber. E me sentei do lado dele. (2002b, p. 198)*

Nesse trecho, ocorre uma interessante fusão dos discursos articulados pela personagem-narradora, em função da versatilidade com que se opera a passagem do discurso indireto para o direto, de maneira a estabelecer um *continuum* entre o discurso do eu-narradora e o do eu-personagem.

A par disso, uma intensa fruição sinestésica, conjugando o visual e o tátil, marca a cena, em vista do deleite com que a protagonista se enamora de Discípulo:

*A barba dele tinha crescido.
Ele pegou a minha mão e ficou roçando a barba na palma dela.
Bom. (2002b, p. 198)*

E acaba culminando em uma acentuada plasticidade, por conta da composição pictórica com que a autora tece a cena:

*Tinha uma orquídea em flor bem perto dele. Amarela e roxa.
Bonito que era olhar pros dois. (2002b, p. 198)*

Nesse microuniverso, o fato de surgir outra personagem além de Discípulo – um garoto – confere ainda maior autonomia ao mundo criado pela imaginação de Carolina, tornando-o, de fato, independente da autora ficcionalizada. Isto porque não é a arquinarradora, e sim uma personagem, Carolina, que, conquistando estatuto de autor, rege esse mundo, ainda que inconscientemente na instância do sonho, espaço onde tudo se torna possível, até mesmo o encontro amoroso de duas personagens em processo de construção.

*Mas aí [...] quando ele tirou minha blusa pra casar a barba dele com o meu peito, chegou um garoto. [...] Disse que tinha um recado pra dar: “tão esperando vocês dois pra votar lá na eleição”.
“Que eleição?”
“Hoje vão resolver como é que fica essa história de invasão.”
“Mas logo agora?”
“Todo mundo já votou. Só falta vocês dois.” (2002b, p. 199)*

Note-se o modo como a voz dessa nova personagem e a da própria narradora são incorporadas ao discurso indireto. Trata-se, assim, não de um relato narrativo, e sim de um relato dramatizado, visto que a situação é apresentada ao leitor sob uma perspectiva cênica.

No reencontro entre Carolina e Priscilla, a dramatização do narrar também se faz presente no discurso de Priscilla quando conta para Carolina como conseguiu convencer seu pai a criar uma fundação voltada para atender “gente que não tem grana [...] e que precisa de uma plástica pra corrigir coisa séria: queimadura, acidente, defeito de nascença, o diabo” (2002b, p. 216). Note-se, na passagem transcrita a seguir, o diálogo dentro do diálogo, em que a personagem encena o próprio dizer e o de seu pai, de modo que narrar torna-se encenar.

– Essa sugestão veio no meio de uma discussão que a gente teve (a gente discute à beça); falei que na hora dele prestar contas a Nosso Senhor, Nossa Senhora, Santa Teresinha, esse pessoal todo com quem ele vive às voltas (meu pai é carola que você precisa ver), isso ia contar ponto. Pelo menos, eu falei, você vai poder dizer pra eles que aqui na terra você não atendeu

somente à vaidade; eu tenho certeza que isso vai impressionar bem. – Priscilla ia andando tão depressa que Carolina mal conseguia acompanhar. – Acertei na mosca com esse argumento dele ganhar ponto pra entrar no céu. Mas ele é meio turrão, sabe, e falou assim:

“Eu tenho uma fila gigante de nariz e ruga e peito e bunda me esperando: onde é que você quer que eu arrume tempo pra organizar uma fundação?...”

“Quem vai organizar sou eu.”

“... pra procurar uma casa...”

“Quem vai procurar sou eu.”

“... pra levantar um espaço que...”

“Deixa comigo” eu falei. (2002b, p. 216-217)

É interessante a dinamicidade que marca o discurso de Priscilla. Seu dizer, permeado de breves interrupções no narrado para voltar-se à interlocutora – “a gente discute à beça”; “meu pai é carola que você precisa ver” – apresenta um ritmo veloz, que se traduz no ritmo do andar de Priscilla e que “Carolina mal conseguia acompanhar”. Desse modo, a personalidade de Priscilla é diretamente apresentada ao leitor, sem que seja necessária a intervenção de um narrador onisciente intruso que teça comentários apreciativos (ou depreciativos) acerca dos entes ficcionais.

Até mesmo em notas de rodapé a dramatização do narrar se faz presente. Assim, se convencionalmente esse tipo de nota é empregado apenas para prestar esclarecimentos acessórios ao leitor, em Lygia Bojunga, essa função é ampliada, na medida em que se presta a manipular a ordem temporal dos acontecimentos e a presentificar o narrado.

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

– A Carolina esfriou comigo.

– Ué, por quê?

– Porque eu chamei a mãe dela de puta. Mas foi sem querer, viu? (2002b, p. 27)

* Um Turner e um Stubbs. Carolina já tinha ido duas vezes à Galeria, na companhia do Pai. Quando disse pra ele que, podendo escolher dois quadros pra levar pro Rio, ela levava aqueles dois, o Pai se surpreendeu:

– De todas as pinturas que você viu desde que saiu do Brasil?

– É.

O Pai brincou:

– Eu sei que você adora cavalo. Mas você não acha esse do Stubbs um pouco grande demais pra levar?

– A gente dá um jeito...

– E por que que você gostou tanto do Turner? Vai ver foi por causa da lebre...

– Não, não, eu acho esse trem meio fantasma, ele me intriga: ele me encanta...

[...] (2002b, p. 51)

Em ambas as notas, percebemos uma manipulação da sequência temporal, visto que o tempo aí presente não coincide com o tempo apresentado na enunciação. Se na primeira nota temos um movimento de prolepse, já que o narrador antecipa ao leitor um fato que viria a acontecer após a festa de aniversário, na segunda temos o movimento inverso, o da analepse, configurando-se, pois, essa nota como um *flashback* dramatizado.

Vários *flashbacks* dramatizados podem ser encontrados no decorrer da narrativa, como exemplificam as páginas 16, 50, 52, 90, 97 e 102.

Com relação aos *flashbacks* presentes nas páginas 16 e 50, nota-se uma significativa visualidade gráfica, uma vez que as analepses aparecem entre parênteses e com recuo de parágrafo, de maneira que o recuo temporal aparece concretizado no espaço da escrita. Trata-se, assim, do texto em sua corporalidade verbo-visual, conforme verificamos, com maiores detalhes, no capítulo 2.

Na página 16, a analepse, que se estende até a página 18, volta-se para os ensinamentos do Pai a respeito da vida como um Grande Segredo. Somado a isso, há, imediatamente antes e após a analepse, um espaço em branco maior cuja função é distinguir a digressão temporal da narrativa principal.

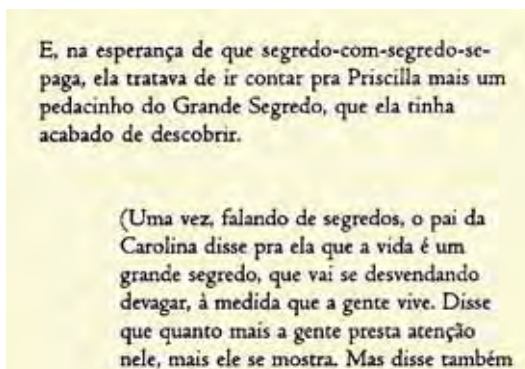


Figura 34 - *Flashback* dramatizado – O Grande Segredo
Fonte: BOJUNGA (2002b, p. 16)

Já na página 50, em que se dramatiza um breve diálogo de Carolina com sua mãe no último dia em Londres, esse espaçamento em branco não se faz presente, o que se explica, talvez, por se tratar de uma distância temporal reduzida entre o tempo do enunciado e o da enunciação.

em cada prédio, cada gradil, cada árvore, não pára de se perguntar, quando é que eu volto pra cá?
 ("Mas, Carolina, hoje a gente vai jantar mais cedo por causa do concerto que tem depois."
 "Eu sei, mãe, eu sei, mas eu quero me despedir da cidade."
 "O programa de despedida é de noite, minha filha."
 "Mas eu quero me despedir mais!"
 "Descansa um pouco, Carolina, você não parou desde que chegou aqui."
 "Eu não quero perder um minuto desta cidade."
 "Mas onde é que você vai?"
 "Andar por aí, olhar pra ela."
 "Mais?"
 "Mais.")
 E aí vai Carolina pensando, eu tenho que dar um jeito de voltar pra cá; mas que jeito? Uma bolsa de

Figura 35 - *Flashback* dramatizado – Londres
 Fonte: BOJUNGA (2002b, p. 50)

O espaço em branco, assim como o recuo de parágrafo, empregados para diferenciar o discurso do narrador do discurso dramatizado que aí se articula também aparecem na cena em que se relata o fascínio de Carolina pela escrivaniinha paterna, quando se diz que um dos fatores que

mais pesava na atração que Carolina sentia por aquele espaço era a escrivaniinha.

 "Não entra! Teu pai está escrevendo."
 "Deixa ela entrar."

 "Sai de perto dessa porta! Teu pai está lendo."
 "Já acabei. Entra, Carolina."

 Carolina rondava de levinho a porta encostada do escritório. Mas se o Pai não chamava, ela não entrava. E a atração pela escrivaniinha não era só porque ela tinha associado o pai ao móvel: era também pelo *móvel* escrivaniinha.

Figura 36 - *Flashback* dramatizado – Escrivaniinha
 Fonte: BOJUNGA (2002b, p. 89-90)

Como é possível notar, nessa passagem, dramatizam-se falas da Mãe e do Pai em meio à narração heterodiegética, havendo, por conseguinte, a alternância de vozes do narrador e das personagens. Isso é apresentado diretamente ao leitor, sem recorrer a explicações acerca da situação apresentada. Em outras palavras, a encenação dispensa maiores esclarecimentos por parte do narrador, permitindo que o discurso das próprias personagens apresente, por si só, a situação.

No “Pequeno retrato do Homem Certo”, encaixado na narrativa principal para explicitar as motivações que presidiram o comportamento dessa personagem, a encenação do narrar também pode ser observada. Desta vez, porém, alterna-se o discurso do narrador com o de Eduarda, personagem que embora apenas seja aludida no texto, nesse momento ganha maior visibilidade, justamente em virtude da dramatização do seu discurso. Em termos gráficos, esse discurso configura-se mediante o emprego dos parênteses, de maneira que estes são usados para distinguir a voz do narrador da de Eduarda.

Passado um tempo, a Eduarda começou a reivindicar do Homem Certo o abandono de antigas predileções, feito cheirar pó (você vive dizendo que não é dependente; mas se não é, vai ficar), adular o uísque (por que você não aprende a parar depois do primeiro ou segundo?), fumar três maços por dia (se você não se importa de morrer, eu me importo: não tô mais agüentando respirar tanta fumaça), um consumismo que ela achava excessivo (você não é mais criança, já tinha que saber que não se pode gastar desse jeito!), um ritual superelaborado na fazeção de amor (lá uma vez que outra, tá bem, mas isso todo dia não tem que agüente), etc. (2002b, p. 97-98)

É também nesse retrato que o narrador incorpora ao próprio discurso uma fala do Homem Certo, dramatizando, assim, o dizer dessa personagem, o que é acompanhado de um comentário extremamente irônico do narrador:

Mas a Carolina só conheceu o Homem Certo agora: não pode comparar o que ele é com o que ele foi. Resultado: se enfeitiçou. E quando ele disse, vamos casar! não quero mais esperar pra você ser minha, exclusivamente minha, a Carolina (sem achar esquisito nem nada de passar a ser de alguém depois de vinte e um anos sendo dela) só perguntou:
– E a Eduarda? (2002b, p. 102)

Na ironia operada, percebemos claramente o “discurso bivocal” de que fala Bakhtin (2005), uma vez que, no procedimento irônico, o discurso agencia duplo sentido: volta-se para o objeto focado como discurso comum e para um outro discurso. Como afirma Castro (1997, p. 130), “a consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia [...]. É uma espécie de emprego ambíguo do discurso do outro”, de modo que, no jogo enunciativo, “a mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário, devido ao valor argumentativo oposto da enunciação. É esse valor argumentativo que garante a instauração dos opostos”.

No fragmento transcrito, ocorre, portanto, a encenação não apenas do discurso do Homem Certo, mas também da autora ficcionalizada. Entretanto, a nosso ver, onde a

dramatização da linguagem adquire um de seus pontos altos na narrativa é a situação colocada em cena mediante o monólogo interior dialogado em que Carolina dramatiza uma conversa com um amigo do Rio. Em um procedimento estético semelhante ao que encontramos na “conversa pensada” com o Pai na cena que antecede seu sonho com o túnel e com a gaiola vazia, a personagem, em uma espécie de prolepse imaginária, interioriza um diálogo que hipoteticamente viria a ter com seu amigo.

[...] há pouco tempo ele tinha ido à Europa, mas não a Londres, e por que que você não foi lá? ela quis saber, fazer o quê? ele respondeu, eu não gosto daquela cidade, mas como é que você pode não gostar se você nunca foi lá? porque eu sei que eu não vou gostar, mas sabe como?, sabendo, ué, essas coisas a gente intui... Agora, abrindo caminho entre os pombos de Trafalgar, Carolina já está escutando a pergunta que o amigo vai logo fazer quando ela chegar, você quer, por favor, me explicar por que que você gostou tanto de Londres? Ah, sei lá, paixão é coisa difícil de explicar, eu concordo que Paris é mais bonita, Veneza então nem se fala, Madri eu também achei linda, mas elas todas se mostram logo, tipo: olha eu aqui, vê só o arraso que eu sou! mas Londres, não: ela se esconde, se a gente não gasta sola de sapato procurando, acaba não encontrando os maiores encantos que ela tem; não olha assim pra mim, é verdade: ela não é uma cidade que vai logo se entregando, a gente tem que ir atrás e, mesmo assim, ela só vai se revelando aos pouquinhos [...] (2002b, p. 52)

Mais uma vez, o que se observa é a (con)fusão de vozes no discurso. Introduzido pelo narrador, o discurso se estende em meio ao confronto de vozes entre Carolina e seu amigo, tendo o narrador apenas a função de intermediar as falas. Desse modo, o narrador, agindo quase como uma câmera, opta mais por uma atitude de *mostrar*, em vez de *interpretar* ou *comentar* os fatos. Embora mediado por verbos *discendi*, esse diálogo, por conta do modo inusitado com que a ficcionista emprega a pontuação, apresenta-se aparentemente caótico, mimetizando o caos da situação apresentada e a rapidez com que esta ocorre. Nesse segmento textual, não há aspas que possam facilitar o trabalho de desvendamento por parte do leitor, mas é justamente por isso que o texto se torna mais instigante, pois assim maior é o *trabalho cooperativo* do leitor nos termos de Eco (1986). No dizer do crítico italiano, o texto é uma “máquina preguiçosa” e, como tal, exige do leitor um *trabalho cooperativo* para preencher os não-ditos ou os já-ditos que ficaram em branco, pois toda interpretação que oferecesse uma vantagem ao leitor colocaria o texto em desvantagem. Nesse sentido, o texto como resultado só é vencedor e “bem-feito” enquanto máquina que visa a pôr o leitor em dificuldade. Em outras palavras, o texto obriga o leitor a executar grande parte do trabalho, conclamando-o a ajudá-lo a funcionar, vale dizer, a cooperar com a produção de sentidos.

Em vista das considerações apontadas, podemos dizer que tanto *Retratos de Carolina* como *Fazendo Ana Paz* são obras que, em função de seus aspectos estruturais, dificultam o trabalho do leitor, que é então incitado a “cooperar”, ao interagir com o texto. Eco (2001, p. 41), em *Obra Aberta*⁷⁵, afirma que “qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor”. É, portanto, por meio dessa congenialidade que o leitor lygiano é impulsionado a exercer um grau maior de participação, seja ao defrontar-se com a *performance* verbo-visual, o ludismo linguístico, o desdobramento discursivo, a presentificação enunciativa ou com a construção dêitica, aspecto a ser analisado no próximo tópico. Como veremos, nesse tipo de construção, privilegia-se o caráter mostrativo dos signos e a ênfase conferida ao presente da enunciação. Em outros termos, trata-se do fazer escritural concebido não como produto pronto e acabado, e sim como algo *em processo*.

4.2.2 O caráter mostrativo dos signos

Conforme comentamos nas considerações iniciais ao caminharmos “Pelas veredas do experimentalismo”, Lygia Bojunga, de diversas maneiras, manipula a linguagem poética e, ao fazê-lo, muitas vezes, confere à sua escritura um caráter metalinguístico e performático, de tal forma que a obra é apresentada ao leitor não como um *produto*, e sim como algo *em produção*.

Nesse processo compositivo, ao se privilegiar o momento de construção da narrativa, esta se mostra ao leitor em sua arquitetura, colocando em evidência o texto em seu fazer, em sua *poiésis*. De origem grega, *poiésis* significa fazer, criar, realizar, como lembra Castro (1998): “Realizar diz-se em grego: poien. De poien se originaram as palavras poeta, poema e poiesis. Posteriormente, como reflexão em torno do que eclode em todo poien, se fundou a Poética”.

Em suas obras, sobretudo nas de caráter metaficcional, Lygia investe constantemente nessa *poiésis*, como bem exemplificam as obras constitutivas do *corpus*. Nesse fazer que se mostra, enredando o leitor, a técnica da *cena* se sobressai em relação ao *sumário* e, uma vez

⁷⁵ Esse livro – cujos ensaios derivaram da comunicação “O problema da obra aberta”, apresentada em 1958 no XII Congresso Internacional de Filosofia – foi publicado originalmente na Itália em 1962, tendo sua primeira edição brasileira lançada em 1968. Utilizamos, neste estudo, a oitava edição da tradução brasileira, publicada pela Perspectiva, em 2001.

que a cena é assiduamente enfocada pelas lentes da ficcionista, gera-se, como consequência, um movimento de aproximação da perspectiva do leitor. E, ao encenar os fatos narrados mediante o recurso da cena, o presente dêitico também se destaca, justamente em virtude desse gesto de aproximação.

Nas palavras de Bergson (1979, p. 178), expostas em sua obra *A evolução criadora*⁷⁶, o presente dêitico é o presente absoluto, sendo agenciado em um esforço para alcançar “o ponto em que nos sentimos mais interiores à nossa própria vida. É na pura duração que então estaremos mergulhados, uma duração em que o passado, sempre em marcha, se enche sem cessar de um presente absolutamente novo”. Essa duração a que se refere o autor (*durée*), “significa invenção, criação da forma, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 1979, p. 21). Nesse sentido, o tempo bergsoniano passa a se apresentar não como uma sucessão, e sim como uma coexistência em que o passado se prolonga no presente. Sendo assim, “o tempo deixa de ser uma linha para passar a ser um fluxo. Um fluxo da memória, com múltiplas coexistências virtuais” (BERGSON, 2006, p. 23).

Em Lygia Bojunga, essa *durée* inventiva e criativa da forma, em que passado e presente se entrelaçam por intermédio da concretização da memória, embora não seja traço característico de *Retratos*, ganha relevo e se adensa na construção fragmentária de Ana Paz, como veremos a seguir.

Fazendo Ana Paz

O próprio título, que traz o verbo *fazer* no gerúndio, aponta para a *durée* bergsoniana, uma vez que o gerúndio traz em si essa ideia de duração, progressão, continuidade. Como denuncia o título, a feitura da obra não é um processo pronto e acabado, mas em contínua construção, inclusive após a escrita “final”, na medida em que esse processo se renova cada vez que um leitor folheia as páginas do livro e depara com as três Anas. Assim, se a princípio a protagonista foi construída de modo tripartite, na imaginação dos leitores ela se pluraliza e se multiplica ainda mais, já que cada leitor imaginará a menina, a moça e a velha de maneiras diferentes.

Em seu fazer experimental, na construção dessa personagem multifacetada, Lygia Bojunga manipula o tempo ludicamente, pois, como demonstramos no item anterior, o contexto espaço-temporal da arquinarradora é intercalado ao de Ana Paz, de maneira que o

⁷⁶ Obra publicada originalmente pelo filósofo francês em 1907, sob o título **L'évolution créatrice**.

texto se apresenta como um jogo em que o passado é presentificado e encenado diante do leitor.

Esse fluxo temporal em que o passado se infiltra no presente da narrativa se faz notar desde o início do relato, quando se incorpora à enunciação o bilhete endereçado a André: “Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:” (1992, p. 11). Partindo do centro dêitico⁷⁷ “eu”, tem-se o dêitico modal⁷⁸ “assim” seguido de dois-pontos⁷⁹, apontando para a significação mostrativa inerente à dêixis, configurando-se, pois, como um signo designativo por excelência, em oposição ao signo conceptual. Trata-se de um signo designativo porque “define as coordenadas espaço-temporais implicadas em um ato de enunciação, ou seja, o conjunto de referências articuladas pelo triângulo EU ⇔ TU – AQUI – AGORA” (MAINGUENEAU, 1989, p. 41). Conforme assinala Carvalho (1967, p. 209), introdutor dos termos “dêixis” e “dêitico” na terminologia linguística portuguesa, a dêixis “consiste na significação realizada por certas formas linguísticas que equivalem a um gesto [...], mostrando um objecto pertencente ao contexto real (extra-verbal), ou que já foi ou vai ser imediatamente mencionado no contexto verbal”.

Cabe aqui abrimos um parêntese: não podemos, na leitura do texto literário, seguir a rigor essa definição, já que esta dicotomiza real e verbal, colocando o real como extraverbal. Em se tratando de ficção, a realidade que temos é evidentemente a verbal e, no fragmento acima transcrito, o que pretendemos destacar é o funcionamento da realidade verbal/poética, verificando o modo como o passado é trazido para a realidade dêitica da ficção. Sendo assim, das palavras de Carvalho (1967, p. 209), o que podemos ressaltar é o fato de que, nos procedimentos dêíticos, temos “certas formas linguísticas que equivalem a um gesto”. De fato, o “assim:” que precede o bilhete figurativiza um gesto, por meio do qual a arquinarradora aponta e indica o bilhete ao leitor.

⁷⁷ Trata-se do ponto de partida da interação comunicativa, no qual todos os demais dêíticos se ancoram. Isto porque, segundo Martins (2009, p. 2), “a mostração de um objeto deriva da mostração do sujeito que ao dizer ‘EU’ remete para a própria enunciação e abre o mapa de todas as coordenadas enunciativas”.

⁷⁸ Na teoria da enunciação, os principais tipos de dêíticos são: i) pessoal (eu, tu); ii) espacial (aqui, aí); iii) temporal (agora); iv) modal (assim); v) demonstrativo (isto, isso). Quase todos apresentam variantes. Considerando outro critério, têm-se: i) dêixis ad oculos (aponta para um elemento presente para o falante); ii) anafórica (remete para um elemento já enunciado); iii) catafórica (o elemento ainda não foi referido); iv) dêixis em fantasma (o elemento é apontado em conversa hipotética em que o locutor transporta seu alocutário a um cenário imaginário). Mangueneau (1989) também fala em dêixis discursiva, para referir-se ao universo de sentido construído na enunciação por uma formação discursiva. Não é nosso objetivo tratar de todos esses tipos de dêixis, mas apoiando-nos nos principais, averiguar, sobretudo, em que medida a autora: aponta para o momento de construção da narrativa; evidencia a mimetização de gestos das personagens no discurso das mesmas; incorpora situações pretéritas ao presente da enunciação.

⁷⁹ Note-se que os dois-pontos podem, também, exercer função dêitica (dêixis catafórica), uma vez que apontam para o referente imediato.

Como se trata de um bilhete escrito por Raquel, personagem trazida ao corpo da narrativa intertextualmente, o procedimento dêitico é a via através da qual um fragmento escrito há quinze anos em relação à obra em análise (*A bolsa amarela* é de 1976, enquanto *Fazendo Ana Paz* data de 1991) é trazido abruptamente ao presente da narrativa. Esse procedimento, sem dúvida, logra surpreender e instigar o leitor, sobretudo aquele que já traz em seu repertório a leitura de *A bolsa amarela*, estando, portanto, familiarizado com a escritura lygiana. Desse modo, o fato de uma personagem conhecida sua transitar de uma obra para outra provoca uma sensação de estranhamento, em virtude desse *déjà vu* recriado e reinventado em outro contexto narrativo.

Ao criar essa ilusão de que uma antiga personagem havia “invadido” o mundo da ficção, a arquinarradora, astuciosamente, finge desconhecer a própria criatura: “Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?” (1992, p. 11). Nesse fingimento poético, o mesmo recurso dêitico é incorporado ao texto – o advérbio “assim” – intensificado pela expressão coloquial “de cara”, dramatizando, desse modo, o impacto exercido pela presença ostensiva de Raquel.

Note-se a mudança operada com o tempo verbal: do pretérito perfeito, representando ações pontuais – *larguei, li, reli* – transmuta-se para o presente, ao apontar para a impetuosa personagem, mediante o uso dos dêiticos demonstrativos (“isso”, “essa”), e para a figura da própria arquinarradora, em um procedimento autorreferencial, quando ela, constituindo o centro dêitico, diz: “eu vou contar”.

Neste outro trecho,

Só que sempre que eu penso nisso o meu coração sai disparado e a minha mão fica meio suada. É que quando a minha mãe disse a hora que eu nasci o meu pai chegou nervoso dizendo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir! (1992, p. 14)

a dêixis pessoal é conjugada à dêixis demonstrativa, nessa cena que traz à tona o estado de pânico que se apodera da personagem ao vivenciar novamente o passado trágico representado pela morte do pai. Com a técnica da cena, enunciado e enunciação se aproximam nesse momento, na medida em que o passado é não apenas rememorado, mas trazido ao corpo da narrativa, de forma que o pretérito é presentificado na *durée*: “o meu pai chegou nervoso dizendo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir!”.

Na focalização da Ana Paz-velha, que passa a assumir a voz narrativa cedida pela autora ficcionalizada, esse jogo temporal também se faz presente. Assim, a personagem-

narradora passa do pretérito, em que relata a visita do filho, para o presente da enunciação: “Mal eu fico boa da *pizza* e já me cai esse você é uma velha egoísta que eu não tô conseguindo digerir.” (1992, p. 20). Note-se o modo como o dêitico demonstrativo (“esse”) aponta para um discurso passado – “você é uma velha egoísta”–, substantivando esse discurso, ao resgatar enunciativamente a fala do filho, aqui incorporada ao discurso da velha.

Nos fragmentos abaixo, por sua vez, o que sobressai é a dêixis temporal, representada pelo advérbio *agora*:

Já faz tempo que eu resolvi que essa coisa de velhice é pra gente que não tem mais nada que fazer. Mas eu tenho, e muito. Ainda mais agora. (1992, p. 20)

[...] Que barulhão d’água! agora não ia dar pra escutar mais nada. (1992, p. 24)

Se no primeiro fragmento, enfatiza-se a determinação de Ana Paz-velha, pois ainda que pese a idade (com o reumatismo e outros problemas que ela traz consigo), mostra-se ativa e bem disposta, no segundo, percebemos um momento de fragilidade, como se o ruído do chuveiro pudesse diluir a mágoa decorrente da ofensa dirigida pelo filho. No entanto, como mostra a narrativa, esse “barulhão d’água” serve mais para abafar a voz do filho que ainda ecoa na cabeça da personagem, funcionando, assim, como uma válvula de escape apenas temporária.

Por se tratar de formas linguísticas cuja função é designar mostrando, os recursos dêiticos equivalem a gestos, conforme já comentamos. Essa iconicidade gestual fica evidente nas seguintes passagens:

– [...] Você não tá acreditando que eu viajo amanhã? olha aqui a passagem. (1992, p. 21)

– [...] tô lendo que é uma beleza, olha só o tamanhinho dessa letra: noite passada eu li até tarde. (1992, p. 21)

Do modo como esses fragmentos são construídos, agenciando-se a dêixis espacial, podemos até visualizar a personagem mostrando ao filho, seja a passagem para o Rio Grande do Sul (como prova de sua determinação em viajar, quer os filhos queiram ou não), seja o tamanho diminuto da letra do livro que estava lendo à noite (como prova de que a cirurgia a havia curado da catarata). Cabe acrescentar que o presente dêitico, o aqui e o agora da enunciação, é salientado ainda pela localização temporal dada pelos referentes imediatamente

próximos: “amanhã” e “noite passada”. Logo, o “hoje”, embora esteja ausente linguisticamente, é, na narrativa, o eixo em torno do qual a situação é apresentada ao leitor.

Observe-se agora este trecho:

Ih meu deus, será que agora eu ia ter que explicar tudo? [...]. Já tinha escrito um bilhete pro meu filho (que eu só ia mandar amanhã) avisando que eu ia passar uns dias fora (eu ando pensando tanto nesse compromisso que eu nem me lembrei do meu aniversário), e agora ele me aparecia aqui em casa, anunciando festa, bolo, vela, parabéns pra você?! (1992, p. 22)

Como podemos perceber, a narração da protagonista, entrecortada de apostos, mais uma vez, privilegia o presente dêitico, literalmente situando (e citando) o “aqui” e o “agora” da enunciação. Note-se que os tempos do enunciado e da enunciação coincidem, uma vez que, ao mesmo tempo em que a personagem-narradora se reporta ao diálogo com o filho, narra como se a situação narrada estivesse se desenrolando quase que simultaneamente à narração.

Esse jogo espaço-temporal entre presente e passado, (con)fundindo as dimensões temporais, atinge seu ponto alto no momento em que as três Anas se encontram na casa de infância da Ana Paz, de tal modo que o pretérito (representado pela Ana Paz-menina e pela Ana Paz-moça) e o presente (representado pela Ana Paz-velha) passam a coexistir na narrativa. Ocorre, dessa forma, uma concretização da *durée* bergsoniana, visto que, se na concepção do filósofo, o tempo é memória, configurando-se como uma *coexistência virtual* do passado com o presente, em Lygia o que se tem é a *coexistência concreta* desses tempos.

É simulando a descoberta da relação entre as três personagens que a arquinarradora exclama: “É isso! as três são a mesma!” (1992, p. 28) e, agenciando o presente dêitico, anuncia: “lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora saquei” (1992, p. 28). Em vista dessa “percepção repentina”, reconstitui-se a trajetória existencial de Ana Paz: “A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar pra casa onde ela nasceu [...] vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi” (1992, p. 28). É interessante o fato de a arquinarradora utilizar o presente para referir-se a fatos já narrados, como se estivesse mostrando ao leitor um *tape* a se desenrolar rapidamente, no instante mesmo em que o fragmento é lido.

Desse modo, a técnica do sumário é articulada como um conjunto de fatos passados, mas narrados no presente. Esse sumário, por sua vez, culmina no encontro em cujo anúncio a dêixis temporal é retomada pela arquinarradora: “E agora as três vão se encontrar e a Ana Paz-menina vai acusar a Ana Paz-moça de ter se esquecido da promessa que ela fez pro Pai

[...], e a Ana Paz-velha vai ouvir as partes... e opinar” (1992, p. 29). Curioso notar que, nesse sumário invertido, o verbo utilizado, embora permaneça no presente, possui valor de futuro. Esse dado novamente nos remete a Bergson (2006, p. 90), em cuja obra *Memória e vida*⁸⁰ nos diz que o presente é o “inapreensível avanço do passado roendo o porvir”. Cabe lembrar, mais uma vez, que se, em Bergson, os tempos se interpenetram de modo virtual, em Lygia, esse entrelaçamento ganha concretude no espaço da narrativa.

Em outro fragmento, que traz à boca de cena o momento em que o Pai presenteia Ana Paz com a Carranca, investe-se novamente na concretização da *durée* bergsoniana:

Voz do Pai: – Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe.

A Ana Paz-criança sai correndo do quarto que a Ana Paz-velha tá olhando, e pára de olho arregalado na porta do escritório do Pai (1992, p. 33)

Nessa presentificação do passado, que é então encenado ao leitor, o recurso da notação para marcar a entrada do Pai acentua a natureza dramática do discurso. E a fala do Pai – podemos imaginar – deve vir acompanhada do gesto de oferenda à menina. Então, numa perspectiva cênica, duas imagens de um mesmo sujeito como que se desdobram, de modo a instaurar dois tempos distintos, mas que ocorrem de modo simultâneo: o passado presentificado revivido pela criança e o presente da enunciação em que se situa a velha.

Na cena final, quando Ana Paz se rebela contra sua criadora, a dêixis modal, a pessoal e a espacial são novamente incorporadas ao relato:

– Mas por que que eu não posso ser assim mesmo?
 – Assim mesmo o quê?!
 – Assim: não resolvida, [...] descosturada, mal acabada [...]. Eu quero ir lá pra fora!! (1992, p. 53-54)

Anunciado o grito de liberdade da criatura, a criadora, então, simplesmente mostra ao leitor, pelo procedimento dêitico, a liberdade enfim alcançada pela personagem: “E hoje ela foi” (1992, p. 54). Essa marcação dêitica torna-se ainda mais explícita, uma vez que a referência espaço-temporal é nitidamente evidenciada pelo fato de a autora situar o término da obra para o leitor: “Rio, abril de 1991”. Desse modo, o “hoje” ficcional vivenciado pela protagonista e pela arquinarradora acaba por coincidir com o “hoje” real, vivenciado naquele momento pela autora.

⁸⁰ Publicado originalmente sob o título *Matière et mémoire*, esse livro foi editado pela primeira vez em 1896.

Retratos de Carolina

Tanto ao fazer Ana Paz, como ao retratar Carolina, Lygia manipula o tempo ludicamente, mas os modos como se dá essa manipulação se diferenciam. Se, em Ana Paz, a construção temporal se apresenta fragmentada, com a dissimulada apresentação das três Anas como personagens diferentes, intercalando-se às suas histórias a narração da autora fictícia até o ponto em que elas se defrontam no mesmo espaço, em *Retratos*, o que se verifica, a princípio, são saltos temporais, ao se focalizar a infância, adolescência e maturidade da personagem. Em cada retrato, mediante o procedimento do encaixe⁸¹, *flashbacks* são intercalados à enunciação, sendo que, na Segunda Parte, ao se focalizar o embate entre Carolina e a narradora-escritora, instaura-se, como já mencionamos, um inusitado espaço atemporal extradiegético.

No que diz respeito aos retratos que compõem a Primeira Parte, a construção dêitica aparece intercalada à narração, de modo a justapor cena e sumário, enunciado e enunciação. No primeiro retrato, por exemplo, que apresenta a amizade entre Carolina e Priscilla, ao se transitar do tempo da narrativa para o da narração, opera-se com um dêitico temporal:

[...] adorou o quarto da Priscilla; achou ele lindo [...].

E agora elas são amigas. (2002b, p. 14)

Note-se o espaço em branco como um elemento diferenciador para demarcar os tempos, configurando, desse modo, a *performance* gráfica analisada anteriormente. Estratégia semelhante é acionada nestas cenas:

A luz começa a diminuir.
Vai diminuindo, diminuindo...

Agora é a luz sutil da madrugada que entra pela janela. (2002b, p. 158)

Ela concordou.

E agora estou aqui. Olhando pro papel em branco. (2002b, p. 207)

Se na primeira cena transcrita, ocorre a transição do espaço onírico para o real, ao retratar o momento em que Carolina desperta do sonho no qual se defronta com a gaiola do

⁸¹ Bem ao gosto de Lygia Bojunga, o encaixe, também denominado hiponarrativa ou metanarrativa, refere-se ao procedimento por meio do qual uma ou várias sequências são engastadas no interior de outra que as engloba, podendo tal concatenação servir a diferentes propósitos: efeito de retardamento do desenlace, justaposição temática, explicação causal etc. (REIS; LOPES, 1988).

pet, na segunda, marca-se a passagem do embate criador/criatura para a construção metalinguística em que a arquinarradora, enfim convencida, dedica-se a fazer um novo retrato da personagem. Em ambas, explora-se o dêitico temporal “agora” para marcar o novo espaço retratado, sendo que, no segundo fragmento, tem-se ainda o dêitico espacial “aqui”, apontando para o espaço do Cata-vento, local onde os retratos são feitos e Carolina é “pendurada”.

Nesta outra passagem, em que se retrata a protagonista ainda amargurada com a surra que levava da mãe, agenciam-se recursos dêiticos quando, do desabafo com Priscilla, passa-se a focalizar a solidão da personagem:

Te espero lá embaixo, Carolina. – E pronto, a Priscilla voou pra festa.*

Agora Carolina está sozinha no quarto da Priscilla. Continua agarrada na cômoda. Uma onda nova de choro faz ela se virar pro móvel, rodeia ele com o braço, e fica assim, a bochecha colada no gavetão de cima. (2002b, p. 27-28)

Configura-se, por conseguinte, uma antítese envolvendo o dentro e o fora. Desse modo, enquanto dentro do cômodo instaura-se uma atmosfera disfórica em virtude do sofrimento solitário de Carolina, no ambiente externo o que se tem é a euforia da festa, na qual todos estão sintonizados na mesma alegria, sobretudo a aniversariante, que, mais do que alegre, está radiante. Note-se que os dêiticos temporal, espacial e modal são incorporados ao relato, sendo possível constatar, ainda, que o advérbio “assim”, tal como em Ana Paz, traz uma significação mostrativa, mimetizando o gesto da menina.

No fragmento seguinte, é também a figurativização de gestos o que pode ser visualizado pelo leitor:

– Olhem aqui, prestem atenção: pra abrir a porta da gaiola a gente levanta esse bambuzinho aqui, olha só que gracinha que ele é; puxa ele assim pra cima da argola, ó (2002b, p. 35)

Por meio dos dêiticos espaciais “aqui” e “cima”, do modal “assim”, do demonstrativo “esse”, da abreviação coloquial “ó” (com nítido valor demonstrativo, embora teoricamente não receba classificação entre as categorias dêiticas) e ainda do comentário subjetivo “olha só que gracinha” (que, sem dúvida, chama a atenção do ouvinte para o referente), podemos imaginar a gesticulação abundante da Mãe-da-Priscilla, enquanto mostra para a criança o terceiro prêmio: a gaiola artesanalmente trabalhada e que trazia o pássaro aprisionado.

Magoada com a traição daquela que era a amiga “unha e carne”, Carolina não quer mais ver Priscilla, pois tendo ganhado o primeiro prêmio – a boneca maravilhosa – foi trapaceada pela amiga, que ficou com a boneca e ardilosamente lhe impingiu o *pet*. Nessa cena, a dêixis temporal aparece reiteradamente ao lado da dêixis pessoal: “Mas agora, não! agora ela não queria ver a Priscilla na frente dela porque não foi você que eu ganhei, tá ouvindo?” (2002b, p. 41). Note-se a habilidade com que a autora opera a transição do foco, passando da voz do narrador para a de Carolina, que se dirige enraivecida para o pássaro.

No final da festa, carregando consigo o peso de uma dupla decepção – a surra da mãe e a traição de Priscilla –, a protagonista, ao deparar, surpresa, com presença do pai, “[...] só fica assim: olhando pro Pai. Enquanto a lembrança de tudo que tinha acontecido *antes* da festa vai voltando” (2002b, p. 43). Nesse fragmento, se o dêitico modal “assim” seguido dos dois-pontos aponta para o olhar atônito da personagem, observamos que o dêitico temporal “*antes*”, literalmente salientado pelo recurso do itálico, aponta anaforicamente para o episódio da surra e, retrocedendo mais um pouquinho, para a cena da brincadeira com Serginho.

É também investindo no itálico que estes dêiticos são destacados:

É que tem três prêmios dentro dele. E os três são *deste* tamanho. (2002b, p. 30)

Carolina se vira; quer gritar que *aquele* não é o prêmio que ela ganhou. Mas o grito não sai. (2002b, p. 40)

Num inglês macarrônico ela respondeu que queria comprar *aquele* vestido. (2002b, p. 61)

Nos dois primeiros trechos, que também pertencem à cena do aniversário de Priscilla, os dêiticos espaciais, representados pelos pronomes demonstrativos, agenciam, respectivamente, a catáfora e a anáfora. O primeiro fragmento nos traz a Mãe-da-Priscilla, fazendo suspense em relação aos prêmios contidos no bolo de aniversário e antecipando, com o gesto, o tamanho da surpresa. Desse modo, o *deste* marca a entonação e a gesticulação da personagem, cena que facilmente pode ser visualizada pelo leitor. O segundo nos traz uma Carolina traída e magoada, de maneira que a ênfase conferida ao dêitico *aquele* no discurso indireto livre, além de remeter ao terceiro prêmio, reforça a mágoa e a raiva, sufocadas no grito que não sai. Por fim, no terceiro trecho, em que se utiliza o mesmo demonstrativo, coloca-se em destaque a Carolina-adolescente em sua paixão frustrada por um vestido londrino, e o dêitico aí incorporado aponta para o gesto desesperado da protagonista, em sua ânsia de possuir o vestido, o qual havia se tornado único e especial para ela; daí a ênfase

conferia ao pronome, já que a personagem não pretendia simplesmente comprar um vestido, mas sim *aquela* em específico.

No capítulo em que se focaliza Carolina aos vinte e quatro anos, especificamente na cena em que confessa o aborto ao Pai, mais uma vez, temos um dêitico espacial enfatizado pelo itálico:

Acho que é difícil um homem entender direito esse pesadelo que tanta mulher tem que viver. O pesadelo de saber que aqui... *dentro* da gente... começou a se formar um ser que a gente não planejou, nem quer ter. (2002b, p. 127)

Os dêiticos espaciais aí empregados remetem à concepção de uma criança indesejada, fruto de um estupro praticado pelo Homem Certo, em sua obsessiva busca pela Eduarda. No discurso de Carolina, percebemos que os dêiticos espaciais “aqui” e *dentro*, aliados à pausa mimetizada pelas reticências, mais do que exercerem a função de mostrar, designar e apontar, própria dos dêiticos, reforçam a determinação da personagem em praticar o aborto, já que tais signos se voltam para a própria personagem: “aqui... *dentro* da gente...”. Desse modo, possibilita-se ao leitor imaginar concretamente a cena e, assim, visualizar não apenas o gesto da protagonista apontando para o próprio ventre, como também a modulação de sua voz, ao pronunciar o advérbio *dentro* com uma entonação mais carregada, refletindo a situação disfórica vivida pela personagem.

Na dramatização de cenas imaginárias, também se incorporam procedimentos dêiticos, como podemos observar, seja no monólogo interior dialogado em que a Carolina-adolescente, em sua viagem à Europa, dramatiza uma conversa com um amigo do Rio, seja na “conversa pensada” com o Pai, imaginada pela Carolina-mulher:

[...] eu concordo que Paris é mais bonita, Veneza então nem se fala, Madri eu também achei linda, mas elas todas se mostram logo, tipo: olha eu aqui, vê só o arraso que eu sou! mas Londres, não: ela se esconde [...]
(2002b, p. 52)

[...] que que é isso, pai? que apagão tão grande é esse que tá de novo tomando conta de mim? (2002b, p. 153)

No primeiro exemplo, além da dêixis pessoal, temos a dêixis espacial: “olha eu aqui, vê só o arraso que eu sou!”. Como se vê, a personagem ludicamente antropomorfiza cidades como Paris, Veneza e Madri, cuja beleza é, para ela, ostensiva, em contraposição a Londres, cuja beleza, por ser mais velada, revela-se aos poucos, o que a torna ainda mais encantadora.

Já no segundo fragmento, é a dêixis demonstrativa que se utiliza, para remeter, anaforicamente, ao estado depressivo ocasionado pelo aborto, pela separação tumultuada do Homem Certo, pelas desavenças enfrentadas com a mãe e, sobretudo, pela solidão provocada pela morte do Pai. A ausência paterna é sentida tão profundamente por Carolina, a ponto de ela imaginar estar conversando com o Pai e se desabafando com ele, como costumava fazer. Nessas conversas, pai e filha tinham somente a escrivaninha por testemunha, como vemos nesta cena em cujo capítulo se retrata Carolina aos vinte e um anos, imersa na paixão pelo Homem Certo: “E a escrivaninha ali: ladeando Carolina; olhando pro Pai. Entra ano e sai ano. E agora também: os três ali juntos” (2002b, p. 84).

Articulando procedimentos dêiticos de ordem espacial (“ali”) e temporal (“agora”), o narrador, antes de se deter na confissão de Carolina sobre a paixão que a cega e a domina, detém-se na escrivaninha paterna, que, como mencionamos, adquire importante simbologia na trama, metaforizando a memória do pai. Curioso notar o modo como Lygia antropomorfiza o objeto, invertendo os papéis: em vez de o Pai olhar para a escrivaninha, é ela que olha para o Pai.

No tocante ao casamento de Carolina, este é descrito com apenas uma frase, por meio da técnica do sumário: “Carolina e o Homem Certo se casaram em cerimônia simples, assistida por poucos amigos e pela família de Carolina” (2002b, p. 97). Esse discurso, por sua formalidade, causa certo estranhamento no leitor, em virtude dessa brusca mudança estilística. Em um procedimento (irônico?), o narrador assume, assim, uma outra voz, que reproduz o discurso oficial, pretensamente correto e verdadeiro.

Em seguida, ao focalizar o Homem Certo em um *flashback*, investe-se no dêitico demonstrativo, conjugado à *performance* gráfica:

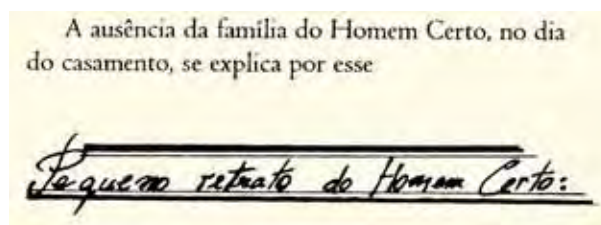


Figura 37: Homem Certo
Fonte: BOJUNGA (2002b, p. 97)

Como vimos no segundo capítulo, trata-se da corporalidade das palavras em sua concretização verbo-visual, na medida em que o sintagma nominal se fragmenta graficamente para conferir ênfase ao *flashback* anunciado pelo pronome demonstrativo.

É também incorporando a *performance* gráfica que este fragmento

Com essa minha mão
Aqui... eu vou
Fazer.
(2002b, p. 159)

traz, inscritos no que anteriormente denominamos “funil verbo-visual”, procedimentos dêiticos, quais sejam, o demonstrativo “essa” e o dêitico espacial “Aqui”, que mimetizam a determinação de Carolina em retomar as rédeas da própria vida, o que é reforçado por dêiticos pessoais: “minha”, “eu”, colocando em relevo essa afirmação identitária. Note-se que, para a simples transmissão do conteúdo da frase, não haveria necessidade de recorrer aos dêiticos, pois dizendo “Com a mão vou fazer” o circuito comunicativo se completaria e a mensagem chegaria ao receptor. Mas como, no texto literário, a forma revela-se crucial para a veiculação do conteúdo, tanto a *performance* gráfica como a dêitica exercem papel fundamental não apenas para concretizar o procedimento estético, mas também – e como consequência – para intensificar a interação texto-leitor.

JUNTANDO OS PEDAÇOS DA LARANJA

[...] o que eu queria pra fazer a minha fala de livro ficar mais redonda era **três** pedaços da laranja; se no primeiro eu tinha falado da leitura e no segundo da escrita, agora eu queria, nessa terceira parte, misturar uma coma a outra.

Lygia Bojunga

Em “Caminhos”, prólogo que abre a trilogia do livro, Lygia, valendo-se da metáfora da laranja, nos revela seu projeto estético, alicerçado na tríade leitura-escrita-interação leitura/escrita, representativa do ato da criação. Valendo-nos da metáfora lygiana, também juntamos, neste momento, os “pedaços” da tese, no intuito de refletirmos acerca do percurso trilhado, tentando apontar falhas e imperfeições do terreno que, tendo permeado nosso caminho, constituíram esta empreitada desafiadora, mas, ao mesmo tempo, instigante e altamente enriquecedora.

Ao refletirmos sobre o fazer artístico de Lygia Bojunga em nosso refazer crítico, cabe, em primeiro lugar, destacar que, no processo de leitura, quer de *Fazendo Ana Paz*, quer de *Retratos de Carolina*, os procedimentos estéticos analisados – a corporalidade verbo-visual, a manipulação lúdica da linguagem poética, a articulação de vozes discursivas e a dramatização –, concretizados em sua *performance*, na verdade, não se configuram como processos compositivos isolados, mas, antes, se imbricam, se inter-relacionam, se entrelaçam em uma intrincada teia, cujos fios cabe ao leitor, pouco a pouco, desenredar em seus atos de apreensão do texto.

Em virtude disso, poder-se-ia questionar: por que analisar tais recursos e estratégias separadamente? A estruturação gráfica, por exemplo, em sua confluência do verbal com o imagético, não seria lúdica, ao potencializar a relação forma/sentido? Não seria também dramática, na medida em que a forma, não raro, dramatiza os sentidos possíveis? Do mesmo modo, pergunta-se: os recursos de que se vale a autora para manipular a linguagem poética, além de lúdicos, não seriam, também, em muitos momentos, revestidos pela dramatização? E o inverso também não seria verdadeiro, isto é, os procedimentos agenciados para presentificar os eventos narrativos, ao encená-los na matéria ficcional, não seriam, ao mesmo tempo, lúdicos? Pergunta-se ainda: a inversão de papéis entre criador e criatura, além de uma estratégia enunciativa, não seria um procedimento igualmente lúdico?

Claro está que todos esses procedimentos interagem simultaneamente e, muitas vezes, são interdependentes, ou se complementam para produzirem determinados efeitos no leitor. Um interfere no outro; *inter-age* com o outro. É por isso, aliás, que, em alguns momentos da tese, retomamos exemplos discutidos anteriormente para analisarmos diferentes recursos e estratégias, em consonância com os objetivos almejados em cada capítulo. Na realidade, tanto o elemento lúdico, como a dramatização e a *performance* gráfica são aspectos que não se restringem aos textos analisados, mas se repetem no conjunto das obras de Lygia Bojunga, desde *Os colegas* (1972) até *Querida* (2009). É justamente em função dessa reiteração de procedimentos no projeto estético lygiano que, ao longo do percurso trilhado, dialogamos com outras obras da autora, ao analisarmos determinados recursos. Os enredos mudam, as personagens são outras, mas os recursos de que se vale a ficcionista se repetem e, ao mesmo tempo, se renovam obra a obra. Assim, o leitor lygiano, ao deparar com determinada personagem, é convidado a transitar pelo universo ficcional de outras obras, resgatando outras personagens que, conservando parentesco com aquela, constituem-se em seu desdobramento; ao deparar com determinadas estratégias, é levado a se lembrar de outros textos construídos a partir de processos compositivos semelhantes, pois se as obras mudam, a linguagem, em sua essência, é a mesma.

A respeito desse parentesco que liga uma obra à outra, podemos nos lembrar, por exemplo, da valorização do patrimônio arquitetônico, tema que, tendo se configurado em *Fazendo Ana Paz*, com a construção de uma Ana Paz-moça interessada em arquitetura e com uma Ana Paz-velha defensora do patrimônio histórico-cultural de uma cidade, reitera-se em *Retratos*, o que se reflete na própria profissão escolhida pela heroína. Contudo, tal tema estrutura-se não apenas nessas obras, mas também em narrativas ficcionais como *O sofá estampado* (1980) e *Sapato de salto* (2006), bem como naquelas de cunho autobiográfico como *O Rio e eu* (1999) e *Feito à Mão* (1996). Em *O sofá estampado*, por exemplo, a Vó do Vítor é arqueóloga, ou seja, trata-se de um fazer que se harmoniza com o seu ser, já que ela é um tatu. A propósito, a escavação da memória é um tema abordado em diversas obras, como exemplifica *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988), ou o “Pra você que me lê”, inserido na reedição de *Fazendo Ana Paz*:

Memória – a Ana Paz fala muito disso: rastro atrás, vivências passadas; a criança que a gente foi, determinando o adulto que a gente é; o ‘eu era assim e, em volta de mim, o mundo era assim, mas agora...’ – Memória. (2007b, p. 90).

Na reiteração de temas, vários recursos se repetem, mas em cada obra em particular, estes, de fato, ocorrem em sua simultaneidade. Assim, aspectos gráficos, lúdicos, dramáticos, entre outros, se inter-relacionam dinamicamente na escritura lygiana, o que, a propósito, justifica a própria organização dos capítulos deste estudo. Nesse sentido, se recursos relacionados aos aspectos enfocados são trazidos separadamente, isso evidentemente não significa que essa separação se faça presente nas obras analisadas. Se, para efeitos didáticos, nós os separamos em capítulos, esse fato foi motivado pela necessidade de fazermos recortes na análise. Porque se a realidade artística se configura a partir da concomitância de recursos e estratégias em sua multiplicidade, na análise crítica, diante da impossibilidade de efetuarmos uma análise simultânea em torno de diferentes aspectos, essa realidade sincrônica é recortada, como convém à própria etimologia da palavra análise, que implica, justamente, essa decomposição/separação de um todo em seus elementos constituintes.

Em meio à dinamicidade dos recursos observados, constatamos que a inventividade da ficção de Lygia Bojunga encontra-se, sobretudo, nos modos como se estrutura a encenação da linguagem, tanto em seus aspectos verbais como imagéticos, tanto no nível linguístico como no enunciativo. Daí termos optado por tomar como fio condutor a noção de *performance* para estruturar o esqueleto da tese. É esse “esqueleto” que sustenta todo o corpo do trabalho.

Nesse dizer = fazer, não só o verbo, como também a imagem diz, faz; não só a imagem, ao iconizar gestos, diz, como também os jogos linguísticos e enunciativos nos remetem a imagens. Nessa relação dialética entre o dizer e o fazer, entre o verbal e o imagético, é que se erige a arquitetura eminentemente metalinguística, estruturada pelo ato (cri)ativo e (auto)crítico da poética de Lygia Bojunga.

De fato, o viés metalinguístico é uma característica que se sobressai nas obras da autora. No *corpus* aqui considerado, tal aspecto se intensifica nas relações estabelecidas entre criador e criatura, o que se concretiza de modo parcial em *Retratos de Carolina*, concentrando-se predominantemente na segunda parte da obra, e de modo mais abrangente em *Fazendo Ana Paz*, já que permeia todo o texto, inclusive, o título.

Nesse fazer metalinguístico, temos uma ficção que, sem pudor, se desnuda perante o leitor, revelando os próprios artifícios e mecanismos compositivos. Desse modo, como afirma Perrotti (1986, p. 133), a ficcionista, retirando a própria máscara, deixa claro para o leitor estar ele “diante de um universo ‘criado’, de um ‘artifício’ que não se quer ‘verdade’, que não se quer dogma a ser seguido, ainda que seu universo aponte para direções bem definidas”. E, nesse embate entre verossimilhança e ficcionalidade, considerando que toda ficção se articula como uma paródia da vida, não interessa quão verossímil ela pretenda ser, pois, como bem

elucida Hutcheon (1984), a ficção mais autêntica e honesta, muitas vezes, é aquela que mais livremente reconheça seu estatuto ficcional.

É o reconhecimento dessa natureza ficcional e sua problematização o que observamos nas obras analisadas, a partir, principalmente, da incompletude e da fragmentaridade que caracterizam as protagonistas. Assim, temos uma Ana Paz que, em seu desespero, indaga por que não pode ser não resolvida, descosturada, inacabada, à espera da luz que vai se acender (ou não) em seus pedaços imersos na escuridão; e temos uma Carolina que, decepcionada com os retratos que lhe foram impingidos, e tão obstinada quanto Raquel, Ana Paz e tantas outras personagens de Lygia, exige novos retratos de vida, a fim de se “desfrustrar”, seja da traição perpetrada pela melhor amiga, seja do vestido tão desejado que permanecera na vitrine londrina, seja do casamento mal sucedido com o Homem Certo.

Por outro lado, poderíamos questionar: será que a autora, em seu ambicioso projeto estético, ao construir personagens capazes de conquistar estatuto autoral, ou que, investidas de rebeldia, promovem um embate direto com o próprio criador, não teria se deixado levar por uma explicitação exagerada? Do mesmo modo, a construção de uma arquinarradora, cujos papéis se intercalam entre narradora e personagem, e que parece refletir mimeticamente (narcisicamente?) a própria autora não teria sido um procedimento tão experimental que acabou por se esgotar em poucas obras? Afinal, por que em obras posteriores tais procedimentos não foram retomados? Contudo, também nos perguntamos: se a experimentação fosse muito sutil, será que atingiria o público jovem? Aliás, pode-se afirmar que o público leitor de Lygia Bojunga é realmente a criança e o jovem?

Trata-se de perguntas cujas respostas não são fáceis nem simplistas de se equacionar, nem temos a intenção, aqui, de conciliar o paradoxo inerente a esse fazer experimental exacerbado, que conjuga liberdade e reflexão, rebeldia e lucidez. De um lado, a espontaneidade característica da linguagem da escritora; de outro, procedimentos estéticos cujo teor experimental seja, talvez, excessivo em seus artifícios poéticos. Apenas queremos problematizar essa questão, deixando um fio a ser desfiado para a tessitura de novos trabalhos, que porventura venham a surgir a partir deste momento. Mas uma coisa é certa: nas obras da autora, as necessidades internas que movem a trama ajudam, em grande medida, a resolver esse paradoxo. Como observa Aires (2003), se há exagero ou acentuada intencionalidade nos mecanismos engenhados pela escrita lygiana, por vezes abusando dos efeitos de originalidade, tal artifício exacerbado acaba se justificando em função das próprias necessidades que movem sua criação. Afinal, complementa, não é fácil resolver o embate

entre convenção e ruptura, equilíbrio e ousadia, nem a escritora pretende resolvê-lo, já que sua obra se faz mais como pergunta do que como resposta.

No entanto, em relação à última pergunta elencada, referente ao público leitor da autora, podemos retomar a hipótese delineada nas considerações iniciais, ao esboçarmos os primeiros passos pelas veredas do experimentalismo. Conforme havíamos apontado, é possível constatar, em ambas as narrativas analisadas, recursos cuja singularização “complexificam” tais textos, que, por essa razão, exigem um leitor cuja capacidade crítica o distancia do leitor ingênuo. Por outro lado, determinados recursos encontram eco no jovem leitor, sobretudo no que concerne à linguagem poética, cuja vivacidade e ludicidade encantam públicos de todas as idades, incluindo a criança e o adolescente, na medida em que o elemento lúdico encontra profundas ressonâncias nesse leitor em formação, aberto ao jogo e às múltiplas possibilidades que este oferece.

No entanto, é importante ressaltar que o jogo lúdico em Lygia Bojunga mais se distancia do que se aproxima dos elementos geralmente associados aos folguedos infantis. Isto porque, se o brincar traz a ideia de descompromisso e leveza, como se se tratasse de algo superficial e sem maiores consequências, na escritura lygiana, o ludismo nada tem a ver com essa brincadeira descompromissada. Ao contrário, por sua complexidade estrutural ou por vincular-se a uma discussão crítica, produz uma série de efeitos no leitor, mobilizando-o constantemente, seja no âmbito intelectual ou emotivo, conduzindo-o à reflexão. Assim, o que temos, nessa metaficção autoconsciente e autorreflexiva, é um ludismo revestido de seriedade, elaboração, lucidez.

Por isso, consideramos questionável a afirmação, segundo a qual a obra de Lygia é *somente* para crianças ou jovens, de maneira a especificar sua destinação, tal como procedem os catálogos de editoras. Afinal, estes costumam compartimentalizar os livros e outros produtos culturais, estabelecendo *a priori* seu público, conforme a faixa etária visada, em atendimento aos objetivos mercadológicos, responsáveis por alimentar e sustentar a indústria cultural. Por outro lado, como sabemos, na prática, se um leitor procura uma obra de Lygia Bojunga, seja em catálogos, seja em prateleiras de livrarias e bibliotecas, a relativa facilidade em localizá-la ocorre justamente em virtude do rótulo imposto.

É verdade que a autora ficou conhecida nacional e internacionalmente por sua atuação como escritora de livros infanto-juvenis e também não podemos negar que muitos dos recursos estéticos encontrados em suas obras são recursos que se adequam ao leitor em formação, mas, por outro lado, muitas de suas obras, seja pela complexidade estrutural, seja pela densidade temática, ultrapassam os liames do gênero, adequando-se a leitores mais

amadurecidos. Com efeito, a autora não escreve *apenas* para o pequeno receptor, pois, em função do labor com que manipula a linguagem, da reflexão metalinguística e existencial, muitas de suas obras, para serem realmente fruídas, acabam por se distanciar do leitor iniciante. A respeito disso, é revelador o que a própria autora declara em entrevista ao jornalista Edney Silvestre, confessando ter escrito apenas dois livros, pensando diretamente no leitor criança – *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975), já que, a partir de *A bolsa amarela* (1976), deu-se início a uma desconstrução desse propósito inicial (BOJUNGA, 2004b).

Em nosso entender, a constatação de que os textos da autora não se direcionam *apenas* para crianças aparece de forma mais contundente, quer nas obras de cunho mais realista, em que o elemento maravilhoso que marcou presença nas obras iniciais cede lugar a uma visão mais crua da realidade circundante, quer nas que promovem uma acurada reflexão em torno da própria ficcionalidade. Essa tendência pode ser constatada em obras produzidas a partir da década de 1980 e se estende até a contemporaneidade. Assim, embora a linguagem simbólica e a fantasia permaneçam, os temas tornam-se mais densos, a estrutura ganha em complexidade e, simetricamente, intensifica-se o olhar crítico e criativo do leitor, intensificando-se, pois, o seu trabalho de cooperação interpretativa, no dizer de Eco (1986). Esse é o caso tanto de *Fazendo Ana Paz* quanto de *Retratos*, na medida em que, em ambas, as narrativas são marcadas por uma pronunciada densidade estrutural, que se configura, sobretudo, em seus mecanismos performáticos metaficcionais, bem como por temas como o assassinato e o estupro, apresentados de modo direto ao leitor, sem a mediação anteriormente propiciada pelo maravilhoso.

Ao falar sobre sua imperiosa necessidade de criar personagens, necessidade manifesta desde a infância, desde o seu “tempo dos botões”, Lygia Bojunga confessa que o importante é que seu livro chegue ao leitor, não importando sua idade: “Se o leitor tem 8, 10, 20, 70, 90 anos é o meu leitor. [...] Esse sim. Esse é o verdadeiro caso de amor: de quem escreve com quem lê.” (BOJUNGA, 2004b). Para viver um caso de amor com um livro, não deveria importar o adjetivo que o acompanha – infantil, juvenil ou adulto – e sim, o substantivo literatura. Afinal, como diz Ana Maria Machado (1999), considerando que o termo *literatura infantil* refere-se àquela que pode *também* ser lida por crianças, amplia-se o campo semântico coberto pelo substantivo *literatura* que, via de regra, não porta a noção de que inclui obras voltadas para o jovem. Dessa forma, não se trata simplesmente de livros *para* crianças, mas, antes, trata-se de literatura, de textos, que, rejeitando o estereótipo, apostam na invenção.

Em vista desses apontamentos, concordamos tanto com Aires (2003) quanto com Ramalho (2006), quando dizem que o fato de um autor furtar-se ao enquadramento de rótulos

não elimina o agenciamento de mecanismos que acabam por seduzir determinado público leitor. É esse o caso paradoxal da ficção de Lygia Bojunga, o que nos leva a supor que a sua literatura, pela complexidade estrutural na articulação de determinados recursos, é literatura e ponto, sem adjetivações reducionistas. Ao mesmo tempo, porém, também deparamos, nessa mesma literatura, com estratégias que, por conferirem jovialidade ao texto, encontram ressonância na criança e no jovem. Sendo assim, *Fazendo Ana Paz* e *Retratos*, assim como tantas outras obras da autora, são narrativas que, afastando-se do comodismo, se situam entre aquelas que, configurando-se como obras plurissignificativas, encantam e/ou desestabilizam jovens e adultos. Desse modo, é mesclando prazer e reflexão, liberdade e esmero artesanal, que tais narrativas possibilitam vários níveis de leitura, acarretando – seja pela identificação, seja pelo estranhamento – uma abertura de horizontes e um amadurecimento de todos os envolvidos no processo de leitura da obra lygiana.

Nesse sentido, a obra de Bojunga constitui-se como o que se convencionou denominar *bildungsroman*. Aspecto este que, somado aos demais mencionados, encontra ressonância não apenas, mas *também* no jovem leitor, que, por vivenciar uma fase de descobertas e de busca de identidade em seu meio, identifica-se plenamente com esse gênero. Afinal, uma das características que se sobressai na ficção lygiana é justamente o processo formativo do indivíduo, em sua iniciação tanto para a vida adulta, como para a velhice. Se a iniciação para a vida adulta se destaca em *Carolina*, concretizando-se na realização de projetos (investimento na carreira profissional) e na projeção de sonhos (viver um grande amor), em *Ana Paz*, tem-se a iniciação para a velhice, a qual, no entanto, está longe de ser vista sob um prisma negativo. Afinal, assim como *Carolina*, *Ana Paz-velha*, em que pese os problemas trazidos pela idade, se investe de forças para pôr em execução um novo projeto: a reforma da casa da infância e o consequente resgate dos valores paternos. Tanto num caso como no outro, os obstáculos que surgem no caminho – casamento infeliz, perda do pai, decepção com uma amiga ou conflitos com o filho – constituem-se em provações a serem superadas para a afirmação identitária ou para o resgate de valores adormecidos.

Na configuração desses retratos, com o enfoque em diferentes fases da vida, o que se tem, de fato, é a afirmação ou o resgate da identidade, conquistada a duras penas. Trata-se da travessia pela vida, exemplarmente abordada em *Retratos* na imagem do túnel que *tem* que ser atravessado, não obstante o medo e a hesitação provocados pela escuridão. Mesmo explorando a imagem desgastada da luz no fim do túnel, ao conjugá-la à gaiola e ao pássaro, numa sintaxe simbólica que, relacionando-se a elementos significativos que permearam a trajetória da personagem – o vestido londrino e o sapato do pai – a autora consegue articular

valores simbólicos que se estendem por toda a narrativa. Trata-se, porém, de valores que se modificam, desdobrando-se em novos significados, em consonância com as necessidades internas da trama.

Assim, se o sapato, no decorrer da trama, vincula-se à imagem acolhedora do Pai, já o pássaro, a gaiola e o vestido mobilizam valores simbólicos que se modificam, conforme o retrato em foco. Desse modo, se no retrato da adolescência, o vestido relaciona-se ao desejo não concretizado por um objeto de consumo, que, aos olhos da protagonista, se torna irresistível porque diretamente associado à paixão por uma cidade, na juventude, é na casa do homem por quem viria a se apaixonar e depois odiar que inesperadamente depara com esse mesmo vestido. Logo, visto, a princípio, como objeto de encantamento, o vestido torna-se algo odiado, posto que passa a metaforizar o triângulo amoroso, em cujos vértices encontramos Carolina, o Homem Certo e Eduarda, já que, esta, mesmo ausente, continua exercendo total fascínio sobre o homem que abandonara. Da adolescência à maturidade, o vestido articula, portanto, elementos simbólicos ligados ao desejo, à paixão e à frustração, transmutando-se em seus significados, conforme a representação metafórica adquirida na trama.

Por sua vez, o pássaro em sua gaiola se associa, no retrato da infância, à traição da melhor amiga, configurando uma imagem que, na vida adulta, metaforiza a própria situação vivida por Carolina em seu casamento, ou seja, a personagem como um pássaro também aprisionado, impedido de alçar voos rumo a horizontes mais amplos e enriquecedores. Em sua maturidade, porém, o sonho com o túnel, em cujo interior ecoa o canto do pássaro liberto, passa a simbolizar a própria libertação da heroína. Assim, esta consegue, enfim, se desvencilhar da gaiola onde era mantida prisioneira, para então traçar seu destino com as próprias mãos, ao arquitetar novos projetos de vida. Em vista disso, percebemos que esses elementos simbólicos, como um amálgama, são costurados retrato a retrato, envolvendo toda a trama, de forma que, em sua dinâmica, tornam-se signos mais imagéticos do que factuais, exigindo, pois, um trabalho mais ativo do leitor.

Em *Fazendo Ana Paz*, conforme vimos, a mobilização de valores simbólicos se concretiza, sobretudo, na edição publicada pela Casa Lygia Bojunga, que, ao contrário da primeira edição, cujas ilustrações exerciam predominantemente função indicial e metonímica, traz a curiosa imagem do azulejo português. Se, a princípio, tal imagem não parece apresentar para o leitor ligação direta com a trama, em um olhar mais atento, que relacione a trama com o sobrado da capa e o “Pra você que me lê”, é possível perceber a alta carga de poeticidade aí contida, graças ao seu funcionamento metafórico, responsável por transportar o leitor dos “à

toa cismarentos” da vivência infantil da autora para os “exercícios de imaginação” postos em prática no fazer literário. Metáfora do fazer artístico e lembrança carinhosa de outros tempos, não é por acaso que o azulejo tenha sido escolhido como capitular exclusiva de uma obra que prima pela feitura artesanal de personagens e pela valorização da Memória.

É em vista destas considerações, que não pretendem ser categóricas nem conclusivas, mas sim, arriscar alguma coerência e apontar, talvez, para novas veredas a serem trilhadas, que retomamos a epígrafe que abre esta tese:

Ficava lá inventando, misturando, experimentando substâncias (que nem eu fico aqui? Na minha mesa? Misturando, inventando, experimentando palavras?) (BOJUNGA, 2007b, p. 94)

É assim, comparando-se ao barão em suas experiências homeopáticas, que a autora narcisicamente se contempla em suas experimentações inventivas. Articulado as *performances* gráfica, linguística e enunciativa, simultaneamente à articulação de valores metafóricos, simbólicos e ideológicos, a escritura lygiana, de fato, torna-se espaço de experimentação. Espaço onde Lygia *faz* personagens como Ana Paz, Carolina, Raquel, Discípulo, Pai, Antônio, Homem Certo e tantas outras que, em seu “sopro de vida”, seduzem leitores de todas as idades.

REFERÊNCIAS

1. Da Autora

BOJUNGA, Lygia. **O meu amigo pintor**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BOJUNGA, Lygia. **O Rio e eu**. Il. Roberto Magalhães. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999b.

BOJUNGA, Lygia. **A cama**. Capa Victor Burton. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001a.

BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 46. ed. Desenhos de Gian Calvi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001b.

BOJUNGA, Lygia. **Seis vezes Lucas**. 3. ed. Il. Regina Yolanda e Roger Mello. Rio de Janeiro: Agir, 2001c.

BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. 4. ed. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 2002a.

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

BOJUNGA, Lygia. **Angélica**. 23. ed. Il. Vilma Pasqualini. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004a.

BOJUNGA, Lygia. Entrevista concedida a Edney Silvestre. Programa Espaço Aberto. Globo News, exibido em 08/04/2004b.

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

BOJUNGA, Lygia. **O Abraço**. Il. Rubem Grillo. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005b.

BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005c.

BOJUNGA, Lygia. **Aula de inglês**. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006a.

BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Il. Rubem Grilo. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006b.

BOJUNGA, Lygia. **Uma história de amor com os livros**. Entrevista concedida à Simone Noronha. Bienal do livro de Macaé. Rio de Janeiro, 04 out. 2006. Disponível em: <<http://www.macaee.rj.gov.br/noticias/mostranot.asp?id=5969>>. Acesso em: 04 out.2006c.

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

BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. 6. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007b.

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

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

NUNES, Lygia Bojunga. **O sofá estampado**. Il. Elvira Vigna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

NUNES, Lygia Bojunga. **Tchau**. Il. Regina Yolanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

NUNES, Lygia Bojunga. **Corda bamba**. Il. Regina Yolanda. 11. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

NUNES, Lygia Bojunga. **A bolsa amarela**. Il. Marie Louise Nery. 17. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

NUNES, Lygia Bojunga. **A casa da madrinha**. Il. Silvio Vitorino. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

NUNES, Lygia Bojunga. **Fazendo Ana Paz**. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

2. Sobre a Autora

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção**. Tese (Dourado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

ANDO, Marta Yumi. **Do texto ao leitor, do leitor ao texto: um estudo sobre *Angélica* e *O Abraço* de Lygia Bojunga Nunes**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2006.

BITTENCOURT, Sylvia Homem de. **Tijolos, Casas e Pontes**: a obra de Lygia Bojunga Nunes. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/ideias_13_p093-096_c.pdf>. Acesso em: 20 set. 2003.

CASA LYGIA BOJUNGA. Disponível em: <<http://www.casalygiabojunga.com.br>>. Acesso em: 4 out. 2005.

COSTA, Marta Morais da; FANTINATI, Carlos Erivany. Dois fundadores: Lobato e Bojunga. In: PEREIRA, Rony Farto; BENITES, Sônia aparecida Lopes (Orgs.). **À roda da leitura**. língua e literatura no jornal Proleitura. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 111-123.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo**: morte e arte na obra de Lygia Bojunga. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

LOTTERMANN, Clarice. Escrever para armazenar o tempo: arte e morte na obra de Lygia Bojunga. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17., 2009, Campinas. **Anais do 17º COLE**, Campinas, SP: ALB, 2009. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/portal.html>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

PAPES, Cleide da Costa e Silva. **A vivência e a invenção no cotidiano em Rosa, minha irmã Rosa (Alice Vieira) e O sofá estampado (Lygia Bojunga)**. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

RAMALHO, Denise do Passo. **Trocando tarefas – meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga**. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANDRONI, Laura. **De Lobato à Bojunga**: as reações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. **Da casa real à casa sonhada**: o universo alegórico de Lygia Bojunga Nunes. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1996.

SILVA, V. M. Tietzmann. O mar na ficção de Lygia. In: SILVA, V. M. Tietzmann. **Literatura infanto-juvenil**: seis autores, seis estudos. 1. reimp. Goiânia: Ed. da UFG, 2001. p. 85-109.

YURGEL, Patrícia. **Lygia Bojunga e a trilogia do livro**: processo criativo e relações com o leitor. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

3. Geral

ABAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGUIAR, M. A.; KHÉDE, S. S. Personagens e Perfis Culturais da Literatura Infanto-Juvenil Contemporânea no Brasil. **Caleidoscópio**. Estudos Literários, n. 8, v. 8, p. 111-117, 1988.

ANDO, M. Y.; BONNICI, T. Entre a dominação e o revide: a resposta do colonizado em Apenas um curumim de Werner Zotz. **Publicatio UEPG**. Ponta Grossa, v. 13, n. 2, p. 19-32, dez. 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. Eu, etiqueta. In: _____. **Corpo: novos poemas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 85-87.

AUSTIN, John L. **How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard in 1955**. Cambridge: Harvard University, 1962.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateshi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo: ensaios de crítica**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19-60.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática portuguesa**. 37. ed. rev., ampl. e atual. conforme o novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BERGSON, H. **Memória e vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOOTH, W. **A retórica da ficção**. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

CAMARGO, Luís Hellmeister de. **Poesia infantil e ilustração**: estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

CAMPOS, Augusto de. **poesia concreta: um manifesto**. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em: 30 out. 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, J.G. Herculano. **Teoria da Linguagem**. Tomo II, Coimbra, Atlântida, 1973.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTRO, M. L. D. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 129-138.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Poética Poiesis: a questão da interpretação**. Concurso para titular de Poética. Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, junho de 1998. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/~travessia poetic/livros/livro4.doc>>. Acesso em: 14 set. 2009.

CHALHUB, Samira. **A meta-linguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Ed. UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 22. ed. rev. e aum. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHIAPPINI, L. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1989.

CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (Retórica e Ideologia). **Revista de Letras**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 5-12, 1981.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

CHKLÓVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, v. 1.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2003, v. 6.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coord. Marina Baird. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GADAMER, G. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Trad. Flávio Paulo Meurer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GRILLO, Antonio Galdino. **O riso carnavalesco do autor implícito em *Utopia selvagem* de Darcy Ribeiro**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1999.

GUÉRIOS, Rosário Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1973.

HATHERLY, Ana. A poesia barroca portuguesa. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, n. 1, p. 11-18, 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a, v. 2.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. **Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 1-47, março 1999b.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JUSTINO, Katiuce Lopes. **Esboço com luz e sombra: problemas de inscrição e apagamento do sujeito em *Um sopro de vida***. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

KAUFMANN, Pierre (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira (histórias, autores e textos)**. São Paulo: Global, 1986.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 2. ed. Trad. Tânica Pellegrini. Campinas: Papirus, 1997.

LIMA, L.C. Persona e sujeito ficcional. In:_____. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 40-56.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. In:_____. **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 109-111.

LUBBOCK, P. **A técnica da ficção**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

MACHADO, Ana Maria. **Contracorrente: conversas sobre leitura e política**. São Paulo: Ática, 1999.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes; Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1989.

MARTINS, Ana Cristina. **O lugar da deixis na descrição da língua**. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/f2_idei7.htm>. Acesso em: 16 set. 2009.

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. **O fim visual do século XX**. São Paulo: Edusp, 1993.

MIJOLLA, Alain de (Coord.). **Dicionário Internacional de Psicanálise**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 2005, v. 1 e 2.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinicius de. **A Arca de Noé**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

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

OTTONI, Paulo R. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. **DELTA**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: Concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 4. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 67-76.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 15. ed. São Paulo: Ática, 1995.

REGUERA, Nilze. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em *A via crucis do corpo***. São Paulo: Edunesp, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1980.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Lucilo Antônio. **A forma lúdica de representação como substrato da composição poética**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2001.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. Madrid: Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, 1985.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 169-204.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London; New York: Methuen, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. rev., atual. e amp. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lígia. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 28 de fevereiro de 2011

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'A. J. P.', written in a cursive style. The signature is positioned above a horizontal line.

Assinatura