

Polifonia e performance: o experimentalismo estético em *Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga

Doutoranda Marta Yumi Ando (UNESP/IBILCE – Bolsista CNPq)¹

...

Resumo:

No presente estudo, realizamos uma leitura da narrativa Retratos de Carolina (2002) de Lygia Bojunga. Para tanto, tomamos como enfoque alguns procedimentos experimentais operacionalizados pela autora em sua tessitura literária, com destaque para a polifonia e a performance verbal, responsáveis por mobilizar o intelecto e o imaginário do jovem leitor, conduzindo-o à reflexão acerca dos mecanismos inerentes à própria matéria literária.

Palavras-chave: Lygia Bojunga, polifonia, performance, leitor.

Introdução

O experimentalismo estético, no âmbito da prosa infantil e juvenil brasileira, encontra maior repercussão em obras produzidas a partir da década de 1970, embora suas raízes remontem aos anos 1920, com a obra lobatiana. Em meio às tendências que se delineiam no período pós-70, surge uma gama de obras inovadoras que agenciam procedimentos experimentais de várias maneiras, entre as quais a polifonia, a fragmentação, os jogos temporais, a metalinguagem, a intertextualidade, a mistura do verbal com o não-verbal, a miscelânea de gêneros.

Constata-se, através da auto-referencialidade, um significativo espessamento do discurso literário, o que possibilita a ruptura do horizonte de expectativas do leitor juvenil, 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 uma inusitada comunicação entre criador e criatura. Isso é o que ocorre em *Retratos de Carolina* (2002) de Lygia Bojunga, conforme veremos a seguir.

1 Retratos de uma personagem

Na obra em estudo, o leitor se depara 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 vários momentos, no entanto, essa ordem é rompida através da inserção de digressões, *flash-backs* e pela instauração do tempo psicológico em que se inspeciona a interioridade das personagens.

A par disso, verificam-se saltos temporais, ou seja, da “Carolina aos seis anos”, passa-se para os quinze e depois para os vinte anos, de modo a configurar **retratos** que marcaram a infância, a adolescência e a maturidade da personagem. Trata-se, como mais tarde revelaria a própria narradora, de retratos em “preto-e-branco”, nos quais prevalecem vivências permeadas por paixões intensas, mas sempre seguidas de frustrações profundas provocadoras de raiva, ódio, desespero.

Rompendo com as expectativas do leitor, a segunda parte se abre com um capítulo metalingüístico intitulado “Pra você que me lê”, em que deparamos com o inusitado corte da seqüência 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 frustran-

tes”. É nesse capítulo que surge um *Auto-retrato aos vinte e seis anos*, em que a personagem escreve um diário em que relata suas expectativas, tece comentários a respeito de sua criadora e revela suas fantasias amorosas com outro personagem: Discípulo, ainda em processo de construção pela autora. Convencendo enfim a escritora a lhe fazer um “retrato-não-frustrante”, delineia-se o último retrato de Carolina, em que esta 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.

2 A construção polifônica

Em *Retratos de Carolina*, o caráter polifônico, observado no entrecruzar de diferentes vozes no discurso, mostra-se evidente. Logo no início da narrativa, é de notar a habilidade com que a autora altera o foco do narrador em 3ª pessoa, 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 quase todo o texto constitutivo da primeira parte, há o predomínio desse procedimento estético, de modo que o narrador coloca-se no mesmo patamar da personagem, filtrando seus pensamentos, sentimentos e emoções, mediante a fusão de vozes propiciada pelo discurso indireto livre.

Priscilla?!

Carolina se encantou: era a primeira vez que ela via uma Priscilla. Achou o nome lindo. [...]

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. (p. 9-10)

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? (p. 29)

Em determinados momentos do texto, o narrador se desvia de Carolina para voltar sua atenção para outras personagens, através da onisciência seletiva múltipla. 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, por exemplo, das passagens em que se focaliza o pai: “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” (p. 88).

A escrivaninha, cuja imagem fora engenhosamente elaborada como a “guardiã dos pensamentos do pai” (p. 84), 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. (BACHELARD, 1993).

No que tange ao narrador em 1ª pessoa, o foco se alterna entre narrador autodiegético, o monólogo interior e o que denominamos aqui-narrador intruso: aqui-narrador, por se tratar de um

narrador que, fugindo das tipologias convencionais, extrapola o plano diegético em um singular procedimento de auto-referencialidade; 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, 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. Trata-se 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 metalingüística ao texto.

Em *Retratos de Carolina*, a princípio, esse “eu” que se dirige ao leitor desde o título – “Pra você que me lê” – consiste em uma simulação do eu-autoral com o qual deparamos, em menor ou maior grau, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *O Abraço* (1995), *Feito à Mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999). Aliás, é justamente 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” (p. 163).

Tal “feitio” molda-se, desta vez, a um espaço diferente (se antes havia sido no início, agora aparece quase no final do livro) e a conversa toma a forma de *história-que-continua* (p. 164), 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 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 juntos” (p. 164).

Nessa medida, ao remeter o leitor a uma obra conhecida, a identidade da narradora é consequentemente revelada. Desvendando assim a própria máscara, Lygia cria uma narradora-escritora que espelha a si mesma, mesclando, de modo extremamente original, realidade e ficção, como se a autora implícita, tal como entende Booth (1980), se tornasse explícita, ou como se autora implícita e narradora coincidissem ou se confundissem numa só voz. Trata-se de uma fusão entre realidade e ficção, uma vez que a identidade autoral é revelada, mas, ao mesmo tempo, a autora se ficcionaliza, inserindo-se na própria diegese e interagindo com os entes ficcionais que aí transitam.

Foi por causa disso que:

um dia desses, no Cata-vento, ouvi a porta se abrindo e fechando lá embaixo. Pensei, qual deles está chegando? Mas quando escutei a cadência dos passos subindo a escada eu logo senti que era a Carolina. (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 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 e à qual estamos chamando de autora ficcionalizada, narradora-escritora ou arqui-narradora.

Como se vê, trata-se de um ente ficcional, 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. É como se a escritora de carne e osso, Lygia Bojunga, se desprendesse do mundo real e, por vias mágicas, virasse personagem da própria trama.

Por outro lado, se a autora converte-se em matéria de ficção, observa-se 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 em que se situa a autora que lhe deu vida.

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. (p. 164-165)

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, verifica-se a simulação da autonomia da personagem, o que é reforçado adiante pelas palavras da própria autora: “Não forcei nada, Carolina, você já nasceu assim” (p. 168). Por meio deste recurso, além de o narrador adotar uma postura 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, desprende-se da diegese à que pertence para reivindicar retratos mais coloridos junto à escritora.

A mencionada hierarquia praticamente desintegra-se no momento em que Carolina assume a voz narrativa, o que ocorre à revelia da escritora.

[...] 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 [...] Mas aqui? Eu chego na janela e o meu olho de arquiteta tropeça logo num horror qualquer de tijolo e cimento. (p. 170)

Trata-se do diário escrito na ausência da escritora, que deixou Carolina “pendurada” no Cata-vento para ocupar-se de outro personagem. Desse modo, tal diário surge, de fato, 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, 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 pela narração em si, mas pela notação gráfica.

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 com o da autora. Esse recurso estético estende-se até a página 208, já que, a partir daí, a autora, enfim convencida pela personagem a lhe traçar um novo retrato, retoma a narração em 3ª pessoa e o foco “visão com”. É nesse momento que se delineia o “retrato-não-frustrante”, como tanto queria Carolina.

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, esta transição enunciativa é marcada por uma breve pausa, que se encontra no papel materializada por um espaço em branco.

A mão da Carolina até tremeu um bocadinho quando pegou a xícara. [...]

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. (p. 225)

Desse modo, 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 do próprio mundo que criara. Essa transição, entretanto, não ocorre de modo supra-real, mas de modo natural, o que se nota através da forte integração entre a arqui-narradora e a própria diegese.

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. [...] É: isso foi legal. (p. 226)

É interessante notar 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’ [...]” (p. 225-226).

Assim, do mesmo modo como Carolina, ao escrever seu auto-retrato, deixara o caderno encanarado sobre a mesa da escritora em um convite explícito para que esta o lesse, desta vez, é a autora que mimetiza o gesto de Carolina. Mais do que isso: ao deixar-lhe um bilhete pedindo a opinião da personagem, os papéis hierárquicos que convencionalmente moldam as relações entre narrador e personagem 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, uma vez que estas são convidadas a opinar sobre o rumo dado ao seu destino.

Conforme dissemos, 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. Como se trata daquele que é responsável por engendrar as teias da própria ficção e, conseqüentemente, dar vida às personagens criadas, essa hierarquia, queira ou não, sempre estará presente. Entretanto, é possível atenuá-la, sendo que o modo por meio do qual essa (dis)simulação adquire contornos mais definidos envolve a polifonia e o dialogismo, mediante os quais ocorre o embate de vozes entre criador e criatura, embaralhando as distinções entre realidade e fantasia, vida e ficção.

É dentro desse projeto estético que Carolina, assim como procedem outras personagens de Lygia Bojunga, como Raquel e Ana Paz (*Fazendo Ana Paz*, 1991), 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, [...] quando eu falei da traição do caroço da ameixa. (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 da resposta evasiva de sua criadora:

– É verdade.
– É verdade o quê?

- Foi mesmo muito desconcertante aquela atitude da Priscilla. A gente fica sem saber, não é? [...]
 - E afinal?
 - Afinal o quê?
 - Ela estava fingindo?
 - Ah, Carolina, isso eu não sei. [...]
 - Mas isso não pode ser! Você *tem* que saber.
- Me impacientei:
- 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?! (p. 226-228)

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. Desse modo, o poder com que a arqui-narradora é capaz de penetrar nas consciências de suas 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 permitissem, inclusive, manter-se impenetráveis.

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 o Discípulo, Carolina tenta, mais uma vez, convencer a escritora a lhe desenhar mais retratos positivos:

- Mas uma história de amor pra você não custa nada! num instantinho você faz. Olha aqui, você pega a Tânia, bota ela numa missão...
- Carolina, vê se entende, filha: a tua história chegou ao fim. Com esse teu retrato aos vinte e nove anos eu quis deslanchar a tua profissão, a tua criatividade, a tua independência econômica e, acima de tudo, a tua confiança nessa tua mão aí. O resto, Carolina, inclusive essa tal história de amor que você tanto quer viver, isso... e o mais... virão como consequência, pode ter certeza.
- Mas o Discípulo...
- Ele fica na tua fantasia, eu já disse: o papel dele acabou sendo esse. [...] (p. 230)

A narradora-escritora revela 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” (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” (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. (p. 231)

Interessante o modo como 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. E ao virar a página, o leitor depara-se com nova mudança gráfica no texto: antes alinhado à esquerda, agora encontra-se centralizado, com as palavras estrategicamente dispostas, de maneira a desenhar uma imagem que se afunila:

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.
(p. 232)

Desse modo, 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 em uma praia deserta. Certamente, não foi por acaso que essa foto tenha sido escolhida e inserida estrategicamente ao lado do segmento final do texto, pois a foto, além de ambientar-se em uma praia, isto é, o mesmo cenário do Cata-vento, parece exercer uma função ilustrativa, como se estivesse ilustrando a cena imediatamente posterior à despedida.



Lygia Bojunga
Foto: Peter
Fonte: BOJUNGA (2002, p. 233)

Examinando a imagem verbal que se afunila e termina com a palavra “tchau”, o leitor poderá associá-la não apenas à performatização do fim, mas também ao tempo que escoia incessantemente e que, na obra, é traduzido pela imagem da ampulheta sempre presente na escrivadinha do Pai. É a vida que escoia e nos aproxima gradativamente da morte sempre à espreita, mas que, por outro lado, também nos traz experiência e sabedoria.

3 Performance: a *poiésis* e a construção dêitica

Em *Retratos de Carolina*, falar sobre a performance textual em que o **dizer** coincide com o **fazer** leva-nos a deter nosso olhar sobretudo na Segunda Parte, marcadamente de teor metalingüístico. A começar pelo próprio título do capítulo que a inicia – “Pra você que me lê” – tem-se a enunciação da escritura, em que o texto deixa de dirigir seu olhar às peripécias da fábula para se deter no processo de sua construção: “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” (p. 163).

Além de incorporar a intertextualidade com *Feito à Mão*, observa-se aqui um processo de auto-referencialidade, vale dizer, o inclinar da obra sobre si mesma, o que se configura por intermédio 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, performatizando, assim, a interação dialógica entre texto e leitor.

Nessa conversa virtual que se processa entre a instância da produção e a da recepção, remete-se não apenas à intertextualidade com outra obra da autora, mas tematizam-se também os impasses da criação que teriam envolvido o processo de escrita da obra:

Deixa ver se eu me explico: se lá no *Feito 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*. (p. 163)

A autora tece uma reflexão metalingüística em torno da obra que está sendo produzida, mas esta reflexão não se reduz a uma simples reflexão, na medida em que o que era uma “hesitação” para “botar um ponto final na Carolina” transforma-se em uma nova história: a história do encontro de Carolina com a autora ficcionalizada. Esta reflexão em torno dos embates da criação também é encenada 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. (p. 205)

Percebe-se que a escritora se refere indiretamente aos percalços encontrados no fazer literário quando se perde uma personagem de vista, mas, por outro lado, seu dizer não se reduz a uma reflexão, 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.

Ainda no que concerne aos impasses inerentes à criação, note-se que a dificuldade encontrada pela arqui-narradora em “botar um ponto final na Carolina” é reiterada adiante, mas na voz da própria Carolina:

Quando ela chegou [...] ela disse que tinha vindo me buscar; falou que me deixou aqui descansando antes me dar tchau [...] (p. 173)

Se ela não me levou é porque ainda não me desligou. (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. (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, é interessante notar as imagens usadas para metaforizar a hesitação; assim, os verbos descansar, (não) desligar e pendurar, bem como a expressão “banho-maria”, traduzem literariamente os entraves que envolvem a criação poética.

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” (p. 207). Por esta via, as dificuldades que envolvem o ato da criação literária convertem-se em matéria artística ao serem trazidas para o mundo da ficção.

Outro recurso agenciado pela consciência operante para performatizar sua 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. Nessa ordem de idéias, 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. (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. (p. 164)

Note-se aí o emprego do verbo fazer associado à criação literária, procedimento que também aparece em *Fazendo Ana Paz* a partir do próprio título. Com efeito, a performance da linguagem permeia todo o texto, sendo que uma das formas por meio da qual se instaura consiste no emprego, pela arqui-narradora, do verbo fazer, para referir-se à construção das personagens e às ações por elas empreendidas. Esse recurso pode aparecer explicitamente: “Mas uma história de amor pra você não custa nada! num instantinho você faz [...]” (p. 230). Ou de modo implícito: “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?” (p. 167).

A utilização do verbo fazer, por sua vez, relaciona-se com a construção dêitica que percorre principalmente a Segunda Parte, em que o tempo, desligando-se da sucessão, privilegia o próprio momento da construção do relato. 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” (1982, p. 77). 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.

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. (p. 163-164)

Além de haver a performatização do ato da escrita por meio da auto-referencialidade e da construção dêitica apontando para o processo de construção do texto, que, por sua vez, ocorre pelo emprego do presente do indicativo e de advérbios como “aqui” e “agora”, tem-se a recuperação do contexto de produção das obras da autora, por meio da integração de espaços reais à narrativa. Fundindo-se às criaturas engendradas, a escritora faz alusão a outro espaço extra-diegético: a Casa Lygia Bojunga, para a qual migraram seus 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.

Conclusão

Em vista da leitura empreendida, podemos constatar que, no que diz respeito à polifonia, há uma multiplicidade de vozes e a constante alternância de foco. Em um instigante procedimento de singularização, a narradora se torna personagem do próprio universo diegético e, em um procedimento inverso, a personagem é elevada ao status de narrador. Contudo, essa transição não ocorre como no universo maravilhoso ou fantástico, mas como dado instalado no real.

Nessa troca de máscaras, verifica-se que se há vários narradores, há todavia um principal: a arqui-narradora ou autora ficcionalizada, responsável por costurar todos os fios da trama. Como

referimos, essa arqui-narradora, em um singular procedimento de auto-referencialidade, consiste na projeção da imagem da própria autora no mundo ficcional. Desse modo, fantasia e realidade se imbricam, seres reais e imaginários se (con)fundem e se (entre)laçam no jogo da ficção, demandando, por parte do leitor, um contínuo trabalho de semantização nos termos de Iser (2002), ou seja, de produção e atribuição de significados aos espaços vazios que se insinuam e se disseminam no/pelo texto.

Por sua vez, no que tange à performatização, constatamos no texto a encenação/dramatização da linguagem, em um procedimento em que a escrita direciona o foco sobre si mesma. Desse modo, emerge um texto em que reiteradamente o dizer coincide com o fazer, ou seja, à medida que se narra, coloca-se em relevo os mecanismos da narração, evidenciando o processo de construção do texto. Nesse procedimento auto-referencial, a narrativa é construída, ao mesmo tempo em que aponta os caminhos da própria construção, resultando em um texto que se erige como dramatização, como escritura encenada.

Referências Bibliográficas

- [1] BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 1. reimp. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- [2] BOJUNGA, Lygia. *Feito à mão*. Capa de Miriam Lerner. Rio de Janeiro: Agir, 1999.
- [3] _____. *O Rio e eu*. Il. Roberto Magalhães. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.
- [4] _____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*. 4. ed. Fotos de Clotilde Santoro e Cláudia Santana. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- [5] _____. *Paisagem*. 4. ed. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 2002.
- [6] _____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.
- [7] _____. *O Abraço*. Il. Rubem Grilo. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- [8] BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- [9] ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 955-987.
- [10] NUNES, Lygia Bojunga. *Tchau*. Il. Regina Yolanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- [11] _____. *Fazendo Ana Paz*. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- [12] PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Autora

¹ **Marta ANDO, Doutoranda**

Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (UNESP/IBILCE)
andomayumi@gmail.com