



UFRJ

**(AUTO) RETRATOS: OS (DES)CAMINHOS NAS ENCENAÇÕES DO “EU”
TRILHADOS POR LYGIA BOJUNGA**

Talita Silveira Coriolano

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, (Letras Vernáculas), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como quesito à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de concentração Literatura Brasileira.

Orientador: Prof.^a Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

FICHA CATALOGRÁFICA

Coriolano, Talita Silveira

N972co (Auto) Retratos: os (des)caminhos nas encenações do “eu” trilhados por Lygia Bojunga / Talita Silveira Coriolano. – Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

85 f. ; 31cm.

Orientadora: Rosa Maria de Carvalho Gens.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, 2010.

Bibliografia: f. 83-85.

1. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- - Crítica e interpretação. 2. Literatura infanto-juvenil brasileira – História e crítica. I.Gens, Rosa Maria de Carvalho II.Universidade do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD 028.5

Aos meus filhos, Ana Beatriz e Diego, pelo amor que me dedicam e por preencherem a minha vida de alegria.

AGRADECIMENTOS

Houve um momento na minha vida em que fiquei dividida entre duas escolhas, dois caminhos a percorrer na pós-graduação. Por mais que eu refletisse, não conseguia me decidir. Nesse momento compartilhei a minha ansiedade com a professora Rosa Gens, e ela me convidou a integrar um grupo de pesquisa, eu trabalharia com a Lygia Bojunga, minha autora preferida. Após um ano de pesquisa tomei a minha decisão, cujo fruto é este trabalho. Por tudo isso agradeço à Rosa Gens, minha orientadora.

Agradeço ainda aos meus pais, pelo apoio incondicional. Aos membros da banca examinadora, Godofredo de Oliveira Neto e Martha Alkimin, pela amizade e pelas contribuições valiosas a este trabalho. À CNPQ, pela bolsa concedida. À Maribel Suarez, por sempre acreditar em mim.

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.

Lygia Bojunga Nunes

RESUMO

(AUTO)RETRATOS: OS (DES)CAMINHOS NAS ENCENAÇÕES DO “EU” TRILHADOS POR LYGIA BOJUNGA

Talita Silveira Coriolano

Orientador:

Rosa Maria de Carvalho Gens

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Lygia Bojunga, escritora gaúcha com 21 livros publicados, é conhecida e reconhecida como autora de livros infanto-juvenis. Basta observar algumas das premiações a ela concedidas, como: a inclusão de *Os Colegas*, em 1974, na Lista de Honra pelo *International Board on Books for Young People* (IBBY); o Hans Christian Andersen, mais tradicional prêmio internacional para crianças e jovens, obtido em 1982 pelo conjunto da obra; as recomendações da Fundação Nacional do Livro Infantil para vários de seus livros. No entanto, este estudo observa que houve uma mudança no processo criativo da autora e a partir de um dado momento o direcionamento ao público infanto-juvenil é questionável. Desse modo, identificamos dois momentos na obra de Lygia Bojunga: um primeiro, em que as narrativas são essencialmente direcionadas a crianças e jovens; e um segundo, em que esse direcionamento passa a ser questionado, iniciando-se então uma nova etapa em sua trajetória. Observamos os aspectos do primeiro movimento para que possamos compreender as mudanças ocorridas e enfatizamos nossa análise por sobre o livro *Retratos de Carolina*, representante do segundo movimento. Este é um dos seis textos desta segunda etapa que faz uso de uma primeira pessoa com fortes traços autobiográficos, mas que se materializa por vias ficcionais.

Retratos de Carolina divide-se em duas partes, e nossa análise acompanha essa divisão. A primeira parte do livro é composta por oito capítulos, que narram a trajetória da personagem, e nossa análise se debruça sobre a construção narrativa desses capítulos, aproximando-a do retrato fotográfico. A segunda parte do livro compreende a seção “Pra você que me lê” e discutimos as performances da primeira pessoa aqui operadas.

Palavras-chave: autoficção, retratos.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

ABSTRACT

(SELF PORTRAITS): THE PERFORMANCES OF THE FIRST PERSON IN LYGIA BOJUNGA

Talita Silveira Coriolano

Orientador:
Rosa Maria de Carvalho Gens

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em
Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de
Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em
Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Lygia Bojunga, writer born in Rio Grande do Sul, 21 books published, is known and recognized as an author of children's books. Just look at some of the awards granted to it: the inclusion of *Os Colegas* in 1974, in the Honor Roll by the International Board on Books for Young People (IBBY); the Hans Christian Andersen, the more traditional international prize for children and young people obtained in 1982 for her career achievement; the recommendations of Fundação Nacional do Livro Infantil (FNLIJ) for several of her books. However, this study notes that there was a change in the creative process of the author and from a certain point the direction to that public is questionable. Thus, we identified two moments in the work of Lygia Bojunga: in the first, the narratives are essentially aimed at children and young people; in the second, this direction is questioned, then starting a new stage in her way.

We Observe the aspects of the first movement, so that we can understand the changes, and we emphasize our analysis on the book *Retratos de Carolina*, a representant of the second movement. This is one of the six texts in this second step that uses a first person with strong autobiographical, but that is materialized by fictional means.

Retratos de Carolina is divided into two parts, and our analysis follows this division. The first part of the book has eight chapters, every one tell the history of the character, and our analysis focuses on the construction of the narrative chapters, bringing it to the photographic portrait. The second part of the book includes the section "To you who read me" and discuss the performances of the first person here operated.

Key-words: autofiction, portraits.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2010.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. OS DOIS MOVIMENTOS.....	11
2. <i>RETRATOS DE CAROLINA</i> , FEITOS POR LYGIA BOJUNGA.....	33
2.1. RETRATOS, IDENTIDADE FICTÍCIA E EPIDÉRMICA.....	35
2.2. MANIFESTAÇÕES DUPLAS.....	42
2.3. O JOGO DE ESCONDE-ESCONDE.....	51
2.4. LUZ, SOMBRA, PENUMBRA, ESCURIDÃO.....	57
3. “PRA VOCÊ QUE ME LÊ”.....	64
CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83

INTRODUÇÃO

Começar é sempre difícil. Foi a primeira frase que me veio à cabeça ao sentar-me à frente do computador para escrever esse texto. Sempre sofri com os começos. E por “começo” refiro-me a todo o processo envolvido, desde as leituras, passando pelo simples ato de me dispor a iniciar a produção de um texto chegando ao dilema que compreende a questão crucial: como começar de fato a escrever o texto? Com uma citação? Muitas vezes iniciei textos com citações utilizando-as como “gancho” para iniciar o raciocínio. Outras vezes fui mais burocrática e apresentei no primeiro parágrafo a questão a ser discutida ao longo do texto. Mais recentemente, ao adotar a forma ensaística, fiz uso da primeira pessoa (assim como agora), descrevendo a busca pelo tema do trabalho a fim de impulsionar o desenvolvimento do estudo. O começo é difícil, mas isso não significa também que, após ultrapassar essa barreira, o trabalho seja desenvolvido com facilidade, pelo contrário, longe disso. A dificuldade do começo, já superada, parece fácil frente ao desenvolvimento da análise. É um trabalho árduo.

Parece-me que com essa verborragia egocêntrica superei o trauma do início, com algum descaramento, eu confesso, mas não pretendo voltar atrás agora que tomei fôlego para ir adiante. Talvez até a causa desse súbito egocentrismo esteja relacionada ao meu objeto de trabalho, a obra da autora Lygia Bojunga.

Mas qual a relação disso com a minha escrita egocêntrica? Desde o fim dos anos 80 que os textos da autora pesquisada estão atravessados pela fusão do autor com o narrador, e, após a fundação da Editora Casa Lygia Bojunga, seus livros apresentam uma seção intitulada “Pra você que me lê”, em que há um endereçamento direto ao leitor. Eu não estou chamando a escritora gaúcha de egocêntrica, nada disso. Mas há de fato em seus textos, desde a data citada acima até aqui, uma urgência em falar de si, e acredito que tenha sido influenciada por ela.

Este trabalho se divide em duas etapas, embora esteja organizado em três capítulos. Observamos dois movimentos na obra de Lygia Bojunga: um primeiro, em que é verificado um direcionamento ao público infantil; e um segundo, em que esse direcionamento é questionado e questionável. Com a finalidade de comprovar essa hipótese, realizamos, na primeira etapa, uma breve análise dos livros publicados no primeiro movimento, ressaltando as mudanças em seu processo criativo; e em relação ao segundo movimento concentramos nossa análise nos livros *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, *Fazendo Ana Paz* e *Paisagem*, que correspondem, de acordo com a nossa linha de pensamento, ao ponto de ruptura da sua obra.

Esses três livros, conhecidos como “A Trilogia do Livro”, são narrados em primeira pessoa, e os três são ancorados na referencialidade, a ponto de identificarmos a voz do narrador com a voz do autor. Mas, como veremos, trata-se de uma ambigüidade que não se resolve, os textos oscilam na fronteira do que é o que não é ficção.

Ainda em relação ao segundo movimento, pontuamos a criação da Casa Editorial Lygia Bojunga, que torna clara a intenção da autora em livrar-se do rótulo de “autora de livros infanto-juvenis”.

Na segunda etapa deste estudo debruçamo-nos sobre a análise do livro *Retratos de Carolina*. O livro se divide em duas partes e, como tal, nossa análise. A primeira parte, narrada em terceira pessoa, é composta por oito “retratos”, e cada um deles narra um episódio marcante da vida da personagem. A partir da clara referência ao retrato fotográfico, realizamos uma análise do texto partindo dos pontos de contato entre as duas artes, a literária e a fotográfica.

A narrativa linear fica em suspenso e se abre a segunda parte do livro com a seção “Pra você que me lê”, em que uma voz, a princípio identificada com a voz da autora, ensaia uma conversa com leitor. Mas esse suposto diálogo é prontamente interrompido pela

personagem Carolina, e daí em diante são questionados os modos de representação e a autoria do texto.

Com o objetivo de facilitar as referências, faremos uso de abreviações para os livros da autora mais citados neste estudo:

1. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga, L;*
2. *Fazendo Ana Paz, A;*
3. *Paisagem, P;*
4. *Retratos de Carolina, RC.*

Utilizaremos no decorrer do estudo as iniciais indicadas seguidas do número da página. A referência completa encontra-se na bibliografia.

1. OS DOIS MOVIMENTOS

Lygia Bojunga, escritora gaúcha com 21 livros publicados, é conhecida e reconhecida como autora de livros infanto-juvenis. Basta observar algumas das premiações a ela concedidas, como: a inclusão de *Os Colegas*, em 1974, na Lista de Honra pelo *International Board on Books for Young People* (IBBY); o Hans Christian Andersen, mais tradicional prêmio internacional para crianças e jovens, obtido em 1982 pelo conjunto da obra; o prêmio Os Melhores para a juventude, concedido ao livro *A Casa da Madrinha* pelo Senado de Berlim em 1985; além das recomendações da Fundação Nacional do Livro Infantil (FNLIJ) para vários de seus livros, considerando-os “O melhor para a criança” ou “Altamente recomendável para o Jovem”.

Mas uma análise de seu trajeto literário revela que seu processo criativo foi se modificando, a ponto de atualmente ser questionável o direcionamento ao referido público. Sendo assim, este estudo propõe investigar dois movimentos em sua obra. Um primeiro, em que as narrativas são essencialmente direcionadas a crianças e jovens, composto pelos livros: *Os Colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A Bolsa Amarela* (1976), *A Casa da Madrinha* (1978), *Corda Bamba* (1979), *O Sofá Estampado* (1980), *Tchau* (1984), *O Meu amigo Pintor* (1987) e *Nós Três* (1987); e um segundo, em que esse direcionamento passa a ser questionado, iniciando-se então uma nova etapa em sua trajetória, do qual fazem parte: *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Seis Vezes Lucas* (1995), *O Abraço* (1995), *Feito à Mão* (1996), *A Cama* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Aula de Inglês* (2006), *Sapato de Salto* (2006), e *Dos Vinte 1* (2007).

Neste capítulo, observaremos os aspectos de cada movimento, para que possamos compreender as mudanças operadas no processo criativo da escritora gaúcha. Ressaltaremos os livros que constituem o primeiro movimento e destacaremos no segundo movimento a

“Trilogia do Livro”, para, nos capítulos seguintes, concentrarmos nosso olhar por sobre o principal objeto de estudo desta pesquisa, o livro *Retratos de Carolina*.

A maioria dos livros elencados como parte do primeiro movimento pertencem à década de 70, período em que a literatura destinada a crianças e jovens toma novo fôlego. Na primeira metade do século XX, no Brasil, há a inovação de Monteiro Lobato, cuja produção, segundo Laura Sandroni,

foi um salto qualitativo comparada aos autores que o precederam, já que é quase toda permeada do ânimo de debates sobre temas públicos e contemporâneos ou históricos que problematiza de modo a ser compreendido por crianças e expressa em linguagem original e criativa, na qual sobressai a busca do coloquial brasileiro, antecipatória do Modernismo. (SANDRONI, 1987, p.47).

Segue-se a Lobato um período de parcial estagnação, com poucas produções significativas, e na década de 70 há uma grande diversificação na produção destinada ao público infanto-juvenil, que se dá, entre outras razões, devido ao aumento da demanda ocorrida em virtude da lei 5 692/1971, que reformava a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Essa lei obriga a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de primeiro grau, ocasionando o aumento do público leitor e, por conseguinte, o aumento de autores voltados para esse público. É claro que há uma ligação entre literatura e ensino, mas isso não impediu o surgimento de uma literatura criativa e transformadora, como foi o caso da literatura produzida por grandes nomes como Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Lygia Bojunga.

Analisaremos o primeiro movimento tomando por base a análise de Laura Sandroni, em seu livro *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*, de 1987. Esse procedimento é interessante para que possamos observar a mudança ocorrida no processo criativo de Bojunga. Como o livro de Sandroni foi publicado antes de *Nós Três*, o último que compõe a primeira

fase identificada neste estudo em sua obra, ele não figura em sua análise, mas como o consideramos como o último componente da primeira etapa do processo criativo de Lygia, complementaremos a leitura de Laura Sandroni com este título. Uma vez que quase todos os livros da primeira fase encontram-se no estudo de Sandroni, sua leitura é característica de um momento anterior às mudanças operadas pela autora estudada ao longo de seu trajeto. Essas mudanças já são sinalizadas nesse primeiro movimento, mas só se concretizam a partir da “Trilogia do Livro”, composta pelos títulos *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Paisagem* (1992).

Para Sandroni, a narrativa de Lygia Bojunga é “impregnada de riquíssima fantasia” e sua estrutura é

virtualmente a mesma em todos os livros: pequenos capítulos que se sucedem sem compromisso com a ordem cronológica e nos quais os personagens principais apresentam sua história, interrompida frequentemente pelo aparecimento de outros personagens secundários, que acrescentam novos dados à narrativa principal, além de trazerem motivos de interesse próprio. (SANDRONI, 1987, p. 47).

Há o recurso da “história-dentro-da-história” em que a narrativa se desdobra em dois planos, um horizontal, em que se desenrola a ação e o plano vertical, “no qual a narrativa volta-se para os problemas interiores de cada um”. (SANDRONI, 1987, p.74).

Em *Os Colegas* e *Angélica* a trama é protagonizada por animais que, antropomorfizados, adquirem características humanas. A narrativa, em terceira pessoa, versa sobre um grupo de amigos que se unem “num projeto comum de trabalho que lhes dá satisfação pessoal e sentido à vida”. (SANDRONI, 1987, p.75) Já em *Os Colegas* há a introdução de uma idéia que perseguirá a obra de Lygia Bojunga, a de objetos que funcionam como uma passagem para o inconsciente. N’*Os Colegas* a metáfora é simbolizada por um bolso:

É o seguinte: um dia desses Cara-de-pau estava se queixando:
 -Queria tanto um bolso! Acho tão difícil viver sem bolso! E daí por
 diante deu pra resmungar:
 -Cada dia que passa acho mais complicado viver sem bolso.
 Quando Virinha encontrou numa lata de lixo um retalho de pano
 xadrez vermelho e branco, logo pensou: “Vai dar um bom bolso pro Cara-
 de-Pau”.
 Deu mesmo.
 Costuraram o bolso na barriga do coelho. Voz de Cristal morreu de
 rir: achou que o amigo tinha ficado com pinta de canguru. Mas Cara-de-pau
 nem ligou, e está sempre dizendo que a vida com bolso é muito melhor.
 (NUNES, 1972, p.20).

Em seu livro seguinte, *A Bolsa Amarela*, a trama é pela primeira vez protagonizada por um ser humano, a menina Raquel, e há também a estréia da narração em primeira pessoa. Segundo Laura Sandroni, “o mesmo livro dá início ao trabalho de interiorização da narrativa que marcará, daí em diante, cada vez mais, a obra de Lygia Bojunga Nunes” (NUNES, 1987, p.72). A bolsa é uma metáfora do inconsciente, onde Raquel esconde suas vontades, e é também a chave para o imaginário, pois compreende um espaço de fantasia. É lá que estão guardadas as suas vontades materializadas, animais e objetos falantes.

Esse espaço de fantasia extrapola os limites da bolsa e expande-se para a casa que dá nome ao título de seu quarto livro, *A Casa da Madrinha*:

Uma janela dando pro mar (eles viam o sol subindo), a outra dando pro mato (a lua sumindo), a outra fechada, e a outra com a cortina listada. A cadeira que abraçava. O armário que dava roupa. O outro que dava comida. a portinha que descia pro porão. (NUNES, 1989, p.83).

E não somente a casa abriga a fantasia, mas também o espaço em que se localiza, afinal é iluminada por uma lua cor de abóbora e fica em cima de um morro coberto de flores. Dentro da casa, um armário que sempre fornece comida e outro que sempre fornece roupa; a cadeira que abraça; o relógio que batuca as horas como se estivesse tocando um samba; a maleta desaparecida da professora de Alexandre; a gata-da-capá, amiga do pavão que acompanha Alexandre em sua jornada está atrás da cortina da casa; e no porão, as fantasias de

seu Joca, um homem idoso com problemas auditivos que roubou o pavão do zoológico onde trabalhava para oferecer como destaque da escola de samba onde tocava, em troca de continuar tocando lá. Como vemos, a casa, espaço de fantasia por excelência, aonde se chega através de um cavalo criado pela imaginação, é o espaço de realização dos desejos, onde todos os sonhos do menino se realizam e para onde convergem todos os elementos que permearam a trama.

Após *A Casa da Madrinha* temos *Corda Bamba*, primeiro livro em que os personagens são todos seres humanos e em que não há o recurso do animismo. Nele, o fantástico se dá pela viagem da personagem principal, Maria, para dentro de seu inconsciente. A menina estica uma corda da janela de seu quarto até um apartamento vazio em frente e lá encontra portas, atrás das quais estão guardadas as lembranças esquecidas dentro dela mesma:

Em *O Sofá Estampado* os animais retornam à cena, mas com o mesmo recurso analítico utilizado em *Corda Bamba*. Se antes a corda era a ponte que levava Maria para dentro de si mesma, agora é o sofá do título que tem esta função. Ao cavá-lo, o tatu Vitor penetra dentro de si próprio:

Parecia que assim, de mágoa dentro, a unha ficava mais dura, muito melhor pra cavar, e ele foi cavando e cavando e cavou. E depois que acabou o cimento e veio a terra, ele continuou do mesmo jeito, se enfiando cada vez mais fundo no túnel que ele ia fazendo, sem nem parar pra pensar onde é que o túnel ia dar. Cavou até gastar toda a força e muita mágoa, nem sabia quanto tempo. Cavou tão fundo que foi dar no tempo que ele era tatu-criança. (NUNES, 1980, p.25).

Em *O Sofá Estampado*, o espaço da fantasia, assim como em *Corda Bamba*, é o interior da personagem, mas se lá o interior era simbolizado por um corredor repleto de portas, aqui é simbolizado por uma rua. Sendo assim,

o interior do sofá, metonimicamente, representa, por sua vez, o inconsciente de Vitor, pois é cavando o tecido estampado e penetrando no interior do sofá

que ele retorna à infância e ao seu passado. O sofá, dessa forma, pode ser “lido” como uma “metáfora da psicanálise, ou seja, como um espaço facilitador, que permite ao protagonista regredir ao tempo em que era “tatu-criança”. (SECCO, 1982, p.4)

Em *Tchau*, observa-se outra inovação, a começar pelo fato de ser um livro de contos, primeiro e único da autora. São quatro textos: o que dá nome ao livro, “Tchau”, “O bife e a pipoca”, “A troca e a tarefa” e “Lá no mar”. Desses quatro, nos dois últimos, assim como em todos os livros anteriores, o fantástico se manifesta. Em “A troca e a tarefa”, narrativa em primeira pessoa, a personagem principal transforma os sentimentos que lhe desagradam em história, proporcionando-lhe satisfação pessoal e profissional: “Achei tão bom poder transformar o que eu sentia em história que eu resolvi que era assim que eu queria viver: transformando. Foi por isso que eu me virei em escritora”. (NUNES, 1985, p.58). Esse poder é adquirido através de um sonho, em que a personagem realiza a troca referida no título:

Vi duas janelas na parede. Me levantei pra ir olhar. Numa estava escrito A TROCA; na outra A TAREFA. (...)
Da primeira janela uma voz diz:
Escreve a história dessa dor e eu te livro dela. É uma troca, eu te prometo. (NUNES, 1985, p.56).

Mas essa troca implica na tarefa e a esta consiste na feitura de 27 livros, após o qual a vida da escritora se extinguirá:

Depois de 26 livros um novo sonho vem explicitar para a escritora a palavra lida na segunda janela: a tarefa. Escrita na areia da praia, bem próxima da água ela lê a seguinte frase:
Cada um tem uma tarefa na vida. A tua é escrever 27 livros. Na hora em que você botar o ponto final no vigésimo sétimo livro a tua tarefa vai estar acabada e a tua vida vai terminar. (NUNES, 1985, p.58).

É claro que, ante a essa perspectiva fatal, a escritora tenta evitar concluir o último livro, mas seus esforços são em vão e ela morre.

Este conto é o embrião do que será problematizado a partir da “Trilogia do Livro”: a relação do autor com a escrita. Aqui já se delineia um desvelamento do fazer literário, embora envolto em uma atmosfera poética e fantástica. O conto concentra-se nas motivações da personagem em tornar-se escritora e por que vias isso se concretiza. Embora suas histórias sejam produzidas a partir de uma prerrogativa fantástica, transformando seus sentimentos em narrativas, não deixa de ser a revelação do processo criativo do autor.

Em “Lá no mar”, a intromissão do fantástico se dá pela antropomorfização de um barco, o recurso mais utilizado pela autora nessa primeira etapa. A narração, apesar de estar em primeira pessoa, é filtrada pela perspectiva do barco:

O Barco se revoltou: ele estava velho, cansado, e agora pintavam ele de vermelho pra ele ficar com cara de novo e vendiam ele não sei pra quem pra ele começar outra vez uma vida de luta, pra baixo e pra cima, pro mar e pra areia, arrastando rede, carregando peixe? Ah não! já bastava ele ter que agüentar todo dia a saudade do companheiro, não ia dar pra agüentar a luta toda de pescaria outra vez. O jeito então era ser travar, botar a força que lê ainda tinha pra não ser levado embora. (NUNES, 1985, p.76).

O conto debruça-se sobre a amizade, a princípio entre o Barco e o Pescador, e após a morte deste, entre o Barco e o Menino. O texto é extremamente lírico e poético, o que pode ser exemplificado na descrição da morte do pescador: “E assim abraçados, o filho, o pai e o avô, pareciam até que dançavam, de tanto que o Barco rodava, rodava pra cá e pra lá”. (NUNES, 1985, p.73); ou na melodia presente em alguns trechos: “O Menino desatou a lalalalar de um jeito que o Barco bem que sentiu vontade de cantarolar também. E os dois assim, um de olho no outro lá se foram pelo mar”. (NUNES, 1985, p.79).

A inovação anotada anteriormente opera-se nos dois primeiros contos, “Tchau” e “O Bife e a Pipoca”. Neles, pela primeira vez no trajeto literário de Lygia Bojunga, não há qualquer intromissão do fantástico na narrativa. O tema do conto “Tchau” pode ser resumido através da citação abaixo: “Querido pai / Não deu para eu cumprir a promessa, a mãe foi

mesmo embora”. (NUNES, 1985, p.21). O texto narra o drama que vive uma menina com a separação dos pais e o abandono da família pela mãe, que parte em busca de viver uma paixão. Segundo Mara Ferreira Jardim, as narrativas de Lygia são introspectivas, “internalizam na personagem infantil as várias crises do mundo social e do mundo interior. Suas obras focalizam realidades psicológicas, realizando, em alguns casos, verdadeiros mergulhos na alma humana”. (JARDIM, 2003, p.213). Essa visão corrobora a leitura de Laura Sandroni, quando, ao se referir a *Corda Bamba*, pondera que “é a história da viagem de Maria para dentro de si mesma. É a investigação e recomposição com seu interior”. Mas em “Tchau” esse processo analítico não se concretiza através de imagens, como a corda que se estende da janela de Maria para dentro de si mesma, ou como o túnel cavado no sofá estampado pelo tatu Vítor que o leva para sua infância (NUNES, 1980; NUNES, 1985; NUNES, 1988). No conto em questão esse processo analítico efetua-se sem a manifestação do fantástico. O texto, narrado em terceira pessoa, é filtrado a partir do ponto de vista da protagonista, Rebeca, e as suas inquietações e angústias são traduzidas através de símbolos pulverizados durante a trama. Como o buquê de flores simbolizando a traição da mãe; o mar simbolizando a iminente partida desta; o castelo de areia simbolizando o lar, que acaba sendo destruído.

Em “O Bife e a Pipoca” a amizade é o eixo central da narrativa, assim como em “Lá no mar”. Mas o lirismo e a poeticidade deste texto são substituídos pela objetividade. O tema é a amizade entre duas crianças atravessada por diversas barreiras sociais: Rodrigo é branco, rico e sua família possui excelente condição financeira; Tuca é preto, pobre e mora na favela. Nesse texto, há a alternância entre a primeira e a terceira pessoa. Quando a primeira pessoa se manifesta é por cartas escritas pela personagem central a seu amigo. Como é epistolar, temos acesso à perspectiva da personagem sem mediações, o que também relativiza a veracidade dos fatos, pois sabemos que passou pelo filtro de quem narra. Alternando o foco entre Rodrigo e Tuca, a narração em terceira pessoa é em discurso indireto livre, “quando o leitor é inteirado

dos acontecimentos sem que estes passem pelo filtro do personagem”. No momento em que a terceira pessoa prevalece, a narrativa é distanciada e não há verticalização no interior psicológico dos personagens, ao contrário do que ocorre nas cartas de Rodrigo, quando expõe a seu amigo sua opinião sobre os fatos. E, mesmo assim, por serem cartas, são endereçadas a alguém, e deduz-se que houve uma seleção dos episódios relatados, ou seja, não temos total acesso à sua perspectiva dos fatos.

A exemplo de “Tchau”, não há qualquer intromissão do fantástico, “O Bife e a Pipoca” configura-se como uma narrativa seca, sem floreios, sem o recurso do animismo, da linguagem simbólica ou da antropomorfização. A preocupação com o social, sempre presente nas narrativas anteriores, é aqui revitalizada a partir dessa abordagem diferenciada, causando um impacto maior no leitor.

O livro seguinte, *Meu Amigo Pintor*, foi produzido sob encomenda, para fazer parte de uma coleção, “Arte para criança”, em que autores seriam convidados para criar textos a partir de telas de artistas brasileiros. A artista destinada a Lygia se chama Tomie Ohtake, e o livro originalmente se chamou “7 Cartas e 2 sonhos”. Esta é terceira e última narrativa deste primeiro movimento a utilizar a primeira pessoa.

O livro que fecha esse ciclo, *Nós Três*, narra a amizade entre três personagens: Rafaela, Mariana e Davi. Mariana, escultora, é amiga da mãe de Rafaela e mora em uma praia deserta. Rafaela passa as férias com ela e conhece na praia Davi, homem por quem Mariana se apaixona. A história de amor vivida pelo casal é presenciada pela criança desde o início até o seu fim trágico. Segundo Cinara Ferreira Pavani, “o trajeto percorrido pelas personagens é representado na narrativa por imagens plurissignificativas ligadas à natureza”. (PAVANI, pg.65, in: ZINANI; SANTOS, 2004). Assim, o vento que antecede a chegada de Davi aponta para sua personalidade instável e inconstante, que o impede de se fixar por muito tempo em um só lugar; a flor colhida por Rafaela simboliza o despertar de sua sexualidade; e a pedra,

material utilizado por Mariana em suas esculturas, indica o seu desejo de imutabilidade. Enquanto Davi anseia por liberdade, Mariana quer mantê-lo sempre por perto; como não consegue, termina por matá-lo.

Após percorrermos a trajetória literária de Lygia Bojunga, é possível observar a mudança em seu processo narrativo. Em *A Bolsa Amarela*, ocorre a primeira inovação: é protagonizada por um ser humano e a narrativa é em primeira pessoa. Em *Corda Bamba* e em *O Sofá Estampado*, temos o mesmo recurso discursivo: o desdobramento em camadas que levam os personagens a um exame de si mesmos. Em *Tchau*, há duas narrativas que não se utilizam do fantástico e uma em que a primeira pessoa é retomada três livros após *A Bolsa Amarela*. Em *O Meu Amigo Pintor* a narração também é em primeira pessoa, composta por cartas, o que indica uma relação total com a escrita. E *Nós Três* consiste no primeiro livro que o direcionamento para crianças começa a ser questionado.

Mas em todas as narrativas, sejam elas em primeira ou em terceira pessoa (como o são em sua maioria), sejam elas atravessadas ou não pelo fantástico, aparentemente não há confusão de limites entre o que é e o que não é ficção. O narrador em terceira pessoa, mesmo quando filtra a narração através do ponto de vista de um dos personagens, é um narrador distanciado e nos textos em que a narração é em primeira pessoa, essa primeira pessoa é identificada com a personagem.

Esse cenário modifica-se a partir do segundo movimento com a “Trilogia do Livro”, *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes, Fazendo Ana Paz e Paisagem*. Neles, há uma primeira pessoa marcante, com fortes traços autobiográficos do autor empírico. *Livro* é um texto extremamente interessante, a começar por sua concepção. Nasceu, assim como *Meu Amigo Pintor*, de uma encomenda feita à autora. No caso, a IBBY (International Board on BoOks for Young People) encomendou uma mensagem para o Dia Internacional do Livro Infantil.

Daí, surge após um tempo a necessidade de falar sobre a ligação com o livro, só que “é hora de falar mais comprido e mais direto”. (L, p.8). Essa necessidade gera um texto em que Lygia (vamos colocar assim por enquanto), narra a sua faceta leitora. Esse texto transforma-se em uma apresentação teatral que a autora encena pelo país. No livro o texto intitula-se “LIVRO – eu te lendo”. Deste, surge uma outra necessidade, a faceta leitora havia sido desvendada, mas o projeto parecia incompleto sem o desvelamento de sua faceta escritora, faceta pela qual, afinal de contas, é desvelada o seu “eu-leitora”. O livro então se abre em uma segunda parte em que são narrados os seus “encontros” com a escrita, como começou a sua paixão por ela, e o caminho percorrido até se tornar escritora.

Segundo Ítalo Moriconi, “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais”. (MORICONI, 2005, apud KLINGER 2007, p.12) e Diana Klinger sinaliza que a escrita de si e a escrita do outro são identificadas como “duas tendências da narrativa contemporânea: o ‘retorno do autor’ e a ‘virada etnográfica’”. (KLINGER, 2007, p.12). Com o retorno do autor, tema que nos interessa, a figura do autor emerge dos bastidores da escrita problematizando a relação entre o real (referencial) e o ficcional, abandonando o binarismo e funcionando na dubiedade. O autor aparentemente revela sua face, imprimindo ao texto fatos que reconhecemos como parte de sua biografia, mas imprime a esse mesmo texto um caráter ficcional.

Apesar do forte apelo autobiográfico, a narrativa apresenta diversos sinais que a caracterizam como ficção. Já no texto composto para o Dia Internacional do Livro Infantil, isso pode ser observado. Vejamos:

LIVRO: a troca

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.

Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais intimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas.

Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação.

Todo o dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava.

Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa troca tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava.

Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeiei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar. (L, p.7).

De acordo com Umberto Eco, “os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra”. (ECO, 1994, p.19). Como foi encomendado à autora empírica, Lygia Bojunga, é natural que o identifiquemos como uma escrita não-fictícia, mas ele apresenta vários aspectos característicos de um texto fictício. A começar pelo título, que remete a um conto da própria já analisado aqui, “A troca e a tarefa”. Além de evocar a intertextualidade, a referência a um outro texto reconhecido como texto fictício nos dá pistas de que o que está por vir também o seja. A própria temática do texto assemelha-se ao referido conto. Se lá havia uma troca fantástica em que a escritora transformava seus sentimentos em escrita, exorcizando-os, a troca aqui se dá no âmbito do imaginário, pois a imaginação é alimentada pelos livros, e em troca a própria imaginação é utilizada para “fabricá-los”.

Nesse texto é utilizado também um recurso frequente em suas obras, conforme já vimos: o animismo. A imaginação é personificada, ela se alimenta a ponto de ficar com a “barriga assim toda cheia” e levá-la, como se tivesse braços, “pra morar no mundo inteiro”;

sobre o objeto livro também pousa esse mesmo recurso, na medida em que a ele é atribuída a função de fazer a troca: “quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava”; e as palavras também adquirem essa conotação, já que a narradora afirma adquirir “intimidade com as palavras”, como se fossem pessoas de carne e osso e pudessem com ela travar um diálogo corpo a corpo.

O texto é também carregado de simbolismo e gera imagens líricas. A idéia de que o livro fornece casa e comida traz duas imagens: uma concreta, já que de fato os livros eram utilizados para brincar de casinha; e outra simbólica, pois a sua leitura impulsionava a imaginação. Descobrir o mundo simboliza o conhecimento adquirido através da leitura. Derrubar os telhados com a cabeça não significa apenas porque ficou grande demais para “morar” dentro do livro; é uma imagem simbolizando que a relação com a leitura ultrapassou os limites da brincadeira, avançando para o estágio da leitura até culminar com a passagem para o outro lado: a fabricação dos livros que serviriam de “morada” para outras crianças.

O próprio recurso do animismo gera belas imagens: a imaginação “come”, ou seja, ela é ativada pela leitura, esta lhe proporciona prazer e conhecimento; o livro a leva para o mundo inteiro, ou seja, as histórias do livro, passadas em diversos lugares do mundo imprimem-lhe a sensação (através da imaginação), de viajar a esses lugares.

Mas, ao mesmo tempo em que o texto fornece fortes indícios de que se trata de um texto ficcional, há um ponto importante a ser considerado: como foi encomendado à autora empírica e está em primeira pessoa, identificamos a narradora com a autora.

Esse texto metonimicamente representa todo o livro, pois todo ele oscila nesse jogo do que é e do que não é ficção. Trata-se de uma primeira pessoa com fortes traços autobiográficos, mas que se materializa pelas vias ficcionais. Parafraseando Diana Klinger, mesmo com essa primeira pessoa ancorada em referências autobiográficas, o texto continua sendo ficção, é ao mesmo tempo ficcional e (auto) referencial, problematizando a idéia de

referência, incitando o abandono do rígido binarismo entre “fato” e “ficção”.(KLINGER, 2007).

No segundo livro que compõe a trilogia, *Fazendo Ana Paz*, essas fronteiras continuam difusas. Antes da narrativa propriamente dita, há um texto introdutório que se intitula “Caminhos”. Esse texto antecede as narrativas de *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem* e das edições subsequentes de *LIVRO: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Como precede a narrativa, adquire característica de prefácio e pressupõe-se que seja um depoimento da autora empírica. Guardemos essa questão para mais adiante. Antes, observemos o trecho que nos interesse para a breve análise de *Fazendo Ana Paz*:

Depois das primeiras apresentações de LIVRO pelo Brasil eu comecei a achar que, fazendo a outra metade da laranja, isto é, me posicionando também como escritora, a representação do meu envolvimento com livros ia ficar mais *redonda*, e com isso eu quero dizer, mais *integrada*. Escrevi então o que eu chamei de “encontros com a escrita”, contando alguns episódios ligados à minha inclinação de escrever. Não levei essas narrativas pro palco: achei que elas tinham saído com cara de só gostar de morar em livro. Foram publicadas, junto com o monólogo-da-leitora num volume chamado “LIVRO, um encontro com Lygia Bojunga Nunes. A necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever me fez continuar nesse caminho e levantar uma personagem chamada Ana Paz. O percurso que eu fiz com a Ana Paz foi difícil, eu não enxergava bem o caminho, tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei “Fazendo Ana Paz”. (FA, p.9).

Segundo o texto, o livro acima surgiu da necessidade de penetrar um pouco mais no caminho de falar sobre a escrita. Essa necessidade gera uma narrativa em que o processo criativo vem à tona, o que deveria permanecer nos bastidores torna-se matéria literária. Como o texto sinaliza, *Fazendo Ana Paz* narra o percurso percorrido na elaboração de uma narrativa, a história está dissolvida em fragmentos, intercalados pelas elucubrações a respeito da feitura do texto:

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 da mocidade?

Daí pra frente eu fui andando cada vez mais devagar na minha história; (...)

Então o encontro ia ser na casa.

Resolvi antes de mais nada levantar a casa. (...)

Agora, olhando pra trás, eu chego a pensar que eu estava tão devagar na minha história de tanto que eu vinha querendo focar lá deitada na rede, lembrando tijolo por tijolo a Casa onde a Velha ia ter nascido.

Aí, um belo dia, o avião chegou no Rio Grande do Sul e a Velha desembarcou.

Era lá pelas três da tarde azul.

Tinha um vento que passava e que era frio.

O táxi parou na porta da Casa e a Velha desceu. O motorista pegou a bolsa de viagem que ela levava. (FA, p.25).

Na citação acima, a narração começa a se desenrolar suavemente, é quase imperceptível. Mas outras vezes essa passagem é bem marcada: “Então, experimentei fazer os dois chegando juntos. / Voz do Pai: — Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe.”(FA, p.33).

E o livro todo se desenrola nessa tensão entre o fazer literário e a matéria literária, até chegar ao ponto em que, após declarar que concluiu a história, a narradora acrescenta que não gostou do resultado e resolveu rasgar tudo. Nesse momento, que ocorre no último capítulo do livro, a personagem se rebela contra a atitude de sua criadora e trava com ela um embate, reivindicando sair da gaveta onde estava guardada para ir “viver num livro”. Em *Retratos de Carolina*, onze anos depois esse embate será retomado, mas, desta vez, ao invés de ocupar apenas duas páginas, se estenderá por quarenta e seis páginas. Carolina cobra de sua criadora um final para sua história e tendo seu pedido recusado veementemente, passa a criar, ela mesma, a sua própria história, interferindo, inclusive, no processo criativo de sua idealizadora, já que se apropria de uma personagem que estaria sendo criado e o traz para dentro da sua invenção de si mesma. É uma história dentro da história da história: o diário de Carolina, em que ela inventa um destino para si mesma, que está dentro da história da narradora, que por sua vez consiste do livro que conhecemos pelo nome de *Retratos de Carolina*.

A partir dessa questão, retomemos o ponto em suspenso: o texto que antecede os três livros da trilogia, por preceder a narrativa, adquire uma característica de prefácio, e pressupomos que se trata de um depoimento da autora empírica. Ora, acabamos de ressaltar os jogos operados na narrativa, que mais parece uma brincadeira de esconde-esconde: ao mesmo tempo em o autor se expõe imprimindo dados autobiográficos ao texto, ele se afasta do que seria a sua figura empírica, pois cria um personagem dele mesmo. Ao antecipar esse jogo lá, no suposto prefácio, o autor/narrador nos envolve em sua trama, fazendo-nos acreditar que o que estamos lendo é real. Esse, afinal de contas, é o propósito da ficção, como já nos revelou Umberto Eco:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p.81)

Esse “fingir dizer a verdade” é levado às últimas consequências, já que há um aparente esforço por convencer o leitor de que é o próprio autor a narrar. Quando é justamente o contrário. Ao desvelar o seu processo criativo e expor-se, a autora transforma a si mesma em matéria literária. Exemplo disso é o próprio *Fazendo Ana Paz*, em que a narrativa consiste justamente na exposição desse processo de construção. A narrativa emerge picotada e é posta de lado ao final:

Assim: não resolvida, feito você diz, descosturada, mal acabada, tanto pedaço de mim rasgado (sabia que você me rasgou demais?) Você sonhou pra mim uma vida toda bem feita, só que a tua idéia não deu certo e eu fiquei desse jeito. Mas por que que você precisa rasgar o que eu fiquei? Por *que* você não pode me contar pros outros assim? desacertada, inacabada, esperando a luz que, um dia, vai acender (ou não) em tudo que é pedaço que eu tenho de escuridão? (FA, p.53).

No último livro que compõe a trilogia, *Paisagem*, essa tensão entre ficção e não-ficção, autor e narrador, é mais sutil, mas ainda há, a começar pelo texto supracitado que antecede a narrativa dos três livros. Assim como em *Fazendo Ana Paz* ele confunde o leitor, em uma tentativa de imprimir veracidade aos fatos narrados.

O mote central da trama gira em torno da paisagem que dá título ao livro. A narradora em primeira pessoa é uma escritora e ela se corresponde com um leitor chamado Lourenço. Em uma de suas cartas, Lourenço narra que sonhou com uma paisagem, a mesma que fazia parte de um livro que a escritora ainda estava escrevendo:

Fiquei olhando pro meu caderno aberto, querendo entender como é que um Lourenço que morava lá no Rio podia ter sonhado com uma paisagem que até agora só tinha feito um caminho: da minha cabeça pro caderno onde eu estava escrevendo o conto, do caderno pra minha cabeça. Um Lourenço que eu mal conhecia, que eu nem, sabia se era um adolescente, uma criança, um adulto? (*P*, p.15).

A escritora então, impressionada com a coincidência, resolve obter mais informações sobre o sonho de Lourenço, tentando descobrir como ele sonhou exatamente com o mesmo cenário idealizado por ela, mas depois de algumas cartas, Lourenço se despede dizendo que vai se mudar e não escreve mais. Após seu desaparecimento, e com ele as possíveis explicações sobre o misterioso sonho, a escritora toma a decisão de ir ao Rio de Janeiro em busca dele.

A narrativa é em primeira pessoa, mas transcorre sem interferências diretas do possível autor empírico. A abertura com o texto CAMINHOS, como alegamos antes, nos direciona para uma identificação da narradora com a autora, e as referências biográficas da autora Lygia Bojunga são pinceladas durante a trama, como, por exemplo: a escritora personagem do livro mora em Londres, e Lygia é casada com um inglês, tem uma casa em Londres, dividindo sua moradia entre Inglaterra e Brasil; Lourenço mora em Santa Teresa,

onde se localiza a Casa Editorial Lygia Bojunga; a escritora do livro não gosta de entrevistas, assim como a autora gaúcha.

Estas pistas poderiam nos levar a crer que a narradora do livro é a própria Lygia, no entanto, ao mesmo tempo em que tenta nos convencer que os fatos narrados realmente aconteceram, a ficção se autodesnuda como ficção. O que nos leva a Wolfgang Iser e seus atos de fingir, ou atos de transgressão, que produzem, podemos dizer, uma ilusão de verdade, uma realidade que pode ser aceita como uma realidade possível.

Essa ilusão de verdade é criada na medida em que o texto que dá voz à autora empírica abre o livro e na mesma medida em que dados autobiográficos vão sendo pulverizados ao longo narrativa, fazendo o leitor crer que se trata de uma possível realidade.

Voltando a Iser, os atos de fingir apresentam alguns modos de operação: seleção, combinação e autodesnudamento. A seleção “é uma transgressão de limites na medida em que os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados”. (ISER, 1996, p.26). A partir da seleção ocorre a operação da combinação dos elementos textuais:

Dito de maneira simples: a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagens e as ações que cumprem. (COSTA LIMA, 2007, p.288).

O terceiro modo de operação é o autodesnudamento, “tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como um simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmitificante” (COSTA LIMA, 2007, p.289) No autodesnudamento o texto se afirma e se assume como realidade fingida.

Depois que conhece seu leitor, a escritora descobre que a paisagem, antes de ser sonhada por Lourenço, foi desenhada por uma menina que mora ao lado dele, que a narradora

chama de Menina-do-Lado e Lourenço chama de Monstrinho. Ao ver o desenho, o rapaz acha que se parece com algo que teria sido criado pela escritora, e só então sonha com ele. A escritora volta para Londres e termina de escrever o conto, no qual está inserida como personagem a Menina-do Lado: “Só teve uma coisa que eu gostei: você levou o Monstrinho pra dentro do teu conto e só assim eu me livrei dela”. (*P*, p.58).

Nas duas últimas páginas do livro, ao reler seu texto a escritora se vê dentro do próprio, e Lourenço, o leitor com quem ela se correspondia, aparece: “Eu já tinha gostado dessa paisagem no desenho e no sonho, mas assim, pessoalmente, eu ainda tô achando ela mais legal” (*P*, p.64) A Menina-do-Lado aparece na janela da casa e lá de dentro ouve-se ainda o som de um clarinete, e subentende-se que lá está o pai de Lourenço, que havia desaparecido.

Na narrativa principal, temos as personagens da escritora, Lourenço, e a Menina-do-Lado. Renata, a namorada de Lourenço e João, o pai, são apenas citados por este. A narrativa principal se desdobra em uma outra, a criada pela escritora. No fim do livro, a menina, que fazia parte da narrativa principal, desloca-se para a segunda narrativa, e, no último capítulo, o leitor e a escritora também adentram na segunda, criada pela personagem.

Nesse momento, a ficção se autodesnuda como ficção, pois se havia uma tentativa de convencer a nós, leitores empíricos, de que a escritora, personagem principal do livro, seria a própria Lygia Bojunga, no momento em que a escritora materializa-se dentro da própria história, nós, leitores verificamos ter sido ludibriados, fomos alvo de uma ilusão. Pois a própria Lygia Bojunga de carne e osso jamais poderia ter penetrado fisicamente na própria história, a não ser por vias ficcionais. E o próprio desdobramento de história dentro da história é um recurso frequentemente utilizado por ela em outros de seus livros, ratificando a condição ficcional do texto.

Como já vimos, a seção inicial do primeiro livro da trilogia, *Lygia: um encontro*, inicialmente foi projetado para ser uma apresentação teatral que foi encenada pela autora pelo país. Este foi o embrião do projeto Casa Lygia Bojunga, espaço criado, segundo declaração da própria na orelha do livro *Retratos de Carolina*, para

agregar dentro dela três gostos muitos fortes que desde pequena eu tenho: o gosto da escrita, o gosto do teatro e o gosto do fazer à mão.: queria realizar projetos ligados a livros e palcos, da maneira mais artesanal possível. Essa Casa eu destinei à investigação, à experimentação. (RC, orelha do livro).

Fazendo Ana Paz, segundo livro da trilogia, transformou-se no primeiro projeto da Casa. O texto transforma-se em um monólogo encenado pela autora em apresentações teatrais chamadas de Mambembadas, em homenagem ao teatro mambembe. A decisão de enveredar-se pelo país sem uma estrutura profissional, sem divulgação, gerou muitas críticas, que não desanimaram Lygia Bojunga em continuar tocando o projeto da Casa. Suas incursões solitárias pelo interior do país com apenas três pedaços de crochê como cenário e um texto na cabeça, apresentando-se em todo tipo de espaço, não só em teatros, foram o pontapé inicial para a série de experimentações promovidas pela Casa Lygia Bojunga, como as encenações “De cara com Lygia” e “Depoimento”. A exemplo do espetáculo *Fazendo Ana Paz*, esses dois também se materializaram de maneira artesanal, utilizando como cenário somente uma cadeira e como iluminação um ponto de luz.

Feito à Mão, primeiro livro concebido pela Casa Lygia Bojunga, como o próprio título já diz, seria todo feito à mão, desde o papel, passando pela escrita até a capa do livro. Com o detalhe que seria todo produzido pela própria Lygia. Mas, como há prazos a cumprir no meio editorial, ela se viu obrigada a fazer concessões, o projeto foi se simplificando e o resultado final não ficou como havia sido idealizado a princípio. Mas mesmo assim, ainda manteve-se a idéia de um livro artesanal: o papel e a capa foram produzidos por artesãs e o texto, que a princípio seria tipografado, foi batido em uma antiga máquina de escrever em plenos tempos

de tecnologia ultra moderna. A tiragem inicial foi limitada e ficou fora do circuito comercial, o que levou a editora Agir, que publicou o texto, a convencer Lygia Bojunga a publicar nova edição com a roupagem habitual de seus livros anteriores. Seis anos após esse episódio, a Casa Lygia Bojunga passar a abrigar também uma editora, e os direitos de todos os seus livros publicados em outras editoras, um a um, são adquiridos e passam a ser da Casa Editorial.

Todos os livros editados lá e também os que são reeditados adquirem uma característica peculiar: são todos do mesmo tamanho, com a capa e a contracapa no mesmo tom amarelo, sem ilustrações em seu interior. Em *Dos vinte I* há uma menção a isto:

os vinte livros que escrevi foram produzidos no mesmo formato, utilizando o mesmo papel, a mesma tipologia, as mesmas cores, enfim, as características para todos os livros são as mesmas – sejam eles “dirigidos” pra crianças, jovens e/ou adultos. (BOJUNGA, 2007, p.15).

Há, claramente, a intenção de libertar suas narrativas do rótulo de “literatura infanto-juvenil”. No mesmo texto há outro argumento interessante que reforça esse desejo:

poucas vezes eu sei se o que eu escrevo é mais pra criança, é mais pra adolescente, ou mais pra adulto. Digo *poucas vezes* porque sempre achei que meus primeiros livros (*Os Colegas* e *Angélica*), positivamente, eram para crianças, uma vez que escrevi os dois tentando o tempo todo reconstituir o meu eu-criança, querendo me lembrar do que que eu fazia, do que que eu gostava, do que que eu imaginava. Em outras palavras: procurei dirigir aqueles dois livros para o chamado mundo infantil. Mas, a partir do meu terceiro livro (*A bolsa amarela*), meu processo criativo foi se modificando e mão tardou a se transformar de tal maneira, que nunca mais consegui distinguir na minha escrita uma intenção genuína de “querer alcançar” esse ou aquele público, essa ou aquela faixa etária. E nunca mais soube de antemão o que que eu ia escrever. De repente surge a necessidade de dar vida a uma personagem, a uma casa, a uma paisagem. Mas a que que elas estão destinadas é uma senhora incógnita pra mim. É só no trabalho de cada dia que elas começam a se definir, apontando episódios que vão construir a história que, um dia, vai dar cara ao livro. (BOJUNGA, 2007, p.15).

Esse texto, de 2008, corrobora a nossa teoria apresentada no início do capítulo sobre o desaparecimento, ao longo da trajetória literária da autora, desse “direcionamento” ao público

infantil. De acordo com esse texto, apenas seus dois primeiros livros foram concebidos com essa intenção. Os livros seguintes são contaminados por este endereçamento e acabam sendo enquadrados na mesma moldura. Mas, apesar de não haver a intenção de encaminhar suas narrativas para esse ou aquele público, já vimos que o primeiro movimento apresenta diversas características que o aproximam do público infanto-juvenil sim. Já vimos também que a partir da trilogia esse cenário se modifica e há um crescente esforço para consolidar essa mudança. Além do diagnóstico mais importante, o afastamento dos recursos utilizados no momento em que sua literatura mais se aproximava das crianças e dos jovens, enveredando-se nas tensões entre o referencial e ficcional, há a fundação de uma editora em que a liberdade de criação e de substancialização do suporte gráfico se materializa.

O primeiro livro publicado pela Editora Casa Lygia Bojunga é *Retratos de Carolina*, objeto de estudo deste trabalho e matéria dos próximos capítulos. Neste livro, as discussões levantadas na “Trilogia do Livro”, a relação com a leitura (*Livro: um encontro*), com o leitor (*Paisagem*) e com a escrita (*Fazendo Ana Paz*), fundem-se e observaremos como isso se manifesta.

2. RETRATOS DE CAROLINA, FEITOS POR LYGIA BOJUNGA

Quando comecei essa nova investigação, avisei logo pro meu eu-artesanal: dessa vez é melhor você ficar de boca fechada. Mas ele é teimoso demais: quis logo bisbilhotar como é que Retratos de Carolina virava objeto-livro, e acabou se metendo a fazer letra de capa, de folha de rosto, de abertura de capítulo e não sei que mais. E, se fosse coisa de dizer que ele tem letra caprichada! Mas nem isso. Paciência: ele é mais forte do que eu.

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. (RC, orelha do livro)

O trecho acima pertence ao texto da orelha do livro *Retratos de Carolina*. Embora não esteja assinado, sugere que sua autoria pertence à autora do livro, Lygia Bojunga. É sintomática a afirmação de ter se envolvido em todos os aspectos da produção do livro desde a feitura da letra de capa, da folha de rosto, de abertura de capítulo, passando pelo texto da orelha, da contracapa e da edição do livro, primeiro publicado por sua editora.

Os textos da orelha dos livros geralmente são resenhas, desenvolvidas por outros escritores, por críticos ou por teóricos de literatura. No texto da orelha, pode vir também um resumo da vida e obra do autor, seguido ou não por trechos de publicações referentes ao autor ou ao livro no qual se encontra. Em outros livros publicados pela Casa Editorial temos um texto genérico, resumindo vida e obra de Lygia, enumerando alguns dos prêmios recebidos e citando a fundação da Casa Editorial. *Retratos de Carolina* é a única exceção.

Como ressaltado no trecho destacado acima, Lygia Bojunga envolveu-se na elaboração de todo o livro e, diferente dos outros, na orelha deste há a narração resumida dos caminhos percorridos por ela até chegar na fundação da Casa. Não é por acaso que isto aconteça apenas neste livro, pois este é o primeiro totalmente produzido pela Casa e a “intromissão” de Lygia em todos aspectos da produção do livro expressa a liberdade e a autonomia alcançadas com a fundação da editora: os livros são inteiramente produzidos, editados, ilustrados por Lygia Bojunga, sem a intromissão de terceiros.

É válido ressaltar ainda que o texto da contracapa nada mais é que o último parágrafo da orelha, destacado acima, justamente o pedaço em que se anuncia o início de uma “nova caminhada”. A partir de então inaugura-se oficialmente uma nova etapa em sua trajetória literária, e o principal objeto de estudo deste trabalho é exatamente o marco inicial desta nova empreitada: o livro *Retratos de Carolina*.

A narrativa é dividida em duas partes, embora a primeira não seja assim nomeada. De fato, só constatamos que o livro é dividido em duas partes quando nos deparamos com a segunda. Pois bem, a primeira parte é composta por oito capítulos. Cada capítulo refere-se a um “retrato” de Carolina, cada retrato narra um episódio marcante da vida da personagem. A segunda parte abarca a seção “Pra você que me lê” e os dois últimos retratos de Carolina.

O primeiro retrato, intitulado “Carolina aos seis anos”, narra o momento em que Carolina conhece Priscilla, seu primeiro amor, o amor por uma amiga. O sentimento que Carolina nutre pela amiga não é correspondido, e enquanto para ela Priscilla é sua melhor amiga, esta a considera apenas como mais uma dentre outras. O ponto que marca capítulo é a decepção sofrida por Carolina ao ser traída por Priscilla e a sinalização da forte relação de amizade e amor existente entre filha e pai.

O segundo retrato, “Carolina aos 15 anos” relata a viagem da família pela Europa, a paixão da personagem pela cidade de Londres e por um vestido com o qual Carolina se depara ao andar pelas ruas da cidade. Melancólica com a despedida, a personagem visualiza na peça de roupa um símbolo do que tanto a encantou no local. Mas ela não consegue obter o vestido e o fim da viagem é marcado por essa frustração.

O terceiro retrato, “Carolina aos vinte anos”, é bastante significativo. Nele conhecemos a paixão da personagem pela arquitetura, que está cursando na Universidade; o reencontro com o vestido de Londres; e aqui ela conhece o homem por quem se apaixona, e a relação entre eles ocupará os quatro retratos seguintes. No quarto, com vinte e um anos, há o

anúncio de seu casamento; no quinto, aos vinte e dois, Carolina comunica ao pai que abandonou a faculdade e já temos um prelúdio das dificuldades que enfrentará em seu casamento; no sexto, aos vinte e três anos, já nos deparamos com a infelicidade da personagem e a sensação de prisão que esta sente no relacionamento; no sétimo retrato, aos vinte e quatro anos, a personagem vê-se diante um momento trágico e decisivo: a morte do pai e a decisão de finalmente libertar-se das amarras do casamento fracassado.

O último retrato que compõe a primeira parte, “Carolina aos vinte e cinco anos”, narra o início de uma nova etapa em sua trajetória, quando decide finalmente se separar e recomeçar sozinha, longe da mãe, com o pai já falecido. Esse capítulo relata a visita da mãe ao novo apartamento de Carolina, a conversa tensa entre as duas e termina com o sonho que simboliza esse recomeço.

2.1. Retratos, identidade fictícia e epidérmica

Na capa de um livro constam o seu título, o nome da editora, o número de sua edição e o nome do autor. Sua apresentação varia de livro para livro. O nome do autor pode figurar junto ao título, destacado, em fonte maior, menor ou igual, não importa, mas de modo geral o nome emerge puro e simplesmente. Em *Retratos de Carolina*, há uma diferença, a indicação de que os “Retratos” foram “feitos por” Lygia Bojunga, assumindo-se não somente a autoria do livro, como também dos ditos retratos. Mas afinal, não são ambos o mesmo, já que os “retratos” constituem o corpo narrativo do texto? Sim, mas ao acrescentar as duas palavrinhas “feitos por”, a autora duplica o seu papel, ela é autora e retratadora.

Essa aproximação em uma primeira instância nos leva a compartilhar do olhar do senso comum, já que “existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’”. (DUBOIS, 1993, p.25). É

claro que a assertiva anterior refere-se ao objeto fotografia, mas é possível fazer essa aproximação na narrativa analisada. Se os episódios narrados são retratos, e como tal, “não podem mentir”, está em jogo a questão da verossimilhança.

Em *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois realiza uma retrospectiva histórica das diversas posições defendidas ao longo do tempo a respeito do retrato fotográfico. Segundo ele, esse percurso articula-se em três tempos: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.

O primeiro discurso vai de encontro ao olhar do senso comum, em que a fotografia “é considerada como a imitação mais perfeita da realidade”. Pensando a partir dessa premissa, poderíamos ser levados a supor que os retratos de Carolina selam um pacto de verossimilhança. Mas não é tão simples assim. Como vimos, Dubois pontua três modalidades de discurso a respeito da fotografia. Não cabe aqui realizarmos um levantamento minucioso de cada uma delas, pontuemos apenas que a concepção inicial da foto como “espelho do mundo” foi suplantada e libertou-se da “obsessão do ilusionismo mimético”(DUBOIS, 1993, p.53).

De acordo com Annateresa Fabris,

Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. Isso não exclui a possibilidade da idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo e a ênfase dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto. (FABRIS, 2004, p.21).

Portanto, se por um lado os retratos produzem um efeito de real e como tal, haveríamos de supor que os retratos de Carolina são “a tradução fiel, severa e minuciosa” dos episódios narrados da vida da personagem, eles são filtrados pela lente da autora, e são enfatizados determinados detalhes em detrimento de outros. Sendo assim, não se trata de um retrato fiel,

mas idealizado, já que somente o que é considerado significativo é retratado e não todos os aspectos da vida de Carolina.

Como observamos no item anterior, os retratos obedecem a uma ordem cronológica, eles avançam no tempo à medida em que Carolina cresce. Entre o primeiro e o segundo retrato há um intervalo de nove anos, e entre o segundo e o terceiro, de cinco anos. Quem definiu que justamente os seis e os quinze anos deveriam ser retratados? Por que não os outros? E dentre os seis e os quinze anos, por que exatamente os episódios descritos, quando haveria um ano de episódios que poderiam figurar no retrato?

Essa escolha reside na filtragem a que nos referimos anteriormente, trabalhando a serviço da idealização. A entidade que manipula a câmara escura da escrita decide o que deve ser narrado e essa decisão está a serviço da imagem que se deseja que façamos da personagem. São realçados determinados aspectos em detrimento de outros com o objetivo de delinear as características imprimidas à personagem.

Ao atribuir aos capítulos de seu livro o caráter de “retratos”, Lygia Bojunga, à primeira vista, imprimi-lhes uma condição estática, já que um retrato é um objeto que captura seres humanos e/ou ambientes em um determinado momento, eternizando-o. E ainda, “tal como o espelho, o retrato fotográfico devolve ao indivíduo uma imagem morta, criada por uma suspensão temporal” (FABRIS, 2004, p.155). Entretanto, os retratos feitos por Lygia, ao contrário, são dinâmicos.

Como vimos, o primeiro retrato centraliza-se na relação de amizade entre Carolina e Priscilla. O pai de Priscilla é cirurgião plástico, deste modo, assemelha-se ao fotógrafo na medida em que ambos moldam as aparências, sendo que o segundo molda um objeto e o primeiro seres humanos.

Feito coisa que isso era pouco, 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: 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, nem mágico fazia o que o pai da Priscilla fazia. (RC, p.14).

O retrato no momento de sua apreensão é irretocável, mas depois de revelado está sujeito ao retoque das mãos, assim como os seres humanos. São irretocáveis no momento de sua concepção, mas hoje podem modificar-se ao seu bel prazer, até alcançar ou pelo menos se aproximar da imagem idealizada.

Em virtude de sua especificidade técnica, a chapa registrava com exatidão as feições do modelo, cabendo ao retoque a tarefa de dissimular o que a imagem ostentava com tanta clareza a ponto de desagradar a clientela. (FABRIS, 2004, p.27).

No caso do fotógrafo, não só o retoque está a serviço da manipulação da imagem, como também a pose, que permite construção de máscaras:

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. (FABRIS, 2004, p.57)

A questão da aparência está em pauta, em sua ambigüidade. A aparência enquanto imagem que se mostra externamente e aparência enquanto ilusão. As pessoas que modificam o corpo tentam alcançar uma imagem idealizada por elas, uma imagem que desejam que os outros enxerguem tal como eles idealizam. Enquanto que na fotografia as alterações ocorrem apenas naquela imagem-objeto, na cirurgia plástica as mudanças ocorrem no corpo, irreversivelmente. Constroem-se máscaras, manipulam-se as aparências.

Em *Seis Vezes Lucas* Lygia já havia trabalhado com o tema da máscara. Lá, o menino que dá nome ao título do livro molda uma máscara com massa de modelar e coloca no rosto.

O dedo cava um olho e depois levanta um nariz, e olha que coisa engraçada! a massa agora é uma cara, e ainda por cima é uma cara que o Lucas gosta de olhar (...) Foi empurrando de levinho o canto da boca, querendo ver se a cara ria. Mas assim, de canto de boca empurrado, a cara pegou um jeito que o Lucas, mesmo sem saber por que, achou logo que era jeito-de-quem-conquista; um jeito que ele também quis ter. (NUNES, 1998, p.21)

Essa máscara é chamada de “cara”, o que é sintomático. Quando Lucas a veste, não veste apenas uma máscara, mas uma “cara”, ou seja, um outro “eu”. Um “eu” mais forte, mais corajoso. No momento em que modela a máscara, a criança está em casa sozinha, está chovendo, já é noite, e ela sente medo. A solução encontrada é transformar-se em um outro, capaz de vencer os medos e os conflitos com os quais não consegue lidar: “Puxou o cabelo pra frente, tapando o pedaço onde a massa acabava; e agora, um era tão o outro, que o Lucas marchou decidido pra sala”.

Como observamos acima, a máscara escamoteia o sujeito original ao criar uma imagem ficcional. É o que faz o nosso Lucas, quando cria um personagem de si mesmo. Esse é um tema que figurará em nossa análise de *Retratos de Carolina* no terceiro capítulo.

No segundo retrato há a viagem de Carolina e sua família pela Europa. A última parada é Londres, cidade pela qual a personagem se apaixona. Este capítulo narra o último dia da jovem no lugar, andando angustiada pelas ruas da cidade. Desolada com a sua iminente partida de Londres, ela vaga sem destino, quando se depara com um vestido exposto em uma vitrine.

O vestido está numa vitrine grande de uma loja famosa pelos espaços que cria nas vitrines que apresenta ao público. Esta agora é uma ambientação de Londres, armada com ampliações de fotos antigas que mostram vários pontos conhecidos da cidade: o Parlamento, a Torre, o Tamisa, o big Bem, os jardins de Kensington, o palácio de Buckingham, alguns pubs, a estação de Vitória, a abadia de Westminster, Harrods, e a própria loja, diante da qual Carolina está agora parada. O antigo das fotos deixa elas meio sépia. (RC, p.53)

A exibição de um objeto em meio a retratos fotográficos em um livro que se auto-intitula retratos ratifica o seu caráter ficcional. De acordo com Fabris, a fotografia transforma o sujeito à sua revelia, “conferindo-lhe uma identidade fictícia e epidérmica” (FABRIS, 2004, p.73). A fotografia é uma imagem, e como tal corporiza um modo de ver (BERGER, 1972, p. 14). Contudo, “a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver” (BERGER, 1972, p.14). Sendo essa imagem a representação de um sujeito ou de uma paisagem, ela reflete a escolha do fotógrafo sobre o tema. Todavia, quando olhamos para essa mesma imagem a vemos com nosso modo de ver e imprimimos a ela um significado próprio. Desse modo a ficcionalizamos, já que a transformamos de acordo com a nossa perspectiva.

Assim o faz Carolina quando, ao passear melancólica pela cidade em um ato de despedida, depara-se com um vestido que surge rodeado de fotos representando pontos famosos de Londres. A personagem, em seu modo de ver, enxerga no vestido a síntese da própria cidade e deseja ardentemente adquiri-lo, pois “botar esse vestido vai ser feito me vestir de Londres” (RC, p.55).

No quarto retrato, “Carolina aos vinte e um anos junto da escrivãzinha do Pai”, a personagem comunica ao pai que está apaixonada e pretende se casar. O homem em questão, assim como o Pai e a Mãe, não tem nome, ele nos é apresentado como o Homem Certo.

Dentro desse retrato há um outro, o “Pequeno retrato do Homem Certo”. Nele a narradora apresenta-nos esta personagem, antes conhecido por nós apenas através de Carolina. Até essa pequena interrupção, o olhar do narrador voltava-se para o diálogo entre Carolina e seu pai, alternando o discurso entre o olhar do pai e de Carolina.

Ao retratar o Homem Certo, o foco do narrador distancia-se da personagem principal para aproximar-se desse homem, fornecendo detalhes de sua personalidade desconhecidas por

Carolina e antecipando aos leitores que a união dos dois possivelmente não será bem sucedida.

Retrato dentro do retrato, ficção dentro da ficção, são muitas as camadas que se abrem no texto. Esse desdobramento em camadas duplica, ou melhor, multiplica os modos de ver.

Para John Berger,

Todas as imagens corporizam um modo de ver. As fotografias não são, como muitas vezes se pensa, um mero registro mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência, mesmo que vagamente, de que o fotógrafo seleccionou aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis. Isto é verdade mesmo para o mais banal instantâneo de família. O modo de ver do fotógrafo reflecte-se na sua escolha do tema. (BERGER, 1972, p.14)

Ainda que o trecho acima se refira ao registro mecânico, o mesmo pode ser aplicado no presente texto. A seleção de determinado episódio da personagem corporifica um modo de ver. O modo como os leitores absorvem a leitura deste episódio configura outro modo de ver. Ao desfolhar um retrato dentro do outro se multiplicam os modos de ver, já que a duplicação referente a um retrato encontra-se noutro, já duplicado.

Ao lermos o retrato do Homem Certo, não só temos acesso a uma informação que a personagem central não possui, o que nos delega uma sensação de poder, mas também nos oferece um outro ponto de vista, a outra face da moeda. Ao abrir um leque de opções, cria a falsa sensação de poder de decisão, poder escolher entre essa ou aquela perspectiva. Entretanto, apesar da fala do narrador ser imparcial, ela vem infiltrada pelo ponto de vista de outra personagem, a ex-mulher do Homem Certo:

Passado um certo tempo, a Eduarda começou a reivindicar do Homem Certo o abandono de antigas predições, 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 ou outra, tá bem, mas isso todo dia não tem que agüente), etc. (*RC*, p.97)

Além de apresentar um outro modo de ver, o da Eduarda, este entrecorta a narração com o claro propósito de direcionar a nossa leitura. A voz que surge entre parêntese abriga críticas ao comportamento da personagem em cheque, consolidando a nossa opinião a respeito dele.

Esse pequeno retrato, tão apocalíptico, emerge após a revelação que Carolina faz ao pai sobre seus sentimentos pelo homem e após comunicar a decisão de se casar com ele, o que provoca no leitor uma quebra de expectativa. Ao lermos as declarações de Carolina sobre seu amor, suas expectativas em relação ao casamento, ainda que minadas pela resistência do pai com essa decisão para ele precipitada, nos identificamos com a sua postura otimista em relação ao primeiro amor e torcemos por ela, afinal, é a personagem principal.

Contudo, assim que somos informados da consumação do casamento, deparamo-nos com este retrato frustrando todas as expectativas de felicidade criadas tanto pela personagem quanto por nós. Exemplo do caráter dinâmico da narrativa, opondo-se à estaticidade do retrato fotográfico. Os retratos de Carolina são dinâmicos na medida em que jogam o tempo todo com as expectativas do leitor.

2.2 Manifestações duplas

No primeiro retrato, “Carolina aos seis anos”, o mote principal é a amizade entre Carolina e Priscilla. Embora Carolina considere Priscilla sua melhor amiga, a recíproca não é verdadeira: “Carolina se encantou: era a primeira vez que ela via uma Priscilla. Achou o nome lindo (...) E agora elas são amigas. Pra Priscilla: mais uma amiga. Pra Carolina: a amiga sonhada, admirada, unha e carne, amiga amada”. (*RC*, p.14). Carolina não nota essa diferença

de afeto e continua a nutrir carinho pela amiga, esforçando-se para criar um vínculo que as una. É uma amizade com pesos desiguais, com Carolina de um lado iludindo-se em relação a uma amizade que julgava ser verdadeira: “A aparência, desse modo, deixa de estar conotada à idéia de algo que se mostra de imediato para assumir o significado de ilusão, de disfarce, de simulação” (FABRIS, 2004, p.73). A imagem eternizada em um retrato, é o que está aparente, o que nossa vista alcança, assim como a amizade de Priscilla e Carolina. Esta última só enxerga o que está na superfície, a aparência de uma amizade que julga ser sólida. Mas a aparência aqui, como no retrato fotográfico, assume o significado de ilusão, o que está na superfície esconde o que está oculto.

Identificamos na figura de Priscilla o primeiro elemento duplo do texto: o de amiga leal e falsa. No início do retrato temos acesso à aparência e no fim deste o disfarce se desfaz e emerge sua outra face.

O segundo capítulo retrata a viagem empreendida por Carolina e seus pais pela Europa, quando esta tinha 15 anos. Dentre os países escolhidos, a personagem ansiava mais pela visita a Paris e Londres: “Queria conhecer tudo. Mas, mais que tudo, queria Paris e Londres. Não tinha dúvida de que Paris ia ser uma paixão; e se perguntada, tendo que escolher uma só, qual das duas você escolhe? ela nem hesitava: Paris” (RC, p.49). Assim como toda a trama, a escolha de Carolina oscila dentre duas alternativas. Há sempre duas escolhas, há sempre duas visões, duas perspectivas, dois pontos de vista.

O duplo é um tema frequente nas narrativas, como nos diz Remo Ceserani em sua análise do fantástico:

O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga atrás de si, na sua sombra. (CESERANI, 2006, p.83)

Apesar da análise de Ceserani aplicar-se ao fantástico, podemos nos servir dela. De acordo com ele, o retrato é um dos motivos que torna o tema, nos textos fantásticos, mais complexo e o enriquece. O mesmo ocorre no presente texto. O retrato fotográfico favorece a construção do duplo, já que presentifica uma imagem capturada em um dado momento. O retrato evoca a imagem capturada por si só e a imagem que o fotógrafo capturou.

A fotografia, portanto, duplica, ou melhor, multiplica, os modos de ver. O modo de ver a si mesmo do retratado, o modo como o retratado acredita ser visto, o modo de ver do fotógrafo e o modo de ver dos posteriores observadores do retrato, que passam pelo filtro individual de cada um. “Todavia, embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver”. (BERGER, 1972, p.14).

Como sinalizou Remo Ceserani, são muitas as refrações da imagem humana, portanto, um texto que se auto-intitula *retratos* é um texto propício para o desenvolvimento do tema do duplo. Mais ainda, é um texto que se assume enquanto duplo. Deste modo, Carolina estar dividida entre duas escolhas reflete o caráter duplo da narrativa; e sua preferência repousar por sobre a cidade de Paris, mas após a visita recair sobre Londres, reforça mais ainda a sua duplicidade.

Carolina aguardava a viagem com a mesma ansiedade que o Pai. queria conhecer tudo. Mas, mais que tudo, queria Paris e Londres. Não tinha dúvida de que Paris ia ser uma paixão; e se perguntada, tendo que escolher uma só, qual das duas você escolhe? Ela nem hesitava: Paris.

Londres marcou a etapa final de uma viagem que durou mais de três meses (...); e Londres foi a grande paixão que Carolina sentiu. (RC, p.49)

Como percebemos claramente, a preferência de Carolina oscila entre duas cidades. Priscilla apresenta duas faces. O estopim do conflito entre Carolina e a amiga gira em torno de dois prêmios. São sempre dois os caminhos a percorrer, assim como:

Há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria) a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer o texto narrativo. (Eco, 1994, p.33)

A constante presença do duplo remete ao que nos ensina Umberto Eco, há duas maneiras de percorrer o texto narrativo. A insistência na duplicidade em *Retratos de Carolina* nos leva a concordar com o teórico e deduzir que são dois os caminhos a percorrer no texto analisado. Quando Ricardo Piglia sinaliza que um conto conta duas histórias, refere-se ao duplo caminho que pode ser percorrido em sua leitura.

Há na superfície do texto a narração da vida de Carolina, da infância até sua vida adulta, suas conquistas, suas paixões, suas frustrações, suas escolhas. Sub-repticiamente desenvolve-se a “produção mútua de sentidos”, que se dá através da “leitura desconstrutora de sentidos instituídos” (Melo Miranda, 1992, p.142). Só sabemos disso quando chegamos à segunda parte do texto, mas a presença constante do duplo e diversos elementos ambíguos e difusos sinalizam para tanto.

No terceiro retrato há a apresentação do Homem Certo, elemento carregado de duplicidade. Carolina está com vinte anos e estuda arquitetura. Sua amiga de faculdade, Bianca, está sempre em busca daquele que será o grande amor de sua vida, o homem certo.

— Quanto mais gente eu conheço, mais chance eu tenho de encontrar o homem certo.

Carolina caiu na gargalhada.

— tá rindo de quê?

— Desse teu homem certo.

Por quê?

— O que você acha que um homem precisa pra ser *certo*?

— *Certo pra mim*.

— Sim, não há de ser pra mim. Mas me explica: o que que um homem tem que ter pra ser certo-pra-você? Além de ser arquiteto.

— Bom, também não *tem* que ser arquiteto. Se for, melhor. Se não for, paciência.

— Mas o que mais que ele precisa pra ser certo-pra-você?

— Ah, Carolina, você já me perguntou isso antes.

— Eu sei: não é a primeira vez que você fala nesse tal de homem certo. Então, não é de hoje que eu tô querendo saber o que que você acha que um homem tem que ter pra ser *certo*.

— Já te disse antes: na hora que eu encontrar o homem certo, eu te explico di-rei-ti-nho o que que um homem tem que ter pra *certo*. (RC, p.67)

O conceito de “certo” neste diálogo é bem subjetivo e não está sendo empregado em oposição ao seu antônimo, “errado”, mas no sentido de apropriado. Quem seria o homem certo para Bianca? O homem perfeito? Não, o homem “certo” é aquele que vai atingir seu coração, que lhe será atraente de alguma forma, que provocará nela sensações e sentimentos que a farão sentir-se feliz e que lhe despertarão a vontade de viver ao seu lado.

Nesse trecho, o homem certo está associado à personagem Bianca. Ela está em busca do homem ideal, e todo o diálogo gira em torno do que seria ideal para ela, Carolina argumenta inclusive que o homem almejado por Bianca não haveria de ser para ela, Carolina. O que de fato ocorre.

Imediatamente após esse diálogo narra-se um telefonema de Bianca para Carolina, em que ela noticia que finalmente encontrou o homem certo:

— Encontrei o homem certo! – E desligou. (Então ia perder essa chance de deixar a Carolina na maior curiosidade?_ Só dias depois forneceu mais detalhes: o Homem Certo tinha o dobro da idade dela. E ela não tinha a menor dúvida: isso era coisa que só um homem certo podia ter. Era casado. Quer dizer, descasado: a mulher tinha ido embora com outro, e você não imagina como ele ficou carente, coitado; e você sabe, não é, Carolina, um homem pra ser certo *tem* que ser carente. Mais uns dias, mais uns detalhes: ele á alto, magro, usa o cabelo assim meio comprido, e aqui, sabe, eu já vi uns fiozinhos brancos, nossa! mas que homem certo. Mais adiante, veio uma dúvida, eu não sei se ele cheira pó, viu, Carolina, às vezes eu acho que sim, às vezes, eu acho que não, e essa coisa de eu-acho-e-desacho tem a ver com o jeito que, às vezes ele olha pra mim.

— Que jeito?

— É um jeito assim... como é que eu vou te explicar... um jeito... ah, não sei. Mas é lindo.

— O jeito?

— O jeito, ele, tudo, lindo, lindo, certo, certíssimo! – E, no outro dia, já escancarava a confissão: -Carolina, eu tô numa paixão que eu não te conto. Sabe que ele mora numa casona? Pelo jeito deve ganhar uma grana firme: homem certo pra caramba, minha amiga. (RC, p.68)

Como é possível observar, com exceção do último, os aspectos enumerados por Bianca para justificar a condição de “certo” do tal homem são todos subjetivos: o dobro da idade, separado, alto, magro, cabelo comprido. Como esses aspectos, por si só, caracterizam um homem como certo ou errado? Ser alto ou baixo, ter o cabelo comprido ou grande, com fios brancos ou negros, não qualifica um ser humano para ser certo ou errado, é uma questão de perspectiva. Pelo discurso da personagem, tanto esse quanto o anterior, em que ela dizia que saberia ser aquele o homem certo a partir do momento em que o conhecesse, percebe-se que aquelas não são qualidades que ela particularmente admira num homem e que nesse conseguiu combiná-las todas juntas. Esses são aspectos que o qualificam como “certo”, porque Bianca se apaixonou por ele, e só. Com isso, todos os seus atributos tornam-se “certos” para ela.

Um aspecto que corrobora com o que acabamos de afirmar diz respeito à sua suspeita sobre o uso de drogas por parte do seu amado. De acordo com a sociedade na qual está inserida, (deduz-se que seja de classe média ou alta, pois cursa a Universidade, frequenta festas sofisticadas) o uso de drogas é uma atitude condenável, portanto não poderia ser encaixada como “certa”.

Os conceitos de “certo” e “errado” também são subjetivos, estão relacionados a diversos fatores, sociais, culturais, familiares, individuais... O interessante aqui é a suspensão desses fatores, apesar de ter utilizado como parâmetro para a condenação do uso de drogas o fator social, esta foi uma observação extratexto, não intratexto, ela não está apontada no texto. No texto o que temos é a confissão da paixão de Bianca para sua amiga Carolina.

O jeito de olhar do Homem Certo também é considerado um fator que o qualifica como “certo”. Ora, extremamente subjetivo isso. O jeito de olhar do homem é certo para Bianca porque a atrai, porque lhe desperta desejo e paixão. Não porque esse jeito seja um jeito especial de olhar que todo homem deve ter para ser perfeito.

Esse jeito de olhar, somado à desconfiança de que faça uso de drogas, conferem ao homem um caráter misterioso, que a seduzem. A dúvida que a cerca contribui para atraí-la ainda mais, pois esse caráter ambíguo desperta seu interesse. A atmosfera ambígua e misteriosa que cercava Priscilla e a cidade de Londres aqui afloram em torno desse homem que nem nome tem, é chamado apenas de Homem Certo. Ao ser nomeado desta forma cria nos leitores a expectativa de que seja realmente certo. Em relação a que nos baseamos nisso? No nosso modo de ver o que seja certo e o que seja errado. Assim como a nossa percepção reflete o nosso modo de ver uma imagem fotográfica, independente de qual fosse o modo de ver do fotógrafo, imprimimos ao Homem Certo os nossos próprios conceitos de certo e errado.

Um jantar é combinado na casa do Homem Certo com o objetivo de apresentá-lo a Carolina. Chegando lá, a jovem, possuidora de um declarado interesse por móveis e decoração, vai até o banheiro estimulada por Bianca a conhecer o seu interior *art deco*. No caminho ela passa por um cômodo cuja porta está entreaberta e permite entrever um guarda-roupa antigo. Com o interesse aguçado, Carolina não resiste e entra para admirar a peça. Acaba por abrir uma das portas e depara-se com o vestido de Londres:

Foi mais que espanto: foi susto. Um susto tão grande, que a mão esqueceu que disfarçava e escancarou a porta do guarda-roupa.

Não tinha mais que meia dúzia de vestidos pendurados. E ele era o segundo. Da esquerda pra direita.

A mão não pensou duas vezes: arrancou o cabide do guarda-roupa e levantou ele alto, pro olho vir deslizando vestido abaixo.

Mas era possível? Era mesmo possível? Ah, era sim, era ele mesmo, mesminho, ele todo! (RC, p.73)

As lembranças da cidade presentificam-se ao reencontrar o vestido tão desejado, e ela, sem pensar, o veste. Nesse momento o Homem Certo entra no quarto e flagra-a extasiada experimentando a roupa. Logo depois chega Bianca, e o constrangimento de Carolina

aumenta, ao descobrir que o homem olhando para ela é o dono da casa. Mas este, ao contrário do que se poderia esperar, não está aborrecido com a invasão, encara-a hipnotizado.

Durante o jantar, Carolina tenta se desculpar, mas os dois engrenam em uma conversa animada sobre o vestido, interrompida por Bianca, visivelmente enciumada. No dia seguinte ela rompe a amizade com a amiga, mas não consegue romper a atração estabelecida entre ela e o seu namorado. E o Homem Certo de Bianca passa a ser certo para Carolina.

Isso revitaliza o significado de “certo”. Em citação anterior há um discurso de Bianca sobre determinadas características do homem que ela considera serem características que o tornam certo. Mas certo para ela. A partir do momento em que esse mesmo homem passa a ser o homem certo para Carolina, deixa de ser para Bianca, e os aspectos que para ela o tornavam “certo”, provavelmente não o tornavam mais e ele possivelmente passou de “certo” a “errado”.

Errado para Bianca, certo para Carolina. Ou não. Em conversa com o pai, a moça expõe seus sentimentos sobre o namorado:

— Eu nunca me senti tão mexida, tão... atingida pelo olhar de alguém com eu me sinto pelo olhar dele.

— ?

— Do Homem Certo.

— Quem?

Carolina ri um riso curto.

— Homem Certo. É assim que a gente começou a chamar ele, a Bianca e eu.

— Outro riso curto. — Vai ver ele até o Homem Errado, não sei. O que eu sei é que eu nunca fiquei assim tão... perturbada, feito você disse. (RC, p.86)

O conceito subjetivo de “certo”, aplicado às idiossincrasias de Bianca ou de Carolina, adquire outra conotação ao funcionar em oposição ao conceito de errado. O que atrai Carolina é sua aura de mistério, algo que a persegue desde a amizade com Priscilla, aos seis anos. Carolina sempre se sente atraída pelo desconhecido, pelo que a intriga. Os seus aspectos físicos ou da sua personalidade, que atraíram Bianca, não são determinantes para atrair o interesse de Carolina, mas a sua capacidade de provocar a sua inquietude. Tanto que ela

levante a hipótese de ser “errado” e não “certo”, assumindo que possa haver algo nele que não seja tão agradável, mas é justamente essa ambigüidade que lhe desperta paixão:

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 feitio; eu me sinto arrastada pelo olhar dele, pelo jeito dele, pelo cerco dele. Ele está me cercando pai! Mas é um cerco tão lindo, todo feito de chocolate e de flor, e de voz no telefone que eu adoro ouvir, e de cartão e de carta, que eu leio não sei quantas vezes, e tudo me chama tanto pra ele! e mesmo não sabendo direito pra onde é que eu tô indo, eu quero ir, e mesmo intuindo que eu to indo pra onde eu não devo, eu me sinto arrastada por ele, confundida por ele, cegada por ele, ah, pai: paixão. (RC, p.89)

Vimos no item anterior que no quarto “retrato” abre-se um outro, o “pequeno retrato do homem certo”. Nele o narrador nos apresenta um breve resumo de sua vida, expondo determinados aspectos da sua personalidade: não trabalha, faz uso de drogas (como desconfiava Carolina), fuma, consome bebida alcoólica em excesso. A fala da ex-esposa que surge intercalada entre parênteses é carregada de críticas, sugerindo o nosso posicionamento a seu favor, contra as atitudes de seu então marido. Esse pequeno retrato consolida o caráter duplo da personagem ao nos fornecer subsídios para concluirmos que determinadas características da sua personalidade encaixam-se em nosso conceito de “errado”, em oposição ao “certo” que o denomina.

Nesse mesmo capítulo há uma última manifestação dupla a ser considerada. A conversa entre Carolina e o Pai ocorre em seu escritório particular, um cômodo dentro da casa em que ele guarda os seus livros para fazer suas leituras e anotações:

Mas as notas que o Pai tomava não se limitavam aos livros que lia. Não, não: ele tomava nota das despesas da casa, dos filmes que assistia, das músicas que ouvia, e na viagem que fez à Europa, anotou tintim por tintim de tudo.

Cada assunto tinha um caderno. Todos de formato igual (pequeno). Na capa o Pai desenhava o assunto do caderno: livro, mapa, projetor de filme, Carolina, etc. Sempre gostou de desenhar. Desenhava pequeno, miniaturas. E nunca mostrou desenho algum pra ninguém. Nem mesmo pra

Carolina. Nos cadernos-Carolina, ele sempre desenhava a filha a partir de uma foto qualquer e repetia o que fazia com a leitura: anotava no caderno tudo que chamava mais a atenção dele no comportamento e nas palavras da filha. 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... (RC, p.83)

Os cadernos-Carolina são uma duplicação do próprio texto. O livro que lemos, cujo título é *Retratos de Carolina*, narra a história de sua vida, destacando os episódios marcantes. Além disso, as fotografias são utilizadas para ilustrar os eventos narrados, e é empregado o mesmo procedimento para nomear os capítulos: “Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos” e assim por diante. Retratos dentro dos retratos, jogo de espelhos, “manifestação dupla – simples e complicada, evidente e profunda”(FABRIS, 2004, p.21). O retrato já apresenta um caráter duplo ao sintetizar o modo de ver do fotógrafo e do posterior leitor da fotografia. A partir do momento em que um retrato enquanto manifestação dupla apresenta-se dentro de outro, também manifestação dupla, é o duplo do duplo, cópia da cópia, aparência da aparência.

2.3. O jogo de esconde-esconde

Voltando ao primeiro retrato, na concepção da personagem Carolina, para uma amizade existir deveria haver segredos compartilhados, e ela sempre compartilhava os seus com Priscilla, que não retribuía:

E outra das muitas convicções que ela tinha é que amiga-amiga tem que partilhar tudo que é segredo da gente. Então, bastava Carolina achar que uma coisa tinha cara de segredo pra já ir correndo contar pra Priscilla. Mas a Priscilla não retribuía na mesma moeda. E isso deixava Carolina pensativa.

— Não aconteceu nenhum segredo com você, Priscilla?

— Quando?

— Hoje.

— Por enquanto não.

— E ontem?

— Se aconteceu já esqueci.
 — Se acontece amanhã você me conta antes de esquecer?
 — Conto.
 — Promete?
 — Prometo.
 Mas não contava. (RC, p.45)

Os segredos que Carolina conta para sua amiga são os que ela julga pequenos pedaços do Grande Segredo, metáfora utilizada por seu pai para lhe explicar o que é vida:

Uma vez, falando de segredos, o pai da Carolina disse pra ela que a vida é um grande segredo, que vai se desvendando devagar, à medida que a gente vive. Disse que quanto mais a gente presta atenção nele, mais ele se mostra. Mas disse também que, por mais que a gente preste atenção nele, ele jamais se mostra todo. Carolina logo se interessou pelo Grande Segredo. Quis saber mais. O Pai falou:

— 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. Mas eu já te disse que ele é mestre nesse jogo de esconde-esconde: ganha sempre.

— ?

Pra qualquer um que entra no jogo, ele vai logo abrindo frestas. Mas estreitas. Sempre muito mais estreitas do a gente quer.

—?

—Não nos resta alternativa melhor senão tentar alargar cada uma.

—?

(...)

Depois dessa conversa, sempre que o Pai falava pra Carolina do Grande Segredo, pegava um tom meio segredado. Um pouco por brincadeira, um pouco por achar que assim, apresentada como um grande segredo, a descoberta da vida ainda se tornava mãos estimulante pra filha. (RC, p.16)

Esse trecho apresenta diversos elementos interessantes que sinalizam o jogo das aparências por sobre o qual a narrativa está construída. O segredo, por si só, já guarda uma significação bastante marcada: um segredo é algo que escondemos da maioria das pessoas, que só compartilhamos com quem confiamos; o segredo guarda ainda uma característica de algo que está escondido, que não está na superfície. E aqui, ele adquire ainda uma conotação

dupla: a de algo que não pode ser revelado e como metáfora da vida, ou seja, mais um duplo que se manifesta no texto.

O segredo vai se desvendando aos poucos, mas jamais se revela por completo. Quanto mais prestamos atenção mais ele se mostra, mas jamais se mostra todo. Assim como o texto, que vai aos poucos fornecendo pistas do “grande segredo” que ele guarda, e quando nos esforçamos por desvendá-la, como agora, abre-se para nós um novo significado. Mas como todo texto fictício, cada vez que o lermos novamente novas pistas surgirão e com elas nova leituras.

Nesse jogo em que o Grande Segredo ora revela-se, ora se esconde, é comparado pelo pai a uma brincadeira infantil, o jogo de esconde-esconde, em que, como sabemos, algumas crianças escondem-se enquanto outra, que estava de olhos fechados deve encontrar as outras. É possível aqui extrapolar os limites do texto e considerar nessa figura uma metáfora da relação do autor com o leitor. O leitor é aquele que está com os olhos fechados, e o autor é aquele que esconde o que o leitor deve decifrar. Conforme Umberto Eco, a narrativa ficcional,

ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. (...) Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo o que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p.9)

Através da fala do pai, o texto assume que não se revela imediatamente, que há o que descobrir, que nem tudo que parece ser é. O leitor deve encontrar e seguir as pistas, deve montar o quebra-cabeças com as peças que são pulverizadas através dos retratos, deve preencher as lacunas do texto.

Às lacunas de Umberto Eco podemos acrescentar os vazios de Wolfgang Iser, necessários para a interação entre texto e leitor. Para o autor deve haver

um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação entre texto e leitor. (ISER, 1972, pg.91)

Ainda segundo Iser, o leitor, através dos vazios que deve preencher a atividade de representação imposta pelos vazios, seguindo assim as condições assentadas pelo texto. Os vazios possibilitam ainda “as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (ISER, 1972, pg.91). Assim, o Grande Segredo funciona como metáfora da vida e como metáfora dos vazios do texto a ser preenchidos pelo leitor.

Essa é uma relação dinâmica, e por mais que os vazios estejam lá para ser preenchidos, por mais que as pistas estejam lá para direcionar a leitura, a perspectiva do leitor também interage nesse processo e é exatamente isso que promove o dinamismo do texto. Ele não é estático, pelo contrário, se abre a diferentes possibilidades de leitura e combinações e é exatamente isso que determina a riqueza de um texto.

No segundo retrato, como já vimos, a personagem antes da viagem pela Europa encontra-se dividida entre duas cidades, Paris e Londres, embora tenha certeza que sua preferência recairá sobre a primeira. Mas, ao contrário do que esperava, a segunda desperta a sua paixão.

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, eu acho lindo esse jeito assim fechado que ela tem, ah! (RC, p.52).

O que explica a paixão de Carolina pela cidade de Londres é justamente o seu caráter ambíguo, difuso. Não é uma cidade que se apresenta tal qual é à primeira vista, para descobrir seus encantos é preciso esquadrihá-la, e ainda assim ela não se revela por inteiro, mas aos poucos, assim como o Grande Segredo, metáfora criada pelo pai da personagem no capítulo anterior. Lá, o tema fascinou a então criança, e esta em tudo procurava um pedaço do Grande Segredo. Neste retrato, como no anterior um segredo a fascina e a encanta, uma cidade que não revela imediatamente a sua beleza, ela está acessível somente àqueles que buscam encontrá-la.

A cidade de Londres, assim como o Grande Segredo, simbolizam o próprio texto, como já havíamos sinalizado anteriormente. Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, faz uso do bosque como metáfora para o texto narrativo:

Usando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges (...), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção.

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. (ECO, 1994, p.12).

Como suas trilhas não muito bem definidas, um bosque também guarda uma aura de mistério, assim como a cidade de Londres e o texto analisado. O texto não se revela por completo imediatamente, abre frestas, assim como o Grande Segredo e cabe a nós, leitores decidir qual dessas frestas seguir. O leitor opta por um caminho, assim como opta a personagem por uma das duas cidades que ansiava por conhecer. O texto é um jardim de caminhos, e os leitores devem decidir qual deles percorrer.

Aos vinte e um anos, Carolina comunica ao Pai que está apaixonada e decidiu se casar. Essa revelação, bombástica para o pai, é feita em seu escritório. Esse cômodo da casa guarda para ela uma aura de mistério, de magia:

Quando Carolina tinha uns três ou quatro anos, um dia ela quis saber onde é que estava o Pai. A Mãe respondeu que ele estava no esconderijo dele. Carolina gostou da resposta: ela adorava brincar de se esconder, e o fato do escritório do Pai ser um *esconderijo* fazia daquela peça ensolarada, onde duas janelas olhavam pra rua, e onde as paredes se cobriam de livros, um lugar mais que especial: pra Carolina, o escritório era mágico. (RC, p.81).

É interessante notar que o ambiente é claro, ao contrário do que supomos que seja um esconderijo. Como tal haveria de ser escuro, para que o objetivo de esconder-se ser alcançado, ou seja, não ser encontrado. Mas a luz, contrariando as expectativas, oculta, ao invés de revelar. É na claridade que os sentimentos estão ocultos, que as máscaras estão postas, que o disfarce está impune.

A relação com a fotografia se faz presente mais uma vez. Ao tirarmos uma foto o flash é disparado, a luz produz aquele objeto ambíguo chamado retrato fotográfico, objeto extraído de um processo mecânico, uma imagem capturada num dado momento, ao mesmo tempo presente e passado. Um passado capturado e um presente observado.

De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido. (DUBOIS, 1993, p.348).

A ambigüidade é latente e o texto a reflete a todo momento, na personagem Priscilla, amiga / não-amiga; na cidade de Londres que se esconde e se revela; no Homem Certo que é errado, na luz que oculta e na escuridão que revela. A imagem é capturada através da luz, mas emerge nas sombras dentro da máquina até o momento da revelação, que se dá dentro de uma sala escura.

Dentro da sala iluminada, os sentimentos de Carolina e seu pai ficam ocultos: “Mas desde cedo Carolina intuiu que o Pai não gostava de se trazer para o papo. Ele falava de tudo, mas não dele. Então, sem mesmo se dar conta, Carolina começou a imitar o Pai: tentava se enfiar no canto mais escondido da conversa” (RC, p.84). Assim como na fotografia, a luz esconde o que só a escuridão pode revelar.

2.4. Luz, sombra, penumbra, escuridão

No primeiro capítulo há a festa de aniversário de Priscilla. No momento do parabéns, antes de distribuir o bolo, a mãe da aniversariante comunica aos convidados que dentro dele há três números, cada um referente a um prêmio. O primeiro é uma boneca, objeto de desejo de Priscilla; o segundo é uma espingarda de ar comprimido; e o terceiro é um pet, um pássaro dentro de uma gaiola, preso a uma coleira para servir de companhia, como um cachorro.

Os prêmios, quando apresentados às crianças, emanam revestidos de uma aura de mistério. As luzes são apagadas e eles surgem na penumbra, iluminados apenas por velas. A penumbra é um elemento ambíguo, pois não é a luz nem a escuridão total, ambiente propício para o engano, o equívoco, mas também para a revelação. a penumbra guarda os dois opostos, luz e escuridão, engano e revelação, a troca de números e o desvelamento da outra face de Priscilla.

Carolina encontra o número um, referente à boneca, e Priscilla, ao ver, esconde o carço que o contém e simula que Carolina encontrou o número referente ao terceiro prêmio. Nesse momento a outra face de Priscilla é revelada para Carolina, ela enfim enxerga o que nós, leitores, já sabíamos por intermédio do narrador. A face oculta de Priscilla não estava de todo oculta, já que para nós estava bem claro, ela estava oculta apenas para a personagem.

Priscilla estava na penumbra, Carolina a via como uma grande amiga, enquanto que nós, leitores, já sabíamos que ela não correspondia a esse sentimento.

A imagem do vestido pelo qual Carolina se apaixona em Londres também emerge na penumbra, mal iluminada, há fumaça, o tom de cinza predomina. É a mesma idéia que a encantou na cidade, é o difuso, o que não se revela imediatamente. Nessas condições, é natural a associação do vestido com a cidade. As peças não estão dispostas na vitrine uniformemente, formando um conjunto, estão dispersas, fragmentadas, reforçando ainda mais a associação com a cidade, é o que não está pronto, é preciso sensibilidade para apreendê-la. O vestido também guarda uma ambigüidade, já que ele passa de objeto de desejo a motivo de ódio e repulsa: “é um vestido odioso! horrendo! Eu odeio aquele vestido, eu acho que eu nunca odiei nada tanto feito eu odeio aquele vestido” (*RC*, p.125). Declaração que se opõe aos sentimentos a ele reservados quando o vê pela primeira vez: “Você falou! Em-lou-que-cer. Taí paizinho, é isso: eu estou enlouquecida. Primeira vez na vida que eu me apaixono assim por um vestido. eu nem sabia que a gente podia se apaixonar por uma roupa” (*RC*, p.58). É o vestido, inclusive, que media a aproximação entre Carolina e o Homem Certo, pois ao vê-la vestida com a roupa da ex-mulher o homem acredita ser capaz de reencontrar a amada naquela jovem.

No sexto capítulo, “Carolina aos vinte e três anos”, a união da jovem já atravessa grandes problemas e neste segmento o pai encontra a filha em seu escritório, na penumbra, visivelmente angustiada.

O Pai entra no escritório e vê Carolina sentada na cadeira dele, o corpo inclinado pra frente, a cara escondida no braço que se apoiou na escrivaninha.

-Carolina? – o Pai chama baixinho.

Ela não se mexe. O Pai estende o braço pra acender a luz. Muda de idéia. Se encaminha devagar pra junto da filha.

O escritório está iluminado somente pela luz que vem da rua.

De repente, Carolina sente a presença do Pai e se assusta. Levanta a cabeça. Mas logo vira o rosto pro lado, evitando olhar pra ele. (*RC*, p.107).

A penumbra, no meio do caminho entre a luz e a escuridão, reflete a situação que se descreve. Carolina está sofrendo visivelmente, mas não confessa ao pai o que está sentindo. O diálogo que compõe esse trecho é apoiado numa metáfora, reforçando o estado de penumbra no qual está inserido. Não revela totalmente, mas abre frestas, propiciando o entendimento. Apesar de não estar claro, está subtendido. O pai de Carolina percebe que há algo errado e nós percebemos junto com ele que há algo errado.

O Pai tenta respeitar o silêncio de Carolina. Mas vai ficando angustiado de sentir a dor que ela está sentindo; angustiado de não saber que dor que ela está sentindo. Mesmo sem conseguir encontrar o olhar da filha, parece ao Pai, num relance, que a fisionomia de Carolina está enrijecida, dura, e ele pensa: uma dureza que só a revolta sabe engendrar. Sente que precisa fazer qualquer coisa, mas fazer *o quê* se Carolina não fala? (RC, p.109).

No capítulo anterior a moça havia comunicado que trancaria a Faculdade a pedido do marido, numa tentativa de evitar mais brigas e discussões. Aqui, é visível o seu desespero, abandonou os estudos para viver somente para o marido, brigas, discussões, Carolina sente-se prisioneira, e a figura do pássaro na gaiola simboliza a liberdade.

É que... sei lá... eu passei anos e anos sem me lembrar disso, mas agora... ultimamente... é... eu tenho me lembrado dele... do Pet... tão grande, tão bonito... preso naquela gaiola... Com tanto lugar pra voar e ele ali preso. A gente... tava lá escondido no jardim... eu e ele... ninguém ia nem ver se eu ajudasse ele a fugir... mas... mas eu acho que eu não abri a porta... eu acho que eu deixei ele continuar lá... prisioneiro. ah!... (RC, p.111).

Sua angústia com relação à dúvida de ter ou não aberto a porta reflete o seu desejo de libertar-se da prisão de seu casamento. Abriu a porta ou não? Libertou o pássaro ou não? Ela mesma sente-se presa e tentar lembrar-se de ter proporcionado liberdade ao passarinho, provocaria alívio. Ao menos o pássaro teve a oportunidade de voar, livre, ao contrário dela.

Isto não é dito, lemos nas entrelinhas através da metáfora simbolizada na figura do pássaro preso na gaiola. Estamos na penumbra, como o cômodo em que Carolina e o pai estão, oscilando entre a luz e as trevas, apenas entrevendo o que está por vir.

No capítulo seguinte, “Carolina aos vinte e quatro anos”, segredos são revelados. E essa revelação ocorre na escuridão, pois conforme sinalizamos anteriormente, a luz esconde, a escuridão revela. Carolina vai até sua antiga residência a pedido do pai, fato que nunca havia ocorrido.

A porta do escritório estava encostada, como de costume, mas assim que Carolina entrou o Pai pediu pra ela fechar a porta.

A tarde ia acabando do mesmo jeito que a manhã tinha começado: chuvosa e fria. Era junho, e os dias curtos; ainda não tinha dado cinco horas, mas só um resto de luz do dia entrava pela vidraça. O abajur sobre a escrivaninha estava aceso, e foi só o Pai levantar a cabeça do livro que tinha na mão pra Carolina ver que o pai estava abatido e envelhecido. Beijou ele na testa, pensando que talvez o abajur estivesse sombreando o rosto dele; puxou a cadeirinha mais pra perto, sentou e olhou pro pai de outro ângulo. Não: ele estava mesmo envelhecido e com uma fisionomia cansada. Se lembrou da última visita que tinha feito, e só então se deu conta de que, naquela ocasião, não tinha olhado pro Pai. (RC, p.113).

Ao entrar no quarto o dia está terminado mas a noite ainda não se alastrou, estamos, portanto, na penumbra mais uma vez. O dia termina deixando a o desconhecido para trás e avança para a noite, rumo ao conhecimento. Nesse entremeio da penumbra, os segredos vão sendo desvendados, pequenos sinais se revelam, ou melhor, tornam-se visíveis para olhos de Carolina.

Conforme a escuridão avança, avançam também as revelações, se aprofundam, partindo do presente para o passado. No que toca ao presente, o pai revela que está doente e tem pouco tempo de vida. No que se refere ao passado, há o esclarecimento de diversos pontos obtusos: o casamento falido do pai de Carolina, fato até então desconhecido por ela, e a confirmação de que Homem, que antes era Certo, é errado:

Foram tantas as vezes que ela perguntou isso calada, que de tanto ficar sem resposta, de repente a pergunta saiu em voz alta:

— Demorou pra descobrir que vocês não tinham nada a ver?

— Menos do que está durando o teu casamento...

— Mas o teu dura até hoje...

— É.

(...)

— Você não está enganado, não: é isso mesmo: eu não gosto mais dele. Mas não é que ele me seja indiferente, não, não! É mais eu des-gos-to dele. Pior: cada dia que passa eu desgosto mais. (RC, p.117).

A partir daí, todos os mistérios se dissolvem, tudo o que estava oculto na luz, emerge na escuridão. O olhar do Homem Certo que fascinava e intrigava Carolina era um olhar que a atravessava esforçando-se para enxergar nela a ex-mulher. Na visita narrada anteriormente a essa, nutrimos uma desconfiança a respeito da felicidade de Carolina, mas não confirmamos apenas a intuímos pelo seu estado e pela metáfora empregada por ela mesma. Agora é momento de confirmar essa suspeita, Carolina está infeliz, se sente presa, sufocada, não ama mais o marido, pelo contrário alimenta um desgosto que s[ó] cresce, à medida em que avançam os dias ao seu lado.

A escuridão não só revela, mas também liberta. Seu pai isenta Carolina da culpa que sente por desejar abandonar o marido, demonstra alívio e encoraja-a a sacramentar sua decisão: “Mas é esse justamente o alívio que eu estou sentindo, Carolina! Você não pode imaginar como me perturbava a idéia de ir m’embora da vida te sabendo presa a uma relação que está te fazendo tão mal. (...) Agora você é dona outra vez da tua vida” (RC, p.132).

No último capítulo desta primeira parte, subsequente a este, “Carolina aos vinte e cinco anos”, a moça já separada do marido, recebe a visita da mãe em seu pequeno apartamento alugado. As duas discutem, e a mãe acusa a filha de egoísmo, por não se importam nem com ela, nem com o marido. A jovem sente-se culpada novamente, e mais uma vez a escuridão resgata-a do caos e a liberta das ultimas amarras que ainda a prendem e a impedem de começar uma nova vida. Perturbada com a discussão, Carolina senta-se à escrivaninha que herdou do pai e observa a areia escorrer da ampulheta:

Carolina só se mexe quando o vaso superior da ampulheta se esvazia: inverte a posição dos vasos; e só aí se dá conta do tempo que ficou ali parada, 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. (RC, p.152).

A escuridão dentro de Carolina é uma metáfora para a imensa tristeza que ela está sentindo. A escuridão é duplicada, à medida que se adensa em seu interior, se adensa também no exterior. Se a escuridão por si só ou revela ou liberta, aqui, duplica revela e liberta. a liberta da culpa propiciando a reconstrução de sua vida e revela ao dissolver a duvida que tanto a atormentava se havia ou não libertado o pássaro da gaiola.

Ela adormece e sonha. Nele, encontra-se na entrada de um túnel, metáfora para o caminho que deve ser percorrido para alcançar a liberdade. À medida que atravessa o túnel, a escuridão avança, e quanto mais densa a escuridão, mais Carolina se aproxima da libertação. no caminho ela encontra o vestido e o sapato do pai, elementos que representam os dois homens mais importantes de vida: seu ex-marido e o pai. O primeiro simboliza o passado deixado para trás, e o segundo a esperança de um recomeço. logo depois a jovem visualiza uma luz e ao contrário do que esperamos, ela não aumenta conforme ela se aproxima, mas revela-se frágil, feérica e ilumina a gaiola vazia, dissolvendo suas duvidas. ela afinal havia libertado o pássaro e de posse dessa certeza, pode enfim retomar o seu caminho e ela mesma ser livre outra vez.

3. “PRA VOCÊ QUE ME LÊ”

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 (obviamente, gostei da prática), mas já disposta a mudar um pouco o feitio do nosso papo.

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 feitio de *história-que-continua*.

Foi também no *Feito à Mão* que eu perdi de vista o meu gosto de privacidade e trouxe as minhas moradas pro texto do livro. Agora, aqui, nos *Retratos*, retomo também essa prática: a de trazer minha 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.

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 cadencia dos passos subindo a escada eu logo senti que era a Carolina. (RC, p.163)

Após o retrato “Carolina aos vinte e cinco anos”, a narrativa é interrompida e abre-se uma segunda parte. Essa segunda parte, por sua vez, divide-se em duas: uma intitula-se “Pra você que me lê” e a outra consiste no último retrato da personagem, “Carolina aos vinte e nove anos”. O trecho destacado inicia essa segunda parte. Segunda parte sem uma primeira. Somente somos informados de que o livro divide-se em duas partes quando se abre uma segunda. Quebra de expectativa. A narração fluía em terceira pessoa, os fatos narrados obedeciam a uma ordem cronológica, com poucas digressões. Do ponto de vista formal, até este momento encontramos-nos diante de uma narrativa convencional. Não tínhamos conhecimento de que havia uma segunda parte, então quando esta irrompe, seu nome pulsando em uma folha avulsa, a expectativa de que a narrativa continuaria a fluir como até então se quebra. Como se quebra também a expectativa de que a seção que se abre, “Pra você que me lê” será um espaço de diálogo entre o autor e o leitor. Outra quebra de expectativa. Ou

seja, há um dupla quebra de expectativa. O duplo, tematizado nos retratos que antecedem esta seção, funcionam como antecipação do que está por vir. A dupla quebra de expectativa reflete a sua dupla função: lançar os leitores em terreno desconhecido, já que não há continuidade da narrativa nem a aproximação prometida pelo título da seção; e, deste modo convidar o leitor a participar de um processo de (des)construção do texto (MELO MIRANDA, 1992, p.142).

Tanto o título da seção quanto os três primeiros parágrafos levam o leitor a crer que a voz que se enuncia é da própria autora. Neles, a voz refere-se ao livro *Feito à Mão*, publicado três anos antes de *Retratos De Carolina*, refere-se ao próprio *Retratos* e à inauguração da própria seção que estamos lendo, concebida no *Feito à Mão*. Essas são referências extra-textuais, às quais temos acesso. Além da referencialidade há a iluminação dos mecanismos de funcionamento do texto: menciona-se que esta seção, em livro anterior, abria a narração e neste irrompe quase ao fim. Essa é uma estratégia que interfere no funcionamento do texto, e a exposição da escolha de posicionamento de um determinado trecho neste ou naquele ponto da narrativa objetiva compartilhar com o leitor desse processo que usualmente fica nos bastidores. Por tudo isso, a identificação dessa voz com a do autor empírico é natural, já que estão presentes não somente a referencialidade a elementos extra-textuais, como também o desvelamento do processo criativo.

Mas a crença de estarmos em contato com a perspectiva da própria autora dissolve-se imediatamente, com a interrupção de Carolina. Se esta é uma personagem criada pela imaginação de Lygia, como poderia esta travar um diálogo concreto com a outra? Por outro lado, não podemos negar que os fatos referenciados coincidem com a sua biografia, assim como os esclarecimentos sobre os mecanismos do texto são claramente identificáveis com a voz do autor. Como então jogar com esse dilema?

Convocaremos o auxílio do conceito de Diana Klinger e de Wander Melo Miranda para tentar elucidar essa questão. Em seu livro *Escritas, escritas do outro: o retorno do autor e a*

virada etnográfica, Klinger reformula o conceito de autoficção, e apesar deste aplicar-se, no texto de Diana, aos gêneros que oscilam entre a autobiografia e a ficção, é possível aproveitar o seu argumento em nossa tarefa.

A autora considera a autoficção

como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, p. 62).

O livro analisado não é autoficção, já que o cerne principal da narrativa é a história de Carolina, mas na segunda parte, como vimos, há essa ambivalência entre a figura do autor e do narrador. Não é a primeira vez que isso ocorre na obra de Lygia, como assinalamos no primeiro capítulo. Conforme observamos, em *Livro: um encontro com Lygia* há uma confusão de limites entre a voz do autor e do narrador, diversas pistas apontam para a identificação de um com o outro, mas ainda assim é um texto ficcional. Essa ambigüidade ocorrerá ainda em *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem*, *Feito à Mão* e *o Rio e Eu*. Como o último foi o único ainda não observado, voltemos momentaneamente a nossa atenção para ele.

A narrativa aborda a relação (afetuosa, conflituosa) entre a narradora e a cidade do Rio de Janeiro. Mais uma vez deparamo-nos com a presença de elementos que se identificam com a biografia de Lygia Bojunga: a infância no Rio Grande do Sul, a mudança para o Rio de Janeiro, a incursão no teatro, a morada em Londres e em Santa Teresa. A respeito de dois livros que se situam no limite da ficção e da autobiografia, Klinger escreve: “Os elementos identificadores dos narradores destes dois romances não deixam dúvidas sobre as semelhanças com o autor, de maneira que, a princípio, pareceria possível uma aproximação com a ficção autobiográfica” (KLINGER, 2007, p.58). O mesmo ocorre em *O Rio e Eu*. À primeira vista

acreditamos estar diante de um relato autobiográfico. Não há uma indicação clara, mas as coincidências entre os fatos vividos e os narrados apontam para essa conclusão.

Em contrapartida, do mesmo modo que em *Livro: um encontro*, há diversos aspectos em *O Rio e Eu* que comprovam a sua ficcionalidade. O principal deles é a personificação da cidade do Rio de Janeiro. A narradora trava um diálogo com o Rio, como se este fosse de carne e osso.

O livro se divide em quatro partes: “O anúncio”, “Papo com o Rio”, “Carta de Santa Teresa” e “Papo outra vez”. Dessas, somente na primeira não há esse diálogo imaginário com a cidade do Rio de Janeiro, nos outros três a narrativa transcorre com a cidade como interlocutora:

Essa pausa que eu dei agora foi porque eu me distraí lembrando que forte que era esse estar perto de você; e que mais forte que ficou quando eu te vi pela primeira vez. (...)

Então, no dia seguinte da nossa chegada, a minha mãe comentou no hotel (aquele que você tinha, o Avenida, que dava pra Rio Branco e pro Largo da Carioca) que eu nunca tinha ido à praia. (RE, p.32).

De que modo esse diálogo poderia se materializar, se não por vias ficcionais? É possível argumentar que um diálogo com o Rio de Janeiro poderia existir sim, na imaginação. Não é o que fazemos quando escrevemos um diário? Nos dirigimos a um “eu” imaginário? O mesmo poderia ocorrer aqui. Entretanto, a narradora imprime à cidade características que se aproximam das características de seres humanos, envolvendo traços da personalidade e aspectos físicos:

Esse teu lado violento, que antes aparecia pouco, foi se mostrando mais e mais. Eu me encolhia. E sofria de não confiar mais em você.

Alguns dos teus traços fisionômicos que eu sempre amei demais agora espantavam o meu olho, de tanto que me pareciam alterados, degradados. (RE, p.40).

A citação acima, isolada do contexto, não oferece nenhuma pista de que o alvo da desconfiança é uma cidade e não uma pessoa. Isso porque são imprimidas à cidade características humanas. Mais uma evidência de que estamos lendo um texto de ficção. O recurso do animismo, inclusive, é frequentemente utilizado pela autora em outros de seus livros, como constatamos no primeiro capítulo.

Retomando a citação anterior de Diana Klinger, a narrativa *O Rio e Eu*, é híbrida, ambivalente, na medida que em nos lança em um terreno ambíguo, oscilando entre o referencial e o ficcional. O autor funciona como referente, não como pessoa biográfica, mas como personagem construído.

Para Diana,

o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como forma de performance. (KLINGER, 2007, p.53).

Voltando aos Retratos, ao abrir-se a seção “Pra você que me lê” com uma voz que identificamos com a voz da autora, para logo depois presenciarmos o embate da personagem criada pela imaginação da autora com a própria, estamos de diante da *dramatização de si* evocada por Klinger. Assistimos ali, “ao vivo” à construção simultânea da autora e da narradora, o sujeito da escrita, enquanto autor e narrador, constrói-se como personagem de si mesmo, transforma a si mesmo em matéria literária.

Ainda de acordo com Klinger, a dramatização de si mesmo pelo sujeito da escrita compara-se “à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo da escrita” (KLINGER, 2007, p.56). A narrativa de Carolina é interrompida e uma suposta

conversa com o leitor esparrama-se diante de nossos olhos. Esse suposto diálogo, por sua vez é interrompido pela personagem Carolina, que invade o espaço da “autora” para pedir-lhe que escreva mais um ou dois “retratos” de sua vida.

O efeito de real produzido pela referencialidade evocada pelos primeiros parágrafos da seção é atravessado de ficcionalidade, arrastada pela intromissão da personagem Carolina no discurso. Essa bivalência reflete o duplo instaurado pela voz que narra: autora e narradora, real e fictício. Uma ambigüidade que nunca se resolve, e nem se quer resolver, afinal esse é o encanto do texto, “re-envio incessante em um lugar impossível e inacessível” (DOUBROVSKY, 1988, p.70), nunca decidível, sempre bivalente, ambíguo, andrógino.

Na ocasião em que Carolina “invade” o espaço da sua criadora, sua história encontra-se inacabada, ao menos em sua concepção. A partir daí, então, assistimos, “work in progress”, ao processo da escrita, que se manifesta em duas vias. O texto que estamos lendo desvela os seus mecanismos de funcionamento ao expor os caminhos percorridos durante o processo, as dúvidas, as hesitações que se instauram em meio a esse processo, tudo isso simbolizado pelo embate entre “autor” e “personagem”. Por outro lado, a narração de um confronto entre o autor e sua personagem, “introduz no relato uma referencia à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?)” (KLINGER, 2007, p.51). Desse modo, indaga-se sobre a subjetividade ao mesmo tempo em que se posiciona criticamente perante seus próprios modos de representação.

Esse confronto tem lugar na subjetividade da criação imaginativa do autor e ao abrirem-se as cortinas do texto narrativo para iluminar o que usualmente fica oculto, o autor leva ao leitor um questionamento dos seus modos representação. Afinal, quem é o autor? É aquele que se esconde por trás do nome que está na capa? É aquele que narra? E se a voz da personagem Carolina emerge em primeiro plano isolada, sem a mediação do narrador, questionando os modos de representação de sua criadora, de quem é afinal essa voz?

Ora, todo esse intrincado jogo está no plano de ficção, tanto o narrador em terceira pessoa da primeira parte, quanto o autor-personagem da segunda, quanto Carolina, estão no plano ficcional. Esse desdobramento é o “work in progress”, “o mito de ‘um livro que se faz sozinho’ e se faz na frente do leitor” (KLINGER, 2007, p.61). O leitor assiste à construção mesma do texto, assiste ao processo, esse passa a ser matéria literária.

Para Wander Melo Miranda,

a iluminação dos bastidores do texto, desvelando seus mecanismos de funcionamento, ao leitor é dado participar do processo de (des)construção textual, podendo cumprir, mediante o abandono da sua cômoda posição de mero observador, a função de operador e articulador da matéria significante que lhe é proposta. (MELO MIRANDA, 1992, p.142).

O leitor, ao mesmo tempo em que presencia esse processo “ao vivo”, dele participa. Ao compartilhar desse processo com leitor, a ele é dado uma

participação co-operativa, que da referida óptica lhe estaria interdita, tal partilha inscreve o processo de constituição textual no espaço da produção mútua de sentidos, levada a cabo mediante a leitura desconstrutora de sentidos instituídos. (MELO MIRANDA, 1992, p.142).

A exposição da construção do texto implica não somente compartilhar essa tarefa com o leitor, mas acarreta também na participação dele no processo mesmo de construção. O acesso a esse processo de produção, a visualização das indagações, hesitações no momento da construção, possibilita a construção múltipla de sentidos. Já que o texto não está acabado, nós assistimos à fabricação da produção de sentidos, fabricamos e imprimimos outros sentidos que não aqueles previamente instituídos.

Essa troca é muito rica, imprime um caráter dinâmico ao texto, dinamicidade essa antecipada na primeira parte da narrativa, aqui observada no capítulo anterior. O texto brinca com as expectativas do leitor, fazendo-o acreditar em algo para logo depois inverter a sua

perspectiva. Como exemplo dessa artesanaria destacamos: a quebra de expectativa operada pelo “Pequeno Retrato do Homem Certo”, em que aspectos negativos de sua personalidade são apresentados imediatamente após a declaração de Carolina sobre o amor que sente este homem, aliada às suas expectativa de felicidade ao lado deste; os duplos do texto, oferecendo sempre duas possibilidades de leitura; e a própria quebra deflagrada pela seção “Pra você que me lê”, em que espera-se um “papo” com o leitor e desenvolve-se a partir daí um complicado jogo artesanal.

O diálogo entre criatura e criadora é recheado de referências ao retrato fotográfico. Carolina queixa-se de que todos os seus retratos são negativos:

Bom, pra ser bem franca: eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim.

- *Negativos?*

- Então não são?

- Não mesmo! Eu te retratei estudiosa, corajosa, criativa; eu te fiz valorizar uma coerência com mesma, uma...

- Você pode até ter me feito uma pessoa legal, como você diz, mas os retratos que você fez de mim são todos negativos. (...)

Ora, francamente, você tem mais é que concordar comigo: teus retratos são uma seqüência de negativos. (RC, p. 165)

A palavra “negativo” adquire ambigüidade, tanto pode significar o oposto de positivo, como pode se referir aos negativos de um retrato. Nesse contexto, dado que Carolina não está satisfeita com a sua história, é a primeira opção que nos vem cabeça primeiramente. Todavia, a clara referência ao retrato fotográfico no título, e as semelhanças entre o texto e o retrato analisadas no segundo capítulo deste estudo nos levam a uma aproximação com o negativo de uma fotografia.

A ambigüidade, no entanto é apenas aparente. Vejamos: consultando uma enciclopédia em busca do verbete “positivo”, encontramos, dentre outras que não se aplicam aqui, a seguinte explicação: “Cópia positiva, o mesmo que POSITIVO. // Prova (ou imagem) positiva aquela em que as luzes e as sombras correspondem às do original, ao contrário da negativa,

em que elas aparecem invertidas” (GRANDE ENCICLOPÉDIA Larrousse Cultural, 1988, pg. 4828). Ora, isso dissolve a ambiguidade. Sabemos que quando Carolina questiona a negatividade da sua história, está se referindo uma vida repleta de frustrações, decepções e tristezas. Esses são aspectos negativos da sua vida. Por outro lado há também diversos aspectos positivos em sua história: um pai presente, amigo; uma personalidade corajosa; o talento natural para a arquitetura.

Essa oposição, aspectos positivos versus aspectos negativos é refletida na oposição positivo / negativo fotográfico. O positivo é a foto que reproduz a imagem capturada, e o negativo é uma imagem desfocada, invertida. Para Carolina, sua vida é como um negativo fotográfico, sem cor, e seu desejo é que esta seja positiva, colorida.

A oposição de cores é outra que figura no texto: “Eu concordo com você, Carolina, a Priscilla e a família dela davam um monte de retratos coloridos. Mas eu estava a fim de preto e branco, o que que eu posso fazer?” (RC, P.166). É a mesma analogia dos positivos e dos negativos. Uma vida em preto e branco é uma vida triste, já uma vida colorida é alegre e feliz.

Retoma a oposição entre luz e escuridão presente na primeira parte, imprimimos um novo significado a essa oposição entre o positivo e o negativo fotográfico. Para que os negativos tornem-se fotografia, ou seja, os positivos, precisam ser revelados. E onde são revelados? Na escuridão. A vida de Carolina somente entrará nos eixos depois de atravessar a escuridão, para que haja um retrato positivo, os foram necessários os negativos, com toda a ambiguidade guardada pelo termo.

Após a recusa de criar outros retratos, que satisfaçam o seu desejo de felicidade, a narradora-autora abandona sua personagem no local da discussão e segue para a cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de retomar a criação de uma nova personagem que está trabalhando.

Nesse ponto o narrador em primeira pessoa passa a ser a própria personagem Carolina:

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:montanha, vale, floresta; 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. (RC, p.170).

Temos, mais uma vez, assim como em *Fazendo Ana Paz* (1991), a ficção se autodesnudando como ficção. Lá, a narradora materializa-se dentro da própria história. Aqui, isso também ocorre, mas a extrapolação é ainda maior. No início da segunda parte acreditamos que a voz que se enuncia é da própria autora. Logo depois, esta trava um diálogo com a sua própria personagem, ou seja, a autora materializou-se dentro da própria história também. E, ainda, essa personagem passa se enunciar em primeira pessoa, através de um diário. Como se não bastasse, ela toma para si uma que sua criadora estava delineando, o Discípulo, e este passa a habitar os seus sonhos. Tudo isto no âmbito ficcional. O Discípulo é ficção, Carolina é ficção e a narradora é ficção. Todas essas vozes, todo esse artesanato é manuseado pela autora empírica, Lygia Bojunga.

A aparente confusão de limites, os evidentes traços autobiográficos, a alternância de vozes, o desdobramento em camadas, são recursos discursivos operados pela autora, e nos fazem retornar a Diana Klinger:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é se escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. (KLINGER, 2007, p.51).

Vivenciamos, nesta seção, a pergunta no lugar da fala. Não é a narração da história de Carolina que está em pauta, mas os questionamentos a que se refere Klinger. O que é ser

escritor? É contar uma (boa) história? É escrever um diário? Se eu exponho os meus mecanismos de funcionamento continuo atuando como escritor ou estou agindo como cópia de mim mesmo? Estou escrevendo autobiografia? Ou Ficção? Como funciona o processo de escrita? Que mecanismos eu utilizo? A partir do momento que exponho o meu processo criativo, de quem é essa voz que narra? Minha, do autor empírico? Do narrador que criei? Da personagem que criei de mim mesma? A partir do momento que dou voz à minha personagem, qual faceta está sendo desvendada? “Pra você que me lê” é a exposição “viva” desses questionamentos, aqui, eles são matéria literária.

Trabalhemos um pouco com o conceito de “mito do escritor”, referido por Diana Klinger: “A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’”. (KLINGER, 2007, p.51)

E ainda:

O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. (KLINGER, 2007, p.54).

Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes, Fazendo Ana Paz, Paisagem, Feito à Mão, O Rio e Eu e Retratos de Carolina se situam nesse entre-lugar da mentira e da confissão, no meio do caminho entre a autobiografia e a ficção. Não são autobiografia, mas são extremamente autoreferenciais. Em outras seções “Pra você que me lê”, ao contrário desta que estamos analisando, há essa aparência de “confissão”. A voz é facilmente identificada e identificável com a voz da autora. São revelados detalhes da produção e edição dos livros, outros livros escritos por ela são citados, a Casa Editorial Lygia Bojunga é tema freqüente, e em uma ocasião houve a declaração da insatisfação a respeito do rótulo de “autora de livros

infanto-juvenis”. Esse são inegavelmente elementos referenciais, e a identificação é inevitável. Mas *Retratos de Carolina* é a pedra no sapato que nos impede de optar por esse caminho mais fácil. diferente de todas as outras, apesar da referencialidade estar presente, a ficcionalidade do texto é latente.

A resposta para este dilema está no conceito de “mito do escritor” e de performance, evocados por Klinger. A imagem do autor, que se materializa naquela voz que nos confunde por vezes, é uma imagem construída, teatralizada. A autora pode abarrotar o texto de referências autobiográficas o quanto quiser, pode se expor, exprimir suas idéias livremente, opinar, criticar o meio editorial, ela é totalmente livre, pois não é ela, Lygia Bojunga, quem fala, é uma personagem-autora. Por isso, é perfeitamente possível materializar-se na própria narrativa e dialogar com uma de suas personagens.

O diário de Carolina revitaliza o título da narrativa e instaura mais uma ambigüidade. Mais uma dentre as tantas que há no texto. Na primeira parte do livro os retratos de Carolina consistem na narração de sua trajetória de vida. São retratos feitos sobre ela. A feitura do diário modifica o significa da preposição “de”, pois o diário é de Carolina, pertence a ela, ela que escreve. Logo, os retratos também pertencem a ela.

Em seu diário, Carolina cria uma história para si própria, e fazendo isso ela se auto-retrata. Annateresa Fabris já havia ressaltado que “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem” (FABRIS, 2004, p.40), visto que “todo retrato é simultaneamente um auto-retrato, e que todo auto-retrato pressupõe um espelho. Graças a ele, o indivíduo constrói uma identidade imaginária e ilusória” (FABRIS, 2004, p.78). Ao se revoltar contra o destino imposto por aquela que produziu os seus retratos, a jovem passar criar retratos de si própria: “Mas, Carolina, te retratar *pra quê*, se você já se retratou? Agora só falta o título: *Auto-retrato aos 26 anos*” (RC, p.203).

Esse desdobramento ocorre no plano de ficção, pois Carolina é de fato uma personagem. E não somente ela, mas sua criadora também. Até presenciamos o confronto entre as duas. E essa criadora, como vimos, é a personagem-autora, alter-ego de Lygia Bojunga. Seriam então os *Retratos de Carolina*, auto-retratos de Lygia? Afinal, não são retratos e auto-retratos entidades simultâneas? Não, Lygia está protegida sob a imagem que criou de si mesma, aquela que transparece em seus textos. Retratos de Carolina, e aqui me refiro à sua totalidade, são modalidades de representação de uma subjetividade.

Após essa longa interrupção, os retratos de Carolina são retomados:

E agora eu estou aqui. Olhando pro papel em branco (...) Uma coisa já resolvi: pra história de amor já basta o que ela andou sonhando no auto-retrato.

Se ela martelou tão bem martelada a tecla de um novo retrato, eu vou também agora martelar a *minha* tecla...

Outra coisa resolvida: já se passou algum tempo desde aquele dia em que Carolina sonhou com a gaiola vazia do Pet, lá no apartamentinho da glória.

Quanto tempo? Um?... dois.. três... quatro anos?... É: quatro anos. Então: (RC, p.207).

Nesse último retrato a terceira pessoa é retomada, e a trajetória de Carolina é retomada. ela agora trabalha num escritório de arquitetura, mas não está muito satisfeita com o emprego. Seu sonho é entregar-se inteira a um projeto, em que todo o processo de criação seja de sua responsabilidade. Mas trabalha, paga suas contas, visita sua mãe de vez em quando, namora uma vez ou outra. Leva uma vida amena, sem grandes paixões. Nesse panorama, a jovem reencontra uma velha amiga, que não via desde criança, Priscilla. E esse reencontro acarretará numa série de expectativas positivas para a vida de Carolina, a realização de um sonho, e aliado a ele, a sua realização profissional. Priscilla é responsável por uma fundação que atende a pessoas carentes que necessitam de cirurgia plástica para corrigir imperfeições causada por acidentes, queimaduras, entre outros. E Priscilla propõe que Carolina execute um projeto do prédio que abriga a fundação:

A fundação começou a engatinhar numa casa precaríssima lá no Catete, mas que tinha um terrenão. Tinha, não: tem. O prédio, além de precário é medonhento: já convenci o papai a implodir o monstrinho e executar um projeto pra valer. (RC, p.224).

A conversa delas é então interrompida pela personagem-autora:

Parei de escrever; (...) 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. (RC, p.225).

Segue-se um diálogo em que a personagem-autora e a personagem Carolina discutem o novo capítulo. A jovem indaga sobre um ponto que para ela ficou nebuloso, a outra responde, aquela rebate. E as duas conversam ainda sobre o fim da história, que ainda não está concluída. A narradora expõe sua idéia e Carolina tenta impor a sua vontade novamente. No fim as duas acabam chegando a um acordo e Carolina dá-se por satisfeita com o seu desenlace. Fica com a promessa de um futuro pleno de felicidade, na profissão e no amor. O livro que estamos lendo, *Retratos*, por sua vez também chega ao fim:

Eu não vou mais olhar pra trás.
Eu não vou mais olhar pra trás.
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. (RC, p.231)

A narrativa linear, interrompida pela seção “Pra você que me lê”, é em parte retomada, mas o final fica em suspenso. Assim como Carolina pode somente imaginar o que ainda está por vir, acreditando na palavra daquela que se comprometeu a escrevê-lo, nós também só

podemos imaginar. Mas ao contrário de Carolina, não precisamos confiar na palavra de ninguém. Para Carolina, o fim ainda está por vir, mas nós terminamos de ler o livro e se o fim não está sacramentado cabe a nós preencher esse vazio.

Dessas últimas páginas é possível extrair uma série de significações. É possível compreender o diálogo entre Carolina e sua criadora como uma metáfora do desenrolar processo criativo, fazendo-se “ao vivo”. É possível ainda compreendê-lo como uma metáfora do diálogo entre autor e leitor, um convite à sua participação nesse mesmo processo criativo. O fim não acabado pode simbolizar a própria vida, que é construída na medida em que vivemos.

Enfim, o texto suscita muitas questões e não é nosso objetivo preenche-las todas. A beleza do texto reside exatamente no questionamento, e este anima toda a narrativa. As manifestações duplas suscitam questões, em qual face devemos crer? Os jogos aqui comparados a uma brincadeira de esconde-esconde também: o que se esconde nas camadas do texto afinal? De quem é essa voz que narra? Como se funciona a maquinaria de um texto fictício? Essas e outras indagações compõem o texto, ele se constrói a partir de e sobre essas questões e elas produzem o livro que conhecemos por *Retratos de Carolina*.

Retratos de Carolina, retratos de Lygia...

CONCLUSÃO

Quando, afinal, o livro fica pronto, começam os tais comentários:
Esse teu livro saiu de novo com cara de ser pra criança!...
Comprei esse teu livro pro meu filho, mas ele começou a me fazer
tantas perguntas que eu resolvi ler: vi logo que o livro não é pra ele, é pra
mim!...

E quantas vezes comentam em tom de pergunta:
Você não está mais escrevendo pra crianças, é?...
Você também escreve pra adultos, é?...

Então, quando um dia resolvi inventar uma casa editorial pros meus personagens, resolvi também que iam ser tratados na base da “grande família”: onde mora um, moram todos; o que é dado pra um, é dado pra todos... (BOJUNGA, 2007, p.16).

O trecho acima resume o que foi levantado ao longo deste estudo. A obra de Lygia Bojunga, complexa e rica, como observamos, ficou associado ao termo reducionista “literatura infanto-juvenil”. E qual a causa disto? Seus dois primeiros livros, *Os Colegas* e *Angélica* foram desenvolvidos com este propósito, e os restantes ficaram estigmatizados.

Daí surgem os questionamentos que constam na citação anterior. Os leitores buscam uma “cara” para os textos de Lygia, “cara de livro para criança”, “cara de livro para adulto”. Mas por que precisa ter uma cara? Lygia nos responde a essa pergunta com a fundação da casa editorial, com as reedições de seus livros anteriores, com as seções “pra você que me lê”, com as suas intromissões no seu próprio universo ficcional.

Não precisa ter uma cara. Não precisamos ler seus textos pensando se serão ou não para crianças, pois não é isto que os definem. São textos que falam sobre amizade, amor, injustiça, desemprego, preconceito, superação, busca da individualidade, realização pessoal e profissional, morte, vida, separação, reencontro. São temas que permeiam a vida dos seres humanos, seja na infância, na juventude, ou na maturidade. E podem ser contados para crianças, para jovens ou para adultos.

Lygia conta histórias, boas histórias, e o público para o qual estas histórias são contadas é definido pelo próprio público. Se crianças lêem e gostam, ótimo. Se jovens lêem e gostam,

ótimo também. E se adultos lêem e gostam, o que seria, senão ótimo? Um texto não se define nem se delimita pelo seu direcionamento, pois um texto simplesmente não se delimita, abre frestas, indica caminhos; e o que o define é a sua história e como esta é contada.

Ainda assim, inegavelmente é possível identificar um modo de contar histórias na trajetória literária de Lygia Bojunga que se aproxima do universo infanto-juvenil nos títulos que vão de sua primeira publicação, *Os Colegas*, até *Nós Três*, e este período foi identificado por nós como um primeiro movimento em seu trajeto.

São histórias impregnadas de fantasia, povoadas por bichos e objetos falantes, todas protagonizadas ou por crianças ou por animais. Quando a trama se desenrola enfocando o ponto de vista da criança, temos acesso ao seu universo interior, e a sua lógica é privilegiada em detrimento daquela dos adultos, o que enriquece a leitura. Se o leitor é um adulto, acessa o ponto de vista de uma criança, talvez esquecido, (re)descobrimo como esta os enxerga. Se o leitor é uma criança, identifica-se com o narrador, deparando-se ainda um porta-voz para os seus anseios e opiniões.

A “Trilogia do Livro” inaugura, de acordo com este trabalho, uma nova etapa em seu processo criativo, em que a primeira pessoa assume um tom confessional, e as fronteiras entre o real (referencial) e o ficcional tornam-se difusas, a ponto de nos levar a uma identificação da narradora com a autora que todos nós conhecemos pelo nome de Lygia Bojunga.

Incluindo a “trilogia”, são doze os livros publicados desde então, incluídos todos como corpus do segundo movimento, mas os que nos interessam para este estudo são aqueles narrados em primeira pessoa, seis deles. E desses, todos apresentam uma primeira pessoa que nos intrigou e nos levou a este exercício de análise, uma primeira pessoa que se identifica com a figura da autora empírica, mas que não se desliga de sua ficcionalidade, é uma primeira pessoa ao mesmo tempo autoreferencial e ficcional.

Essa experimentação gera o que chamamos de personagem-autora, uma personagem ancorada na referencialidade da autora Lygia Bojunga, mas que não é a Lygia de fato. É uma personagem dela mesma, que materializa por vias ficcionais a liberdade pretendida com a criação da casa editorial. Através dessa personagem é possível expressar-se livremente sem qualquer pudor, já que não é a autora de fato quem fala, mas uma personagem criada pela sua imaginação.

Retratos de Carolina, primeiro livro produzido pela casa editorial, simboliza os dois movimentos identificados nesse estudo. A primeira parte do livro, em terceira pessoa, com uma narrativa linear, seguindo uma ordem cronológica, pode ser comparada com o primeiro movimento. No universo literário de Lygia Bojunga, as há mudanças progressivas em seu processo criativo ao longo da primeira etapa, conforme observamos, mas é somente com a “trilogia” que o autor referencial/ficcional se revela. A primeira parte do livro é salpicada de elementos que sugerem uma duplicidade, e ambigüidade, como os segredos, as máscaras, as aparências, as nuances de luz e escuridão. Na segunda parte do livro somos levados aos bastidores da escrita, e surge um autor que nos faz acreditar ser a própria Lygia discutindo o seu processo criativo com a própria personagem do livro. É o mesmo autor referencial/ficcional que predomina nos livros em primeira do segundo movimento, do qual este mesmo livro faz parte. *Retratos* é a síntese da obra de Lygia Bojunga, as mudanças são apontadas inicialmente para se concretizarem logo em seguida.

A personagem-autora, como a própria denominação imprimida por nós já deflagra, apresenta duas faces, a de personagem e de autora, que se manifestam através de uma terceira, a de narradora. Guardam-se aí a ambigüidade, a duplicidade, e a oposição sobre a qual se constrói a primeira parte e isso indica que, apesar de aparentemente diferentes, as duas partes são duas faces da mesma moeda, duas faces de uma mesma subjetividade.

Para finalizar, tomo emprestado um dos artifícios de Lygia e inverte as expectativas deixando-lhes com uma citação ao fim (uma das minhas preferidas):

O Rilke. O Machado. A Clarice. O Drummond. A gente fala de escritor feito coisa que tivesse sido criado junto. Eu acho isso tão gostoso! O Dickens; o Flaubert; o Eça; o Bandeira...

E eu acrescento: a Lygia...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo, Martins Fontes, 1972.
- 2) BOJUNGA, Lygia. *Os Colegas*. 46.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- 3) _____. *Angélica*. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- 4) _____. *O Meu Amigo Pintor*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- 5) _____. *Seis Vezes Lucas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- 6) _____. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.
- 7) _____. *O Abraço*. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- 8) _____. *A Cama*. 4.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005 a.
- 9) _____. *O Rio e eu*. 2.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005 b.
- 10) _____. *Feito à Mão*. 3.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005 c.
- 11) _____. *Aula de Inglês*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006 a.
- 12) _____. *Sapato de Salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006 b.

- 13) _____. *Dos Vinte 1*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.
- 14) _____. *Querida*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.
- 15) CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: UFPR, 2006.
- 16) ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- 17) FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- 18) GRANDE ENCICLOPÉDIA Larrousse Cultural. São Paulo: Editora Universo Ltda., vol. 24, 1988.
- 19) ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In: JAUSS et al. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 20) _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- 21) _____. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- 22) JARDIM, Mara Ferreira. O conto juvenil brasileiro: características e tendências. *Ciência & Letras*, Porto Alegre: n.34, p.213-223, jul/dez. 2003.
- 23) KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- 24) MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora Edusp e Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

- 25) NUNES, Lygia Bojunga. *Angélica*. 9.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985.
- 26) _____. *Nós três*. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1987a.
- 27) _____. *Tchau*. Il. Regina Yolanda. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987b.
- 28) _____. *Corda Bamba*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1988 a.
- 29) _____. *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes*. Rio de Janeiro: Agir, 1988 b.
- 30) _____. *A Casa da Madrinha*. 10.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.
- 31) _____. *Fazendo Ana Paz*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1993.
- 32) _____. *O Sofá Estampado*. 21.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- 33) _____. *Paisagem*. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- 34) PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- 35) SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- 36) SECCO, Carmen Lúcia Tindó. "O universo metafórico de *O sofá estampado*". *Minas Gerais*, Belo Horizonte (796): 4-2, jan. 1989.
- 37) ZINANI, Cecil Jeanine Albert, SANTOS, Salete Rosa Pezzi. (org.). *A Multiplicidade dos Signos: diálogos com a literatura infantil e juvenil*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.