

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ILEEL – INSTITUTO DE LETRAS DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

“LEMBRANDO DOS CAMINHOS”: A ESCRITA DA MEMÓRIA EM
FAZENDO ANA PAZ, DE LYGIA BOJUNGA

EDSON MARIA DA SILVA

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2017

EDSON MARIA DA SILVA

“LEMBRANDO DOS CAMINHOS”: A ESCRITA DA MEMÓRIA EM
FAZENDO ANA PAZ, DE LYGIA BOJUNGA

Texto de dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: 2 – Literatura, Representação e Cultura

Orientador: Dr. Paulo Fonseca Andrade

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

-
- S586L
2017 Silva, Edson Maria da, 1985-
 "Lembrando dos caminhos": a escrita da memória em Fazendo Ana Paz, de Lygia Bojunga / Edson Maria da Silva. - 2017.
 167 f.
- Orientador: Paulo Fonseca Andrade.
 Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Inclui bibliografia.
1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. 3. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- - Crítica e interpretação - Teses. 4. Nunes, Lygia Bojunga, 1932- - Fazendo Ana Paz - Crítica e interpretação - Teses. I Andrade, Paulo Fonseca. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. III. Título.

EDSON MARIA DA SILVA

“LEMBRANDO DOS CAMINHOS”: A ESCRITA DA MEMÓRIA EM *FAZENDO ANA PAZ*, DE LYGIA BOJUNGA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.

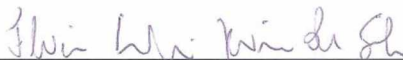
Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Uberlândia, 15 de fevereiro de 2017

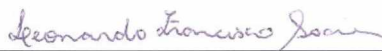
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Flávia Trocoli Xavier da Silva/ UFRJ



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares / UFU

Dedico a:

minha *mãe*: Valdecí Maria das Graças Silva

ao meu *pai*: Abadio Marida da Silva

e aos meus *irmãos*: Osmar Maria da Silva, Eurípedes Aparecido da Silva,
Osmilda Maria da Silva, Edmilson Maria da Silva e Ed Carlos Maria da Silva
e a *Lygia Bojunga*, por todo esse tempo de companhia e de descobertas.

AGRADECIMENTOS

À minha família: minha *mãe*: Valdecí Maria das Graças Silva; ao meu *pai*: Abadio Marida da Silva; e aos meus *irmãos*: Osmar Maria da Silva, Eurípedes Aparecido Silva, Osmilda Maria da Silva, Edmilson Maria da Silva e Ed Carlos da Silva.

Aos amigos: Alina Dario, Carla Damas, Danilo Gonçalves, Douglas Barbosa, João Carlos Biella, Jonas Samudio, Jorcilene Nascimento, Juan Fiorini, Lídia Dantas, Lilliân Borgues, Rodrigo Félix, Rosa Maria, Sandra Mara, Tamira Pimenta... cujas presenças me encheram com seu luminoso amor.

A Paulo Fonseca Andrade, que me apresentou, em 2012, Lygia Bojunga, e com quem aprendi a pesquisar com os olhos, com o coração e a obstinação de ouvir o texto nos seus mínimos ruídos.

A Leonardo Soares, Fábio Camargo e Flávia Trocoli, pelas generosas contribuições e pela atenção prestada.

A Maiza, pela solicitude em sempre nos ajudar.

A CAPES, cujo apoio financeiro tornou esta pesquisa possível.

Ao amor, este que nos enlaça a todos, vindo de onde menos se espera... e se espera e Ele chega.

A Marcel Proust, cuja obra me fez permanecer, durante esta pesquisa, no gesto voraz da impossibilidade de ler o mundo.

“a nossa memória é que nem a nossa imaginação, a nossa curiosidade, os nossos vários *departamentos*: quanto mais uso a gente faz deles, mais eles se sensibilizam, se aprofundam, nos revelam.”
Lygia Bojunga

“cada livro decide absolutamente o que ela [a literatura] é”.
Maurice Blanchot

“Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois – antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer”.
Marguerite Duras

“Todo ‘aquele que foi’ é fragmento, enigma e espantoso acaso, até o dia em que a vontade criadora declare: ‘Mas eu assim o quis’”.
Friedrich Nietzsche

RESUMO

Este trabalho analisa a escrita da memória em *Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga, tomando-a não como aquilo que deve ser reconstituído tal como se passou, mas que procura trazer o passado para o presente em diferença, enquanto se trava uma relação de possibilidade e impossibilidade de se alcançar tal coisa. Como método, analisamos em *Fazendo Ana Paz* o foco narrativo, a oralidade, a escrita, o tempo, os personagens e a narração. Nossos principais respaldos teóricos são: Maurice Blanchot (2007), Lucia Castello Branco (1994), Jacques Derrida (2005), Gilles Deleuze (2002), Roland Barthes (2003) e o valioso apoio da filosofia, como: Friedrich Nietzsche (2007) e da psicanálise, com Sigmund Freud (1996). Além de textos literários de: Marcel Proust (2012), Clarice Lispector (1999), Maguerite Duras (1986) e Lewis Carroll (2009). Contamos ainda com o apoio do campo da física, a partir de Stephen Hawking (2015).

PALAVRAS-CHAVE: memória, escrita, fragmentação, Lygia Bojunga, *Fazendo Ana Paz*

ABSTRACT

This study examines the writing of memory in *Fazendo Ana Paz*, by Lygia Bojunga considering it not as what must be reconstituted, but as what brings the past into the present in difference, creating a relation of both possibility and impossibility of reaching such a thing. As a method, we analyze in *Fazendo Ana Paz* the narrative focus, orality, writing, time, characters and narration. Our main theoretical endorsements are: Maurice Blanchot (2007), Lucia Castello Branco (1994), Jacques Derrida (2005), Gilles Deleuze (2002), Roland Barthes (2003) and the valuable support from philosophy such as: Friedrich Nietzsche (2007) and psychoanalysis, with Sigmund Freud (1996). Besides, literary texts of: Marcel Proust (2012), Clarice Lispector (1999), Maguerite Duras (1986) and Lewis Carroll (2009). We also have theoretical anchorage from the field of physics by Stephen Hawking (2015).

KEYWORDS: memory, writing, fragmentation, Lygia Bojunga, *Fazendo Ana Paz*.

ONDE NASCEM OS CAMINHOS

DOS CAMINHOS.....	09
CAPÍTULO I - O CAMINHO DAS VOZES.....	25
O sopro que levanta.....	31
Muito além do fingimento.....	34
Fingindo o fingir.....	36
O gancho (?) com resposta.....	39
O gancho (?) sem resposta.....	39
Mesmo que morrer seja preciso.....	40
Qual roupa vestir para falar?.....	44
O Caminho das Vozes.....	50
A narradora que <i>pouco</i> faz.....	56
* <i>Pequeno inventário de citações</i>	56
É possível, pois, narrar?.....	60
Narrando o impossível.....	61
CAPÍTULO II - OS FRAGMENTOS REUNINDO-SE EM UM NOME.....	66
O nascer de Ana Paz.....	67
A mão errante.....	71
A urgência da moça.....	74
A velha.....	77
O primeiro fragmento do pai.....	80
A casa de “sobras”.....	82
Três vezes dito.....	87
Fragmentando mais.....	89
Nós, onde vive.....	93
As personagens desgarradas.....	96
Fazendo o tempo.....	97
CAPÍTULO III - AS PARTÍCULAS DA ESCRITA – O CORPO DE ANA PAZ.....	104
O encontro surgindo.....	105
Alice e o espelho que riu.....	113
As travessias.....	118
Ana Paz e o espelho que riu.....	119
Ana Paz crescendo, ou diminuindo?.....	122
A nascente do pai.....	124
* <i>Os rascunhos</i>	127
“ <i>meu chão</i> ”.....	133
* <i>O livro para</i>	134
Escrevendo com as partículas da voz.....	136
Uma breve biografia da autobiografia de Ana Paz.....	139
Assino embaixo.....	144
* <i>O corpo sempre en-cena</i>	146
A eterna busca.....	148
* <i>Unidades múltiplas</i>	149
Carta ao leitor.....	153
PRA VOCÊ QUE NOS LÊ.....	155
REFERÊNCIAS.....	159

DOS CAMINHOS

Este trabalho é ramificação de um caminho que vem sendo construído há mais de quatro anos, envolvendo a obra da escritora Lygia Bojunga. O primeiro contato com a autora, que culminou em projetos de pesquisa, foi por meio da disciplina de Literatura Infanto-juvenil, cursada na Universidade Federal de Uberlândia. Nesse primeiro contato, marcado pela impressão impactante dos livros da escritora, cujas temáticas são variadas e quase sempre escritas pela ótica de crianças, começamos a desenvolver uma pesquisa, em meados do ano de 2012, em que trabalhamos a obra *Sapato de salto*, com o enfoque no processo de desmitificação. Concluída essa pesquisa, continuamos com a autora e com o mesmo objeto, mas acrescentamos o livro *O abraço*. Desse modo, demos prosseguimento, de certa forma, à pesquisa anterior, focando em questões como a violência e a sexualidade, mas agora não mais tão ligadas à concepção de desmitificação barthesiana. As duas pesquisas duraram dois anos e foram desenvolvidas como trabalhos de Iniciação Científica. Para tratarmos das questões pesquisadas, imergimos na escrita da autora, buscando lançar luz sobre os mecanismos de escrita, a fim de perceber como se dá a construção das narrativas e como se dá o trabalho da autora com a escrita, que problematiza, quase sempre, a infância e a juventude, dentro do contexto da criação literária.

Neste trabalho de dissertação, daremos, portanto, prosseguimento à caminhada pela obra de Lygia Bojunga, mas agora lançando os olhos sobre o livro *Fazendo Ana Paz*, publicado pela primeira vez em 1991 e reeditado e publicado em 2007 pela Editora Casa Lygia Bojunga. Neste momento, não abordaremos diretamente as questões concernentes ao gênero infanto-juvenil, pois fomos levados mais para os caminhos da memória. Além disso, consideramos que já há um número considerável de trabalhos que, de uma maneira ou de outra, tratam do assunto, como o livro *A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita* (2010), de Eliana Gabriel Aires e as teses: *Fazendo retratos e experimentos: A performance da linguagem em Lygia Bojunga* (2011), de Marta Yumi Ando e *Para Lygia Bojunga: a mulher que mora nos livros* (2010), de Ana Letícia Pires Leal Câmara. Trabalhos aos quais recorreremos para tratar de narração e leitura. Outro fator é que a ficha catalográfica da edição de 2007 da Casa Lygia Bojunga classifica o livro como Literatura Brasileira, o que acabada ampliando o público leitor, não ficamos somente “direcionando” para o público infanto-juvenil. Tal classificação foi modificada a partir da edição de 2007, pois as primeiras edições, pela Editora Agir, do ano de 1992 e do ano de 1998, classificam *Fazendo Ana Paz* como

infanto-juvenil. Desse modo, considerando o bom número de pesquisas sobre o assunto e a abertura feita pela última classificação do livro como Literatura Brasileira, nos voltamos para o tema da memória, embora a questão da infância apareça no nosso trabalho, como um caminho irresistível para não ser trilhado.

Com isso, nossos caminhos – assim! escrito no plural! – perpassam os traços de memória presentes no referido livro, por considerarmos, nele, dentre outros fatores, alguns traços autobiográficos, e por tratar-se de um livro que problematiza a escrita e o processo de construção de personagens, a partir da memória. Nele, nos deparamos com uma narradora que problematiza sua escrita, ou seja, trata-se de uma narradora que se coloca como escritora. Por isso, por conter elementos dentro da narrativa, além de elementos paratextuais, como a fotografia de Lygia Bojunga com a família, no espaço “Pra você que me lê”, e por conter uma foto de um sobrado, na capa do livro, que é onde a escritora passou sua infância (como é dito no “Pra você que me lê”), podemos pensar que esta *narradora autora*, a chamemos assim, confunde-se com a figura da escritora ficcionalizada, isto é, transposta para o texto. Além disso, existe um forte movimento memorialista feito principalmente pela personagem Ana Paz, quando ela está na sua fase idosa. É nessa altura da vida que a personagem sente a urgência de voltar ao seu passado para reencontrar com a sua parte criança e sua parte moça, configurando-se num movimento de desejo de conciliação com suas partes desgarradas ao longo do tempo.

Foram esses elementos que nos chamaram a atenção e que nos fizeram pesquisar a questão da memória, sobretudo como escrita, pois as marcas, os traços e vestígios de memória estão presentes nas histórias das personagens, assim como estão presentes também como elementos extradiscursivos, notados “porque sabemos de dados da vida da autora” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.137), como diz Lucia Castello Branco a respeito da obra de Lillian Hellman. Desse modo, temos em *Fazendo Ana Paz* uma escrita que problematiza, acima de tudo, o fazer literário, em que a memória é um meio de criação – mas, ao mesmo tempo em que ela propicia os meios, ela também é um entrave.

A partir desses elementos memorialistas, e a partir das leituras que fazemos do livro, notamos que uma das questões cruciais, talvez a questão mais importante para a *narradora autora* do livro, seja o próprio narrar, ou, em outras palavras, a escrita. Com isso, deparamo-nos com um foco narrativo que vemos mudar constantemente, da *narradora autora* para as personagens e das personagens para aquela. Parece que, com essa alternância de foco, a questão da feitura de Ana Paz se torna sempre mais complexa, pois a *narradora autora* se vê quase sempre interpelada pelas personagens que se narram “sozinhas”, demonstrando que ela

não tem controle total sobre as suas próprias personagens, nem sobre ela mesma, por mais que ela dê voz à elas em alguns momentos, alegando que “acho que é melhor a Ana Paz contar esse pedaço” (FAP, p.44).¹

Essa questão, acreditamos, está totalmente vinculada à questão da escrita, tanto que o título do livro é composto por um verbo no gerúndio *fazendo*, o que evidencia a importância do fazer literário, mas evidencia também que se trata de um livro que relata o processo de composição, do “levantar” (FAP, p.18) as personagens, como a própria narradora diz. O que não é mostrado, no entanto, como algo fácil, como se toda a gênese da escrita fosse uma celebração, pelo contrário, vemos os andaimes da construção, todos os tropeços, mas também as alegrias.

Assim, temos um livro em que acompanhamos as dificuldades, as hesitações e os êxitos dessa *narradora autora*, durante o processo de feitura/escrita de Ana Paz. Desse modo, desenhamos uma pesquisa que persegue os seguintes objetivos: estudar de que modo se apresenta a memória na obra *Fazendo Ana Paz* (2007); investigar de que modo se dá a relação de tempo, de narração e de escrita; investigar a relação entre foco narrativo e a escrita oralizada; e, por fim, investigar a constituição das personagens. Com isso, havíamos planejado os capítulos para perfazerem o seguinte percurso: no primeiro trabalharíamos com tempo e personagem; no segundo, escrita e escrita oralizada; e, no terceiro, adentraríamos na narração e no foco narrativo. No entanto, com o desenvolver da pesquisa e com o avanço da escrita da dissertação, nos deparamos com uma grande questão, que é a fragmentação do texto de *Fazendo Ana Paz*, que nos fez repensar o caminho antes planejado, de modo que o primeiro capítulo acabou se tornando o segundo, o segundo, o terceiro, e com isso, se fazer primeiro, ou seja, o terceiro capítulo, na verdade, é o primeiro. Em virtude dessa quebra, ou dessa curva dos nossos caminhos, o leitor poderá perceber uma diferença entre as discursividades do primeiro capítulo, em relação ao segundo e ao terceiro. Todos estão sob a forma da fragmentação (sim! a consideramos uma forma), no entanto, o primeiro traça um panorama geral da narrativa, investigando o comportamento do foco narrativo. Já o segundo e o terceiro capítulos, no entanto, seguem a leitura do livro, à medida que o analisamos.

Fizemos tal mudança por termos percebido que a questão da narração e do foco narrativo (quem narra? como narra? por que narra? é possível narrar?) é um questão primordial no livro, e que acabou se fazendo importante também para nós, tendo em vista que à medida que escrevíamos, fomos “sofrendo” da mesma “dor”, uma espécie de dor ou de

¹ A fim de evitar a grande repetição das referências no corpo do texto, abreviamos o nome do livro *Fazendo Ana Paz*, para FAP, e suprimimos a data 2007, que é referente à publicação pela Editora Casa Lygia Bojunga.

difficuldade de narrar de forma fluente e linear; dor pela qual passa a narradora. Talvez tenha sido isso que nos fez mudar de direção várias vezes, como fizemos com as disposições dos capítulos, e, não de forma voluntária, percorremos o mesmo caminho da escrita de Lygia Bojunga em *Fazendo Ana Paz*, isto é, não escapamos também à fragmentação e o nosso texto se apresenta também desse modo.



Uma das características mais importantes concernente à memória em *Fazendo Ana Paz* é que ela é atravessada por questões afetivas, haja vista as personagens aparecerem de forma imprevista e instantânea, sempre com a ânsia de contar alguma coisa para a narradora; histórias que quase sempre são marcadas por acontecimentos trágicos, por paixões ou por amor ferido. Percebido isto, acreditamos que esse seja um dos motivos que causa a fragmentação do texto de *Fazendo Ana Paz*. Mas aliado a isso, está o fato de que a memória, ela mesma, seja fragmentária. É como diz Friedrich Nietzsche: “por mais que meus olhos fujam do presente para o passado, sempre encontram o mesmo: destroços, fragmentos, acasos terríveis... e homens em parte alguma” (2005, p.126). Ou seja, ao olhar para o passado, só encontramos fragmentos de lembranças. Nada em sua inteireza. É válido ressaltar que quando dizemos isso, temos em mente que a história da personagem é-nos apresentada em três fazes: Ana Paz-criança, Ana Paz-moça e Ana Paz-velha; e o movimento da *narradora autora* é o de tentar achar um fio que liga estas três personagens – que por aparecerem de forma não linear e com histórias sempre “mal” contadas e inacabadas, deixam-na sempre em dúvida quando à origem e a ligação entre as três. À medida, então, que avança esse narrar do intempestivo e do intermitente, em que vez ou outra uma personagem dá as caras, dizendo ser uma menina chamada Ana Paz, é que vamos constatando que as personagens, na verdade, são a mesma.

No entanto, em meio a esse jogo de indefinição, que vai ganhando contornos mais ou menos definidos, encontra-se a figura da *narradora autora*, que possui um comportamento diferente do narrador onisciente, que tudo sabe. No lugar disso, em alguns momentos, ela acaba ganhando contornos de personagem, não como um *narrador-personagem*, que faz parte do enredo e ganha ares de testemunha ocular, mas uma narradora que vai se aproximando muito afetivamente das personagens, num movimento em que ela quase se confunde com elas. Dizemos isto porque, além da questão do foco narrativo mudar sempre, ou seja, não é a *narradora autora* que conduz o tempo todo a história, vemos que ela se identifica muito afetivamente com as personagens, principalmente a da Velha. Notamos isso, mais precisamente, quando ela tem que “levantar” a casa onde as personagens vão se encontrar, a

que chamamos de “casa de sobras”, por haver, nesse movimento de construção, um apelo à memória da personagem, de onde a *narradora autora* vai pinçando restos de lembranças de lugares em que a Velha viveu. Portanto, nesse movimento, temos a impressão de que *narradora autora* e personagem parecem ficar muito íntimas uma da outra – parecendo partilharem as lembranças –, o que acaba por ir apagando as fronteiras dos papéis demarcados de narradora, enquanto aquela que narra, e de personagem, enquanto aquela que é narrada.



É como se *narradora autora* e personagem se fizessem à medida que a história de Ana Paz avança.



Ao fazermos nosso caminho por entre os caminhos da narrativa, fomos nos deparando com essas questões inquietantes e, às vezes, quase intransponíveis. Uma das formas, portanto, que encontramos de não perdermos o diálogo (ou a proximidade) com a narrativa e seus “modos de ser”, foi assumindo o aspecto da fragmentação no nosso próprio texto. Achamos mais saudável optar por esse viés do que forçar uma leitura e uma análise lineares do texto. Assim, pegamos no mesmo lápis que a narradora, posicionamos nossas mãos sobre a mão que escreve e acompanhamos os seus percursos: as hesitações, as dúvidas, as alegrias, as dores, os sucessos e os fracassos. Sim! a narradora expõe muitos dos seus sentimentos enquanto escreve a Ana Paz; ela também faz planos, “eu fiz ponta em tudo que é lápis” (FAP, p.17), para esperar a personagem e organizar o tempo de escrever. Mas nem sempre esses planos se concretizam, e ela acaba voltando, muitas vezes, ao marco anterior: ao último rastro deixado pelas personagens, o que marca outra característica da narrativa, que é a repetição – deixando notar uma certa dificuldade com o narrar –, traço bastante evidente na narrativa do pai de Ana Paz.

Optamos por esse caminho sinuoso e intermitente, também porque procuramos não perder de vista o próprio texto da narrativa, pois o nosso método de pesquisa e de escrita parte, antes de tudo, do texto de Lygia Bojunga. Esse pode ser, na verdade, o fator que acabou nos levando à fragmentação do nosso próprio texto, devido à grande importância que damos à narrativa. É claro que com isso não abandonamos as práticas da pesquisa acadêmica, mas, de certo modo, não as seguimos rigidamente, pois preferimos fazer o caminho, ou os caminhos, que nos indica o texto, e por esse motivo, quase sempre, ele começa falando antes de nós.

Tanto que, em alguns momentos, ele fala tanto, que os nossos caminhos acabam se esticando, talvez além da conta.

Além disso, como já dissemos, em *Fazendo Ana Paz* vemos que muitas fronteiras da ficção literária se apagam ou se encontram em estado de ruína, e talvez por isso também não tenhamos escapado desse movimento, fazendo com que neste trabalho as fronteiras entre o discurso acadêmico/crítico e o discurso do leitor – com o qual nos identificamos e nos apoiamos antes de tudo – se tornem mais flexíveis. Pensamos, juntamente com Maurice Blanchot, que “Só importa o livro, tal como é”, pois “[...] todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade do livro” (2005, p.293).

É isso!...

Ao buscarmos “a realidade do livro”, sobre a qual nos fala Blanchot, perseguimos os caminhos narrativos que nos indicam qual é o tipo de memória que se inscreve em *Fazendo Ana Paz*, e qual é a importância dela para este texto. O que vimos foi que a memória inscrita na narrativa, principalmente a memória discutida pela *voz autoral* do “Pra você que me lê”, é um tipo que se faz presente em toda a obra da escritora. Dizemos isso por tratar-se de uma memória que revolve traços da infância, que ela chama de “país da minha infância” (FAP, p.101). É nesse tempo-espço que se inscreve toda a obra de Lygia Bojunga.



Notamos que escrita e memória estão intimamente ligadas, de modo que escrever, é escrever com a memória e, do mesmo modo, a memória só se dá com o escrever. Escrever, que para Lygia Bojunga é sinônimo de imaginação, o mesmo que criação para ela. A memória, ela diz no “Pra você que me lê”: é alimento para a imaginação (FAP, p.102). Além disso, o escrever em *Fazendo Ana Paz* também é sinônimo de narrar (em seu sentido de relato oral). Essa prática tão antiga, que, como meio de troca de experiências de um contar que passa para outro, acaba se fazendo presente na narrativa, na medida em que são utilizados recursos para se produzir a impressão de que alguém está nos contando as histórias na nossa frente, enquanto lemos o livro. Um dos principais recursos utilizados para esse fim é a oralidade, que presentifica o narrar e, ao mesmo tempo, as narradoras, que parecem estar contando as histórias no ouvido do leitor.

Desse modo, narrar não é algo estático, pelo contrário, é movimento, movimento que se reflete na narrativa, no foco narrativo e nas personagens, em seus fluxos vertiginosos; e é movimento também quando o leitor se faz presente. Assim, de uma escrita que poderia

conservar a memória, remetendo à mnemotécnica antiga, ela se transforma em movimento de construção e de desconstrução, de “levantar” personagens e de destruí-los, como apontamos com Jaques Derrida (2001) e Sigmund Freud (2011), dentre outros. Mas, como ressalta Regina Zilberman (2006, p.128), é o narrar, também remetendo às práticas populares e tradicionais, que garante a constante atualização do que se conta, ou seja, narrar é o próprio gesto de atualização da memória, o que em *Fazendo Ana Paz* se dá numa junção com a escrita oralizada, isto é, não é possível pensar tal livro separando escrever e narrar, pois ambas as ações são parte do processo da memória.

A memória circunscreve-se num movimento de exteriorização, de desdobramento do eu e de sua desterritorialização, pois de acordo com Lucia Castello Branco, uma memória marginal, ou seja, aquela que está nas bordas da “memória oficial”, não pretende buscar “a verdade integral do sujeito, ou a cópia fiel de sua realidade” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.56). Desse modo, trata-se de uma memória que persegue seus desejos, que, como vemos com Marcel Proust (2012), pode mudar de direção, ou simplesmente ser esquecida pelo caminho. Em *Fazendo Ana Paz* se inscreve uma memória que se relaciona o tempo todo com a impossibilidade de se recuperar o passado, enquanto o desejo se mostra como insistência, até a personagem “do meio” se levantar para libertar a todos. Isto é, trata-se de uma memória muito próxima das ideias de Lucia Castello Branco, quando ela afirma – em consonância com uma ideia de memória aproximada do feminino –² que “[é] preciso haver lacuna para que o gesto da memória se dê”, e mesmo que a tentativa seja de resgate da realidade “tal como ela foi”, o que se terá será a apreensão “do Real, na acepção lacaniana: são fragmentos, restos, resíduos de impressões, situações, afetos não simbolizados, que apenas precariamente ascendem à linguagem verbal” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.63).

A questão da fragmentação talvez seja o aspecto que mais marca a escrita e a forma do texto *Fazendo Ana Paz*; é um elemento que está em todas as instâncias da narrativa: na representação da memória, no foco narrativo, no tempo e nas personagens. Desse modo,

² Sobre o feminino, Lucia Castello Branco afirma: “se pensarmos a invisibilidade como algo que se furta à visão, ao olhar, mas que no entanto insiste, interfere, e sobretudo incomoda, porque se faz sentir e perceber como diferença, talvez possamos ver com outros olhos a concepção do feminino como lugar do vazio e da falta” (1994, p.65). Aquilo que insiste, emerge, sobretudo, desses lugares de vazio e de falta, pois são nas brechas do discurso totalitário da sociedade que o discurso feminino se instala; ele se constrói nas margens do discurso convencional, “masculino”, e se constitui – diferenciando-se do discurso dominante – como algo também constituído em si pela falta e pelo vazio. Castello Branco recorre às teorias de Henri Bergson e de Bachelard para falar da questão da linearidade temporal, que tem a ver com a construção da memória feminina. Enquanto o primeiro se atém a uma concepção de tempo linear, em que o sujeito é incapaz de separar o passado do futuro, porque o tempo é algo que sempre escapa no momento da percepção, o segundo insere o sujeito, atribuindo-lhe o papel de construtor da temporalidade, que, para o teórico, é lacunar. A autora concorda com Bachelard justamente por ele considerar a importância do sujeito na construção da noção de tempo e por considerar a possibilidade de construção da memória, pela linguagem, a partir da falta e das lacunas temporais.

podemos dizer que se trata de uma narrativa cujo tempo não é linear, assim como as personagens não são totalmente coerentes, do mesmo modo que a memória é fragmentária e, às vezes, inalcançável no seu tempo passado. O que faz com que pensemos que o que está em jogo, no livro, seja mais uma busca daquilo que não se sabe ao certo que se busca, do que a reconstrução precisa de algo vivido ou a descrição *ipsis litteris* de uma história previamente pronta no espírito da escritora. Assim, a verdade buscada, se é que podemos usar esse termo, é algo que é construído à medida que o texto é feito, em outras palavras, à medida que Ana Paz é feita. E o que percebemos, ao longo deste trabalho, é que um dos desejos maiores é o de se perder pelos descaminhos da memória, pois é fazendo várias versões para o pai que a *narradora autora* acaba libertada, em certa medida, da pressão do seu passado e é o modo também de fazer com que Ana Paz goste um pouco desse pai, e o aceite em sua imperfeição. Portanto, é uma narrativa que lida, de fato, com o esfacelamento, com o fragmentário, com a incerteza, mas lida também com um desejo ou uma vontade de apreensão, pela escrita, das personagens tão escorregadias.



A discussão sobre a fragmentação ocorre há bastante tempo. Quando pensamos nesse elemento, vem à nossa mente, quase sempre, a ideia contrária a ela, que é a ideia de unidade. Platão, n' *A república* (1949), discutiu bastante tais nuances, ao pensar o modelo de cidade ideal. Lá, sempre tratando, por meio da dialética, de construir um modelo de cidade em que as instituições e o próprio homem vivessem plenamente, as questões do contraditório, do ambíguo e do fragmentário são colocadas no nível daquilo que impede ou dificulta a concretização desse ideal. Tais elementos estão no nível da *doxa*,³ ou seja, no nível daquilo que faz parte do mundo das sombras, que é o mais distante da verdade.

A expulsão da figura do poeta da cidade ideal, por exemplo, passagem que é sempre muito lembrada no pensamento ocidental, pode ser lida também como um elogio às avessas, pelo fato de que Platão reconheceu que o poeta – como aquele que está no nível da representação da *doxa* – traz em si a ambiguidade e o contraditório, o que colocaria o equilíbrio da *polis* em perigo; ele exporia, desse modo, justamente “a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso” (PLATÃO, 1949, p.466), ou seja, avessa à ideia de verdadeiro e de bom.

³ *Imitar* se aproxima da *doxa*, ideia que para Platão está no nível baixo (da opinião e da não ciência), sobretudo porque “o imitador não saberá nem terá uma opinião certa do que imita, no que toca à sua beleza ou fealdade” (PLATÃO, 1949, p.463).

Portanto, o fragmentário, se lemos pela ótica platônica, está no nível daquilo que coloca em perigo a unidade. Podemos lê-lo, aproximando-o do nível da *doxa*, como aquilo que sempre está distante do mundo das ideias. Circunscrevemo-lo nesse lugar, porque é nele que Platão reconhece que “há no homem impulsos contrários e simultâneos em relação ao mesmo objeto” (1949, p.647), e a solução para esse impasse, que para ele é nocivo para o ideal da polis, é fazer o uso da razão, pois somente ela conduz o homem ao caminho da verdade e o livra da contradição. Podemos ler também que esse ideal – que parece conter uma certa fragilidade diante dos impulsos contrários do homem – é pensado com a finalidade de constituir uma unidade, que seria o movimento final de contemplação da verdade. Desse modo, unidade e ideal constituiriam o mesmo movimento, que atingiria o seu cume ao enxergar a totalidade das coisas, o que se diferencia bastante daquilo que está no nível da *doxa*, que só consegue ater-se às partes e não atinge o todo. A *doxa* platônica, portanto, está mais ligada a uma ideia de fragmento, de engano e de inverossímil.

Roland Barthes reforçou essa ideia de uma *doxa* como opinião e como aparência. No entanto, ele se diferencia de Platão, ao supor que ela “é formulada, insuportável” (BARTHES, 2003, p.85), ou seja, trata-se de uma opinião consolidada e, por vezes, tomada como verdade. Como forma de livrar-se desse engano, Barthes propõe a criação de um paradoxo para contrapor à opinião corrente, fato que ele sabe, porém, acabar levando a “uma nova concreção, uma nova *doxa*” (BARTHES, 2003, p.85, destaque no original). No fragmento “Doxa/paradoxa”, em seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), ele termina por dizer que esse movimento, que se configura como algo repetitivo, acaba por se “degenerar em Balbucio” (p.85), o que o coloca numa espécie de deriva, entre a repetição do mal objeto (Doxa) e a criação de um contraponto “libertador”. Tal fato ilustra ou é uma das causas do caráter fragmentário desse livro, que parece ser a materialização do desejo de ir além do movimento doxa-paradoxo-doxa.

Como se pode notar, Platão, diferente de Barthes, tem uma ideia não muito positiva daquilo que suscita o contraditório e o ambíguo, pois, pensando no ideal da *pólis*, ele teme sempre que tais elementos possam colocar em cheque a verdade maior, que entendemos, precisamente, como um movimento de unidade e para a unidade, guiado pela razão. No entanto, quando o pensador reconhece que há no homem impulsos contrários e quando ele diz que são eles que levam à dor, por meio da aflição (PLATÃO, 1949, p.467), vemos também que é justamente com a exposição a esse tipo de sofrimento que a literatura, em sua grande parte, lida. Diante disso, podemos pensar que *Fazendo Ana Paz* se constitui num movimento muito mais próximo daquilo que lida com esses impulsos, isto é, a narrativa não parece lidar

com o movimento de uma construção efetiva de uma verdade, ou de uma unidade que englobe as personagens numa só. Embora haja um movimento de tentativa de apreensão da personagem, parece que ele não extrapola o nível do fragmentário.

Sabemos, porém, que isso se dá por impossibilidade de se alcançar uma coerência que dê sustentação maior aos traços da personagem, e também se dá porque, a certa altura, descobre-se que esse é o modo de “existência” das personagens, ou seja, descobre-se que o fragmentário revela mais que uma pretensa unidade.

Lembramos que tal noção já estava sendo discutida nos séculos XVIII e XIX pelos românticos. Friedrich Schlegel era um desses, pois como filósofo pós-kantiano, vai de encontro com os ideais do pensamento alemão em pauta, cujo saber não poderia ser formulado sem uma sistematização, pautada numa presumida unidade e coerência (1997, p.13). O filósofo, portanto, propõe um modo de pensar, cuja forma é a própria fragmentação, muito diferente do pensamento alemão kantiano. Na introdução do seu livro *O dialeto dos fragmentos* (1997), Marcio Suzuki, questiona: “não deveria ser justamente uma forma fragmentária, que, livre da maquinaria da técnica, pudesse ser tão orgânica quanto a própria ‘vida’?” (1997, p.18).

É mais ou menos esse o caminho que toma Maurice Blanchot, no que tange ao “cultivo” da fragmentação como forma. No entanto, ele avança um pouco, pois para ele, há sempre um desejo ou uma busca pelo próprio fragmentário, como uma forma de sempre ir além. Quando dizemos isso, temos em mente que ele diz que “o escritor, frequentemente, não deseja acabar quase nada, deixando em estado de fragmentos cem narrativas que tiveram a função de conduzi-lo a determinando ponto, e que ele deve abandonar para tentar ir além desse ponto” (2005, p.291). Isto é, para Blanchot, o fragmento é algo que pode ser buscado pela escrita, é algo também que suscita um ir além dele próprio. É quase o oposto do que postula Platão, pois, para este, esse além é um ponto metafísico, que se situa em um mundo somente alcançado pela razão filosófica, ou seja, o mundo das ideias.

Em Blanchot encontramos, bem diferente de Platão, certa incitação, certo incentivo ao cultivo do que é dúbio, ou seja, daquilo que carrega dois ou mais pensamentos diferentes; é como se ele acreditasse mais no desdobrar do pensamento e da dualidade do que na estagnação em uma verdade apaziguadora. Pois, é “forçando-a [a dualidade] em sua reversa e não a deixando nunca em repouso, buscando sempre o que ela esconde e o refúgio do que a esconde” (BLANCHOT, 2007, p.21), que essa linguagem se revela mais, mesmo que essa revelação se dê de forma enigmática ou surpreendente. Desse modo, podemos pensar que, ao cultivar o fragmento – ideia que, como vimos, vem desde o romantismo –, cultiva-se também

a revelação (ou manifestação) de um desconhecido, como aquilo que se esconde, mas que faz sinais. Tais sinais são a própria fragmentação, que potencializa o ir além de toda verdade absoluta. Aqui se inscreve também uma não efetivação do uso exclusivo da razão, como um processo consciente de busca pelo que não se sabe, pois se dá mais uma relação com a alteridade, ou seja, com aquilo que não podemos enlaçar com as rédeas da consciência.



A fragmentação, desse modo, atinge o livro como um todo, desde os elementos autobiográficos, textuais e paratextuais, até os extratextuais. Ao lançarmos um olhar amplo, vemos que a fragmentação, vista como um elemento que carrega a não verdade e a incerteza (ou imprecisão), apaga ou abala muito as fronteiras entre essas instâncias. Assim sendo, o nosso texto é “um texto que raconta o texto na medida em que o lê; ou que o lê na medida em que o raconta. Esse procedimento justifica-se pelo intento de dar lugar à narratividade” (CHAVES, 2001, p.15); é o que pensamos, e intentamos, e o que se aproxima do que diz Maria Lúcia de Resende Chaves, na introdução do seu livro *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...*: uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino (2001), quando ela justifica que um dos traços formais do seu texto, escrito originalmente como dissertação de mestrado, é a fragmentação.

Desse modo, “pouco importa que a dispersão do texto seja rica aqui e pobre acolá” (1991, p.2), como diz Roland Barthes, no prefácio intitulado “Como é feito este livro”, do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1991). Nessa obra, o método formal utilizado pelo escritor/teórico é o do fragmento, por ele acreditar que, para tratar de um discurso carregado de afeto, como discurso do enamorado, não há outra forma de abordagem, a não ser tratando-o de forma fragmentada e em figuras.

É próximo a essa forma, lidando com o fragmento como lufadas reveladoras do fazer de Ana Paz, que o nosso texto se comporá... não perdendo de vista que são os afetos, nas suas variadas formas, um dos principais causadores dessa fragmentação e ao mesmo tempo o seu sustento...



Deixando falar o texto, estilhamos a nossa voz, e é por entre esses estilhaços que o nosso texto caminha, mantendo sempre o esforço da escuta do que eles podem nos dizer. E o que mais ouvimos foram sussurros de liberdade, traduzidos no apagamento de muitas fronteiras (barreiras) como: entre narrador e narrado (personagem); entre escrita linear e não-

linear; entre sopro de vida que levanta as personagens e sopro que não consegue sustentar nenhuma “vida”; entre desejo de fazer um pai mais coerente e a impossibilidade de fazê-lo, o que acabou sendo um modo dele “viver”; entre *desejo materno* e *desejo divino*, confrontado pela impotência de escrever; entre desejo de criar personagens como seres vivos e os seus esfacelamentos, e suas repetições; e entre desejo de reviver um passado, se confrontando com o desejo de se perder pelos caminhos da memória criativa.



A fragmentação se relaciona também com os silêncios da narrativa, assim como é traduzida por meio deles. Algo que ciframos em nosso texto por meio de sinais gráficos entre um parágrafo e outro do texto (como já fizemos nesta introdução), entre uma parte e outra, marcando que ali há um espaço de des-continuidade: vivo como vegetal; estrelado; um espaço aberto ao infinito. Esforçamo-nos também para produzir os títulos das seções de forma a marcar um fragmento maior, o que indica algum desejo de unidade. Desse modo, os subtítulos são pequenas unidades de leitura, imersas na fragmentação do nosso texto. Assim, tais unidades de sentido acabam se tornando, numa visão amplificada, unidades-fragmentos-de-análise, de forma que os subtítulos expressam a força “máxima” da ruptura. Mas, quando usamos os três sinais $\infty \ \heartsuit \ \infty$ – com uma espécie de 8 deitado ∞ , que lembra um *ouroboros* ou uma *lemniscata*, dando a ideia de infinito e continuidade (de continuidade-infinita), juntamente com uma flor, que pode parecer também uma âncora –, marcamos uma ruptura de força média; já quando utilizamos apenas o símbolo \star , que nos lembra uma estrela, ou melhor, uma rosa dos ventos, marcamos uma forma mínima de ruptura, mas que aponta para muitos lados. Portanto, essa é uma forma de organização da fragmentação, mas uma organização que visa não impor ordem no caos narrativo-escritural, mas sim acompanhar os movimentos desordenados e a dar-lhes um lugar, um símbolo e uma força (ainda que provisórios).

Além disso, marcar esses espaços de silêncio e ruptura também serve para destacarmos uma ideia, uma imagem ou conceito, como forma de fazê-los reverberar por todo nosso texto. Trata-se de momentos em que respiramos, tomamos fôlego, ouvimos os ruídos do texto de Lygia Bojunga e o próprio ruído da nossa voz. Como diz Roland Barthes, em *O prazer do texto*:

Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer

se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa (BARTHES, 2013, p.32).

É sempre amando o texto e sempre ouvindo outra coisa que vemos o dia nascer com as personagens e ficamos quietinhos, vendo a Ana Paz acordar e a casa também, porque “[d]eu vontade de ver a casa assim, tão quieta” (FAP, p.42). Um silêncio, portanto, que marca uma força, algo próximo ao que pensa Blanchot sobre a solidão da obra:

esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim (2011, p.18).



Desse modo, a mudança de percurso que fizemos, concernente à disposição dos capítulos, fez tremer os nossos caminhos, assim como tremera os caminhos para Alice, quando eles fizeram “curva abrupta”, lá dentro do espelho (CARROLL, 2015, p.38). Além disso, nossa escrita se comporta como um sismógrafo de todo abalo e de toda curva que os caminhos de Ana Paz fazem, ideia próxima do que diz Nicolas Harnoncourt, em seu texto “Escrever a música”: “A escrita é um testemunho, um sismógrafo tanto do sentidos quanto dos sentimentos” (2008, p.146-149). A nossa escrita, portanto, é um termômetro que mede toda a agitação das partículas agitadas pelo fervor da memória, que borbulha por todo o texto de *Fazendo Ana Paz*.



Fazendo Ana Paz, “empacado”, ficou “no fundo duma gaveta escura” (FAP, p.82), enquanto a *narradora autora* se dedicava a outro livro. *Intramuros* passou trinta e quatro anos engavetado, até que a autora resolveu publicá-lo, como ela conta numa nota de rodapé (2016, p.12). Os livros de Lygia Bojunga, portanto, costumam passar um bom tempo dentro de gavetas até serem publicados. Isso, no entanto, diz mais. Diz da relação próxima que tem seus livros com a memória, como se ela fosse tão presente a ponto de ser, de certo modo, forma e conteúdo de sua obra. O que nos faz lembrar o texto de Walter Benjamin, “Infância berlinense: 1900” (2013, p.101), no episódio da meia, em que ele se lembra de abrir, quando criança, uma gaveta de meias e ficar jogando com elas, puxando-as para fora e as desenrolando, enquanto ele percebia que forma e conteúdo eram a mesma coisa, pois ao mesmo tempo em que ele extraía de dentro o conteúdo, a bolsa (a forma) já não existia mais.

O que o fez enxergar a literatura como o mesmo movimento aventuroso do menino que abre a gaveta com todo cuidado: puxa as bolinhas de meias e as desenrola.

Tal cena do texto de Benjamin nos veio à memória, porque é um texto também sobre isso. E essa espécie de jogo de descobertas que ele faz com as meias parece se aproximar da relação que vemos entre a autora Lygia Bojunga e os seus livros. De modo que o espaço da gaveta não é só um lugar para guardar rascunhos de livros que “não deram certo”, mas é um espaço de descobertas, pois ao retirar um texto antigo de uma gaveta, ela também está no mesmo jogo de Benjamin, tentando descobrir que forma e conteúdo dar aos seus textos inacabados e engavetados, ao mesmo tempo em que ela percebe, às vezes, que a forma como eles estão, inacabados e fragmentadas, é a forma que eles devem ficar. O efeito desse jogo com a memória, vemos talvez materializado em todas as edições dos livros da Editora Casa Lygia Bojunga, pois todos eles têm a mesma cor: amarela, e todos têm o mesmo projeto gráfico de capa, mudando somente o miolo de um título para outro.

Além disso, em visita ao espaço Casa Lygia Bojunga, descobrimos, numa salinha pequena e discreta, um livro da coleção do Banco Safra, que reúne fotos de acervos de muitos museus brasileiros. O que vimos, foi o do Museu Nacional. E nos surpreendeu a similaridade da capa do livro com a capa do livro de *Fazendo Ana Paz*: bordas amarelas, quase no mesmo tom de amarelo; a foto do Museu Nacional no miolo, do mesmo modo que o Sobrado; e a tipografia da letra quase idêntica. Isso nos fez perceber que Lygia Bojunga pode ter se inspirado nas capas dessa coleção para estabelecer o projeto gráfico da capa de todos os seus livros. Como se trata de uma coleção sobre acervos de museus, isso nos leva a crer que o modo que ela pensou para dar unidade, para reunir os seus livros, foi dar a mesma “cara” para todos: cara de memória. Assim, toda a obra de Lygia Bojunga, a partir das novas publicações feitas pela editora dela, são unidos pelo mesmo laço da memória, que reflete o desejo de criar um “espaço”, os próprios livros, como se fossem um museu, local de morada das personagens.

A memória, portanto, é laço de união da obra de Lygia Bojunga, o que ilustra o que discutimos nesta dissertação, quando falamos que a memória, como meio de se criar personagens, que por vezes se dá como um gesto rememorativo, atravessa toda a obra da escritora. Rememorar esse que é diferente do gesto do simples lembrar, pois nele a marca principal é a fabricação imaginativa, como diz a própria Lygia Bojunga (FAP, p.103); ou é um movimento perene de re-escrita da vida, como diz Ângela Mucida (2009, p.108); ou, como diz Gagnebim, a respeito de Walter Benjamim, é um gesto que visa a trazer o objeto

diferente/transformationado para o presente (GAGNEBIN, 2014, p.236-238); ou, ainda, como Marcel Proust, é um processo criativo (2012, p.352).



às vezes, quando ele anda na floresta e vê o vento sacudindo uma folha, ele ainda lembra da orelha da Dona Popô; e outras vezes, quando ele encontra uma flor no caminho, a lembrança ainda dói pensando na Dalva e num amarelo bem clarinho, todo salpicado de flor, ora é violeta, ora é margarida, e lá uma vez que... (BOJUNGA, 2010, p.206).

É o amarelo-memória “bem clarinho” – da cor da lembrança de Dalva, guardada por Vitor – que está presente em toda a obra de Lygia Bojunga, representado pelo amarelinho dos livros das edições feitas a partir da Editora Casa Lygia Bojunga.

Concluindo... dizemos ainda que,

o título desta dissertação – “lembrando dos caminhos” – é citação do livro *Fazendo Ana Paz*. Nesse trecho, a narradora conta sobre o desejo de escrever um livro de viagens, que segue outro desejo: o de compor a “trilogia do livro”. Essa trilogia que é um projeto que inclui *Livro, um encontro* (1988), *Fazendo Ana Paz* (2007) e *Paisagem* (2004), cujo objetivo da autora é falar mais “*dramaticamente*” da sua literatura, ou seja, é um projeto que visa discutir o seu fazer literário sob a perspectiva da encenação do seu fazer. Isso perpassa os três livros, de modos diferentes: o primeiro se dá como uma espécie de depoimento sobre sua vida como leitora e como escritora, portanto é ela en-cena; o segundo mostra a construção da personagem Ana Paz, evidenciando (encenando) suas dificuldades e fracassos com ela; e o terceiro é a relação com personagens que, como o Loureço, dialogam com ela como leitores de sua obra, e acabam participando ativamente da escrita do livro, ou seja, é a teatralização da relação “direta” com o leitor. Desse modo, “lembrar dos caminhos” é não apenas se lembrar, como algo que se passa somente no interior da autora, como ela aponta no “Pra você que me lê”, mas é um lembrar que envolve o “levantar” de uma personagem que se apresenta como memória involuntária, bem próxima à noção proustiana. Ou seja, é um lembrar que só se dá por meio da escrita e do narrar.

No entanto, quando ela começa a tecer as suas memórias, de ímpeto surge um bilhete, que ela examina tentando reconhecer do que se trata. O bilhete era de uma menina chamada Raquel, para um menino chamado André. A única coisa, no entanto, que a narradora parece saber sobre esse bilhete são os dois nomes, em que o primeiro está como remetente e o

segundo como destinatário. Raquel, diferente de outras personagens da *narradora autora*, surge de forma abrupta e imprevista, fazendo-a admitir para si que “não tinha nem pensado que a gente podia parir personagem assim. A Raquel entrou no meu estúdio feito um furacão, explodiu” (FAP, p.11).

Essa aparição intensa de Raquel faz a *narradora autora* criar uma bolsa para a menina esconder suas vontades, “uma bolsa amarela que me deu a maior mão-de-obra pra fazer” (FAP, p.11), diz-nos o texto. Até que ela se viu “esquecida” do livro de viagens que ia fazer – o seu percurso previamente traçado –, ao mesmo tempo em que percebeu que a personagem Raquel só lhe deu sossego “quando eu botei o ponto final no livro” (FAP, p.13).

Tal livro finalizado, tal movimento de escrita impulsionado por uma personagem “exigente, obstinada, centralizadora” (FAP, p.12), culminou em *A bolsa amarela*, livro publicado originalmente em 1976.

A *narradora autora* salienta que estava acostumada, até o aparecimento de Raquel, com o surgimento de suas personagens ocorrendo sempre de forma sutil. Ela conta que “[abriam] uma fresta da porta, dava um espiada, sumiam, voltavam, a fresta ia aumentando...” (FAP, p.13), ou seja, parece que as personagens, de uma forma geral, a procuravam para que ela contasse suas histórias, embora houvesse nelas (ou nela) certa hesitação. Por fim, ela pergunta: “filho meu nenhum vai chegar feito a Raquel chegou?” (FAP, p.14).

Capítulo I

O CAMINHO DAS VOZES

“a humanidade sempre abandona seu próprio caminho – e perde seu caminho”

Friedrich Nietzsche

“Quando eu escrevi e interpretei o monólogo LIVRO [...] eu estava longe de imaginar que comprido que ia ser o caminho que eu ia andar” (FAP, p.07), é o que lemos no prólogo de *Fazendo Ana Paz*; em seguida temos: “Eu sempre gostei de ler livros de viagens; um dia me deu vontade de escrever um” (FAP, p.10); mas ao no final do livro, nos é dito: “Tempos atrás eu inventei este espaço, que é só nosso, e que eu chamei de ‘Pra você que me lê’” (FAP, p.89). Entrementes, as personagens dizem: “Eu me chamo Ana Paz [...] eu acho o meu nome bonito” (FAP, p.14); “Eu aprendi um pouco de francês, foi por isso que eu entendi que ele tinha falado *coup de foudre*” (FAP, p.19, destaques no original); “[eu] Acordei no meio da noite pensando no que o meu filho me disse [...] Fiquei olhando pra cara dele” (FAP, p.25). Os leitores, portanto, que se deparam com esse mar de diferentes eus, podem ficar confusos por não saberem estabelecer ligação, em princípio, entre tais vozes e a história que está sendo contada, como se todas essas instâncias discursivas confundissem, na mesma medida, os seus referentes na narrativa. Fato que, no entanto, vai na contramão do que se espera do discurso em primeira pessoa, que se refere àquele mesmo que diz “eu” e pode “remeter a traços de estabilidade referencial”, como esclarece Ann Banfield, pela ótica de Flavia Trocoli (2015, p.73).

Desse modo, perguntamos: quem diz eu? quem narra o livro *Fazendo Ana Paz*? de quem são essas vozes ou essa voz? São estas perguntas, portanto, que nortearão este nosso capítulo.

Tais perguntas, porém, poderiam ser respondidas instantaneamente, afirmando que a primeira e terceira citações são da autora, fazendo uso de um discurso paratextual, e que a segunda se trata da narradora do livro – a voz que vai conduzir a maior parte da narrativa. Já as outras citações são de Ana Paz-criança, Ana Paz-moça e Ana Paz Velha (nesta ordem), contando suas próprias histórias, numa espécie de autonarrativa. No entanto, essas respostas parecem não alcançar a complexidade da narrativa, nem a própria complexidade da discussão acerca do foco narrativo, principalmente no que se refere às narrativas mais modernas.



“Um interrogação ia puxando a outra e, lá pelas tantas, tchaaaaaa: a Ana Paz se afogou nesse mar de perguntas” (FAP, p.17). Quando a narradora afirma que a personagem se afogou nesse mar de questões, vislumbramos duas possibilidades: assim como Flavia Trocoli lê em

The Waves, de Virginia Woolf, que os “eus” lá presentes estão mais propensos a um apagamento e a uma suspensão de ancoragem, à medida que “as palavras são produtoras de movimento e não produtoras de significações” (2015, p.75), para que o *Isso*⁴ fale, ou seja, o inconsciente; também se nota que quem faz as perguntas, quem se debruça sobre a personagem que “foge” à sua própria narrativa, é a narradora, mas, ao final do parágrafo, ela acaba delegando o afogamento no “mar de perguntas” à personagem. Essa aparente omissão, ou essa aparente esquiva, que pode ainda abrir brechas para uma interpretação ou uma sensação de que a narradora esteja fingindo, pode marcar, já no início do livro, o livre fluxo do inconsciente daquela que escreve (ou faz), cuja representação tenta se ancorar no nome de Ana Paz, que ganharia, portanto, tons de fachada; fachada esta, porém, entendida como um rosto, que pode ganhar contornos de engano, de engodo ou de fingimento, mas somente à medida que sabemos que há mais (além) nas entrelinhas, algo que se aproxima do conceito de semblante⁵ proposto por Lacan (ROUDINESCO, 1998, p.212).



É como se o semblante do nome fosse a manifestação do possível, do reconhecível, que serve de porta de entrada tanto para a escrita quanto para a leitura.



Partimos, desse modo, da premissa de que *Fazendo Ana Paz* não é narrado por uma voz onisciente, orquestradora ou demiúrgica, embora tais traços não sejam desconsiderados, nem como formas nele presentes nem como desejos de escrita. Mas, juntamente com o que pensa Flavia Trocoli a respeito do narrador moderno, acreditamos que “a ausência de um narrador onisciente engendra lacunas intransponíveis na obra” (2015, p.26). Tais lacunas, lemos, no entanto, não como obstáculos que não nos permitem rastrear os caminhos do livro, mas, pelo contrário, são meios de ler o indizível, que se manifesta sob o nome de Ana Paz,

⁴ Segundo o Elisabeth Roudinesco, Isso é um “Termo introduzido por Georg Groddeck em 1923 e conceituado por Sigmund Freud no mesmo ano, a partir do pronome alemão neutro da terceira pessoa do singular (Es), para designar uma das três instâncias da segunda tópica freudiana, ao lado do eu e do supereu. O isso é concebido como um conjunto de conteúdos de natureza pulsional e de ordem inconsciente” (1998, p.399).

⁵ Encontramos no *Vocabulário lacaniano*, disponível na internet, a seguinte definição de semblante: “A categoria de Semblante, para Lacan, não remete ao falso semblante. Ao contrário, o Semblante designa o que organiza a vida psíquica para além do que seria uma aparência por oposição a uma essência. O Semblante deve ser relacionado com a Verdade. Assim, pelo fato da falta e da defasagem introduzida pela linguagem, não é difícil dar-se conta de que somos todos um pouco divididos, nunca completamente garantidos do que afirmamos, sempre um pouco no Semblante – mas irredutivelmente e, então, sem nenhuma conotação pejorativa. Tal é, antes, nossa verdade de humanos”. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/lacan/vocabulario.htm>, acessado em 28/12/16.

pois, como diz Roland Barthes sobre a escritura múltipla, a estrutura da escritura “pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) [...] o espaço da escritura pode ser percorrido” (2004, p.63). Assim, as ondas do mar de perguntas que atingem em cheio também o leitor, são navegáveis: lancemos, portanto, nosso barco de pesquisadores-leitores nesse mar “arrepido, todo encrespado” (2011, p.117), como nos diz o texto de ‘Lá no mar’, conto de Lygia Bojunga.



Mar que, para Nietzsche (2007a, p.270), é sinônimo de liberdade, de imensidão infinita rumo à qual podemos voar sempre mais longe e mais alto, livremente. Assim como o que pretende Ana Paz-moça: “eu nasci para viver num livro, livre (você sabe tão bem quanto eu que não tem nada mais livre que um livro)” (FAP, p.87). Como se o livro-livre fosse um pássaro aspirante à liberdade; mas é a escrita que quer ir sempre mais longe e mais alto. Todos os livros de Lygia Bojunga são livros-pássaros. Voemos, pois, com eles, velejamos em alto mar!



A nossa premissa diz muita coisa: *não é o caminho da onisciência e nem da consciência narradora que iremos seguir*, no entanto, também não diz muita coisa. Para traçarmos uma linha mais nítida nesse início de percurso, fomos a dois trabalhos sobre a obra de Lygia Bojunga. Um é o livro de Eliana Gabriel Aires, chamado *A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita* (2010), e o outro é uma tese de doutorado de Marta Yumi Ando, intitulada *Fazendo retratos e experimentos: A performance da linguagem em Lygia Bojunga* (2011). Ambos os trabalhos têm como objeto, dentro dos seus *corpus*, o livro *Fazendo Ana Paz*, e ambas as estudiosas tratam a voz narrativa do livro da mesma forma, com variação somente em virtude dos objetivos específicos de cada trabalho. As estudiosas chamam o narrador do livro, portanto, de *arquinarrador*, uma espécie de narrador consciente do seu trabalho, um narrador demiurgo e ardiloso que consegue engendrar uma narrativa tão bem construída a ponto de enganar o leitor por meio da sensação de que ele (o arquinarrador) não tem o controle da sua história. É um narrador, como já sugere o nome, que está acima do enredo e de suas vicissitudes, numa posição hierárquica superior aos seus personagens, tendo, desse modo, uma visão mais privilegiada do todo.

A partir dessa posição, ambas tecem os seus trabalhos centrando-os nessa visão de que o *arquinarrador* detém todo o poder da narrativa. Marta Ando vai por um caminho que

aponta que esse conceito representa uma autora ficcionalizada, nos moldes de um autor implícito que, apesar de se concretizar na tessitura da narrativa, não perde sua posição de superioridade. Aliana Aires vai também nessa direção, mas aponta para o aspecto do fingimento, delegando ao *arquinarrador* tamanho poder que ele é capaz de fingir que está fingindo não ter poder, como quando a narradora perde o “contato” com as personagens ou quando elas estão narrando a si mesmas.

Poderíamos seguir nessa mesma linha, não fosse o fato de considerarmos que a escrita não é um meio de afirmação de um saber prévio, nem o espaço de construção de uma obra cuja engenhosidade pudesse evidenciar uma escrita soberba, que de tão “preciosa” e até pretensiosa, abraça em si todas as “responsabilidades” e todas as minúcias de um enredo. Ao dizermos isso, obviamente não desconsideramos a capacidade criativa e inventiva da escritora, mas o dizemos justamos pensando que a escrita de Lygia Bojunga é repleta de movimentos que não visam fixação, nem posição demarcada, a ponto de a voz que abre o livro dizer no prólogo:

Sou da opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras; nunca sabe direito até onde está indo atrás da própria imaginação, ou em que ponto começou a seguir a imaginação do escritor (FAP, p.8).

Primeiro ela diz que sua escrita é um “território sem fronteiras”, depois diz que a imaginação é um trabalho ativo que não se dá como um processo de mão única, como quando o leitor simplesmente segue a imaginação do escritor. Ou seja, é uma escrita que não se preocupa com demarcações precisas de espaços e de funções. Por isso mesmo ela estimula o leitor a construir caminhos juntamente com o texto ou o deixa livre para abandoná-lo, por que não? Desse modo, se fôssemos pela via proposta pelas pesquisadoras, teríamos que deixar de lado essa forte característica da escrita de Lygia Bojunga e seríamos lançados no mesmo movimento de hierarquização, colocando uma instância sobre a outra ou uma dentro da outra, justamente o que não propõe uma escrita sem fronteiras e sem limites.



Eliana Aires e Yumi Ando fazem considerações em seus trabalhos de modo a deixar claro que a arquinarradora não é a própria escritora Lygia Bojunga, pois trata-se de uma instância criada por um autor implícito, que também não é a escritora em pessoa. Aires (2011, p.46-47) diz que esse autor implícito é uma versão implícita ou um *alter ego* (baseado em Wayne Booth) do próprio autor e diz que Lygia Bojunga cria uma versão diferente para cada obra sua, e seu diferencial, enquanto escritora, é tonar explícito o implícito, isto é, trata-se de

um trabalho metalinguístico. Ambas, portanto, trabalham com ideias muito parecidas sobre foco narrativo, metanarratividade e sobre uma ideia de *performance* que visa entender que a narrativa produz uma escrita cujo efeito é dar a impressão de que a personagem está de fato sendo feita (se presentificando) à medida que sua história avança.

Interessa-nos, aqui, discutir mais detalhadamente duas ideias levantadas pelas pesquisadoras: a questão do arquinarrador e a questão do fingimento, esta última ganhando mais destaque com Eliana Aires, quando ela diz, por exemplo, que a arquinarradora finge “saber menos que as personagens-narradoras para dar maior credibilidade à narrativa” ou que ela “simula não saber da lógica que sustenta o processo narrativo e prossegue brincando com seu leitor” (AIRES, 2011, p.53), quando na verdade, é ela quem está tramando tudo por meio de sua “consciência autoral que manipula com habilidade essa dissimulação” (AIRES, 2011, p.53). Como se pode ver, a questão do foco narrativo, para a estudiosa, está estreitamente ligada à ideia de fingimento e de dissimulação, justamente por conter em si a semente da consciência.



Fazendo Ana Paz é uma narrativa que já se inicia em tom metanarrativo, cuja voz narrativa deixa isso explícito, como nas passagens já citadas quando ela expressa a vontade de escrever o livro de viagens e fala da “necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever”, que a fez “levantar uma personagem chamada Ana Paz” (FAP, p.8, destaque no original). Nesta mesma passagem, a autora remete ao gênero dramático, tendo em vista que o livro dá seguimento ao projeto teatral iniciado com *Livro, um encontro* (1988). No entanto, não podemos ler essa trajetória dramática como um sinônimo de histórias completamente “faz de conta”, cuja finalidade seria apenas produzir um efeito de irreabilidade, de ludicidade ou de jogo, por simplesmente acreditar que ela seja uma escritora muito habilidosa e que por isso mesmo é capaz de encenar um drama vivido com a escrita que na verdade não se dá. Por outro lado, pensamos que a dramatização amplifica os sentidos. Algo que se aproxima do que Roland Barthes diz a respeito de Sade, Fourier e Loyola, ao afirmar que eles “são formuladores (a que se chama comumente escritores). É preciso, na verdade, para se fundar até o fim uma língua nova, uma quarta operação, que é *teatralizar*. O que é teatralizar? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem” (BARTHES, 1990, p.9, destaques no original).



Ora, em vista de sua obra, sabemos perfeitamente das habilidades e dos talentos da escritora, e por sabermos disso, não gostaríamos de ressaltar mais tais qualidades, mas, de outro modo, gostaríamos de mergulhar nessa escrita dificultosa que realmente “empaca” (FAP, p.18) e nesse difícil percurso que a autora faz com a personagem, quando ela “não enxergava bem o caminho, tropecei e parei muitas vezes” (FAP, p.08).

Portanto, queremos seguir justamente o percurso das dificuldades, dos fracassos e das repetições, entendendo que um caminho que não ficara “totalmente” de pé – usando da mesma expressão que a autora utiliza para remeter à criação de suas personagens: “levantar” – é um caminho que pode ser reconstruído e prosseguido (percorrido) por quem lê.

O sopro que levanta

“Então o Senhor Deus formou o ser humano com o pó do solo, soprou-lhe nas narinas o sopro da vida, e ele tornou-se um ser vivente” (GN 1-2, 7. BÍBLIA Trad. CNBB). Este é o célebre trecho do Gênesis que fala, pela perspectiva bíblica, da formação do ser humano, quando ele foi levantado do pó da terra e foi soprado por meio de suas narinas o “sopro da vida”. Essa narrativa bíblica da gênese do homem permeia, de um modo ou de outro, a cultura cristã e boa parte da cultura ocidental, e a literatura, às vezes, não se furta a essa influência. Clarice Lispector, em *Um sopro de vida* (1999), retoma tal narrativa, inclusive a cita nas epígrafes do livro. Muito parecido com a “proposta” de *Fazendo Ana Paz*, a autora escreve um livro cuja voz narrativa é um autor em seu processo de feitura de uma personagem chamada Ângela. A retomada desta citação bíblica faz todo sentido no contexto do livro – inclusive faz parte do título do mesmo –, pois há nele, incessantemente, um desejo e uma vontade de criar uma personagem “viva”, como se em cada palavra que compõe a personagem pulsasse um coração, como ela mesma diz (LISPECTOR, 1999, p.17). À medida que avança a narrativa, o autor narrador vai dando corpo a essa personagem, de modo que ela, de fato, ganha corporeidade, a ponto dela mesma dizer:

Tive insônia ontem de noite.

Fechei os olhos relaxei o corpo e procurei não pensar para adormecer. Aos poucos fui tendo uma consciência estranha de abandono. Meu (pensamento?) minha essência se... Meu corpo estava fora de mim e eu o vi transparente através da transparência artérias pulsantes, vivas, plenas de sangue que circulava com a mais alta velocidade possível por todos os membros: pareciam canais de irrigação (LISPECTOR, 1999, p.81).

“Insônia”, “corpo”, “artérias”, “sangue” são todas palavras que têm coração e que não somente remetem ou representam a vida, mas contêm em si a pulsação do desejo. A

sensação de vivência da personagem – que primeiro se questiona sobre sua própria consciência – vai ganhando mais firmeza ao longo da narrativa. Tal sensação, vivida também pelo leitor, é reforçada pela postura do Autor personagem que vai intercalando sua própria narrativa, seus comentários, com as falas da personagem, e em certa altura, as falas que estavam de certo modo independentes – quando o narrador está em terceira pessoa – se transformam em diálogos existenciais. Nesta última citação, já há um tom de autorreflexão da personagem, mesclado às descobertas espirituais (sim, a personagem é mais mística que o Autor do texto!). Desse modo, temos uma relação não convencional entre autor, narrador e personagem, que, assim como na obra de Lygia Bojunga, segue o desejo de se dar autonomia à criação.

Mas como é que chegamos a esse ponto, sendo que estávamos refutando uma ideia de narrador consciente? A figura de um autor que deseja dar vida a uma personagem não é a mesma postura de um Deus, que quer para si a autoria da criação? Quer ser mais consciente e onipresente do que este?

Tais questionamentos são plausíveis e não são tão recentes. Mas ainda seguindo com Clarice Lispector, em dado momento de seu referido livro, o Autor personagem diz:

Ângela é mais do que eu mesmo. Ângela não sabe que é personagem. Aliás eu também talvez seja o personagem de mim mesmo. Será que Ângela sente que é um personagem? Porque, quanto a mim, sinto de vez em quando que sou o personagem de alguém (LISPECTOR, 1999, p.29).

Ao assim dizer, o Autor personagem está se colocando na mesma posição que a personagem, o que abre brecha para se perguntar se o Autor consegue ou se ele deseja de fato sustentar a posição de um autor demiurgo. Essa questão vai permear toda a narrativa, pois, ao mesmo tempo em que ele sabe que é ele quem dá vida à personagem, ele sabe também que é necessário, a partir de certo ponto, deixar que a personagem fale e viva por si mesma. Na penúltima citação, Ângela se refere a uma sensação de abandono, que é o momento quando ela percebe que a presença divina de seu “pai”/criador/Autor está cada vez mais rarefeita. A interação entre os dois se dá, em princípio, como se um não soubesse conscientemente do outro, se dando numa espécie de convivência sensitiva e emocional. Mas tal abandono marca também o momento em que, depois de criada (erguida ou levantada, no dizer de Lygia Bojunga), é necessário dar autonomia à personagem, como se isso fosse uma espécie de concessão de livre arbítrio.

Antes da última citação, o Autor se pergunta, será que Ângela “é a metade viva de mim?” (LISPECTOR, 1999, p.29). Ao se questionar assim, o Autor traz à tona a questão do

duplo, como uma forma de vivência por meio do outro, que é uma espécie de espelhamento de si próprio. Tal fato nos abre possibilidade para pensar, assim como se dá com Ana Paz, que Ângela talvez seja um meio de conhecimento, ou, melhor dizendo, Ângela pode ser um caminho de descobertas, pois o Autor diz: “escrevo para aprender” (LISPECTOR, 1999, p.29). Então, muito diferente de um autor consciente, que brinca com o leitor o tempo todo, que detém o poder dos fios da narrativa e que preexiste ao texto, esse autor de Clarice parece não saber nada previamente antes de escrever, antes de nascer sua criação, porque ele nasce juntamente com a obra. É exatamente o que diz Roland Barthes sobre o escritor moderno: pois ele “nasce ao mesmo tempo que seu texto” (2004, p.61).



Quando pensamos que tanto Ângela quanto Ana Paz são uma espécie de *caminho de descobertas* para aquele que escreve ou narra uma personagem, estamos falando de uma escrita, em algum nível, memorialista. É o que se passa também com Albertine, a personagem de *A fugitiva* (2012), de Marcel Proust. Depois de estar dividindo o mesmo teto com a amada e de ter a oportunidade de seguir mais de perto todos os seus passos, o narrador busca, incessantemente, a verdade sobre ela, perguntando-se se ela praticava ou não sexo lésbico, se ela fazia ou não orgias, se ela o traía ou não com outras mulheres, se ela era de fato uma perversa sexual e se ela aliciava ou não meninas para práticas sexuais. O narrador, no entanto, tem alguns indícios que indicam o sim (a “culpa” de Albertine) para todas as dúvidas, mas ele parece preferir, quase sempre, desacreditar e duvidar de tudo, estabelecendo-se, então, numa espécie de gozo, cujo encontro com a verdade sempre se apresenta oportuno, mas é sempre procrastinado, como se o encontro com o mistério – tão envolto numa “curiosidade” homossexual que tanto o excita –, desfizesse todo o prazer da busca. Prazer, no entanto, que ele poderia não ser capaz de viver por si mesmo e Albertine acaba se tornando um meio de viver esse gozo do mistério. Ao se comportar assim, ele adentra no reino da “proibida” sexualidade, goza e não se molha.

A personagem, então, parece servir de ponte, uma via de acesso ao que ele tanto deseja, mas que não pode usufruir diretamente, haja vista os passeios por Balbec, após a morte de Albertine ou após sua fuga última, usando do mesmo olhar libidinal dela, como se ele tivesse se apropriado daquele modo de ser naqueles passeios, e gozasse por fim com/por meio dela. É desse modo, portanto, que pensamos que Ana Paz também possa ser um *caminho de descobertas*, um caminho de experiências que a narradora toma para si como meio de vivência, tratando-se, portanto, de personagens-pontes... de mão dupla, claro!



“[...] ele esfriou. E esfriou de um jeito que eu passei dias e dias sem conseguir soprar vida pra dentro dele” (FAP, p.50), diz a narradora sobre a sua dificuldade de levantar um pai sustentável. Ao expressar tal dificuldade, a narradora também expressa, assim como o narrador de *Um sopro de vida*, seus anseios e a forma como lida com a personagem, sua criação: Ana Paz. Esse sopro de vida ao qual ela se refere é e não é o mesmo sopro de vida, portanto, que Deus sopra para dentro do homem, pois lá no Gênesis está a figura daquele que se assegura como criador de um ser que do pó se levantou, se espalhou pela terra e a dominou, isto é, trata-se de uma criação de “sucesso”. Já em *Fazendo Ana Paz*, a situação se dá de modo menos harmônico, pois a personagem do pai, assim como Ana Paz, não consegue se estabelecer de pé, por não satisfazer a narradora a cada versão feita, parecendo-lhe sempre incoerente, deslocado, desarranjado, a ponto dela pensar: “quem sabe eu tiro o pai dessa história” (FAP, p.60).

Desse modo, diferente de uma postura divina, cujo criador se garante como tal e abraça em si a responsabilidade de toda criação, neste livro temos um narrador que cogita abandonar uma personagem, antes de completá-la. Que espécie de Deus-demiurgo-autor é esse que vai na contramão do Deus (modelo de criador) da narrativa da criação bíblica, cujo livro “transpira o amor à criação”?⁶ Pois, se a personagem já tinha alguns traços, se ela já tinha algumas histórias em potencial, ela já vivia então em forma de fragmentos. Portanto, se ela fosse abandonada – o que não ocorreu – seria, no mínimo, um assassinato, quase um aborto (que forte!). Mas para nosso alívio, em dado momento, a narradora diz para a Ana Paz: “Fazer personagem é ato de entrega, de amor” (FAP, p.63). E o pai “fracassado” então permanece lá... amado em sua incompletude!

Muito além do fingimento

Como é possível a narradora de *Fazendo Ana Paz* estar fingindo uma dificuldade, sendo que ela mesma diz ter fracassado, não somente com a personagem principal, mas também com o pai? Antes de escrever a palavra “fim” no livro, a narradora tenta dar a narrativa por encerrada e começa a se dedicar a outro trabalho, ela diz: “Me dediquei muito a cada personagem que fiz pro livro novo; e às vezes eu pensava que essa dedicação era um pouco pra esquecer o meu fracasso com a Ana Paz” (FAP, p.82). Percebendo isso, a narradora

⁶ Citação retirada da introdução ao livro do Gênesis (BÍBLIA Trad. CNBB, p.14).

toma a atitude de rasgar as personagens, a carranca e o Pai, mas, na hora de rasgar a Ana Paz-moça, “ela se levantou” (FAP, p.84). E num tenso diálogo entre “criador” e “criatura”, esta se defende e defende seu modo de ser, enchendo a narradora de perguntas retóricas, como: “por que que você precisa rasgar o que eu fiquei? Por que *que* você não pode me contar pros outros assim? desacertada, inacabada, esperando a luz que, um dia, vai se acender (ou não) em tudo que é pedaço que eu tenho de escuridão?” (FAP, p.86-87).

A personagem, portanto, defende o seu modo inacabado de ser, o seu desacerto, o que se aproxima muito da conclusão a que chega o narrador de *A fugitiva*, quando ele percebe que “foi esse fracionamento de Albertine em inúmeros fragmentos, em numerosas Albertines, que se tornou seu único modo de existência em mim” (p.147). Conclusão alcançada depois de perceber o quanto era difícil, e mesmo impossível, apreender sua amada na sua totalidade – e alcançar o seu mistério –, sendo mais saudável para si aceitar e conviver com todos os seus diferentes “eus”.

Além disso, dentro de *Fazendo Ana Paz*, “mora” uma outra narrativa, esta, pelo que nos fala a narradora, fracassa, pois “ou esse pai saía um forte, saía um pai feito eu queria, ou o conflito se acabava, e se acabava a volta de Ana Paz pra casa, e se acabava uma história chamada *Eu me chamo Ana Paz*” (FAP, p.59, destaques no original). Ao final do livro esta história não se completa, porque a narradora não consegue fazer o pai feito ela quer, restando no livro as várias versões dele, sem ter nenhuma definitiva ou concluída. É somente quando se dá o embate com a Ana Paz-moça, que defende o seu modo de existir, que a narradora põe fim à história, ou melhor, coloca fim em duas histórias: uma “fracassada”, *Eu me chamo Ana Paz*, que dependia de um pai mais coerente; e a outra, que ela nomeia de *Fazendo Ana Paz*, que se trata da reunião de pedaços (fragmentos) de histórias, cujo “único” sucesso seria sua própria publicação em livro. É como se quem estivesse mal resolvido fosse a narradora e não a personagem, pois esta sabe da sua natureza inacabada e a aceita, vive-a. Somente a narradora resiste em aceitar o seu “infortúnio”, que se dá somente porque ela não se satisfaz com uma história não “inteiriça” (FAP, p.85).



A personagem, portanto, poder ser como um espelho (ou um semblante) em que a narradora se olha, se questiona, e acaba aceitando o seu insucesso, publicando-o – quer dizer, oferecendo-o ao leitor para que ele construa os sentidos que lhe convém, para que ele lance luz sobre os pedaços escuros de sua história (ou não), como ressaltou Ana Paz. E também para que ele lide com sua própria incompletude.

Fingindo o fingir

Lygia Bojunga, em seu último livro, *Intramuros* (2016), cria uma personagem, a Nicolina, que vai levar essa interação (tensa, às vezes) entre narrador e personagem quase às últimas consequências. Nicolina é uma menina não muito convencional, que, para aliviar-se de suas tristezas, cria bonecos e se isola do mundo, ou seja, trata-se de uma personagem também artista, assim como a própria narradora autora. Partindo do pressuposto de que a personagem também é uma criadora de arte, o que pode nos remeter a traços da própria escritora, pensamos que o que ela diz de si mesma, enquanto personagem e enquanto artista, pode se aproximar do estilo de Lygia Bojunga. Assim, quando a personagem-artista faz algum depoimento, logo se instalam dúvidas e incertezas quanto às similitudes entre personagem e escritora. Entretanto, para Lucia Castelo Branco (1994, p.137), tais características fazem um texto ser memorialista, pois ao se esconder por detrás da personagem e por sabermos de dados da vida da escritora, notamos que se trata de um texto cuja presença biográfica do autor lá está, assim como seu estilo pode estar projetado na personagem.

Certamente é possível pensar por esse lado, sobretudo porque *Intramuros* também é um livro metanarrativo, que se inicia com o paratexto “Pra você que me lê”. Na verdade, ele é um grande “Pra você que me lê” com a história da personagem Nicolina dentro, quebrando, finalmente, o fio tênue que separa a voz do paratexto da voz da narrativa. Desse modo, aqui também temos presente o desejo da escritora de falar do escrever, e ela vai dizer que o livro pode ser classificado como romance, mas diz preferir chamá-lo de *depoimento literário*; na sinopse do livro ela ressalta: é um “despretensioso relato de como a gente, *se perdendo*, vai se descobrindo no esforço de escrever um livro” (destaques nosso).

Nicolina, portanto, assim como Ana Paz, parece se apresentar como um caminho de descobertas para o narrador. No entanto, remetendo aos momentos de dúvidas e de incertezas que tal postura suscita no leitor, em dado momento a personagem diz:

Mentirosa é uma palavras pesada, não é não? Quando a gente diz que uma pessoa é mentirosa, sempre pega mal, é ou não é? Mas... ah, sei lá! mas foi isso que eu saquei de repente: eu era uma mentirosa. Ou, se você prefere, pra não pesar muito, uma fingidora. Eu tinha, sem nem ter percebido isso antes, que fingir isso e aquilo, que mentir que isso ou aquilo tava acontecendo... E sabe pra quê? Pra poder ficar sozinha. Quer dizer, sozinha eu não ficava: eu ficava com os meus bonecos” (BOJUNGA, 2016, p.19).

Ao nos depararmos com tal fala, a linha de pensamento que estávamos seguindo pode estar se embaralhando e as propostas sobre o *arquinarraador* previstas por Eliana Aires e Yumi Ando podem estar mais próximas da escrita de Lygia Bojunga, pois, se ela tem como estilo

fingir, não dá para acreditar em tudo que está escrito como algo que está de fato “acontecendo”. Acreditamos que isso é um fato, pois na literatura todas as certezas tendem a estar em estados sísmicos. Desse modo, não podemos afirmar categoricamente que haja realmente uma dificuldade vivida pela autora ao compor (com) Ana Paz e (com) Nicolina, mas também não podemos afirmar o contrário, pois, se acreditássemos no seu drama fingido, estaríamos dando crédito ao fingimento como verdade, o que seria uma contradição. Assim, como forma de darmos livre passe a esse impasse a fim de seguirmos outros, podemos dizer que a autora se utiliza de um recurso que trata o fingir com fingimento. Ela pode, de fato, fingir não ter controle e não ser capaz de dar caminhos mais claros e definidos para as personagens, mas o fingir pode ser um modo de dar forma ao que se apresenta de forma indefinida e fragmentada. Fingir a dificuldade, portanto, não é afirmar o oposto, é apenas encenar o possível daquilo que se apresenta obscuro, ou seja, é um fingir como forma de escrita possível.



O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (PESSOA, 1995, p.164).

Este é o célebre trecho de “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, cujo “fingir a dor que deveras sente” já foi discutido por muitos e tratado, às vezes, como um gesto criativo de representação.⁷ Este trecho, no entanto, nos chama a atenção primeiro porque podemos tratar o fingimento como um jogo de encenação, de teatralidade, e depois por sabermos que Fernando Pessoa é um dos seis casos de amor de Lygia Bojunga, contados por ela em *Livro, um encontro* (1998, p.26-29). Eduardo Lourenço, em seu artigo “Pessoa ou o eu como ficção” (2015), diz que a obra de Fernando Pessoa tem como uma das principais características, a escrita de um eu inexistente, porque “ele é o poeta de nenhum lugar do eu” (LOURENÇO, 2015, p.76). Quando o poeta cria seus heterônimos, o pesquisador diz que ele está simplesmente desdobrando seu eu em múltiplos, como se estivesse vivenciando a realidade ficcional dele mesmo e a irrealidade do mundo, que se trata, antes de tudo, de vivência. A forma, encontrada pelo poeta, de vivenciar os seus eus múltiplos seria a teatralidade, que reúne literariamente, todos os seus eus fragmentados. Em dado momento, Lourenço diz:

⁷ O que é apontado por Audemaro Taranto Goulart, em seu artigo: “Fingimento, metapoeticidade e estética no ‘Autopsicografia’”, onde ele diz que o fingir é um gesto doloroso. Algo que acarreta conflitos, disputas e encontros, que, lendo pela ótica de Nietzsche, ele acredita ser a forma como se dá o conhecimento, resultado de embates entre fingir e doer-se por fingir (S/D, p.3-4).

Há muito que sabemos que as criações de Alberto Caeiro, Reis e Campos não são para Pessoa a *solução* do seu sofrimento como um eu-ficção, antes a prova tangível, e de certa maneira teatral, da fragmentação do eu. Em nenhum lugar, na obra de Pessoa, o eu se nos apresenta de uma forma *una* (LOURENÇO, 2015, p.76, destaques no original).

É por meio da fragmentação, do estilhaçamento do eu, e de sua teatralização, que Pessoa faz a encenação ficcional do eu partido e vazio – é sua literatura. Diz Eduardo Lourenço:

[i]nútil será portanto buscar *um homem* por detrás da multiplicidade das suas máscaras ou um texto por detrás de seus textos espalhados e fragmentados para sempre. Ao buscar um homem, só encontraremos textos; ao buscar o Texto, não encontraremos senão um dos *não-textos* capitais do mundo moderno (LOURENÇO, 2015, p.78, destaques no original).

Diz Eduardo Lourenço. O que nos remete novamente a Roland Barthes, quando ele trata de Sade, Fourier e Loyola, dizendo que “em cada um deles não resta senão um cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito” (BARTHES, 1990, p.10). Ou seja, Pessoa eleva isso ao nível teatral de desdobramento e fragmentação do eu, o que permite a indefinição do que é e não é real, abrindo, desse modo, os sentidos ao infinito.



Um mergulho na palavra, em sua memória: fingir. Segundo HOUAISS, o radical latino *fing*, que formava entre outras a palavra *fingere*, tinha o sentido primeiro de “modelar na argila” e só posteriormente “dar forma com qualquer substância plástica, esculpir”. Depois, por extensão, “dar feição a, afeiçoar”, donde “reproduzir os traços de, representar” e também “imaginar, fingir, inventar”, sentido particularmente vivo em *fictus*, *a*, *um*. Da mesma raiz, nascem *fingir* e *ficção*, e seus sentidos guardam laços menos com a ideia de “mentir” do que com a ideia de “dar forma”, “criar”, enlaçando a imaginação e a criação. Agora sabemos que Deus, aquele que primeiro modelou na argila, primeiro poeta, também era um fingidor. Do mesmo modo, nesse sentido, também deseja a *narradora autora*:

Dei pra ficar pensando que bom que ia ser fazer um pai de barro, moldar ele no gesso, enfiar a mão na massa, fazer personagens de barro, de pedra, esculpir na madeira, fazer uma carranca, sentir na palma da minha mão o cabelo feito, poder retocar uma boca, um nariz, ah! Ser uma escultora (FAP, p.56-57).



A personagem que mais diz fingir é a Velha, que diz em vários momentos fingir não escutar aquilo que não lhe agrada: “Isso é outra coisa ótima da nossa idade: a gente só escuta o que quer e ninguém se espanta” (FAP, p.70). Ela diz não escutar, mas não deixa de se abalar com o que ouve, sente indigestão e diz não gostar de algumas posturas do filho, tratando-se, portanto, de fingir o fingir; assim como a própria narradora diz fingir não perceber que seu otimismo está acabando quando vê que sua história não avança; o fingimento, neste caso, não barra o desgosto e ele acaba se adentrando na narrativa (a dor do fingir de Pessoa); o que a faz protelar o término do livro, jogando sempre para frente algo que não depende de um querer, mas de uma impossibilidade, porque “ele não chegava” (FAP, p.47), diz a narradora, referindo-se à personagem do Pai. O fingimento não chega a um termo.

O gancho (?) com resposta

A dúvida, a interrogação, produzida a partir do fingir o fingir é, desse modo, um caminho, uma porta de entrada para a escrita, assim como quando a narradora finge (se esquivando) não se perguntar sobre a fugaz história da personagem Ana Paz-criança, “transferindo” a responsabilidade à mesma, momento que acaba se abrindo para dois caminhos: para o aparecimento da Ana Paz-moça e da Ana Paz velha. As perguntas são, em boa medida, o que movimenta a narrativa, assim como quando a Ana Paz-criança enche o Pai de perguntas sobre a carranca, forçando-o a ter que imaginar uma gama de histórias para contar à filha. “– Por que que a Carranca tem pata e não tem pé? – Por que que ela tem asa aí atrás? – Por que que ela parece peixe aqui no peito?” (FAP, p.52). É inclusive diante de uma pergunta feita pelo filho à Ana Paz-velha que ela tem que se posicionar sobre o propósito de sua viagem ao Rio Grande do Sul: “Encontro com quem?! – Com duas amigas”, ela diz (FAP, p.32). Antes dessa pergunta, ela não sabia o motivo certo de sua viagem – ela só sabia que tinha um compromisso –, mas depois de ser forçada a se “decidir”, começa a entender melhor esse compromisso que parece ser um apelo da memória. Sim! é a memória fazendo o seu movimento de retomar a promessa que ela fez quando criança ao pai, de nunca mais se esquecer da carranca, que ela se esquece à medida que envelhece.

O gancho (?) sem resposta

Mas há também pergunta sem resposta, que parece enterrar a imaginação, como quando o Pai está contando para a Ana Paz sobre a visita de um homem estranho à sua casa,

um tipo que representa a ameaça de um governo repressor à sua liberdade e à sua militância. Ao ouvir esta história, originada das perguntas da menina sobre a origem da carranca, ela quer saber o porquê do homem ter ido à casa deles sem ter sido convidado; depois da pergunta, no entanto, a cena de assassinato do pai se repete. Esta, portanto, não se trata de uma pergunta-sementeira, pois, circundada de trauma, morre sem florescer. É que “o Pai me escapava, voltava pra morte dele” (FAP, p.56), diz a narradora. Como se esse trauma evidenciasse o limite da representação, que esbarra na impossibilidade de narrar uma dor vivida intensamente, uma dor que estilhaça o eu e qualquer possibilidade de dar significado ao vivido. Ainda assim, mesmo voltando para sua morte, os “mil esboços do Pai” (FAP, p.81) – os mil estilhaços – lá estavam, como que tentando respirar por si próprios. É como diz Filostrato: “o choque afasta frequentemente a imitação, mas nada afasta a *phantasia*; ela, com efeito, avança, sem ser afetada pelo choque, em direção àquilo que ela mesma colocou” (FILOSTRATO *apud* PIGEAUD, 1996, p.30, destaques no original). Entendemos *phantasia* como produção de imagens a partir daquilo que não fora visto antes, isto é, diferente da imitação. A mesma imaginação, que, segundo consta no “Pra você que me lê” de *Fazendo Ana Paz*, salva “quem *se habitou* a fazer uso” dela (FAP, p.101, destaques no original).

Nada barra, portanto, a capacidade de imaginar, mesmo sendo uma pergunta intransponível/irrepresentável, o que evidencia, segundo Nelly Richards lendo Walter Benjamin, que a continuidade da história – referindo-se ao discurso histórico –, isto é, a sua representação, fica a cargo dos opressores (aqueles que talvez mataram a personagem do Pai), ao passo que “a história dos oprimidos é uma descontinuidade” (BENJAMIN *apud* RICHARDS, 2002, p.64).

Mesmo que morrer seja preciso

Fazendo Ana Paz, então, é um livro cuja gênese textual da personagem é narrada, assim como sua epopeia memorialista, de forma explícita e desnudada. Há nele também uma narradora autora que expressa, em muitos momentos, um *desejo-divino* de criar personagens como se fossem organismos vivos e há também um *desejo-materno*, evidenciado quando ela diz: “eu não tinha nem pensando que a gente podia parir personagem assim” (FAP, p.11); ou, quando ela diz que “personagem é feito filho da gente, ruim ou bom a gente gosta dele, ainda mais assim, quando ele ainda nem sabe ficar de pé” (FAP, p.63). No entanto, vimos que esses desejos não se concretizam totalmente, pois eles encontram, pelo caminho, alguns empecilhos e dificuldades. Desse modo, poderíamos afirmar que nessa narrativa de Lygia Bojunga, tanto

o *desejo-materno* quanto o *desejo-divino* também fracassam, em certa medida, ao não se completarem totalmente?

Poderíamos dizer que sim, embora a Ana Paz-moça, no final do livro se levante – fazendo revolução – e defenda a sua existência, ou seja, a personagem de algum modo ganha um contorno de personagem, de um ser vivente com “livre arbítrio”. No entanto, a Carranca e o Pai, principalmente este último, não tiveram suas histórias concluídas, e a narradora resta com a sensação de ter feito um pai medíocre: “e você sabe muito bem, Ana Paz: ele não pode ser um homem medíocre” (FAP, p.86). Ao dizer isso à personagem-filha, tendo em vista que foram feitas várias versões para esse pai, desde um pai incoerente, militante de causas de minorias, bem humorado, até um pai chato, nos ocorre que todas essas tentativas possam ser o reflexo de um desejo de dar uma cara que esse pai, na verdade, não tem, que seria como tentar encaixar uma máscara de um belo rosto em um rosto disforme, que não serve ou que se recusa a vesti-la. Em outras palavras, a escrita esbarra no Pai.

Assim, acompanhamos com o texto de *Fazendo Ana Paz* a intermitência de uma forma de narrar e de construir personagens, de forma consciente, se intercalando com a aceitação de fracassos.

Deus, portanto, neste texto é um deus morto, que carrega consigo a figura em declínio do autor, esta que, como destaca Roland Barthes, “*nutre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecendência que um pai para com o filho” (2004, p.61, destaque no original). Ao afirmarmos que ambas as figuras estão mortas, as estruturas de duas características que levantamos aqui se rarefazem: a questão que nomeamos como *desejo-divino*, que consiste em criar personagens como Deus criou o homem, ou seja, vivos; e rarefaz também a questão do *desejo-materno*, que consiste em criar personagens como se os dessem à luz, isto é, vivos também. Tais estruturas se enfraquecem, talvez por sofrerem um processo de esquecimento, pois o desejo, conforme Marcel Proust (2012, p.55) – aquele que nos direciona sempre para o nosso sofrimento ao nos conduzir àquilo que nos arruína – só é vencido pelo esquecimento. Em vários momentos de *Fazendo Ana Paz*, o tempo passa, passam-se dias, passam-se semanas, meses, “Rolou mais de um ano” (FAP, p.82) e a Ana Paz, o Pai, a Carranca não ficam resolvidos, e levanta história, e história não fica boa, e rasga Pai, rasga Ana Paz, rasga Carranca, mas o livro não se finaliza. Algo que indica que os desejos vão sofrendo mudanças de percurso, deixando de ser maternos e divinos para transformarem-se em outros tipos ou vão sendo esquecidos à medida que o tempo os recobre.

Mas sabemos que “o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (ROSA, 1985, p.17), nos lembra Guimarães Rosa, em *Tutaméia*.



O movimento maior percorrido em *Fazendo Ana Paz* talvez seja o que acompanha o pulsante desejo de escrita: o desejo de dar vida: de criar seres-personagens vivos.



Ao caminharmos com Roland Barthes, dizendo que o autor de *Fazendo Ana Paz* está morto, estamos, precisamente, recusando atribuir ao texto “um sentido último” ou um segredo, haja vista que se assim se desse, alguém, em sua consciência artificiosa, teria que tê-lo engendrado anteriormente. Aqui morre também a figura do *arquinarrador*, que fomos buscar nos trabalhos de Eliana Aires e Yumi Ando, pois tal figura, como o arquiteto maior, que joga muito com o leitor, que cria estratégias para enganá-lo, que parece esconder algum segredo por detrás do enredo “super” bem tramado e pensado previamente, não pode se sustentar quando se acredita ou quando se percorre os caminhos que dizem que o autor também está se fazendo junto à personagem, junto ao seu texto. Para Barthes, “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior” (2004, p.62), o que retira dele o papel de consciencioso elaborar de segredos/enigmas; o que ele pode fazer quanto aos enigmas, é apenas persegui-los, assim como faz o narrador proustiano, assim como faz também o narrador do nosso livro em ponto de leitura.

Com Roland Barthes, então, percebemos o falecimento de um modo de pensar o autor, como aquele que sempre está ao lado da obra e pode explicá-la, revelando-lhe os mistérios. Silvina Rodrigues Lopes é precisa ao dizer que Barthes, ao decretar o autor morto, coloca “fim no sentido teológico do texto” (LOPES, 2012, p.32). Era o autor, como diz Bradgord A. Booth, citado por Norman Friedman (2002, p.167), que comentava e interpretava as personagens, sobretudo no período vitoriano. Tal pensamento, pontua Barthes, floresceu com o fim da Idade Média e com o advento do empirismo, do racionalismo e da fé na pessoa humana e também com o positivismo, expressão do capitalismo (BARTHES, 2004, p.58). Ou seja, o modo racional de valorização do homem no ambiente social e cultural foi transposto para o âmbito da literatura na forma prestigiada do autor.

A morte desse modo de pensar tal figura, nos remente à morte de Deus decretada por Nietzsche, antes de Barthes. O filósofo também diz que é preciso deixar de lado o modo convencional de pensar o homem e sua cultura, que sempre esteve muito arraigado a um

modelo de submissão a Deus e às divindades. Tal modelo sempre impediu o homem de ser livre para criar novos valores, pois sempre o submeteu aos desígnios morais estabelecidos, muitos deles conservados pelas religiões. Quando o filósofo decreta a morte de Deus, concomitantemente ele delegado ao homem ou reconhece que ele tem capacidade de criar, sobretudo aquilo que lhe “alivia a vida” (2005, p.77), diz ele. E questiona: “Que nos ficaria para criar, se existissem deuses?” (2005, p.77), isto é, para que o homem exerça a liberdade para criar o seu próprio mundo e sua própria realidade, para que ele assuma o ser do *super-homem*, é preciso que Deus morra.

É um movimento parecido, portanto, com o que faz Roland Barthes, pois com a morte do autor, nasce o leitor, como se ele também estivesse delegando poder de criação a ele, ao ler. Dito isto, o filósofo e o crítico literário fazem dois movimentos convergentes: ambos matam duas figuras “opressoras” por tolherem a liberdade de criação: Deus e o Autor; ao mesmo tempo, delegam poder e importância àqueles que estavam logo abaixo na escala de subordinação: o homem e o leitor.

Ambos, portanto, se tornam livres para criar. “Livres para”, segundo Miguel Angel de Barrenechea (2008, p.92), é uma expressão muito cara à filosofia de Nietzsche, pois, em sua leitura, a liberdade nietzschiana só se concretiza quando se é “livre para” criar, de modo que o “livre de” ainda pressupõe que se está livre em relação a algo (ou seja, ainda preso). Como apontamos anteriormente, o desejo de criação de algo vivo é intermitente em *Fazendo Ana Paz*, o que não o exclui, mas o coloca em meio a outros movimentos que surgem na narrativa. Tal caráter evidencia a complexidade do texto, mas evidencia também a complexidade do gesto criativo, e, no mínimo, sua duplicidade, pois para o estudioso de Nietzsche,

O criador não produz a partir do nada, *não constrói valores novos apenas pelo desejo unilateral de sua vontade, por uma suposta potência demiúrgica do seu querer; ele age em sintonia com forças que o convocam de dentro, seguindo impulsos que ecoam no seu corpo, profundamente enraizados na terra. A criação nasce na escuta de instintos viscerais, de impulsos fisiológicos que permeiam a presença do mundo no que há de mais íntimo. Assim, criar é dar à luz, abrindo as profundezas, “grávidas” pelas pulsões terrestres* (BERRENECHEA, 2008, p.95, destaques nossos).

Desse modo, relativizemos, pois, a postura – chamemos assim – de criação de seres-personagens como se criasse vida, de modo a não excluí-la, pois sabemos que, em virtude de seu outro lado, o poder de criação do homem é privilegiado e potencializado, assim como acontece com o leitor. Portanto, criar, algo que para Nietzsche se aproxima muito de um sentido artístico, é, paradoxalmente, como dar à luz, uma posição paterna e materna ao mesmo tempo, que “não implica contradição, mas a exaltação do sentido largo do ato de

criar” (BERRENECHEA, 2008, p.95). Outro aspecto muito importante e caro a nós, levantado pelo estudioso e destacado nesta citação, é a presença marcante do corpo no gesto da criação, ideia que retomaremos nos capítulos subsequentes, principalmente, no último.

Qual roupa vestir para falar?

Trata-se de uma narradora autora, isto é, uma narradora fazedora, contadora de histórias, que narra *Fazendo Ana Paz*. Foi por esse motivo, talvez, que tenhamos falado muito da figura do autor. Mas precisamos problematizar mais a figura daquele que narra, daquele que lemos sua voz, seus medos, suas hesitações, suas deixas, pois ainda não respondemos à pergunta fatídica: quem narra? (Será possível responder a isso precisamente ou o que podemos fazer é dar contornos à sua figura?) Dizer que ele é um narrador autor não é dizer quem ele é, é dizer o que ele faz. Jaime Ginzburg (2012), em seu texto “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, levanta uma importante questão referente ao nível de confiabilidade do narrador contemporâneo, pois, observando narrativas mais atuais, ele notou, dentre outras características, a presença de um ponto de vista pouco convencional, pouco confiável, em que o foco narrativo ora é ansioso, como uma câmera instável, ora é epilético, ora é um bêbado (2012, p.207-210). Ou seja, o foco narrativo, um pouco longe da figura confiável de um narrador Autor onisciente, passa para os personagens ou para um autor que não oferece, devido às suas próprias particularidades e às suas características, meios satisfatórios que credibilizem o seu ponto de vista. É como se suas condições sociais e de “vida” afetassem o seu olhar, produzindo no leitor sensações de instabilidade.

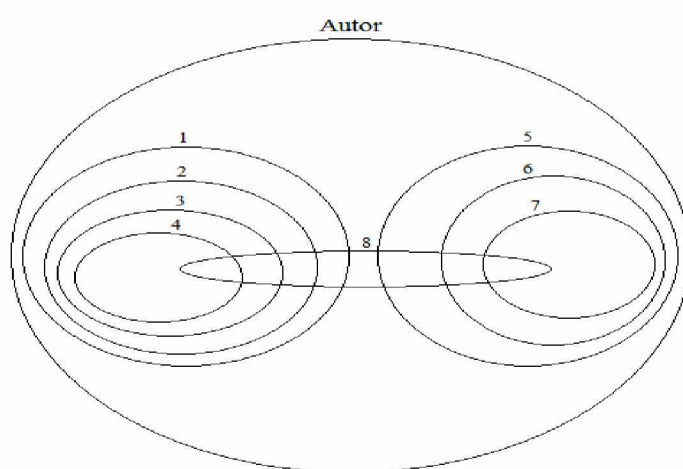
Recorremos ao estudioso, pois é também sobre o “ponto de vista” que versa Norman Friedman (2002) em seu artigo “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Nesse texto, encontramos muitas nomenclaturas concernentes ao foco narrativo, e ele nos é importante para pensarmos tais definições e para tentarmos encontrá-las, ou não, no texto de Lygia Bojunga. O ponto central a ser destacado sobre tal texto é que, diferente do texto de Ginzburg, notamos que por mais que o estudioso vá traçando um percurso sobre a trajetória do foco narrativo, desde a ascensão à queda da figura do autor, ele ainda acredita que não se pode prescindir da consciência autoral, que deve permanecer em algum nível, conduzindo as narrativas e fazendo uso artificioso e intencional de técnicas para a construção de uma estória que produza um efeito (x) sobre o leitor – o mesmo que dizer de uma finalidade, mesmo como um efeito pretendido: uma ilusão de realidade, como ele diz (2002, p.160). Ou seja, parece que o movimento feito pelo estudioso é o de sair de uma figura

de autor, super presente no texto, como o autor vitoriano, para voltar a um tipo de autor que ele vai dizer que é uma “inteligência mentora implícita” (FRIEDMAN, 2002, p.179).

O texto de Friedman foi publicado originalmente em 1967, já o texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, foi publicado um ano depois em 1968. Desse modo, o espírito implícito cultivado por Friedman, ainda pairava, mesmo escondido, seja atrás de uma personagem ou detendo o ponto de vista, vestido, por exemplo, de um narrador-protagonista, até esta ideia dar lugar, com Roland Barthes, ao autor que nasce juntamente com o texto. A partir de Barthes, o autor não está mais escondido (implícito) atrás da escrita, pois ele nasce juntamente com ela, isto é, nem antes nem durante a escrita há um autor no controle (BARTHES, 2004, p.61).

Não apostamos, como já evidenciamos, num autor que está no controle da narrativa de *Fazendo Ana Paz* e as nomenclaturas de Friedman não são consideradas por nós fins de percurso, isto é, não são respostas nas quais nos ancoramos. Precisamente, recorreremos às suas definições para mostrar que elas não dão conta das vozes narrativas de *Fazendo Ana Paz*. E faremos isso, tendo por princípio que é o texto literário que irá nos mostrar os caminhos das vozes, por onde elas andam. Cabe a nós aqui fazer o papel do “advogado do diabo”, a fim de desconstruir alguns conceitos sobre o foco narrativo, tendo em vista que as nomenclaturas não são nosso ponto de partida, mas sim, o texto de Ana Paz. Ou seja, anterior a essa nossa postura, o próprio texto de Lygia Bojunga já desconstrói muitas dessas nomenclaturas, e nós apenas o seguimos. Como primeiro passo, gostaríamos de propor um esquema que resume o texto do estudioso para acompanharmos o seu pensamento e o seu desenvolvimento.

Segue:



Pensemos que o círculo maior é o do Autor. A ordem dos círculos é considerada sempre do maior para o menor. Os da esquerda representam: 1) Autor Onisciente intruso; 2)

Narrador Onisciente Neutro; 3) “Eu” como Testemunha; e 4) Narrador Protagonista. Já os círculos da direita, são: 5) Onisciência Seletivo Múltipla; 6) Onisciência Seletiva; 7) Modo Dramático; e, por último, 8) Câmera, o círculo que atravessa o meio.

Colocamos no círculo maior o autor, pois, de um modo ou de outro, como salientamos, ele é considerado como imprescindível pelo estudioso, sendo ele quem escolhe os pontos de vista. Dividimos em duas sequências menores de círculos para marcar a “eliminação” do narrador, que se evidencia mais a partir da sequência da direita, mas que começa com o apagamento do autor, a partir dos círculos da esquerda, de modo que, quanto menor o círculo, mais distante está o autor e o narrador de deter o poder do foco narrativo, e menos elementos informacionais sobre a narrativa tem o leitor. O círculo da direita marca, portanto, o desaparecimento “total” do narrador e do autor, mas, concomitante, destaca a ascensão da personagem que passa a conduzir as histórias. No entanto, o último círculo, o da Câmera, é aquele foco em que a personagem também perde importância e assume uma voz narrativa cujo ponto de vista diz ser “imparcial”, não havendo seleção nem organização, aparentemente (2002, p.179). É nesse ponto que consideramos que o estudioso volta à noção de autor. Por isso o seu círculo atravessa os outros e toca – por dentro e não totalmente – o círculo maior do autor, somente no ponto que diz respeito àquele que não deixou de deter o poder sobre o seu texto, fazendo uso, como ele destaca, de algum nível de consciência técnica e artística.

O curioso a ser notado nesse trajeto é que, à medida que o autor vai perdendo seu poder de conduzir histórias, o leitor vai ficando sem muitos referenciais que dão segurança à sua leitura, como referenciais panorâmicos de espaço e de tempo, bem como características das personagens, que só um autor onisciente poderia dar. O teórico não destaca se isso é algo positivo ou negativo, mas cremos que é com esse movimento que o leitor – aquele que ganhou espaço ao não ser mais conduzido por uma voz asseguradora de referenciais, como salientou Barthes (2004, p.64) –, tende a ter a leitura “dificultada”, ao ser “forçado” a construir mecanismos de interpretação para a leitura, já que o texto não os oferece facilmente nem totalmente. Isso pode ter seu clímax no último círculo, o da câmera, que é quando o foco assume a postura de se locomover entre “acontecimentos” externos aos personagens e “acontecimentos” internos, os estados mentais. O leitor vai acompanhando tal câmera, que não deixa de ter um elemento de escolha (no nível da consciência), pois ao se optar por dado ângulo, perdem-se outros que poderiam ser mostrados. No entanto, a “impessoalidade”, a que garante poucos elementos referenciais, típicos da cena, pode “forçar” o leitor a construir sentidos junto ao texto – é como ler nas entrelinhas.



Em dado momento, quando Ana Paz-criança chega à casa para o encontro com a Ana Paz-velha e com a Ana Paz-moça, a narradora se comporta com ares de *Autor onisciente intruso*, tecendo comentários e “interpretando” a cena que ela está acompanhando, ela diz: “Eu sabia que o encontro da Ana Paz-velha com a Ana Paz-criança tinha que resultar no Pai. Ele foi a figura dominante na infância da Ana Paz. Os dois tinham uma boa liga incrível” (FAP, p.48). Tal sumário se dá intercalado com as *cenas imediatas*, que segundo Norman Friedman (2002, p.172), são reproduções de detalhes específicos de tempo, espaço, ação, personagens e diálogos, como quando o pai, ao contar histórias para a filha, diz que vai contar “A história *desta* casa” (FAP, p.49, destaque nosso). O dêitico *desta* revela de onde ele está falando (a casa da infância de Ana Paz), além de conter a marca do tempo passado (a infância junto ao pai ainda vivo).

Logo depois a narradora diz: “A Ana Paz estendeu o pente pro Pai. Mas o Pai largou o pente e saiu correndo pro quarto. Abriu o armário, pegou uma sacola, foi jogando lá pra dentro camisa, meia e pijama” (FAP, p.49). Este trecho revela as marcas do *Narrador onisciente neutro*, cuja marca principal é a impessoalidade. Aqui a narradora poderia ter dito: *Vi a Ana Paz estender o pente pro Pai*, mas a impessoalidade – quando ela se coloca na terceira pessoa do discurso –, marca a “neutralidade”. O curioso é que a neutralidade, como neste trecho, é recorrente quase sempre quando essa cena com o pai se repete, o que pode marcar a dificuldade da narradora em se aproximar dos detalhes para descrevê-la ou para interpretá-la. Ao se repetir, portanto, a narradora parece perder seu poder de intrusão e imerge na neutralidade (na impossibilidade) de alcançar a cena do morte do pai.

Ao conversar com o filho, a Ana Paz-velha vai contando ao leitor suas impressões da conversa com ele, e diz: “Eu sabia que ele ia achar tudo uma loucura. Mas não esperava que ele ia achar tão depressa” (FAP, p.76). Quando ela diz isso, ela está fazendo uso do ponto de vista do “*Eu*” como *testemunha*, que é quando o autor não tem mais voz direta na narrativa e é a personagem quem conta a história do seu ponto de vista. Tal personagem também interage, parecido com a Ana Paz-moça. No entanto, por ela apresentar muita autonomia quando narra suas percepções e impressões sobre os diálogos que tem com o filho, isso a faz também ganhar contornos de *Narrador-protagonista*, como quando ela descreve esta forte impressão: “Ele abriu a boca e eu vi sair lá de dentro ‘assim que você morrer’” (FAP, p.76), momento em que ela questiona o filho sobre o desejo dele de vender a casa onde ela passara a infância.

Curiosamente, não se encontram facilmente no livro momentos de narração em que o foco narrativo seja a *Onisciência seletiva múltipla* ou a *Onisciência seletiva*, a não ser se considerarmos, em seu conjunto, os momentos em que as personagens surgem falando de si mesmas. Há, todavia, por parte da narradora, a presença mais marcante do *Autor onisciente intruso* e do *Narrador onisciente neutro*, que tecem comentários depois de alguma cena mostrada, assim como tentam interpretá-las. No entanto, as personagens fazem uso, até certo ponto, da *Onisciência seletiva*, cujo foco é uma descrição impessoal e mental de percepções internas ou externas, isto é, são descrições das histórias a partir da mente de quem está presente na narrativa (FRIEDMAN, 2002, p.177). Quando surge a Ana Paz-criança pela primeira vez na narrativa, contando fugazmente sua história para a narradora, dentre de sua autonarrativa, emerge a narrativa da morte do pai e ela diz: “E puxou minha mãe pro quarto, e bateu a porta com força, e desatou a falar cochichado [...] ouvi sindicato, e ouvi ele dizendo de novo, eu tenho que sumir [...] promete que tu nunca vais te esquecer da Carranca, mas pai, o que que tá acontecendo?” (FAP, p.16). Tal narrativa emerge quando “o meu coração sai disparado e a minha mão fica meio suada” (FAP, p.15), isto é, trata-se de uma lembrança contada pela personagem em meio ao seu fluxo emotivo de memória.

Trata-se de uma onisciência que avança somente até o momento em que a personagem promete para o Pai que não vai se esquecer da Carranca. Daí em diante, ela não tem mais acesso à cena, nem ela nem a narradora, não tratando-se, portanto, de uma onisciência completa. A personagem velha, porém, aproxima-se mais da *Onisciência seletiva*, quando ela deduz que o filhoalaria “assim que você morrer” (FAP, p.76), pois é o momento em que ela tem acesso ao estado mental do filho e lê, seja por meio de suas expressões ou por conhecê-lo bem, o que ele realmente gostaria de dizer. *O modo dramático*, que se assemelha muito ao gênero teatral, pode ser visto nos encontros da Velha com a Casa, com o filho e com o jardineiro, em que notamos certa mobilidade das personagens que se interagem entre si sem grandes interferências da narradora. Quanto ao ponto de vista de *A câmera*, não encontramos grandes ocorrências, talvez em virtude da grande recorrência do discurso em primeira pessoa.



Há, portanto, a presença de diversos tipos de foco narrativo ao longo do livro, o que nos coloca numa posição em que devemos reconhecer a complexidade da narrativa, assim como nos força a enfrentá-la, assim como a Velha teve que se definir para o filho, quando este a encheu de perguntas. Como resposta a ele, a personagem diz o motivo da sua viagem ao Rio Grande do Sul, que é para se encontrar “Com duas amigas” (BOJUNGA, p.32). Como

resposta (provisória) às nossas perguntas, então, usando do exemplo da personagem, digamos que a voz narrativa de *Fazendo Ana Paz* é uma voz *atípica*. Poxa! isso mais uma vez não diz muita coisa. Até parece o mesmo movimento da Velha que responde ao filho dizendo que vai se encontrar com duas amigas, mas, no fundo, nada sabe da natureza nem do objetivo de tal encontro. Do mesmo modo a narradora, que, nesse momento da narrativa, diz também não saber, mas se esforça para compreender o que se passa.



Neste ponto também não sabemos ao certo a natureza dessa voz, a não ser que sabemos da sua atipicidade. Mas, pelo que já caminhamos, a coisa mais segura a ser dita é que o foco narrativo do livro é oscilante, intermitente e possui células narrativas, às vezes, uma dentro da outra – em que uma não depende da outra necessariamente para existir –, como no caso das histórias do pai que surgem, “instantaneamente”, de dentro da história de Ana Paz-criança e no caso das histórias do filho e do jardineiro, que emergem de dentro da história da Velha.

É fato, no entanto, que a voz da narradora aparece mais ao longo do livro, conduzindo as narrativas, entre uma autonarrativa e outra das personagens, e às vezes até dentro das histórias delas, como quando a Velha diz: “quando eu empaco, eu empaco; e agora eu tô empacada no meu projeto” (FAP, p.78), uma forma indireta da narradora estar dentro do discurso da personagem, pois sabemos que ela também “empaca” com sua escrita. No entanto, há discurso indireto também dentro das narrativas das personagens, como quando a Velha se angustia diante do filho: “Ih, meu deus, será que agora eu ia ter que explicar tudo? Olhei disfarçado pra ele” (FAP, p.29); ou quando a Ana Paz-moça conta seu encontro com o Antônio: “A gente chegou mais pra perto um do outro, e depois de muito mais tempo ele falou” (FAP, p.20). Isso evidencia que tanto a narradora quanto as personagens fazem uso, em alguma medida, da voz do *Autor onisciente intruso*, o que as coloca no mesmo nível, pois todas elas “dominam” as técnicas de narração ao conduzirem de forma parecida suas histórias.

Talvez a cena da morte do pai seja o momento principal em que as personagens (principalmente a Ana Paz-criança) e a narradora estão também no mesmo nível, pois como dito anteriormente, a onisciência só avança até a promessa feita ao pai, depois disso, não há elementos narrativos e nem a Ana Paz nem a narradora sabem o que vem depois. Apesar de não se tratar apenas de “um depois”, pois as principais dúvidas com relação às lembranças envolvendo o pai são as que envolvem o seu caráter, se ele era ou não legal, se era chato ou divertido, ou seja, trata-se de um não saber total, e não somente de um saber do que *viria a*

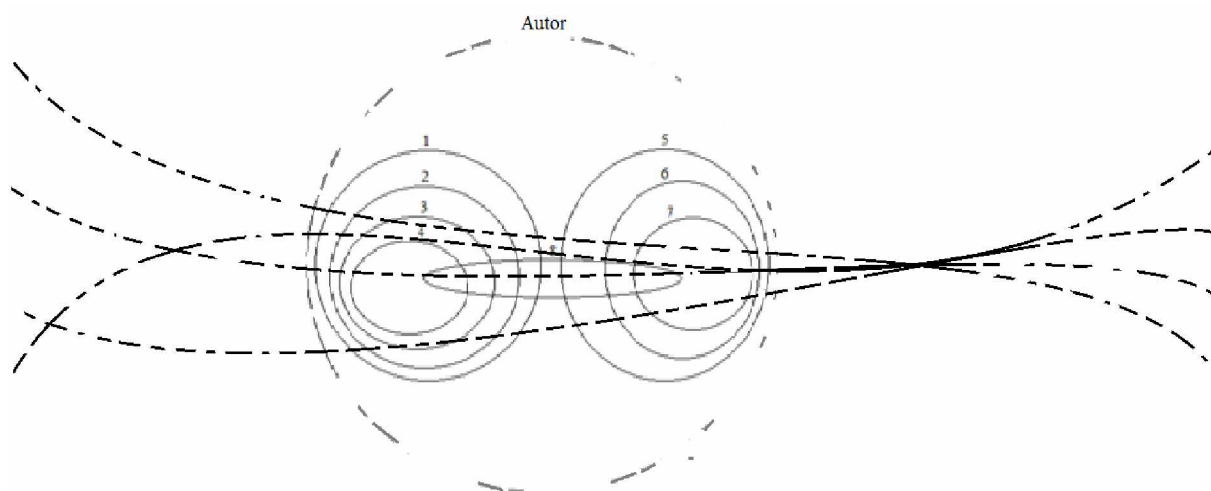
ser. A diferença, porém, se dá somente no trato que é dado à cena, pois enquanto Ana Paz aceita o pai inacabado – “você me deu uma infância, me fez gostar tanto do meu pai, medíocre ou não a gente se ligou forte!” (FAP, p.86), ela diz –, a narradora não o aceita.

O Caminho das Vozes

Milton Hatoum, em seu livro *Relato de um certo oriente* (2008), cria uma narrativa bastante fragmentada quanto ao foco narrativo, que é dividido entre várias personagens. Há, porém, uma narradora-personagem, neta de Emilie (personagem principal) que abre o livro, contando da chegada à casa de sua avó. Porém, o foco muda sempre que uma personagem interage com outra, cuja história de vida se liga à família da narradora. Aparentemente, a narradora-personagem, durante tais mudanças, se distancia da narrativa e só retorna de forma mais direta ao final do livro, quando ela escreve uma carta para o irmão. Há, portanto, uma intensa alternância de foco narrativo no livro, em que uma voz vai abrindo espaço para outra. *Fazendo Ana Paz* se aproxima muito desta narrativa não somente quanto a essa alternância de foco, mas também quanto às hesitações, dúvidas e dificuldades para reunir as narrativas e fazer delas uma unidade. No final do livro, a narradora-personagem diz: “Quando consegui organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias” (HATOUM, 2008, p.147). É, portanto, algo parecido com que lida a narradora do nosso livro em questão, principalmente por tratar-se de um livro que versa sobre a história da família de Emilie, isto é, trata-se de uma narrativa também memorialista.

A hesitação é marca tão presente no livro de Hatoum que é também sentida por uma personagem quando ela tenta ler algumas cartas de Emilie escritas em árabe clássico: “uma meia-voz, uma escrita embaçada, que produzia um leitor hesitante” (HATOUM, 2008, p.50). Este estado de ânimo também é vivido por quem lê o romance, tanto o de Milton Hatoum quanto o de Lygia Bojunga. No entanto, estes caminhos de hesitações, de dúvidas e de lacunas que nos acometem como leitores – que, para nós, também são caminhos de leitura –, precisam, pois, ganhar traçados mais nítidos, mas de forma a serem deixados em aberto (na forma do “continua”...), para serem levados adiante por outros leitores ou em outros trabalhos futuros. Para seguirmos, então, outros caminhos, oferecemos um novo esquema para tentar dar contornos mais nítidos aos caminhos das vozes da narrativa de *Fazendo Ana Paz*. Apesar de propormos este esquema, não o consideramos como uma resposta fechada-e-final, até porque

este *caminho das vozes* que traçamos não tem começo, nem fim. Por isso, a leitura dele continuará, mas por outros vieses. Segue, então, o que propomos por ora:



Este esquema, que podemos chamá-lo de *caminho das vozes*, tem por base ou pano de fundo o esquema anterior, onde resumimos os tipos de foco narrativo do texto de Norman Friedman. Seguimos então o mesmo esquema, porém, acrescentamos quatro linhas que representam as quatro vozes que narram o livro *Fazendo Ana Paz*. Sim, consideramos que são quatro, porque, como vimos, as narrativas das personagens também são histórias dentro da narrativa “maior” do livro, cuja voz condutora, a maior porte do tempo, é a *narradora autora*. É importante ressaltar que uma narrativa dentro da outra ou uma voz dentro da outra não se trata de uma relação de dependência (de hierarquia), se aproximando mais de uma relação simbiótica, cuja reciprocidade e partilha é a tônica. Também pontilhamos a círculo maior do autor para mostrar que sua condição é a mesma da *narradora autora* e das personagens, ou seja, ele é intermitente e irregular. É como se ele fosse uma bolha de sabão, que permanece esférica, perfeita e definida, apenas por um momento, até se explodir e desaparecer no ar. O que demonstra sua pouca firmeza e demonstra também que, mesmo como um autor implícito, criado pelo autor, como apontado por Eliane Aires (2011, p.46-47), o sopro de vida que mantém a sua bolha, é frágil e tende a se apagar sempre.

Acreditamos, porém, que podemos usar um termo melhor do que a “condução”, porque em muitos momentos não é necessariamente uma condutora de vozes e de narrativas que se faz presente; é, pelo contrário, uma voz dentre as outras, tentando entender o que se passa com as personagens, como se vê nas passagens quando ela fala sobre seu “fracasso com Ana Paz” (FAP, p.82); quando se dá o embate de posturas e de aceitação entre ela e Ana Pazmoça, no final do livro, momento em que a personagem acaba ficando com a última palavra,

isto é, a postura hesitante da narradora permanece até o fim do livro; os momentos de “empacamento” com a escrita, que se acentuam mais com relação ao pai, que ela espera por dias, meses e até anos para concluí-lo, mas ele acaba ficando “inconcluso”; e os encontros das fases de Ana Paz, que, à medida que elas vão se encontrando, a narradora vai tentando entender o que se passa (a real ligação entre elas), ou seja, por mais que nesses momentos tenhamos as características de um Autor onisciente, isso se trata apenas de uma postura (quase vazia em si mesma), não totalmente onisciente nem consciente, pois se o fosse, a sua face hesitante não se faria tão recorrente.



Ao pensarmos numa voz narrativa vazia de onisciência e de consciência, podemos pensar numa voz deserta de eu, assim como pontuamos com Eduardo Lourenço, a respeito do eu em Fernando Pessoa (LOURENÇO, 2015, p.78). No caso da narrativa em questão, temos uma narradora autora que, embora diga eu, o diz também a partir das personagens, isto é, podemos ver ali certo desdobramento ficcional de “eus”, tornando-os *i-localizáveis*, de modo que aonde os seguimos, encontramos senão textos, justamente onde eles estão e onde não estão. Como se ao lermos “eu”, lêssemos, *aqui: onde-não-estou*. Em *Fazendo Ana Paz* também temos, portanto, um *teatro de vozes*, que percorrem todos os caminhos possíveis dentro realidade ficcional. Trata-se de partículas-vozes, percorrendo espaços imprevistos.



Enfim, temos a presença da narradora com postura de autora, mas trata-se de uma autora não convencional. Por isso as quatro linhas atravessam os círculos, os centros de “comando”, para encontrarem-se fora deles, pois seus caminhos são mais intermitentes (por isso o pontilhado) e instáveis (por isso as curvas) do que se comportam as nomenclaturas previstas por Friedman, apesar dele não tomá-las como conceitos puros. Consideramos, como já expusemos, a presença (em algum nível) de tais modelos, mas, em *Fazendo Ana Paz*, eles não constituem centros de poder, nem para a *narradora autora* nem para as personagens, já que todos os “eus” são provisórios e imperfeitos. É, portanto, uma narrativa atravessada, literalmente, por vozes que se misturam (se confundindo, às vezes), pois como esquematizamos, elas se intersectam e são nesses momentos que algo nasce (um rizoma?) ou aflora (uma lembrança sem origem?).

Há, no entanto, o diferencial da voz da *narradora autora*, que é a única que faz um caminho “diferente” das três personagens, cujo desejo é sempre de alcançá-las, por isso

traçamos ela em “oposição”, atravessando as outras três linhas fora dos centros dos círculos, fora do poder. Há, neste caminho, a expressão do desejo que não se diferencia (em nível) dos outros caminhos, pois se trata apenas de uma voz, buscando se encontrar em meio ao caos da narrativa. Além disso, não é somente a narradora que deseja alcançar os outros “eus” (das personagens), a Velha também o deseja, pois abre mão de estar com sua família para ir ao encontro de duas amigas. As intercepções, os encontros, das vozes se dão fora dos centros de comando, por não haver centro, por não haver comando, porque a via de encontro é justamente a linguagem – e estar na linguagem é estar fora dela, é ser expulso dela. A respeito da sensação de que alguém sempre fala por detrás ou pelas personagens, Blanchot diz que isso “pertence efetivamente à singularidade narrativa e à verdade do círculo: como se o círculo tivesse seu centro fora do círculo, atrás e infinitamente atrás, como se o *fora* fosse precisamente esse centro que só pode ser a ausência de todo centro” (2010, p.142, destaque no original). Ou seja, tal sensação de que há uma voz de comando por detrás das outras, é, na verdade, a percepção do fora: do inalcançável: daquele que não está lá: daquele que, ao dizer, foi deposto do seu *status* de poder.

Não se trata, porém, de um desejo de poder sobre os outros “eus”? Cremos se tratar de mais de uma opção, talvez a única, que tem a narradora autora de narrar os seus limites com a escrita, de forma fragmentada, o que aponta para uma espécie de testemunho mais de impotência sobre a escrita do que de desejo de poder. O nosso esquema mostra que as vozes não são centros e nem são centralizadoras, pelo contrário, são dispersas, ramificadas, embora em algum momento ela os sobrevoe, mas sem se deixarem seduzir. É como diz mais uma vez Blanchot, que o “trabalho literário, [...] tem pelo menos o mérito de não desejar o poder nem a glória” (1984, p.262).



Mesmo com relação ao “Pra você que me lê”, temos ali a presença da narradora autora. Trata-se, portanto, da mesma voz que abre o livro no prefácio “Caminhos”, e da mesma que tenta conduzir a narrativa da “epopeia” memorialista de Ana Paz. Consideramos assim, porque acreditamos que há uma indiscernibilidade do limite das vozes, o que faz lembrar de novo a ideia da teatralização. Mas remete também ao conceito filosófico de Deleuze e Guattari (1992, p.179-180), a “zona de indiscernibilidade”, que diz respeito ao devir, ou seja, ao movimento incessante do vir a ser, e também a uma zona em que se torna difícil definir a referencialidade, como o paradoxo do “eu minto” (1992, p.179-180), eles lembram. Do mesmo modo que o dizer “eu fiz” (FAP, p.47), não diz respeito somente à

narradora autora, mas remente a um *não-fazer*, que divide espaço com o fazer-não-fazer paradoxal das próprias personagens, também com o “*eu inventei este espaço*” (FAP, p.89, destaques nosso) da *voz autoral*, se referindo ao “Pra você que me lê”; e ainda co-habita com o: “*Escrevi então o que chamei de ‘encontros com a escrita’*” (FAP, p.7, destaques nossos), da *voz autoral* no prólogo “Caminhos”, falando na necessidade de escrever sobre o escrever.

A questão é que a narradora, no paratexto, somente ganha um contorno mais marcante que nos induz a tratá-la como sendo a própria Lygia Bojunga, pois, além disso, lá temos elementos mais evidentes, como a foto dela com sua família e temos a narrativa do episódio de quando ela ganha o azulejo português de uma prima. Este azulejo existe, de fato, e está em exposição na Casa Lygia Bojunga sobre a sua escrivadinha, servindo de pratinho de um vaso de planta. Ou seja, lá ela conta, pelo que parece, sobre coisas reais que de fato marcaram sua vida. No entanto, acreditamos que tais fatos vividos são, certamente, convocados pela exigência da obra, que, como esclarece Blanchot (2011, p.17), faz sua vida “resvala[r] para o infortúnio do infinito”.

Desse modo, consideramos que a mesma voz, portanto, narra a parte “Caminhos”, narra Ana Paz e narra o “Pra você que me lê”. O que soa como diferença é apenas uma variação de eco ou fantasmagoria, ao soar mais como a autora Lygia Bojunga, falando da feitura do livro na primeira e na terceira parte – o que parece um para-paratexto, mas o próprio *Fazendo Ana Paz* é um grande paratexto de Ana Paz –, e soando mais como narradora “condutora” na segunda parte (a narrativa). Ao nos posicionarmos assim, nos furtamos à hierarquização das vozes e a colocar a voz de Lygia Bojunga como a instância maior, que controla as outras, mesmo se considerarmos que a voz dos paratextos não seja ela de fato, mas um autor distante três vezes de si, como apontam os trabalhos de Aires e Ando, quando elas se referem ao arquinarrador e ao autor implícito.

Como foi dito por meio desses trabalhos, o autor implícito seria uma instância criada pela autora, que por si cria a arquinarradora e esta, por sua vez, criaria as personagens; por isso o distanciamento, pois esta é uma forma segura de não se incorrer no perigo de dizer que dado texto tenha a presença marcante de seu autor ou que tal texto releve a presença dele, e taxá-lo de autobiográfico. No entanto, acreditamos que é justamente o texto que revela a presença do autor e não o contrário. Algo que se aproxima muito da noção de biografema proposta por Roland Barthes no prefácio do livro *Sade, Fourier, Loyola* (2010), que fala sobre o “retorno amigável” do autor, agora reduzido aos traços de um “sujeito para se amar”, que está disperso no texto, “à maneira dos átomos epicurianos” (BARTHES, 2010, p.12), revelando, na escritura, os rastros de quem a traça. Ou, como ele fala em *O prazer do texto*

(2013) sobre o texto que nos escolhe para lê-lo e, em meio a ele, está o leitor e “um outro, o autor” (BARTHES, 2013, p.35). Ou seja, o autor, juntamente com o leitor, estão embrenhados, pulverizados no texto, um se encontrando com o outro, no caminho do desejo, não havendo hierarquização, portanto, destas duas presenças.

No caso de *Fazendo Ana Paz*, é difícil não ver nele a presença dos traços da autora, pois, com a edição feita pela Casa Lygia Bojunga, o livro, que já continha em sua narrativa similaridades de traços biográficos entre a história da personagem e da escritora, ganhou mais elementos: a foto de um sobrado antigo na capa, que, no “Pra você que lê”, ela revela ser onde passou sua infância; a foto com sua família, como já mencionamos; e também o episódio do azulejo. Portanto, por mais que reconheçamos que o distanciamento é necessário e, às vezes, mais saudável para uma análise literária, até para justamente não se recorrer sempre à figura do autor (aquele já morto), no caso da nossa narrativa tais elementos biográficos são importantes e veremos isso ao longo deste trabalho.



O esquema (desenho/mapa) do *caminho das vozes* remete-nos ao físico Richard Feynman,⁸ que, contrariando a física clássica de Newton, criou uma teoria para descrever o caminho das partículas que vagam pelo espaço de um ponto a outro, teoria que ele chamou de “histórias múltiplas”. Nesta visão, ao invés de uma partícula fazer um percurso em linha reta, muito delimitadamente de um ponto a outro no espaço-tempo, ela acaba percorrendo todas as trajetórias possíveis no espaço, traçando um percurso quase aleatório, como se pudéssemos traçar com riscos um voo ziguezagueante de uma abelha no ar. Ou seja, trata-se de uma teoria que pensa num caminho não fixo, não único, não pré-estabelecido, mas, sim, num caminho oscilante e imprevisível das partículas. Os caminhos das vozes de *Fazendo Ana Paz* se comportam do mesmo modo, pois, ao longo da leitura, e até mesmo ao findá-la, não temos muitas certezas de qual caminho se sucederá, pois a qualquer momento ele pode ser interrompido, ou desviado, e ganhar um novo rumo. Quando fechamos o livro, no lugar de termos na mente um monte de respostas, temos um monte de perguntas, que parecem continuar no ar, sem respostas, isto é, os caminhos de leituras que fazemos, como o movimento das partículas subatômicas, permanecem percorrendo as trajetórias impossíveis no espaço-tempo.

⁸ Lemos por meio da ótica de Stephen Hawking, em seu livro *O universo numa casca de noz* (2016, p.91).

A narradora que *pouco* faz

Diante do exposto, podemos dizer que a narradora “pouco faz”, não para despi-la de seus méritos de encenar, de manipular, de jogar, de tramar, de fingir, mas somente para marcar que ela não tem todo o controle da narrativa, nem de suas personagens e nem de sua própria voz. Ela pouco faz, diante do que seria previsto para uma “Autora” fazer. Então, nesse sentindo, ela faz o possível para compor uma narrativa cujo meio mais sensível e “inteligente” (único meio?) é dar vida, dar livre curso àquilo que não se pode criar à imagem e à semelhança de si, isto é, perfeitamente acabado e verossímil, portanto, diferente do Deus onisciente.

Pequeno inventário de citações

Segue abaixo um pequeno inventário de citações da narradora, cuja marca principal é o “eu”. É um pouco longo, mas faz parte da viagem pelo mar de “eus”, anunciado no início deste texto. Acompanhemos:

“eu tive então a certeza, certeza absoluta” (p.18); “eu não sabia” (p.33); “eu virei” (p.34); “eu tive que me definir” (p.34); “minhas três mulheres” (p.35); “eu empurrei” (p.34); “eu fiz a velha perguntar” (p.34); “eu fiz a primeira cena de Ana Paz” (p.40); “até que enfim eu tinha entendido a história que eu queria contar” (p.41); “fiz ela acordando” (p.42); “acho que agora é melhor a Ana Paz contar esse pedaço” (p.44); “eu fiz a menina continuar informando” (p.47); “(outra vez a gente esperando o Pai chegar e nada)” (p.47); “consegui fazer o barulho de uma porta se abrindo” (p.48); “eu já fiz” (p.50); “achei mal” (p.50); “tinha acontecido outra vez. A cena que eu estava fazendo se partia, o Pai me escapou, voltava pra morte dele” (p.56); “não adiantava eu querer trazer ele pra página em branco” (p.56); “Tão fechado que eu não saquei nada dele” (p.57); “fiz outro pai” (p.57); “resolvi experimentar” (p.57); “acabei achando que eu tinha achado o pai que o Pai ia ser” (p.58); “Não saiu” (p.58); “Parei de escrever” (p.60); “Achei tudo um horror” (FAP, p.84).

Por esse inventário, notamos a presença marcante de um dêitico pessoal: o “eu”, que marca, ou deveria marcar, de onde se está falando. Quando pensamos em quem fala, vem à mente o autor, sim, pois trata-se de uma narrativa cujo “pleito” é mostrar a construção da própria narrativa. No entanto, quando nos deparamos com esse mar turbulento de “eus”, não temos a certeza de que se trata de uma autora totalmente segura de sua obra. Ao dizer “eu fiz” e ao assumir a postura daquela que faz (a fazedora de histórias), logo em seguida, porém, ela diz “achei mal”. Além disso, as frases assertivas como “eu tive então certeza, certeza

absoluta” não expressam, de fato, certezas, mas, sim, crenças (ou desejo?) de que o surgimento de uma personagem esclarecerá a outra: *Ana Paz-moça deveria ajudar a entender a Ana Paz-criança*. Desse modo, fazer o uso do pronome pessoal “eu”, seguido de verbos que expressam ações “fazedoras” e construtoras de mundos, não significa que, de fato, está-se fazendo o que é dito, pois podemos pensar que tais expressões são somente discursos, expressando desejos de realizar o irrealizável. E o que seria esse irrealizável? Além disso, se a narradora é uma fingidora que finge sentir a dor e a dificuldade do fazer, por que daríamos tanto crédito ao “eu fiz”?



Retomamos um pouco o caminho que estávamos percorrendo com Roland Barthes e com Nietzsche, lembrando as posturas de pensamento concernentes à morte do autor e de Deus. No entanto, neste momento, temos outros elementos a serem considerados: o mar de “eus”: de asserções: de dúvidas: de certezas e incertezas. Aqui nasce um novo caminho (ou apenas retornamos?): o afogamento no mar de perguntas. Como mostramos, a *narradora autora* diz que quem se afogou com as dúvidas foi Ana Paz, mas sabemos que quem precisava das repostas era a narradora. Portanto, não é possível salvá-la, pois ao se esquivar, ela se “condenou”. No início de sua narrativa, então, a *narradora autora* naufraga... se apaga. Tentaremos, como um último gesto “compassivo”, salvá-la, resgatá-la para devolver-lhe o seu devido lugar, o de autora tal qual? Ou seguiremos esse apagamento e faremos dele caminho de leitura? Pois é por meio dele, acreditamos, que a narrativa é construída. Sim, trata-se de uma narrativa erguida sobre o esquecimento. No entanto, seguindo a complexidade dos caminhos nela construídos, pensamos também que é a partir desse esquecimento, e do medo de perda que ele suscita, que o livro de viagens é feito, que a “odisseia” de Ana Paz-velha à casa fora “cumprida” e que o retorno à memória de sua infância se fez necessário.



Michel Foucault, em seu texto “O pensamento exterior”, refletindo sobre a obra de Maurice Blanchot, diz que quando o sujeito diz “eu falo” ele diz a verdade, mas à medida que faz isso, a linguagem não pertence mais a ele, abrindo-se para o infinito interpretativo, do mesmo modo que ele desaparece com tal fala, se dispersando no espaço exterior da linguagem. O sujeito, nessa concepção, se desertifica quando assume o poder de falar (FOUCAULT, 2009, p.220-221). Ou seja, ele é acometido pelo esquecimento. Neste texto, portanto, Foucault lida com a noção de “pensamento exterior”, que é o descentramento do

pensamento subjetivo, de modo que ele não lida com um centro do pensar, mas sim, com um movimento de exteriorização, em que “quem fala” é dispensando da linguagem, ou seja, é dispensando (desautorizado) de uma obrigatoriedade com a verdade que se diz. É como se, nesse movimento, o próprio pensamento não tivesse compromisso nem com o discurso proferido nem com quem diz, de modo que ele pode abalar qualquer instância de poder e de autoridade. É justamente isso que Foucault afirma a propósito do pensamento exterior de Blanchot, pois para este é preciso negar o tempo todo o próprio discurso, a fim de “despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo” (FOUCAULT, 2009, p.224).

Por meio desse pensamento, a linguagem mostra sempre o seu exterior, num movimento que vai sempre ao encontro da origem e da morte, mas ela não fixa ponto de origem, de modo que ela “abre infinitamente para a repetição do começo” (FOUCAULT, 2009, p.242); mas com que começo, que origem, que morte poderíamos relacionar *Fazendo Ana Paz*? O começo, a origem e a morte das personagens Ana Paz e de seu pai, por exemplo, e começo, origem e morte também da escrita e do livro. Sim, pois a escrita e o livro morrem e ressuscitam várias vezes. “Pronto! Eu tinha acabado o livro, quer dizer, só faltava fazer o pai [...]” (FAP, p.81); “Durante todo o tempo que eu trabalhei nesse livro novo a lembrança da Ana Paz me doeu” (FAP, p.82); “Fiz pai, fiz Carranca, fiz Antônio, fiz ponto final na história, fiz reunião com editor pra anunciar que eu tinha acabado um livro [...] Achei tudo um horror” (p.84); “Rasguei a parte mais nova que eu tinha escrito, rasguei de novo Antônio, rasguei tudo que é esboço do Pai e da Carranca” (p.84); e por fim, “ela foi” (FAP, p.84).

Começo que se apresenta também como ponto fulcral de origem e de morte, pois o “nascer” de Ana Paz marca também o nascimento textual de seu pai, assim como sua morte, cuja cena se repete, como se sua “natureza” desse mostras de si por meio do seu desaparecimento, isto é, tal origem se mostra à luz do esquecimento que ilumina. Mas, logo em seguida ela desaparece na sua pura exterioridade não fixante. É como diz Foucault a respeito da obra literária de Blanchot: “a origem tem a transparência do que não tem fim, a morte abre infinitamente para a repetição do começo” (2009, p.242). Ou seja, o desaparecimento, a morte e o esquecimento são princípios que não relevam nada de si, mas abrem-se para o infinito criativo e interpretativo.

No entanto, o desejo de linha reta – a linha delimitada e clara do *percurso do autor* – permanece na narrativa, tentando resistir em reaparecer. No entanto, nesse percurso pós-afogamento – o desejo da narradora autora de mirar o rosto desejado, seja o rosto de Ana Paz ou o rosto do Pai –, a interioridade da voz sofre um movimento de exteriorização, de

duplicação, e encontra-se com o “companheiro sempre oculto [...] um duplo à distância, uma semelhança que afronta” (FOUCAULT, 2009, p.236); movimento este que despoja o sujeito da identidade simples e não lhe permite dizer eu, embora ele o diga; no lugar disso, promove o encontro dele com o seu deserto, que faz reluzir “uma imagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo” (2009, p.236). Algo que lembra o que diz Nietzsche: “O deserto cresce: ai daquele que encobre desertos” (NIETZSCHE, 2005, p.287). Ou, como diz Álvaro de Campos:

[...]
Grandes são os desertos, minha alma!
Grandes são os desertos.
[...]
Grandes são os desertos e tudo é deserto.
[...]. (PESSOA, 1995, p.382).



A voz narrativa de *Fazendo Ana Paz*, então, deseja desvelar o rosto turvo, a “mancha”/rosto (FAP, p.18) de Ana Paz, mas, no caminho, relaciona-se com o seu próprio duplo, “o limite sem nome” (FOUCAULT, 2009, p.238), que nada revela desse rosto, pois trata-se de uma relação circundada pelo deserto, onde vigora uma linguagem sem domínio certo, sem lei e sem sua própria lei, que nesse momento se encontra desautorizada – aquela lei que diz respeito ao desvendar de mistérios, a descrevê-los a fim de torná-los, no mínimo, palatáveis para si mesmo e para o leitor – é a lei de diretrizes do autor já morto. Assim, a voz narrativa se desertifica para se encontrar com o rosto sem rosto do deserto. No entanto, este é o lugar mesmo da solidão, do não sentido, da ausência de nome, é “um lugar sem lugar que é o exterior de todo discurso e de toda escrita” (FOUCAULT, 2009, p.239). Desse modo, alcançar Ana Paz se torna tarefa impossível, pois ambas (personagem e narradora) são empurradas para um território árido onde narrar é dificultoso, como se o laço entre elas fosse o laço de uma “interrogação constante” (FOUCAULT, 2009, p.239).



Os duplos em *Fazendo Ana Paz* formados entre a voz da narradora – aquela que diz “eu” – e o rosto desejado de Ana Paz – aquele que nada revela, como lemos em Foucault –, e formados também entre o “nascimento” de Ana Paz e o de seu pai, são semelhantes ao comportamento descrito pela teoria das *flutuações quânticas*, que, segundo Hawking, “significa que mesmo o espaço aparentemente vazio é cheio de pares de partículas virtuais

que surgem juntas, afastam-se e depois voltam a se unir para aniquilar uma à outra” (HAWKING, 2016, p.153). É algo que nos lembra muito o apagamento previsto por Foucault e por Blanchot quanto ao sujeito que fala, mas aqui marca, precisamente, algo que se dá no âmbito físico, no nível subatômico da matéria, isto é, invisível para nós: mas recorrente e imperceptível. Isso quer dizer, trazendo para o nosso campo artístico-literário, que os encontros nem sempre têm como resultado a construção de sentidos lineares ou vistos como unidades sólidas com começo, meio e fim, pois do encontro de dois, pode se fazer esquecimento, apagamento, invisibilidade, impossibilidade de contar. O que não é impedimento: é caminho: caminho imprevisto.

É possível, pois, narrar?

Depois de ramificar tanto os caminhos e percorrer tantos espaços da escrita, ficamos com a sensação de que arrasamos com a terra antes de chegarmos à ela, como se tivéssemos usado a tática da “terra arrasada” contra nós mesmos. Desse modo, perguntamos, é possível narrar? Agora que a voz autoral encontra-se desertificada, apagada, invisível?

Cremos, no entanto, que somente acabamos por arrefecer duas imagens: a do autor onisciente/consciente e a imagem do eu que fala e que, por falar, detinha algum poder e autoridade. Mas, respeitemos, pois, aqueles que caíram, pois somos semelhantes a eles, em algum nível, como no quesito: *aqui estamos a dissertar e quem disserta quer dizer alguma coisa, quer ser autor do que diz*. Não sejamos, pois, injustos com tal figura histórica que muito fez e faz, embora, às vezes, se valendo de uma certa ilusão de consciência. Não condenemos, e ponderemos somente para darmos livre curso ao que acabamos de apaziguar, pois apaziguar, para nós, é o mesmo que mostrar as diferenças e por meio disso, amá-las, mesmo que esse gesto contenha uma frieza, que Nietzsche considera importante para o *impulso à verdade*. Como autores de um texto, mudemos, portanto, de postura, furtando-nos a abraçar a verdade convencional. Consideremos, como o pensador, que

tudo o que foge ao costumeiro [da sociedade política] desestabiliza-a, aniquila-a inclusive. Utilizar cada palavra tal como a massa utiliza é, pois, o mesmo que moral e conveniência política. Ser *verdadeiro* significa apenas não se desviar do sentido usual das coisas. O verdadeiro é o *existente*, em contraposição ao não-efetivo (NIETZSCHE, 2007b, p.82, destaques no original).

Como diz o filósofo, portanto, continuemos a nos desviar da “verdade” convencionalizada, contrapondo-a; mesmo que para isso tenhamos que assumir uma postura “fria”, “Sem ser maldoso, mas sem coração” (NIETZSCHE, 2007b, p.82).

Narrando o impossível

Maurice Blanchot, em seu texto “A voz narrativa”, diz que “Narrar é misterioso” (2010, p.142) e que “Narrar não é uma evidência” (2010, p.146). Por essa via, podemos pensar que narrar é relacionar-se com o desconhecido. Quando falamos de desconhecido, estamos falando de um narrar que não está em busca de uma verdade, uma verdade que dê unidade à fragmentação da personagem Ana Paz e de seu pai, mas estamos falando de um desconhecido que se desvela, em partes, no próprio movimento de narrar. Assim, dizemos, pois, que Ana Paz, no decorrer da narrativa, vai assumindo contornos mais nítidos – uma espécie de ascensão em detrimento da voz autoral –, e as personagens que apareceram desgarradas anteriormente como Ana Paz-criança, como Ana Paz-moça e como a Ana Paz-Velha, vão se reunindo num nome só: Ana Paz, o mesmo já “assoprado” no início da narrativa.

É nesse movimento narrativo, de relacionamento com um escrever/narrar quase futuro, que o foco narrativo de *Fazendo Ana Paz* se caracteriza. No entanto, ao percebermos isso, nos vemos num ponto de tensão, seguindo a própria tensão que marca a narrativa de Ana Paz, pois, o narrar, como algo que está por vir, entra em conflito com o próprio gesto de narrar que diz respeito a algo pretérito: a uma experiência passada. No livro em questão, temos um grande apelo memorialístico. Como vimos, a Ana Paz velha parte para casa da sua infância a fim de encontrar com sua parte criança e com sua parte jovem, assim como deseja reencontrar-se com a memória de seu pai. Desse modo, como narrar uma experiência, sendo que a própria experiência da escrita se dá no momento em que se escreve ou se narra?

Jeanne Marie Gagnebin (2004, p.63), em seu texto “Não contar mais?”, vai dizer que isso não deve ser feito de maneira exaustiva a querer reconstituir um passado tal como ele foi, mas pelo contrário, deve-se seguir as hesitações, as tentativas e as angústias para salvar, de certo modo, o passado, e ao mesmo tempo abri-lo para novos desenvolvimentos e conclusões, o que aponta para um futuro. Ou seja, ela acredita que narrar é abrir caminhos para o desconhecido, para o imprevisível passado. Blanchot também se aproxima dessa noção de narrar como gesto que lida com o desconhecido, mas ele diz que “[é] a narrativa [...] que é esquecimento, de modo que narrar é pôr-se à prova desse esquecimento primeiro que precede,

funda e arruína toda memória” (2010, p.148). Assim, como gesto alusivo ao desvio inicial do esquecimento, narrar é arruinar a memória, de modo que para escrever é precisar esquecer-se de si, primeiramente; é preciso desviar-se e deixar-se levar pelo fluxo do “ele”: o desconhecido.

Walter Benjamin, no seu texto “O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov”, vai dizer que a narrativa permite uma abertura, de modo a possibilitar que quem ouve a história consiga reconhecer o que ouve ou o que lê como sua própria experiência. Fato que se dá por meio da oralidade narrativa, que permite sempre contar algo como fora ouvido e acrescentar algo mais daquele que conta (BENJAMIN, 1994, p.200-201). Trata-se talvez da própria experiência narrativa: contar o que se ouviu e transformá-lo em outra coisa, que é um pouco o que a personagem do pai faz ao contar para Ana Paz as várias histórias envolvendo a Carranca, histórias cheias de tradições populares.



A oralidade é característica muito presente em *Fazendo Ana Paz* e na obra da escritora como um todo. Além disso, as três personagens – e a narradora, no seu contar – fazem uso da primeira pessoa do discurso, recurso que para James Wood é mais “confiável” do que a narração em terceira pessoa, a conhecida onisciência (WOOD, 2012, p.18). Desse modo, temos quatro vozes que parecem ter alguma autonomia no que diz respeito ao narrar, ou seja, as personagens se narram, assim como são também narradas, em muitos momentos, pela *narradora autora*. Esta última, como vimos, narra suas dificuldades e, ao fazer assim, desaparece neste gesto de não-poder, por justamente narrar o que não pode ser narrado, como a história do pai de Ana Paz, personagem para a qual ela inventa várias versões e descarta todas elas.

Assim, temos em *Fazendo Ana Paz* os “restos” de uma história que se inscreveu por meio do gesto narrativo, parecido com as cifras do real lacaniano (GUERRA, s/d, p.4), configurando-se numa história do impossível, daquilo que se inscreve, mostrando a falta e o inacabamento – o não contado. No final, quando Ana Paz questiona a narradora autora sobre o porquê de ela não poder ficar do jeito que estava, inacabada, e pede para ser libertada, é como se ficar engavetada, na cabeça da *narradora autora*, fosse algo aprisionador, e o narrar (mesmo incompleto) seria, justamente, o que dá a libertação. Tal libertação, no entanto, pode tratar-se de mais um movimento de exteriorização, assim como lemos em Foucault, a respeito do pensamento exterior de Blanchot.

Esse movimento de publicação, contudo, é da obra, como destaca Maurice Blanchot, pois é ela que o pede. Assim, ele nos diz:

Penso que o escritor não deseja nada para si, nem para sua obra. Mas a necessidade de publicação [...] pertence à obra, como uma lembrança do movimento de onde ela vem, que deve prolongar incessantemente, que gostaria de ultrapassar radicalmente e a que efetivamente põe termo, por momentos, sempre que é obra (BLANCHOT, 1984, p.259).

Trata-se de um movimento em que o escritor se apaga mais uma vez. Lembrando que, ao escrever, ele já se apagou, mas ao publicar, apaga-se uma vez mais juntamente com a figura gloriosa do autor – aquele que gostaria de renome –, pois agora ele será anônimo, juntamente com a obra. Ao tornar-se exterior, publicada, a obra faz um movimento de lembrança, voltando para sua origem (o seu exterior) – pois ela é atraída para lá –, espaço em que leitor e autor participam: “um numa escuta neutra, o outro numa palavra neutra”, a fim de encontrarem nessa suspensão “uma expressão mais bem ouvida” (BLANCHOT, p.258), ele diz. E nessa exteriorização, para fora de todo centro, libertam-se, portanto, narradora autora e personagem, cuja obra é sua embarcação. O mar, nada mais é aqui que o espaço exterior, incerto, instável, onde todos se encontram (ou se afogam?): inclusive o leitor.



“[...] o mar se apavorou: foi ficando todo arrepiado, todo encrespado” (BOJUNGA, 2011, p.117).

O mar é um deserto aquoso na sua superfície.



Por isso, talvez, *Fazendo Ana Paz* seja a narrativa da feitura de uma personagem cuja marca principal é o seu inacabamento (sua turbulência e fracasso), de modo que contar sua história – contar como “nasce” a personagem – é sempre contar uma história que pode ser lida e re-criada (ou acalmada ou abandonada à sua tempestade) no momento da leitura, por meio das brechas, das lacunas, do esquecimento e do apagamento das autoridades, pois o leitor, ao ler, torna-se co-criador (tripulante) da história – muito diferente da “tradição narrativa para a qual a tarefa do narrador é a objetivação completa de uma matéria narrada inteiramente delimitada”, como nos lembra James Ginzburg (2012, p.212). Além disso, é uma narrativa que marca o desejo da narradora autora de sempre buscar uma história para além daquela que já se escreveu, como se o que foi narrado nunca fosse suficiente para se dar unidade,

completude e vivacidade para uma personagem de ficção... por isso narrar é sempre narrar uma outra história e sempre narrar um impossível.



Im-possível velejar nesse deserto



Temos em mente que é impossível, referindo-se ao narrar, alcançar a memória perdida: re-escrevê-la. É impossível alcançar Ana Paz em sua inteireza como lembrança, ela como criança e como moça, e é impossível alcançar sobretudo o Pai, perdido na sua morte. Por que dizemos assim? Ora, a narrativa é repleta de lacunas, de espaços em branco, de esquecimentos, de apagamentos e isso não é resultado, meramente, de um trabalho intencional, como vimos, é característica dos caminhos, do desejo de re-viver e de resgatar um passado perdido: a promessa ao Pai, os valores que ele ensinou, Ana Paz, tudo... todos são um só monumento do esquecimento. E a narradora luta contra ele, com ele, mas acaba fazendo dele caminho, um livro... cheio de não ditos, de não lembranças: um livro que conta o fracasso de um livro. É como se a narradora sempre chegasse atrasada, depois do acontecimento, depois que não é mais possível perceber/captar o que se passou. “cheguei na vida meio atrasada de irmã e primos” (FAP, p.106), lemos no “Pra você que me lê”. Conclusão a que chega o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em seu 6º volume (2012, p.347-355), quando ele percebe que sempre chega atrasado aos eventos de sua vida, às vezes os interpretando mal, e por isso nunca os captando em suas inteirezas, em suas verdades – ao não ser fragmentaria e involuntariamente, ao longo da vida –, como se só lhe restasse contentar-se com os caminhos, ora Guermantes, ora Swann, ora Balbec, ora Albertine, pois a natureza das coisas lhe é sempre intangível e, às vezes, indiferente.

No entanto, é somente o trabalho da memória que revela um pouco da coisa, um lado seu. É o que lemos quando o narrador percebe, no 4º volume da obra, que sua avó morrerá. Fato que se dá somente um ano depois de sua morte, quando, no mesmo quarto em que estiveram ambos, em Balbec, ao se abaixar para desabotoar suas botas, “meu peito inflou-se, cheio de uma presença desconhecida e divina, soluços me sacudiram, lágrimas brotaram de meus olhos” (PROUST, 2008, 192). A partir desse momento, portanto, ele re-conhece o que se passou e o que só sua memória pôde lhe re-velar: “tornava a encontrar pela primeira vez, numa recordação involuntária e completa [...] Essa realidade [que] não existe para nós enquanto não foi recriada por nosso pensamento” (PROUST, 2008, 192). Ou seja,

paradoxalmente, a memória como um processo impossível de se alcançar em seu todo, passa a ser o único meio de conhecer o que se passou (de nos conhecermos?). Ela, no entanto, é independente de nossa vontade e consciência, pois são em momentos imprevistos que ela aflora e são nesses fulgores involuntários que Ana Paz retorna de sua infância e, junto a ela, reaparece também seu pai. É, portanto, no início da narrativa de *Fazendo Ana Paz*, na cena da escritura, que tudo acontece, e a partir disso, começa-se o trabalho impossível com o impossível.

Capítulo II

OS FRAGMENTOS REUNINDO-SE EM UM NOME

O nascer de Ana Paz

“personagem é feito filho da gente, ruim ou bom a gente gosta dele”

Lygia Bojunga

“Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito” (FAP, p.14). Esta é a fala da personagem Ana Paz, que assim como o primeiro “filho” (Raquel), surge de repente, travando um diálogo textual intenso; diálogo esse, entretanto, que no primeiro momento, não inclui de forma direta a voz da *narradora autora*. Ana Paz, então, surge falando de si mesma, de um fôlego só. Interpela a mãe sobre a hora de seu nascimento e ela responde: “Aos 15 minutos do dia 26 de abril” (FAP, p.15), e nada mais. Nesse primeiro momento em que Ana Paz surge falando de si mesma, sem tréguas na fala, o texto é salpicado de elementos que parecem recorrentes em toda a narrativa subsequente. É o momento em que ela diz seu nome e conta a história dele, e conta como gosta de ser chamada. Ela fala também de seu nascimento, mas, justamente nesse momento, surge, atravessando-a, a história trágica do pai, que é apresentado num contexto de turbulência e violência, sugerindo a morte dele como um acontecimento concomitante à história do seu nascimento e à história de sua vida. Desse modo, esta primeira parte da narrativa contém algumas tensões que, de uma forma não linear, retornarão e reverberarão ao longo do texto, em momentos como: a tensão entre nascimento e morte; entre paz – uma espécie de quietação de ânimo, que inspira o nome da personagem, dando a ideia de cessamento de dor, com a vinda de Ana Paz “ao mundo” – e violência, esta marcada pelas batidas fortes na porta e o barulho dos tiros “e minha mãe gemendo chorando” (FAP, p.16), diz Ana Paz.



Seguirão pulsantes tais tensões, ora culminando em nascimentos de personagens ora em mortes, mas sempre num ritmo que permite muitos desenvolvimentos.



Assim, notaremos como a narrativa de *Fazendo Ana Paz*, na esteira dessas tensões, desses afetos contrários, que no entender de Spinoza “arrastam o homem para direções diferentes” (SPINOZA, 2013, p.158), compõe um enredo em que narradora e personagem têm uma relação de proximidade e de reconhecimento, ao mesmo tempo em que ambas parecem estar distantes uma da outra e numa relação de estranhamento e inquietação. Nesse contexto

pungente de aparição e fuga das personagens, temos, como já citamos anteriormente, a presença cronológica do tempo, o momento “exato” do nascimento de Ana Paz, o que nos faz pensar num começo anterior ao próprio texto, como se a menina já existisse antes da sua própria narração. Ana Paz, no entanto, surge como memória involuntária (inesperada), parecido com a personagem Raquel, que aparece como um “furacão” e explode “no caderno onde eu ia escrever o meu livro de viagens” (FAP, p.11).

Se a personagem surge “feito a Raquel chegou” (FAP, p.14), ela também “chega” como explosão, sentida por vezes como algo forte e físico, o que nos faz lembrar dois seguimentos da ciência: da física e da biologia. Na teoria da física, mais precisamente na área de astronomia, encontramos a teoria da origem e evolução do universo, o *big-bang*, que de forma simplificada tenta explicar que o nosso universo surgiu da explosão (em fração de segundos) de uma esfera cósmica muito massiva, e a partir daí vêm-se formando todas as galáxias, planetas e estrelas que vemos hoje (HAWKING, 2015, p.147-152). Já na área da biologia, mais precisamente a embriologia (LUZ; SCHOSSLER, 2002, s/d), encontramos as explicações quanto à concepção, que é o momento em que um espermatozoide encontra com um óvulo e se fundem numa célula só (o zigoto), formando o embrião, que, de certo modo, se configura também numa “explosão” de divisão de células que formarão um feto e, por fim, um bebê. Voltamos nossos olhos para essas teorias para percebermos que ambas as áreas tentam explicar o início e a evolução da vida humana e do universo a partir de uma unidade, que depois vai sofrendo divisões (ou fragmentações) para formarem novos corpos humanos e corpos celestes. Podemos pensar também nesse princípio de unidade como o princípio do tempo linear, aquele pelo qual percebemos as mudanças e sucessões dos eventos no decorrer do tempo e do espaço.

Então, Ana Paz parece nascer de, pelo menos, dois meios reconhecíveis, que no fim acabam sendo o mesmo. Primeiro, ela é “parida”, e segundo, ela “explode”, como lembrança inesperada, pois o surgimento dela é como o de Raquel, a primeira explosão – com os dois acontecimentos se dando de forma imprevista, pois “não tinha nem pensado” nisso, diz-nos a *narradora autora*. No entanto, se esses acontecimentos dizem sobre o nascer/surgir de Ana Paz, e fazem inferir que o tempo dela nasce a partir desse momento, cometeríamos um engano ao pensar que sua vida seria contada seguindo uma cronologia, com princípio, meio e fim. Aristóteles falou destes atributos em sua *Poética* (1984, p. 247-248), ao tratar, no livro VII, das estruturas do mito trágico, referindo-se a eles como os elementos cruciais que darão coerência interna à obra poética. Segundo ele, uma obra que tramar bem esses três momentos, “que não comecem nem terminem no acaso” (ARISTÓTELES, 1984, p.247), será uma obra

verossímil, bem acabada, e até mesmo, se configurará como um organismo vivente, que seria o atestado de que a obra alcançou uma de suas finalidades últimas, que é a de representação da lógica das ações humanas.⁹ No entanto, Ana Paz só se apresenta com uma forma de aparente coerência, no início do livro, se pensarmos nessa coerência somente como sendo sua voz narrando a si mesma, o seu nascimento e a cena trágica envolvendo seu pai, que acabam sendo, antes de tudo, as únicas histórias que ela tem para contar sobre si. A partir desse momento, entretanto, e até mesmo engendrada nesta cena, na qual não é narrado o intervalo de tempo antecedente à cena do pai, ou seja, o “meio” que nos diz Aristóteles, na sua *Poética*, sua história será narrada de forma dividida e fragmentada, ora como Ana Paz criança, ora como Ana Paz com dezoito anos e se fazendo mulher, ora como Ana Paz idosa – a velha –, como a própria narradora diz.



Ainda fazendo uso do gancho da ciência astronômica, Stephen Hawking, falando sobre o tempo – ao revisitar as teorias da relatividade geral de Albert Einstein, aquela que deu ao tempo um caráter de relatividade e, por esse motivo, de subjetividade –, defende que se o universo teve mesmo como origem o *big-bang*, não se pode pensar que a seta do tempo esteja sempre em linha reta de lá para cá, no sentido linear passado-presente, ao passo que ele acredita que, à medida que o universo se expande, expandem-se também o caos e a desordem. Na verdade, ele crê que só percebemos o sentido da seta temporal, no sentido da unidade para a fragmentação (ou divisão), devido à desordem, por meio da qual medimos (ou sentimos?) o tempo através do caos produzido. Em outras palavras, medimos (sentimos) o tempo por meio do grau de agitação das partículas, ou, por meio do grau de movimento destas. Para embasar esta ideia, ele faz uso da segunda lei da termodinâmica, que diz que “em um sistema fechado, a desordem ou entropia sempre aumenta com o tempo” (HAWKING, 2015, p.181).



Assim, à medida que produzimos ou que são produzidas certas ordens naturais, que segundo ele, são necessárias para a existência de vida inteligente – e que, no âmbito da representação clássica, seria para Aristóteles a coerência interna da obra, que se configuraria, num plano ideal, como um organismo vivente –, também produzimos caos. Isto é, trazendo

⁹ Imitar a lógica das ações humanas é, na visão aristotélica, ser capaz de refletir perfeitamente as ações humanas, ou, mais precisamente, capaz de refletir a lógica das ações humanas, porque, como ressalta Thiago Saltarelli, em entendimento com a *Poética* (1984) de Aristóteles, “a arte imita não as coisas da natureza, porém suas leis, princípios e proporções” (SALTARELLI, 2013, p.253).

para o âmbito da literatura e da linguagem, à medida que a narradora e Ana Paz conseguem reproduzir alguma unidade mínima de sentido, é produzido, concomitante a isso, desordem, incoerência e fragmentação, quase que na mesma proporção. Seria o que Ana Lúcia M. de Oliveira escreve em seu artigo, a respeito das “palavras fundidas”, numa perspectiva de leitura sobre Blanchot e Haroldo de Campos, no qual ela diz que se trata de um “recurso estilístico em que duas ou mais raízes se combinam de modo que uma única palavra se torne um nó de significados, abertos a novas constelações e probabilidades de leitura” (OLIVEIRA, 2007, p.127). Desse modo, também podemos entender o caos como essa abertura para novas possibilidades de leitura e de escrita, como se a “palavra fundida” servisse para a expansão da galáxia do texto, criando, portanto, novas constelações narrativas. Fato que nasce da cena cujas raízes são o nascimento de Ana Paz e a morte do seu pai.



Trata-se de uma raiz em que a potencialidade é a vida e a morte.



Notamos então que, por mais que localizemos um ponto de partida, seja como uma eclosão física de células – as células que podemos entender como unidades de sentido em potencial – seja como uma explosão de matéria cósmica – o que podemos entender, dentre outras coisas, como o gesto físico de escrever no branco do papel com um lápis grafitado, numa espécie de jogo físico entre luz e sombra –, é substancialmente problemático, entretanto, tentar perceber a narrativa de Ana Paz apenas pela visão clássica aristotélica de representação (ainda que ela nos clareie um ou outro caminho), justamente por não prescindir de uma visão do todo: da unidade absoluta da obra.

É problemático também tentar localizar uma origem precisa para o nascer de Ana Paz, até porque, de acordo com Peter Pál Pelbart, “o tempo originário é o estado mais complicado do tempo, que não está ainda desdobrado e des-envolvido em suas séries e dimensões, e que remete sempre a um nascimento de mundo” (PELBART, 2010, p.10, destaque no original), ou seja, um nascimento de possibilidades. A partir das ideias desse filósofo, é interessante pensarmos, que esse nascimento da personagem, antes de tudo, pode marcar o momento em que “real” e “ficção” se entrelaçam, fazendo um nó, de modo que, a partir dele, algumas instâncias, como a da narradora, da autora e da personagem, acabam con-fundindo-se, o que torna complicado definir bem a origem e a função.

É, por fim, mais produtivo, talvez, irmos pelo caminho em que o tempo do nascer da personagem é-nos apresentado de forma controversa e paradoxal, em que esse instante de significação incompleto contém a potencialidade de irradiação e reverberação do caos e da fragmentação, e que, por isso mesmo, contém o germe, as células, as partículas cósmicas: as letras – a partícula letra como “mistério sem contorno nem conteúdo, aberta ao infinito, instante pontual em que a palavra já se ausenta e ainda está por se dizer”; a letra que “concentra em si toda a potencialidade poética, ao mesmo tempo que a dissipa, fecha, faz desaparecer” (ANDRADE, 2001, p.21-22), diz-nos Paulo Fonseca Andrade, em sua dissertação de mestrado, sobre a escrita de Guimarães Rosa.

A mão errante

E “o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra” (FAP, p17), diz aflitamente a narradora. Depois de feita a primeira cena da história de Ana Paz – aquela que como dissemos, se irradiará por todo o desenrolar da narrativa –, instala-se um estado de impossibilidade de narração da vida da personagem, parecendo abater-se sobre aquela que tinha o lápis na mão – depois do fulgor – uma fadiga (pós-parto?), uma espécie de abandono. A mão que tinha “escrito corrido” (FAP, p.16) deixou de escrever. De acordo com Paulo Fonseca Andrade, na verdade,

a mão que escreve é aquela que não escreve. Isso quer dizer que, paradoxalmente, o desejo de escrever pode, às vezes, recair sobre a mão que abre mão da escrita. *Escrever parando de escrever*: não há aí, entretanto, nenhum domínio, nenhuma destreza, mas antes, uma paixão atormentada, desastrada, pelo que, nas palavras, é ausência e abandono (ANDRADE, 2001, p. 22, destaques no original).

Assim, percebemos que, embora a *narradora autora* mantenha o desejo de seguir com o processo de escrita de forma planejada, premeditada e estruturada, vai se delineando, ao invés disso, uma escrita sem direção certa. E aquele órgão que deveria manter o curso físico e biológico da escrita, que rabisca com o negro do grafite a folha em branco, e que faz “explodir” o universo da personagem, na verdade, já não o faz, deixando inscrever-se no lugar do gesto avassalador da escrita, a ausência; ou seja, inscreve-se mais forte o que não está lá. Parece-nos cair a noite, nesses momentos de “não-escrita” (de não-fazer), cair em cena a noite, em que o lápis pode sim continuar escrevendo, mas o faz no escuro, cegando e afligindo, de certa forma, a narradora, que se sente como se tivesse perdido as “rédeas” da história, à medida que as perguntas vão impedindo-a de avançar com a narrativa. Desse modo,

podemos entender que o lápis, empunhado pela mão errante – mão retratada na edição do livro de 1992 pela Editora Agir –, continua, mesmo assim, o gesto, mas por ora imerso na noite do esquecimento.

Ao pensarmos que a *narradora autora* se engana ou que ela perde o poder sobre sua própria personagem (em algum momento ela o teve?), podemos notar que há, nesse contexto, um movimento de memória, que vai pululando com o avançar do texto. A primeira manifestação de tal fato é quando a *narradora autora* “se esquece” do projeto de escrever um livro de viagens, que por mais que se refira ao livro *A bolsa amarela* (2012), serve de metáfora das viagens pela memória, empreendida por Ana Paz; e a segunda manifestação é o próprio desaparecimento de Ana Paz, que pareceu exercer sobre a *narradora autora*, com sua aparição involuntária, uma impressão de que ela necessitava “levantar”, pela memória, o fio condutor da história da personagem perdida. Além disso, *Fazendo Ana Paz* é um livro em que percebemos a presença de traços biográficos da autora Lygia Bojunga, primeiro por se tratar de um livro que faz parte de uma trilogia em que se problematiza a escrita, dentre outras coisas, e segundo por conter, dentro da narrativa, elementos que nos remetem à biografia da escritora. Sendo assim, antes de pensarmos nos elementos biográficos e suas relações com a escrita, e na própria relação desses elementos com a história de Ana Paz e com a vida da escritora, é salutar pensarmos nesse jogo (ou jogos) de memória que vai se delineando desde o princípio do livro; e o esquecimento é um desses elementos que parece se impor de antemão.

Frances A. Yates, em seu livro *A arte da memória*, faz um traçado histórico sobre a arte de rememorar, no qual é percorrido um período que vai desde a antiguidade até o período medieval neoclássico. Neste livro, o enfoque é, sobretudo, num tipo de memória mais ligada ao ocultismo, que tende a ter por finalidade um (re)ligamento do homem aos céus ou ao cosmos, isto é, trata-se de uma forma de (re)conhecimento do todo a partir de uma prática de espelhamento desse todo no sujeito e do sujeito no todo. Uma das várias definições de memória presentes no livro diz que “a memória é a faculdade pela qual a mente relembra o que aconteceu” (CÍCERO *apud* YATES, 2007, p.39), ideia que ela busca em Cícero. Yates trata, portanto, de um tipo de memória clássica, por muito tempo chamado também de *mnemotécnica*, que foi entendida como arte, sobretudo ao longo da antiguidade até a época medieval, quando era tomada como método de ensino, que visava ensinar às pessoas a memorizarem diversas situações. Porém, por mais que seja comum nos depararmos com essa concepção clássica de memória, tão ligada a algo que deve ser rememorado para não cair no esquecimento, veremos que, embora esse tipo de memória também esteja presente em

Fazendo Ana Paz, entre um momento e outro, ele não é suficiente para entendermos a complexidade da memória que se inscreve nesse livro.

Não obstante, uma das maneiras de se exercer a arte da memória na antiguidade, segundo Yates, era procurar lugares bem iluminados, pois se acreditava que a ordem estaria relacionada com a clareza das coisas (CAPELLA *apud* YATES, 2007, p.74), ideia esta defendida por Marciano Capella. Já Blanchot, nos dias mais próximos, relaciona a ideia de luz e sombra a uma outra instância, a do conhecimento, pois, historicamente,

o conhecimento do visível-invisível é o próprio conhecimento; que a luz e a ausência de luz devem fornecer todas as metáforas em relação às quais o pensamento vai ao encontro daquilo que se propõe pensar; que só podemos “visar” [...] aquilo que nos vem na presença de *iluminação* (BLANCHOT, 2010, p.33, destaque no original).

Porém, para Alberto Magno, tratava-se do contrário, pois ele ensinava que os que queriam rememorar algo, de forma a não deixar cair no esquecimento, deveriam se afastar das luzes públicas e procurar um lugar de penumbra ou de escuridão, porque somente lá as imagens das coisas se organizariam melhor no espírito. “À sombra [ele dizia], elas se unem e se movem em uma ordem determinada” (MAGNO *apud* YATES, 2007, p.93). De uma maneira um pouco diferente, mas ainda assim falando sobre sombra, mais contemporaneamente, Marguerite Duras, em *Boas falas. Conversas sem compromisso* (s.d.), nos diz o seguinte:

Eu me mutilo da sombra interna, no melhor dos casos. Tenho a ilusão de pôr em ordem e despovo, de iluminar e apago. Ou então iluminamos totalmente e estamos loucos. Os loucos operam *fora* a conversão da vida vivida. A luz iluminante que neles penetra expulsou a sombra interna mas a substitui. *Só os loucos escrevem completamente* (DURAS *apud* ANDRADE, 2010, p.135, destaques no original).

Para esta escritora, portanto, o jogo entre luz e sombra tem a ver com um processo de tradução da sombra interna (que ela entende, dentre outras coisas, como o silêncio ou o ilegível) para a luz, isto é, trata-se de um movimento de tradução do ilegível. A questão é que o excesso de luz, como ela disse, leva à loucura, mas, somente o louco é capaz de escrever completamente. Isso se deve ao fato de que, ao entendermos essa tradução como um gesto do escrever, a escrita só se dá quando há “risco de perder-se” (ANDRADE, 2010, p.130); em outras palavras, escreve-se completamente somente quando se perde o sentido de direção e aproxima-se da loucura.



Agora poderíamos perguntar: o que se passa com a *narradora autora* de *Fazendo Ana Paz*, já que “eu fiz ponta em tudo que é lápis. Fiz café pra ir tomando. Fiz tudo isso só pensando no caminho que a gente ia fazer junto, eu e a Ana Paz” (FAP, p.17), mas mesmo assim, a personagem não reaparece para continuar sendo contada ou para ela contar-se a si mesma. Seria uma falha de memória? A *narradora autora* deixou perder-se, no esquecimento (na sua sombra interior), algum traço da personalidade da personagem? Algo foi dito que ela não se lembra?



A sensação, enfim, é que algo se perdera.



A *narradora autora*, desse modo, parece montar, intencionalmente, todo um espaço “propício” para que a Ana Paz volte à “tona” (FAP, p.13), para que ela saia da escuridão interior e se apresente à luz, espaço em que ela deveria ganhar forma, onde “ela ia morar” (FAP, p.16) – tratava-se de um lugar em que Ana Paz, realmente, faria sentido para a narradora, de forma que haveria um reconhecimento entre *narradora autora* e personagem? Entretanto, Ana Paz não acompanha esse movimento de desejo, pelo menos não a menina de oito anos, que parece preferir permanecer no outro lado da escrita, cheia de vontade própria, juntamente com a “mão que não escreve” (ANDRADE, 2001, p.23); e o curioso é que não é possível localizar precisamente o lugar desta mão, ou seja, não é possível saber se ela está mais exposta à luz (sujeita à clareza, à coerência e à forma) ou mais exposta à sombra (à incerteza e ao abandono). O fato é que o movimento parece ser mais importante: o movimento da errância; sim, aquele que permite, apenas em momentos imprevisíveis e involuntários, que a ponta do lápis alcance o traço de Ana Paz e o “puxe” até a superfície branca da folha, deixando-o à vontade para escrever-se a si próprio.

A urgência da moça

“[...] daí que, depois de mais duas semanas no branco, eu senti numa terça-feira cedo a urgência de fazer uma moça. Uma moça de uns... dezoito anos... por aí” (FAP, p.18). Se a Ana Paz, portanto, não aparece mais para contar sua história, no lugar dela surge, de repente, uma moça, que a *narradora autora* pensa que vai ajudar a “desempacar” (FAP, p.19) a Ana Paz. Então, assim como esta surgiu, a moça também aparece como uma urgência e logo a

narradora autora a deixa contar como conheceu um rapaz chamado Antônio, na praia de Copacabana. O curioso desta história fulgural é que a moça parece contar sua história com o mesmo ímpeto e empolgação de quem está realmente apaixonada, parecendo ser movida pelo mesmo sentimento de encantamento, o *coup de foudre* – (FAP, p.19, destaque no original) que ela descobre, mais tarde, ao buscar no dicionário, ser uma expressão que significa ao mesmo tempo *raio* e *amor à primeira vista*. Segundo Gilles Deleuze, a respeito da obra de Spinoza, é por meio da alegria de um encontro que se resulta feliz que somos capazes de agir, ou seja, é por meio de um encontro feliz que aumentamos nossa potência de agir (DELEUZE, 2002, p. 34). E talvez seja a excitação desse encontro apaixonado da moça, portanto, que causa o sentimento de urgência na *narradora autora*, se revelando nela (mas a partir da moça) como a primeira ação para o gesto do contar e do escrever. Pode tratar-se de mais um eclosão de memória involuntária.

Assim, temos nesse contexto de paixão e amor à primeira vista o surgimento, ou o nascimento, de uma segunda personagem marcada pela urgência, embora o cenário seja um pouco diferente de Ana Paz, porque a moça, de certo modo, aparece um pouco mais “devagarinho” e vai abrindo “a porta dentro de mim!” (FAP, p.13). Porém, ainda assim, ela surge como um “raio”, parecendo explodir-se dentro da narradora; explosão essa que marca o seu surgimento, o seu início no tempo (início de sua existência?), embora “a cara dela era a mesma de todos os meus personagens: uma mancha” (FAP, p.18), diz-nos a *narradora autora*. Podemos entender também tal acontecimento como uma explosão de afetos – que por mais que propicie que a personagem aja ou fale sobre o seu encontro feliz (movida, como vimos, pela potência de agir), lembrando que falar também é significar –, do mesmo modo, ele (o acontecimento) também surpreende a narradora, causando-lhe aflição e angústia. Concomitante a isso, porém, a moça se cala, depois de contar a sua história de uma vez só, levando a narradora a se perguntar:

“O que que essa moça tem a ver com Ana Paz?” (FAP, p.24).

James Wood, em seu texto “Personagem”, ao analisar a personagem Isabel, do escritor Henry James, diz que esse autor não a representa dramaticamente, elaborando uma espécie de “ensaio sobre um personagem” e diz, ainda, que,

James sugere que ainda não formou seu personagem, que Isabel ainda é relativamente amorfa, uma vacuidade americana, e que o romance é que irá formá-la, para o bem e para o mal, que a Europa lhe preencherá as formas e que assim, como aqueles três homens que a esperam e a observam irão moldá-la, nós leitores também a moldaremos (WOOD, 2012, p.108-109).

Curiosamente, a “mulher” com uma mancha, espécie de amorfia, no lugar da “cara”, é, assim como a personagem de Henry James, uma personagem que vai se constituir ao longo da narrativa, num processo que, se considerarmos também como apelo memorialista da própria *narradora autora*, como diz Lúcia Castello Branco sobre a escrita memorialística,

marca a continuidade precisamente por seu caráter descontínuo, fragmentado, cindido. É por ser inacabada enquanto escrita, é por ser parcial, é por não ser nunca capaz de captar o Real que ela se aproxima dele, também descontínuo, também estilhaçado, incompleto (CASTELLO BRANCO, 1994, p.53).

Tal processo, no qual James Wood inclui o leitor, como público, como elemento construtor dos personagens, aproxima-se das concepções de Lucia Castello Branco, quando ela diz que “recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, edificar sobre os traços que restaram” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.38).



Para pensarmos mais esse encontro entre a *narradora autora* e a personagem, Maurice Blanchot, nos diz em seu texto “René Char e o pensamento do neutro”, o seguinte: que “todo encontro – aquele em que o Outro, surgindo de surpresa, obriga o pensamento a sair de si próprio, assim como obriga o Eu a defrontar-se com a falta que o constitui e com a qual se protege – está já marcado, franjado de neutro” (BLANCHOT, 2010, p.39). Para este escritor/teórico, o neutro tem relação direta com o Outro, marcando a passagem do “eu” para o “ele”, ou seja, trata-se de uma relação estabelecida com o desconhecido, aquela parte do visível que não se deixa ver (BLANCHOT, 2010, p.34). Tatiana Salem Levy, no livro *A experiência do fora*, diz que “[o] neutro é precisamente aquilo que não se distribui a nenhum gênero: não é objetivo, nem subjetivo. Neutro, apenas neutro” (LEVY, 2011, p.42). E Blanchot ainda completa: “O desconhecido é um neutro. O desconhecido não é nem objeto, nem sujeito” (BLANCHOT, 2010, p.32). Assim, se a moça aparece de surpresa, obrigando a *narradora autora* a pensar sobre sua natureza e se ela tem alguma relação com Ana Paz, poderíamos entender que tanto Ana Paz quanto a moça se configuram como manifestações do desconhecido e do estranho. Ambas, portanto, podem ser manifestações da “franja” do neutro, isto é, daquilo que se deixa inscrever e se mostrar, ao mesmo tempo em que expõe a falta (a mancha) que constitui o gesto de dar sentido (unidade) às personagens. Algo parecido, então, com o que nos diz o narrador de *Em busca do tempo perdido* (2003):



“Sentimos num mundo, pensamos e nomeamos num outro mundo, podemos estabelecer uma concordância entre ambos, mas não preencher o intervalo” (PROUST, 2003, 45).



Diante da falta de resposta e da dúvida sobre a relação entre as duas personagens, nesse intervalo não preenchido, “ainda por cima uma outra personagem entrou no meu estúdio: cabelo branco, um mocassim no pé, uma bengala na mão. Mancava um pouco, se movimentava devagar. Mas firme. E o jeito dela falar também: firme, decidido” (FAP, p.24-25). Assim, ainda pensando que a moça poderia ajudar a resolver o “problema” de Ana Paz (a primeira personagem), surge uma terceira, que, diferente das duas anteriores, que surgiram “sem hesitação” (FAP, p.24), vai nascendo “devagar”, mas “firme”; “a cena da velha foi saindo um pedacinho cada dia” (FAP, p.33), diz-nos a *narradora autora*. Diante disso, perguntamos, será que esta personagem finalmente ajudará as outras a fazerem sentido?

A velha

Assim, o surgimento da “velha”, maneira como a própria narradora nomeia a personagem, fora diferente do surgimento da Ana Paz e da Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio, de modo que “era tão bom todo dia eu abrir o caderno e encontrar essa personagem lá me esperando pra ser feita mais um pouco” (FAP, p.33). Isto é, nota-se que a relação que a *narradora autora* estabelece com esta última personagem se configura de um outro modo, pois ela já não é marcada pela hesitação, pela urgência, nem pela “violência” de uma paixão que precisava ser externalizada ou contada de imediato. Uma das diferenças importantes em relação às duas outras personagens, que notamos na narração primeira da velha sobre sua vida – que na verdade, trata-se de mais um *flashback* que se desenvolverá ao longo da narrativa, análogo ao que ocorre com as outras duas personagens –, é que ela parece estar ciente de que fará uma viagem para o estado do Rio Grande do Sul para se encontrar “com duas amigas” (FAP, p.32): a Ana Paz e a moça que se apaixonou pelo Antônio. Sobre essa questão do instante, que parece ser uma célula de futuro, embora veremos que ele também pode conter marcas do passado, Arnaldo Franco Junior a chama de *prolepses*, que consiste em “antecipações no tempo, que permitem a anteposição, no plano do discurso, de um fato ou situação que só aparecerá mais tarde no plano da diegese. Corresponde ao que, em linguagem

cinematográfica, é chamado de *flashforward*” (FRANCO JR., 2005, p.45). Pode haver, portanto, nessa primeira cena da velha, um investimento, para o futuro, do próprio desejo da *narradora autora* de fazer com que, de certo modo, as duas personagens anteriores se encontrem e finalmente produzam uma relação de unidade (e de sentido), e a velha, então, “funcionaria” como uma espécie de (re)conciliadora das partes discordantes.

Ou, a Velha poderia ser uma apaziguadora, talvez do mesmo modo que fizemos no capítulo anterior, ao apaziguar o conflito entre narrador e narrado. Nós a imitamos?

Deleuze nos diz que

quando encontramos corpos que convêm com o nosso, ainda não temos a ideia adequada desses outros corpos nem de nós mesmos, mas sentimos paixões alegres (aumento de nossa potência de agir), que pertencem ainda ao primeiro gênero, mas nos induzem a formar a idéia adequada do que é comum entre tais corpos e o nosso (DELEUZE, 2002, p.65).

Com isso, podemos pensar que pode haver, sim, tal investimento do desejo na personagem da velha, por parte da *narradora autora*, para que ela funcione como um elemento chave na narrativa, até porque, como pontuou Deleuze, “não temos a ideia adequada desses outros corpos [esses outros corpos que nos afetam] nem de nós mesmos” (2002, p.65). Aqui, pensamos que a *narradora autora* tem, assim como suas personagens, a capacidade de ser afetada, e, segundo Deleuze, este é um dos atributos que permite que os seres passem à existência. Portanto, podemos pensar que ela, além de estar dando voz às personagens, é também um ser sujeito às afecções e capaz de agir, sempre desejando. Só nos resta saber, porém, se o movimento de encontrar as personagens resultará feliz.

No entanto, como já cogitamos a partir das ideias de Blanchot, sobre a possibilidade das personagens serem manifestações do neutro, quando a *narradora autora* estabelece relação com elas, ou seja, quando ela é afetada pelas suas presenças e lança perguntas como: “O que que essa moça tem que ver com Ana Paz?” (FAP, p.24) ou “Que relação que essa velha tinha com a Ana Paz?” (FAP, p.34), isso reforça a ideia de que a *narradora autora* não tem consciência plena (nem prévia) de suas personagens, pois, para ela, Ana Paz é um desconhecido neutro.

Maurice Blanchot, em um momento no seu texto “René Char e o pensamento do neutro”, faz as seguintes indagações:

é possível interrogar o neutro? É possível escrever: o neutro? que é o neutro? que é do neutro? Certamente é possível. Mas a interrogação não atinge o neutro, deixando-o, não o deixando intacto, atravessando-o de parte a parte ou, mais provavelmente, deixando-se neutralizar, pacificar ou apassivar por ele (a passividade do neutro: o passivo além e sempre além de todo passivo, a paixão própria a ele envolvendo uma ação que lhe é própria,

ação de inação, efeito de não efeito) (BLANCHOT, 2010, p.38, destaques no original).

Como aponta o crítico, se são lançadas perguntas ao neutro – o que é possível, embora não haja garantia de resposta –, é mais provável que se tenha algum êxito deixando-se apassivar ou neutralizar por ele. Assim, mesmo que a narradora de *Fazendo Ana Paz* lance perguntas, como as supracitadas, ela não terá nenhuma garantia de resposta. É o encontro com o limite da representação; é a pergunta sem resposta. Aqui, a *narradora autora* está em relação direta com o ponto de interrogação: o enigma do narrar: o mistério do próprio neutro. Aqui ela também se torna passiva diante do neutro, embora se trate de uma passividade não passiva, que está “*além e sempre além de todo passivo, a paixão*” (2010, p.38, destaques no original). A relação que se estabelece com o neutro, portanto, é de não estabilidade, de não poder, de não resposta e de não certeza. “*O neutro: superfície e profundidade, [relacionando-se] com a profundidade se a superfície parece reger, com a superfície quando a profundidade quer dominar (tornar-se um querer que domina), fazendo-a então superficial enquanto afunda*” (BLANCHOT, 2010, p.39, tradução ligeiramente modificada, destaques no original).



Ao pensarmos na narrativa de *Fazendo Ana Paz*, observamos que ela vai se configurando por meio de um movimento bastante heterogêneo e complexo, pois, ao mesmo tempo em que a *narradora autora* se mostra como agente ativo na construção e na investida do desejo de criar significação para as personagens, as personagens também expressam suas vontades próprias, falando o que querem, como querem e aparecendo e sumindo sem nenhuma explicação clara. Isso demonstra que tanto *narradora autora* como personagens se movimentam por meio de suas próprias forças, tanto é que a personagem velha chega a ser chamada de “velha egoísta” (FAP, p.32) por seu filho, por ela se manter firme na decisão de viajar para o Rio Grande do Sul, mesmo com todas as barreiras que o filho tenta lhe impor. Assim, *narradora autora* e personagens assumem posições moventes, de constante alternância e troca, no movimento incessante da narrativa, em que narradora e personagens são capazes de criar caminhos próprios. Dessa forma, os limites entre criador e criatura, entre poder e passividade, se abalam, parecendo, como nos diz Blanchot no seu livro sobre a escrita do desastre, que “cada autoridade [vai] sendo derrubada por outra” (BLANCHOT, 2007, p.187, tradução nossa) e, ao mesmo tempo, “ambos sendo efeito da passividade [...] onde não impera o poder, nem a iniciativa, nem o princípio de uma decisão” (BLANCHOT, 1990, p.25).



Por este caminho, chegamos a um ponto em que, não voluntariamente, percebemos que a *narradora autora* se posta como uma personagem (o fluxo de mão dupla da narrativa), do mesmo modo que as personagens se postam como narradoras, ou seja, vimos destituírem-se ambas de seus lugares tradicionais, aquele que narra e aquele que é narrado. Porém, só nos resta saber ainda se a narração constitui ou constrói somente as personagens ou se a força do narrar, do agir, incide também sobre a *narradora autora*, causando um efeito de atravessamento da narrativa que acaba propiciando uma construção (um fazendo?) tanto das personagens quanto da *narradora autora*. Por ora, vale notar que, se as personagens têm vontade própria para se movimentarem na narrativa, elas, portanto, podem interromper a narração a qualquer momento e é o que elas fazem. E, para Blanchot, a respeito do desastre (1990, p.25), “a interrupção do incessante [...] é o próprio da escrita fragmentária”. A ideia do escritor/teórico do desastre tem a ver com uma “sabedoria do acidental” (1990, p.11), sabedoria esta que não tem comprometimento com a plenitude, pelo contrário, está mais ligada às ideias de esquecimento e de apagamento do eu controlador. É um saber sem compromisso com a experiência, porque é ato de violência questionadora (BLANCHOT, 1990, p.42). É questionador, mas na medida em que apaga a questão, juntamente com aquele que pergunta (BLANCHOT, 1990, p.31).



O desastre, enquanto escrita, pode ser entendido como um atravessamento, sem compromisso com a ordem, daquilo que questiona e violenta o escrever.

O primeiro fragmento do pai

Nesse contexto, temos outro acontecimento importante, que é a interrupção da autonarrativa de Ana Paz, momento em que ela mesma conta sua própria história, e “meu coração sai disparado e minha mão fica meio suada. É que quando a minha mãe disse a hora que eu nasci o meu pai chegou nervoso dizendo, eu tenho que sumir, eu tenho que sumir!” (FAP, p.15). Note-se que, nesse momento, não é a *narradora autora* que é interpelada por uma personagem, é a personagem que é interpelada pela presença desestabilizadora de outra personagem: o pai. Nessa primeira aparição desta curiosa personagem, temos apenas alguns

traços que serão desenvolvidos posteriormente no livro, ou melhor, a *narradora autora* tentará, dificilmente, “levantá-la”, como já dissemos.

O “levantar” desse Pai, como gesto de escrita, de um levantar que não se circunscreve somente às personagens, mas também à espaços e objetos, marca, de certo modo, sua forma de representação. No entanto, é mais uma representação ligada a uma ideia de desocultamento, do que de representação de algo já definido anteriormente, como é o caso da mimesis clássica. É um “levantar” também como um gesto de se retirar algo da escuridão para expô-lo à luz. É um gesto de tradução e de desentranhamento.

Essa noção ilustra bem a figura do pai na narrativa, assim como a própria Ana Paz. Trata-se de uma representação que se relaciona com algo que sempre está se apresentando e sempre fugindo. Além disso, o “levantar”, além de gesto de criação, apontado no capítulo anterior, parece estar também na ordem de algo que, realmente, precisa ser levantado porque talvez esteja caído no esquecimento. Henri Bergson (2006) diz que a vida “é como um esforço de reerguer o peso que cai” (p.13), algo que ele diz tendo por base que a matéria é algo que está sempre em queda, no sentido de ela estar sempre no fluxo intenso/contínuo de transformação, imersa numa espécie de devir. Podemos tomar como matéria as lembranças do pai; uma figura que apareceu de súbito na autonarrativa de Ana Paz, e que demandará da *narradora autora* um esforço de memória, a fim de reerguê-lo, de salvá-lo da queda, ou do fluxo contínuo das lembranças na qual ele faz parte, ou seja, será preciso que a *narradora autora* reerga essa lembrança do seu passado. “Levantar”, lido pela ótica da materialidade bergsoniana, reforça o tom memorialístico da imagem do pai e também de Ana Paz, assim como denota o quão importante é o gesto da escrita, que é por meio da qual se dará esse “reerguer”, pois, como o próprio filósofo ressalta, a respeito da memória:



é a linguagem que garante que o homem não seja engolido pelo fluxo da materialidade, tendo em vista que é ela que “fornece à consciência um corpo imaterial em que [ele] pode se encarnar” (BERGSON, 2006, p.134).



No ouvido de sua esposa, esse pai diz coisas que remetem a um contexto de repressão concernente a algum regime militar, denotando que ele estava sendo perseguido e que sua liberdade estava sendo cerceada. Mas no mesmo fragmento há também um apelo concernente à memória de Ana Paz, quando o pai pede para que ela não se esqueça da carranca. Desse

modo, temos nesse fragmento um forte tom memorialístico, pois o pai aparece na narração de Ana Paz como uma lembrança, assim como este lhe dirige um pedido para que ela tome cuidado com o esquecimento, parecendo que, se ela se esquecer do presente simbólico da carranca, ela também se esquecerá de si mesma. Assim, no nascer turbulento da personagem do pai, notamos que “O fundamento do tempo [dele, bem como das outras personagens] é a memória”, como nos diz Gilles Deleuze em seu livro *Diferença e repetição* (DELEUZE *apud* PELBART, 2010, p.167). Na esteira disso, tentaremos entender que pai é esse que nos é apresentado com contornos simbólicos, e que representa para a Ana Paz, portanto, mais que uma figura paterna.

Esse pai crucial, no entanto fugidio, denota, enfim, que “o ser [que no nosso caso é um ser de papel] não é mais que o movimento do infinito que se suprime a si mesmo e nasce sem cessar no seu desaparecimento”, como diz-nos Pélbart (2007, p.70) a respeito do revelador desaparecimento, pela ótica de Blanchot.

A casa de “sobras”

Percebe-se que até determinado ponto na narrativa, quando as personagens ainda surgem subitamente contando suas histórias, que a narradora lhes dá espaço valendo-se de aspas, portanto, do discurso direto – que é a “reprodução direta da fala e/ou pensamentos das personagens”, segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (2002, p.87-88) –, do mesmo modo como ocorre com a *narradora autora*, embora sem as aspas, ou seja, os discursos, até dado ponto e em certa medida, não se “misturam”, pois são demarcados em espaços distintos, parecendo que a *narradora autora* vai cedendo espaço para as personagens falarem, mediante sua “ausência”. Podemos assinalar, de uma forma um pouco mais precisa essa “constante”, se pensarmos que o livro possui basicamente quatro partes: a primeira como sendo essa em que as personagens contam, de forma “independente”, suas próprias histórias; a segunda em que se narra o encontro das três personagens e seus desdobramos; a terceira, que se passa uma boa parte na casa da Ana Paz velha, e o momento também em que a narradora tenta “levantar” o importante personagem do pai; e a quarta parte, em que se localiza o “Pra você que me lê”: “eu inventei este espaço, que é nosso” (FAP, p.89), diz a autora dirigindo-se ao leitor –, espaço paratextual/ficcional criado depois que a escritora “levantou” sua própria editora, cujo ano de “estreia” do primeiro livro foi em 2002, com *Retratos de Carolina*. Então, somente mais ao final da primeira parte, depois de construída a casa e depois que a personagem velha chega ao Rio Grande do Sul, é que vai haver mudança na forma de narração.

Mas, antes de viajar, foi preciso “levantar” a casa, assim,

Eu fiz ela toda de sobras. Uma sobra da casa do meu avô, outra da casa da minha tia, outra do apartamento da minha professora de inglês, que repartia a nossa hora de aula na metade antes do chá e na metade depois do chá. De cada morada eu tirava um pedaço, pra ir levantando a casa onde as minhas três personagens mulheres iam se encontrar (BOJUNGA, 2007, p.35).

É desse modo que nos conta a *narradora autora*. Como se pode notar, a casa vai sendo construída com “pedaços” de lembranças e fragmentos de outros lugares, de apartamento, de sobras da casa do avô e de outras moradas, que contêm algum teor de lembrança da *narradora autora*. Todas essas partes, portanto, as “sobras”, parecem ser fragmentos de memória pinçados de alguns momentos da vida da *narradora autora* (ou da personagem Velha?), formando uma espécie de mosaico de memórias que, lendo pela ótica de Aleida Assmann, podemos pensar tais imagens como sendo uma *metáfora arquitetônica* da memória (ASSMANN, 2011, p.170-171). Lya Luft, em seu livro *O tempo é um rio que corre* (2014), diz algo interessante sobre a relação entre as ideias de casa e de vivência. Ela diz:

A vida é uma casa que construímos com as próprias mãos criando calos, esfolando joelhos, respirando poeira. Levantamos alicerces, paredes, aberturas e telhado. Podem ser janelas amplas pra enxergar o mundo, ou estreitas para nos isolarmos dele. Pode haver jardins, pátio, por pequenos que sejam, com flores, com balanços, para a alegria; ou só com lajes frias, para melancolia (LUFT, 2014, 105).

Assim, percebemos que a *narradora autora* de *Fazendo Ana Paz* (2007) monta a casa de modo similar ao que Lya Luft aponta em seu texto, inclusive ela também constrói um jardim, no qual vai plantar enquanto descansa da construção (ou do rememorar?). Nota-se também que assim como o texto de Luft – embora a ideia da casa seja mais como uma metáfora da vida –, o texto de Lygia Bojunga contém esta mesma ideia, pois, como a *narradora autora* diz, trata-se de elementos retirados também da “casa onde eu me criei” (FAP, p.36).



Assim, também... é uma casa feita de memórias.



Como efeito disso, embora notemos uma mudança no foco narrativo entre uma parte e outra do livro, já ao final da primeira parte, no momento em que a narradora constrói a casa para o encontro, nota-se o uso do discurso indireto livre, marcando, talvez, uma aproximação

(ou mistura) afetiva entre a *narradora autora* e os fragmentos de memória das moradas. É um movimento parecido com aquele que James Wood (2012, p.27-28) destaca sobre as narrativas de Henri James, quando ele pontua que o discurso indireto livre é um mecanismo que “confunde” narrador e personagem, “confusão” que o leitor, percebendo isso ou não, vai se transformando na personagem.

Desse modo, à medida que se vai construindo, “[f]ui gostando tanto de fazer a casa, que em vez de ir pra mesa escrever, eu ficava me balançando na rede, trazendo pro meu estúdio uma porta da minha vó, um pátio da outra vó” (FAP, p.35-36). Percebe-se, por meio desse gostar, que vai ganhando forma e contornos afetivos, que *narradora autora* e personagem – nesse caso, a personagem velha, que neste instante está mais “íntima” da narradora – vão se aproximando... (ou vão se fundindo?). Nesse processo “arquitetônico” (espacial), portanto, podemos perceber o “deslizar” da *narradora autora* para próximo da personagem velha, delineando um movimento de identificação ou de (re)conhecimento dos elementos memorialísticos que vão sendo elencados para construir o lugar de encontro das “minhas três mulheres” (FAP, p.35), como diz a *narradora autora*.



O levantar a casa seria uma forma de tentar assegurar, em certa medida, um espaço para que as personagens realizem o seu encontro apaziguador. Marguerite Duras inicia o fragmento “A casa”, do seu livro *A vida material* (1989), da seguinte forma: “A casa, é a casa de família, é para colocar as crianças e os homens, para retê-los num lugar feito para eles, para conter seu extravio, distraí-los dessa tendência à aventura, de fuga, que eles têm desde os primórdios das idades”; e o texto ainda nos instiga a pensar que o espaço da casa é o espaço da busca, “do ponto de ligação comum às crianças e aos homens” (p.43). Duras constrói nesse fragmento – lançando mão de uma ideia de casa muito ligada ao universo feminino e ao universo das mães – um espaço que somente as mulheres (aquelas que são cuidadosas com esse espaço) são capazes de criar. Esse ato de criação do espaço familiar tem muito a ver com uma preocupação que as mulheres têm com o futuro, pois, criando uma casa com todas as condições de funcionamento para o dia a dia, cria-se também as condições que sedimentam o futuro, principalmente o futuro das crianças. O texto ainda nos diz que a casa é o lugar em que a mulher estabelece uma relação com ela mesma, verdadeiras relações enigmáticas, estranhas ao entendimento masculino, e é imersa nesse ambiente, principalmente quando ela está à vontade, que a escrita se dá: “era só descascar os legumes, pôr a sopa no fogo e escrever. Só isso” (DURAS, 1989, p.44). Isto é,



o espaço da casa, além de conter essa aura de futuro, de por vir, é também o lugar em que a escrita se torna possível, principalmente nos momentos de solidão, de quietude e de silêncio.



A partir desse fragmento, podemos entender, então, que a casa pode ser um espaço criado para servir de ambiente para fazer relações entre as coisas. Além disso, é um lugar que traz segurança, porque cria um ambiente familiar, um abrigo, e com isso fomenta a escrita. Assim, a *narradora autora* de *Fazendo Ana Paz* entra num movimento em que criar a casa é também criar um lar para que suas personagens se sintam bem – acolhidas num ambiente familiar – mas é também um movimento estratégico, porque é talvez lá, com o “olho perdido no fogão de lenha” (FAP, 39), em volta da fogueira, cochilando pela casa, imersa no silêncio e na quietude da casa antiga e puída pelo tempo, que ela vai encontrar um ambiente perfeito para entregar-se à escritura... É lá que as personagens talvez façam mais sentido umas em relação às outras.

É curioso notar que, dentro desse universo do significante casa, existe um espaço, construído com o esforço da escritora Lygia Bojunga, chamado Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, que se destina a produzir e a incentivar projetos culturais ligados à literatura. Na verdade, trata-se de dois espaços, o outro é a editora Casa Lygia Bojunga, criada no ano de 2006. Essa editora fora criada antes da fundação, mas os dois espaços se localizam no mesmo lugar, junto à casa de Lygia Bojunga. No *site* oficial da instituição, no campo que fala sobre a história da fundação, diz-se que esses espaços são um “desdobramento” da casa da escritora, o que nos faz pensar que ela transformou sua morada numa morada *mise en abyme* – um espaço dentro do outro – onde ela “convive” com seus personagens. Quem visita o espaço, situado no morro de Santa Tereza na cidade do Rio de Janeiro, se depara com uma casa agradável, com vista para a região portuária da cidade e para parte do morro. Um detalhe curioso é que a transformação da casa foi feita, em grande parte, com a participação ativa da escritora, que fez à mão a ligação entre as casas. Sim, ela furou as paredes com as próprias mãos. As passagens são pequenas e estreitas, com aura de improvisação, como se fosse feito justamente para o público passar rente as paredes e portas, para sentir bem o corpo-a-corpo com a casa. Trata-se quase de uma escritora-tatu, assim como a personagem Vitor, de seu livro *Sofá estampado*.

Talvez aqui possamos pensar, mais uma vez, nas transgressões dos limites ficcionais, pois Lygia Bojunga, ao transformar o seu lugar de morar também numa morada ficcional para seus personagens, faz-nos pensar que ela encara, de fato, essa questão procurando diminuir ou quebrar, de forma intencional, as fronteiras entre sua vida e a “vida” das suas personagens.



Também no conto “Curtamão”, de Guimarães Rosa (1967), encontramos um narrador que diz: “Revenho ver: a casa, esta, em fama e idéia” (p.34); trata-se da história da construção de uma casa, contada pela ótica de quem a construiu; e o conto começa com o narrador personagem em um tempo futuro, revisitando a casa. Dentro desta história, passam-se outras, que envolvem medo, inveja, paixão, casamento e fuga de casais. Mas o propósito do narrador é: “Descrevo o erguido” (p.36). Para isso: “Deserto do mais, tranquei minha presença, com lápis, régua e papel, rodei a cabeça” (p.35). Assim, o narrador vai traçando a planta da casa, e vai re-construindo a história dessa casa, que para ele se apresenta como um orgulho de ser hoje o “prédio que o Govêrno comprou, para escola de meninos” (p.34).

Nesse conto de Guimarães Rosa, temos mais uma ideia de casa que remete à memória e à narrativa. Aqui temos um narrador que nos conta toda a história de construção de uma casa, por meio dos mais variados acontecimentos, como se a construção do prédio em si fosse somente um pretexto para se contar outras histórias relacionadas ou não com a construção, da mesma forma que o contrário também se dá. A construção da casa é a construção do próprio contar: suas condições propícias (ou contrárias), o movimento em direção à escrita, ao livro, à obra e ao próprio texto em si. Para Rosa, essa “casa ideal” é também ambígua, o que ele traduz na frase do narrador: “*É para não entrarem! A casa é vossa...*” (ROSA, 1967, p.38, destaques no original), indicando também seu caráter de não-abrigo, de opacidade e de ilegibilidade. Desse modo, assim como o fragmento de Duras, temos outra ideia de construção de casa que enlaça o gesto de escrever, pois levantar ou criar algo assim se dá, primeiramente, por meio da escrita. Mas, por esse gesto de rememorar (de re-construir), cria-se algo a mais – conta-se algo a mais que não estava lá –, não ficando somente com o que já está “erguido”. Assim, esse contar algo mais também pode estar presente na feitura de Ana Paz, já que estamos tratando de uma narrativa memorialista que escreve a partir das lacunas, ou seja, a partir daquilo que falta, daquilo que já não é. Algo que se aproxima bastante do que Lucia Castello Branco diz em seu livro *A traição de Penélope* (1994):

o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir das faltas, de ausências; é admitir,

portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*, o que virá a ser (p.26, destaques no original)

O gesto de debruçar-se sobre o que “já se foi”, desse modo, é um gesto de criação do futuro, ideia esta que se aproxima tanto da ideia de escrita no fragmento de Duras, quanto do conto de Rosa – enquanto a escrita que conta histórias além da casa. Assim sendo, a casa, nesses textos e em *Fazendo Ana Paz*, é como uma célula de futuro ou como uma semente: um fragmento; está sempre viva e sempre em ponto de encontro; sempre em ponto de fazer ligação tanto por meio da escrita, quanto por meio do rememorar.

Três vezes dito

Em vista disso, notamos que a fragmentação não se restringe somente ao âmbito do espaço da casa, se refletindo também na própria constituição das personagens. Observamos tal fato porque já vimos, dentre outras coisas, que a *narradora autora* se vê em dúvida sobre a relação entre uma personagem e outra, afirmando para si que “eu não encontrava o caminho que eu procurava pra ligar essas três personagens” (FAP, p.35). A única certeza, nesse momento, no entanto, era a de que a velha viajaria para o sul do Brasil e, apegada a essa certeza, a *narradora autora* (ou a velha) passou a acreditar que desse encontro sairia uma resposta para a sua aflição.

Já vimos também que as personagens aparecem e somem sem explicação, diante da *narradora autora*. Já vimos que até certo ponto, na narrativa, todas as personagens falam por meio do discurso direto, ou seja, elas narram a si próprias, sem a intervenção da *narradora autora*, sobretudo quando esta está fazendo comentários,¹⁰ tecendo planos ou falando de suas inquietações ainda causadas pela personagem anterior que sumira. E é nessas horas que ela acaba sendo pega de surpresa por uma ou outra personagem intempestiva, que chega dizendo:



“Eu me chamo”, “Eu aprendi”, (eu) “Acordei”.



¹⁰ Sobre este recurso, Leite diz se tratar do sumário, em que “O narrador resume, em nível de discurso, os acontecimentos que, na diegese, marcam-se por um tempo longo. Sua marca mais evidente é a utilização de discurso indireto pelo narrador na apresentação resumida dos acontecimentos da diegese” (LEITE, 2002, p.88).

Tais manifestações acabam nos levando ao que Silvina Rodrigues Lopes diz, em seu texto “A literatura como experiência”, sobre a verdade na literatura, no qual ela a reconhece como um acontecimento que inscreve uma presença e que “sobrevive na incerteza” ao jogo da comunicação, jogo esse que podemos entender como o que se estabelece entre a narradora e as personagens. Desse modo, trata-se de um “tipo de interrupção que não corresponde à interrupção caracterizada pelo diálogo, a qual resulta de um poder que conduz à síntese, mas sim, a uma interrupção que é persistência do heterogêneo” (LOPES, 2012, p.56), isto é, persistência daquilo que, como acontecimento de verdade, resiste à unificação da significação e persiste como imprevisível e inapreensível.

Todas as personagens aparecem, portanto, fazendo uso da primeira pessoa do singular e sempre fazendo uma afirmação, parecendo que são elas quem conduzem o primeiro movimento, o que Beth Brait chama de *condutor da ação*, que é quando a personagem dá o primeiro impulso, motivada por um desejo ou carência (BRAIT, 1999, p.49), ao passo que os fins dos “diálogos” parecem sempre terminar com uma carga de emoção muito forte. Ana Paz se silencia depois de contar que havia “voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro e a minha mãe gemente chorando” (FAP, p.16); a moça não fala mais nada depois de dizer: “[quando] vi que era amor à primeira vista que ele tinha sentido por mim, eu fiquei muito mais apaixonada do que eu tinha me apaixonado à primeira vista” (FAP, p.23-24); e a velha repete: “Egoísta ou não, frio ou não, reumatismo ou pizza, eu viajo amanhã de manhã pra me encontrar com a Ana Paz e com a moça que se apaixonou pelo Antônio” (FAP, p.33). Ou seja, suas vozes são de fato intermitentes e voluntariosas.



Vale ressaltar que a imagem da pizza na última fala desta personagem, nessa cena, tem relação com o fato de o filho dela tê-la chamado de egoísta, pois quando ela aparece para a narradora, ela começa contando sobre uma pizza que havia comido e que lhe tinha caído mal, ou seja, trata-se de uma indigestão. Desse modo, assim como a pizza não lhe caiu bem, o “velha egoísta!”, proferido pelo filho, também não lhe fez bem, parecendo haver, nessa aproximação, um jogo de memória, que remete a algo que ainda não fora plenamente elaborado.

Essa ideia da digestão remete-nos a Santo Agostinho, quando ele elaborou a ideia do ruminar como um ato de memória, entendendo que a memória era o ventre da alma e, por isso, todo o processo de elaboração (palavra que Agostinho não utiliza) se passa dentro desse ventre para logo sair à “boca do pensamento”. Tais ideias estão de acordo com o texto “A

memória ventre da alma”, de Marina Massini (2010), que ainda completa dizendo que “ruminar significa voltar pelo pensamento ao que se ouviu, de modo a se apossar daquele conteúdo na profundidade do eu (no ‘homem interior’)” (MASSINI, 2010, s/d). Como se nota, a memória para Santo Agostinho tinha uma tonalidade em que o eu era capaz de evocar afetos vividos por vontade própria. Este traço, porém, não se circunscreve totalmente em *Fazendo Ana Paz* (2007), ficando mais evidente somente em alguns momentos, principalmente quanto às autonarrações das personagens, em que encontramos sempre uma afirmação de um “eu” evocador de imagens. Além disso, quando a personagem velha sente a indigestão da lembrança do insulto proferido pelo filho, não há nela nenhuma carga de afeto de alegria, pelo contrário, parece que o retorno incessante dessa lembrança ainda não significou se apossar do conteúdo, de modo a (re)significá-lo e a transformá-lo em outra coisa, em um afeto feliz, por exemplo. O que se aproxima mais, portanto, de Bernardo de Claraval (1090-1153), quando ele recupera as ideias de Santo Agostinho, de acordo com Massini, ao retornar à

metáfora da memória estômago da alma e enfatiza[r] a função do afeto neste processo: o “fogo do amor” é essencial para cozer os alimentos no aparelho digestivo da alma. De outro modo, ter-se-á um “saber indigesto” pela presença de “humores maus e nocivos” (Lauand, 1998, p. 267) causadores de “inchaços e cólicas de consciência” (p. 268) (MASSINI, 2010, s/d).



Isso posto, podemos pensar também que se trata de amor (mais um afeto em cena), mas no caso da personagem velha, não sabemos até que ponto ele seria a solução para esse ruminar (o seu fim ou mudança de caminho) ou se seria ele o motivo do incômodo da mãe, do “inchaço” ou da cólica, tendo em vista que ela parecia não esperar ouvir o que ouviu do seu próprio filho, transparecendo uma espécie de amor ferido. Por isso, “continuei sem fazer a digestão da velha egoísta; às vezes era a velha que repetia, outras vezes a egoísta. Direitinho feito a pizza: ora voltava na minha cabeça feito queijo, ora feito enchova” (FAP, p.33), diz a *personagem narradora*.

Fragmentando mais

De fato, os três diálogos das personagens têm pouca (ou fraca) ligação entre eles, ainda mais que sempre começam com uma “garantia” (uma afirmação que diz de algum lugar, um outro lugar, inalcançável, que parece já existente e firme) e terminam, cada uma delas,

com um forte, mas dismantelador sentimento: um com tonalidades trágicas, envolvendo morte; outro envolvendo paixões; e o último remetendo a algo que não fora digerido adequadamente pelo espírito. Isto é, o movimento das personagens parece ser o da afirmação – unidade, firmeza e certeza (embora fracas e aparentes) – para a incerteza: o trágico, a paixão e a memória não resolvida: um esfacelamento, portanto.

Movimento parecido com o que Santos e Oliveira (SANTOS; OLIVEIRA, 2001) descrevem sobre o falar sobre si, ao analisar a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – entendendo aqui o falar sobre si como a tentativa de afirmação das *personagens narradoras*, narrando a si mesmas –, no qual ele diz “que toda referência que o sujeito faz a si mesmo produz [uma] dissociação. Ao falar de si, ao pensar sobre si, ao escrever sobre si, o sujeito está se multiplicando, está colocando em xeque sua unidade” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.18). A dissociação referida pelos estudiosos é o movimento gerado pela autonarração, que vai do “eu” para o “ele”, ou seja, do “conhecido” “si” para o desconhecido “outro”, que é quando o narrador de si passa a ser objeto de sua própria narração. O que nos remete novamente ao *neutro*, postulado por Maurice Blanchot, quando ele diz que o neutro “nos remete não àquilo que reúne, mas ao que dispersa, não àquilo que junta, mas ao que disjunta, não à obra, mas à inoperância¹¹ [...], conduzindo-nos em direção àquilo que tudo desvia e que se desvia de nós” (BLANCHOT *apud* PELBART, 2007, p.73).

Desse modo, nos deparamos com um paradoxo, haja vista que o falar de si (narrar-se) pode se constituir como um gesto de busca por unidade, ao mesmo tempo em que é ele o responsável pelo seu dismantelar-se.

Em meio a isso, a *personagem narradora* velha, porém, permanece com a certeza de que sabe que viajará para se encontrar com duas amigas, a Ana Paz e a moça-que-se-apaixanou-pelo-Antônio, ao passo que a *narradora autora* ainda diz não ter encontrado “o caminho que eu procurava pra ligar essas três personagens” (FAP, p.35). Maria Lúcia Levy Candeias, em seu livro *A fragmentação da personagem* (2012, p.41), é bastante precisa

¹¹ Sobre a ideia de *inoperância*, Gabriel Cid de Garcia (2013), em seu artigo “Dramatização, fabulação e histeria: em torno de uma essência clínica da literatura”, diz o seguinte: “[e]m Blanchot, ‘a linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede’ (BLANCHOT, 1997, p. 315), lugar do impessoal, que envia as pretensões do Eu, da primeira pessoa, à exterioridade. O movimento de escrever é atraído por esta dimensão do Fora que faz com que a obra permaneça em um giro constante, em uma crise que a destitui de uma totalização ou centralização possível em um autor. É o que Blanchot chama de inoperância (em francês, *désœuvrement*), ou ausência de obra. Trata-se do desvio inevitável a que está submetido aquele que busca algum objetivo ou resposta redentora no ato de escrever” (GARCIA, 2013, p.194). Ainda segundo o próprio Blanchot, “mas, no início, o que se perdeu? O tormento da linguagem é o que lhe falta pela necessidade que tem de ser o que falta. Ela não pode nem ao menos nomeá-la” (1997, p.314 destaques no original). A ausência a que se refere o escritor/teórico tem a ver com um movimento que visa alcançar a não compreensão das coisas, entendendo tal movimento como a insuficiência de transpor “a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem” (BLANCHOT, 1997, p. 313, destaques no original).

quando diz que aquilo que “determina se uma personagem é ou não fragmentada é a ausência de um traço dominante que torne seu contorno definido”. Assim, se para a velha trata-se quase de uma certeza que ela viajará para um encontro com duas amigas, para a *narradora autora* ainda se trata de uma incerteza. Nesse momento, no entanto, o leitor que “está fora” da cena narrativa, vai sentindo a aurora da ligação entre as personagens, vai percebendo (fazendo?) também que as três personagens são, de fato, a mesma:

a Ana Paz:

os fragmentos reunindo-se em um nome.



Esse movimento em que o leitor vai percebendo a ligação entre as personagens é o momento em que ele vai tecendo com a narrativa, fazendo “nós” de sentido. Seria parecido com o nosso esquema do *caminho das vozes*, só que construído pelo leitor, juntamente com o texto.



Tal movimento, que parece realmente ir convergindo para uma reunião das personagens em um nome só, aproxima-se da definição de neutro dada por Roland Barthes – que seguia na esteira de Blanchot –, em que ele o define “como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. Pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é Neutro” (BARTHES *apud* HOPPENOT, 2007, p.81). Essa definição nos interessa, sobretudo, quando Barthes entende que definir não é o caminho, mas sim, nomear, pois é por meio de um jogo de antíteses que se chega ao terceiro termo, que, segundo Hoppenot, é o neutro, na perspectiva barthesiana. Embora em *Fazendo Ana Paz* as personagens não sejam necessariamente opostas entre si, falta-lhes, no entanto, um nome que expresse os seus “desejos do neutro”, como diz Hoppenot, sobre Barthes (2007, p.81), e o nome que as reúne, “o nome que diz a unidade”, como diz Blanchot, é também “o nome que põe no plural a coisa uma, e a linguagem, em vez de reunir, dispersa” (BLANCHOT, 2007, p.18), mostrando que esse movimento não resolve e não define as fases de Ana Paz, mas dá-lhes um caminho.



Essas situações de incerteza são também vividas pela *narradora autora* – tão próxima afetivamente da velha –, pois foi somente quando ela foi interpelada (pressionada) pelo filho

da velha que exigia da personagem a sua presença na festa do seu aniversário de 80 anos, que ela foi obrigada a se posicionar e dizer: “eu tive que me definir” (FAP, p.34). Em outras palavras, se não fosse a pressão sofrida, a cobrança de uma explicação “plausível” pela ausência da velha, possivelmente ela permaneceria sem um caminho, e consequentemente, também o leitor. Caminho aqui entendido como uma “solução” ou resposta, mesmo que provisória, para a personagem diante das interpelações do filho; ou caminho-devir, tanto tomado pela personagem Velha quanto pela própria narrativa; ideia de devir que lemos em Deleuze, quando este pensa numa escrita que não se separa do devir, na qual as coisas estão em constante processo de mudança e de transformação (DELEUZE, 1997, p.11).

Além disso, podemos tomar a *narradora autora* também como uma leitora, aquela para quem escrever é um gesto de ler o ilegível, o des-conhecido. Podemos entender esse desconhecido tanto pela via do *neutro* de Blanchot, haja vista que para ele “[n]arrar é mistério” (2010, p.143), quanto podemos recorrer a Marcel Proust, quando o narrador de *Em busca do tempo perdido* fala sobre as suas percepções das coisas. No volume *Sodoma e Gomorra* (2008), o narrador diz:

as impressões que davam às coisas o seu valor para mim eram aquelas que as outras pessoas não experimentam ou recalcam, sem pensar, como insignificantes, e que, por conseguinte, se eu as pudesse comunicar, ficariam incompreendidas ou seriam desdenhadas, eram inteiramente inutilizáveis para mim e tinham, além disso, o inconveniente de me fazerem passar por estúpido (p.405).

O narrador proustiano parece se relacionar com aquilo que ele não vê. Desse modo, as “impressões das coisas” se configuram como um gesto de leitura do mundo, que consiste em insistir em ler o que não pode ser lido, nem escrito, nem entendido. Além de que tentar alcançar o que se esconde é ainda correr o risco de passar-se por “estúpido”. Esta, portanto, é uma questão, talvez das mais cruciais para o narrador de Proust, mas mesmo assim ele continua, ou seja, a escrita não para diante da dor do narrar, justamente porque pode ser ela o motivo do escrever. Desse modo, o narrador de Proust parece nos apresentar mais uma leitura do mundo e das coisas – aquelas que são esquecidas ou recalçadas, como ele diz –, pois para ele, segundo proposição de José Maria Cançado (2008), o sentido das coisas não é pontual, mas sim, “processo. Maturação. Metabolismo” (p.70). O que parece se aproximar muito de algumas questões enfrentadas pela *narradora autora* de Ana Paz.

Nós, onde vive

Nós já apontamos o fato de que as personagens – as três Ana Paz – vão surgindo de forma inesperada, e tal fato nos dá a impressão de que elas já estavam ou existiam em algum espaço-tempo, antes mesmo de serem escritas. Um espaço e um tempo que escrevemos unidos por um traço, parecido com o “espaço-tempo” da Teoria da Relatividade, em que tais medidas são pensadas em conjunto e não em separado. As imagens que a *narradora autora* utiliza para contar como as personagens aparecem – uma como explosão na folha branca de papel, outra surgindo como uma urgência e outra chegando devagarinho –, aumentam esta sensação de que elas já viviam em outro *espaço-tempo* e só procuraram a *narradora autora* para lhes contar suas histórias. Se pensarmos assim, vão surgindo questões talvez difíceis de serem respondidas por enquanto, como: por que elas procuram justamente a *narradora autora* desse livro e não outra? Como forma de apontar um caminho para essa difícil pergunta, podemos pensar que o tempo e o espaço das personagens não estavam em outro lugar, distantes da narradora, mas, sim, faziam e fazem parte dela mesma e vivem nela. *Tempo-espaço* que, no entanto, não se circunscreve somente no interior da narradora, pois sabemos que a linguagem é o exterior, como vimos com Michel Foucault (2009, p.220-221). Desse modo, esse *tempo-espaço* se comporta como a fita de Möbius, que, ligada distorcidamente, por suas duas extremidades, mostra o seu fora e o seu dentro, ou seja, ela se comunica com o dentro e com o fora, ao mesmo tempo.



Tal questão poderia também nos aproximar bastante de uma outra, que pretendemos desenvolver em outro instante, que é a questão da autobiografia. Pois, como já dissemos, há elementos no texto que nos oferecem pistas para pensarmos se se trata de um livro com teor autobiográfico ou não, mas, do mesmo modo que nos oferecem algumas saídas, há também elementos da própria escrita que não nos dão essa certeza, como já apontamos; isto é, como nos diz Blanchot, a respeito da solidão da obra, “[e]la é desprovida de prova, do mesmo modo que é carente de uso” (BLANCHOT, 2011, p.12). Não obstante, acreditamos que esse seja o potencial literário da narrativa, que, pela ambiguidade, explode e faz nascer uma(s) personagem(s) diante de nós, colocando-nos numa situação em que podemos caminhar juntos com a *narradora autora* e as personagens, pelas trilhas que elas vão construindo à procura do existir literário.



A peça teatral de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (2003), conta a história de uma família que aparece no meio do ensaio de uma peça à procura de um autor que contasse suas histórias. As personagens são nomeadas como Pai, Mãe, Enteada, Filho, Rapazinho, Menina e Madame Pace, parecido com os nomes das personagens de *Fazendo Ana Paz*, que às vezes são chamadas de moça, menina, velha, pai e mãe. É curiosa, diga-se de passagem, a variação de nomes que sofrem as personagens deste livro, pois ao mesmo tempo em que isso parece conter algo de incerto, também serve de caminho – como já mencionamos – como se dar um nome, mesmo que provisório, para uma personagem (ou para um traço) já demarcasse um lugar, algo parecido com o que se passa em *O caminho de Guermantes* (2003), de Marcel Proust, em que o narrador trava uma espécie de reconhecimento dos nomes das personagens, à medida que ele faz um esforço quase arqueológico para tentar entender o que cada nome representa em si. Em dado momento ele diz,

apenas ouvi pronunciar o nome do príncipe quando, antes de haver recordado a estação termal, me pareceu que diminuía, que se impregnava de humanidade, que achava suficiente um pequeno lugar em minha memória, a que aderiu, familiar, terra-a-terra, pitoresco, saboroso, leve, com alguma coisa de autorizado, de prescrito (PROUST, 2003, p.230).



Voltando à peça de Pirandello, as semelhanças das suas personagens com o nosso livro objeto não param por aí, porque elas também surgem de repente, além de demonstrarem bastante convicção sobre seus desejos. A personagem do Pai, por exemplo, no princípio do diálogo com o Diretor, dá a este algumas respostas curiosas a alguns questionamentos sobre aonde ele queria chegar com suas ideias sobre loucura, fantasia e verossimilhança, proferidas como forma de tentar convencer o diretor de encenar suas vidas. Segue o diálogo:

PAI

A nada. Demonstrar-lhe que, para a vida, se nasce de tantas maneiras, de tantas formas... Árvore ou pedra, água ou borboleta... ou mulher... E que se nasce também personagem!

DIRETOR (*com falso espanto e ironia*)

E o senhor, com essas outras pessoas em volta, nasceu personagem?

PAI

Exatamente. E vivos, como pode ver (PIRANDELLO, 2003, p.284, destaque no original).

Assim, nota-se o quão certo estava o Pai sobre a sua autenticidade e sobre sua importância, afirmando ter nascido personagem do mesmo modo como nasce um ser vivo, ou

seja, ao mencionar o nascimento de outros seres, se equiparando a eles, ao mesmo tempo ele transforma todos em seres vivos e todos em personagem de peça de teatro. Mais uma vez nos encontramos com a teatralização e o seu poder de tornar infinito os sentidos.



Evocamos a peça de Pirandello para nos ajudar a pensar sobre a força vital que faz com que personagens e narradores sejam capazes de falarem das coisas “por eles próprios”. Usamos as aspas porque sabemos que é a representação, ou a forma de escrita, que possibilita que personagens e narradores ajam assim, com força, parecendo poder viver por si mesmos, ou seja, trata-se de uma “escolha” (até certo ponto) em que se optou pelo apagamento entre as instâncias ficcionais.

Tal força, ou potência de agir, como já mencionamos neste capítulo, pode chegar ao ponto de extrapolar o âmbito das personagens mesmas. Desse modo, como já observamos que o fazer de Ana Paz parece ir além do fazer somente da personagem, aqui temos a chance de vislumbrar o movimento inverso, quando vemos que as personagens em si mesmas podem transbordar sua vitalidade para outras instâncias. É o que a Atriz Principal – personagem “real” da peça que faz parte do grupo de atores surpreendidos pela chegada da família de personagens – acaba alegando sobre essa família de personagens vivos. Ela diz: “Querem viver em nós!” (PIRANDELLO, 2003, p.286), configurando, portanto, um movimento diferente daquele em que o ator procura uma personagem para representá-la, pois, nesse caso, é o personagem que se movimenta em direção ao ator (ou autor), demonstrando que ele possui mais que a passividade do encenado, ou, no nosso caso, do narrado. Isto é, a peça de Pirandello nos ajuda a perceber que a Ana Paz, mesmo ainda em estágio fragmentado ou talvez devido a ele, pode ter muito mais a oferecer para a narradora do que dúvidas concertantes a sua natureza e origem. Isso remonta ao que dissemos no capítulo anterior sobre as *personagens-pontes*, pois personagens e *narradora autora* se alimentam mutuamente com suas vitalidades e subjetividades.



Diante disso, percebemos que esse percurso nos levou, mais uma vez, para uma “zona de indiscernibilidade”, como aquela apontada por Deleuze e Guattari (1992, p.179-180), à medida que foi se delineando e se reforçando a ideia de apagamento de fronteiras entre os papéis das personagens e da *narradora autora*. Mas, antes disso, estávamos tratando da

relação entre as personagens (ou as partes de Ana Paz), e tal assunto ainda demanda mais atenção neste capítulo.

As personagens desgarradas

“[...] andam desgarradas por aí”, diz a *narradora autora* sobre as duas amigas com quem a velha ia se encontrar. Como já sabemos que há indícios de que estas personagens desgarradas sejam a mesma personagem, a Ana Paz, ficamos nos perguntando o porquê delas serem apresentadas assim, em partes, como se fossem somente traços daquilo que viria a ser um personagem. Em *Fazendo Ana Paz* os próprios traços – traços estes circunscritos em um dado tempo – já são personagens, só que desgarradas e ainda não totalizadas. Algo parecido com o que Hoppenot considera a respeito da escrita fragmetária de Blanchot, quando ele diz que

[c]ada fragmento figura uma totalidade, mas essa totalidade traz em si a ausência mesma do todo do qual ela forma, no entanto, uma entidade acabada. Nenhum fragmento, portanto, basta por si mesmo; ao contrário, cada um traz em si aquilo que o atrai para seu recomeço, sua infinita reiteração. Cada fragmento reflete e constitui, portanto, ao mesmo tempo um todo finito e a ausência de totalidade (HOPPENOT, 2002 *apud* OLIVEIRA, 2007, p.123)

Parece, desse modo, que os fragmentos contêm em si a afirmação do eu no tempo, e ao afirmarem, existem; ideia que se aproxima também de Hans Meyerhoff, quando ele diz que “[o] tempo e o eu se condicionam mutualmente ‘integrando’ os separados da experiência em alguma espécie de unidade. O ‘agora’ mental é uma unidade porque, quaisquer que sejam os itens, estes se conjugam num modelo significante, um ‘agora’ serial” (MEYERHOFF, 1976, p.32). Assim, se o tempo pode funcionar como um unificador de experiências nesses instantes da luz temporal, as personagens “são” ainda mais, ou seja, existem porque agem no tempo (afirmando o “eu”), ao mesmo tempo em que sofrem a sua ação, porque o que o “eu” diz no agora pode não se sustentar no momento seguinte, pois, como ressaltam Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa Oliveira, “[n]ão são estáveis nem o que é dito, nem aquele que diz” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p.10)



Então, como podemos considerar que os três “traços” temporais, Ana Paz criança, Ana Paz moça e Ana Paz velha podem se juntar em uma só? Talvez a pergunta mais adequada

seja: elas precisam se juntar, formando uma unidade? Elas precisam formar um todo coerente? Talvez não. Pode ser que descubramos muito mais uma da outra deixando-as se revelarem, como Beth Brait pontua em seu livro a respeito da constituição de personagens (1999, p.47). Além disso, por mais que a narradora possa ter o desejo de uni-las, é preciso esperar e deixar que o texto no-lo confirme ou que nos aponte outros caminhos.



Ao lermos o livro *A personagem*, de Beth Brait (1999), algo inquietante nos ocorre. Principalmente a partir da parte final do livro, intitulada “De onde vêm esses seres?”, momento em que ela dá voz a vários escritores para falarem do processo de criação de seus personagens, no qual percebemos que as palavras fragmento e memória são bastante recorrentes, além de percebermos que as personagens – tanto para muitos autores quanto para a própria teórica – são apresentadas na vasta literatura, quase sempre, como um processo, à medida que se avança na leitura dos textos literários. Quer dizer, notamos que o “fazendo” de Ana Paz, como o contar sobre o processo de sua construção, não é uma característica que se restringe somente ao livro de Lygia Bojunga, mas pode se circunscrever de forma ampla na literatura como um todo.

O que talvez torna diferente o nosso livro objeto é que nele isso fica mais evidenciado, como se a *voz autoral*, principalmente nas partes “Caminhos” e “Pra você que me lê”, não fizesse rodeios quanto ao fato de que: *este livro é uma metanarrativa e aqui eu vou contar a história da história da feitura da Ana Paz*. Mas, ao mesmo tempo, parecemos ler nas entrelinhas a fala: *não espere que eu te entregue a Ana Paz nos braços, pois foi difícil levá-la, fazê-la nascer*. “O percurso [diz ela] que eu fiz com a Ana Paz foi difícil” (FAP, p.8), e certamente assim se dá também para nós leitores: o transitar por uma narrativa cheia de certezas e de não certezas: isto é, o transitar pelas complexidades dos caminhos. É o leitor também partícula do texto.

Todos os caminhos – nenhum caminho
Muitos caminhos – nenhum caminho
Nenhum caminho – a maldição dos poetas (BARROS, 1996, p.297).

Fazendo o tempo

Entre tantos movimentos e na agitação das partículas-letras da narrativa, notamos que *Fazendo Ana Paz* não é um livro em que as estruturas permanecem estáveis, dito de outro modo, é uma narrativa errante, quase movediça, no que tange ao narrar. Há também

alternância de foco narrativo, mas há também elementos fragmentados, como os são a narradora e as personagens, além do enredo. Desse modo, o tempo e o espaço também não se configuram de forma linear e estável, havendo, sim, influências entre uma instância e outra, de maneira que “toda mudança no ‘espaço’ parece ser uma mudança no tempo, e toda mudança no ‘tempo’ é uma mudança no espaço”, nos diz Norbert Elias, em seu livro *Sobre o tempo* (1998, p.81).

Dito isso, neste trabalho não visamos construir uma supremacia do tempo sobre o espaço, mas, sim, perseguimos a ideia de que eles se imbricam. Talvez seja por isso que recorremos, ao longo deste capítulo, às teorias da física, sobretudo à teoria da Relatividade Geral, pois nela há uma tentativa de se relativizar e amenizar o antagonismo entre tempo e espaço. Lá aprendemos também que as noções de passagem do tempo têm a ver com a percepção individual de cada sujeito em relação à variação de velocidade. Entretanto, preferimos não perder de vista, no nosso trabalho, as marcas temporais, simplesmente porque são por meio delas (de alguns instantes) que se dão alguns desenlaces e enlaces importantes, principalmente aqueles concernentes ao acontecer ou ao surgir das três personagens: Ana Paz, a Moça-que-se-apaixanou-pelo-Antônio e a Velha. É algo que compactua com as ideias de Deleuze a respeito de Bergson, que lemos pela ótica de Peter Pál Pelbart, quando ele diz que, pelo espaço, as coisas só se diferem em grau, além dele ser homogêneo e quantitativo, ao passo que as diferenças de natureza – em que uma coisa se difere das outras e de si mesma – só se dão pela duração e pela intuição, ou seja, por meio do tempo (PELBART, 2010, p.36).

Assim sendo, vem ao nosso espírito uma pergunta complexa: qual seria, então, o tempo de *Fazendo Ana Paz*? De imediato responderíamos que é o presente, tendo em vista o verbo no gerúndio, no título do livro, e os próprios movimentos da narrativa, que nos vão “mostrando” os acontecimentos à medida que avança a história. Consultando gramáticas da língua portuguesa, encontramos as seguintes definições de gerúndio: não exprimem tempo e modo, e só expressam seus valores em relação ao contexto da frase (CUNHA, 2013, p.496); expressam “ação em curso” (2013, p.504); “o aspecto inacabado do gerúndio permite-lhe exprimir a ideia de progressão indefinida” (2013, p.506). Tais definições estão presentes na *Gramática do português* (2013), de Celso Cunha e Lindley Cintra. Ainda fomos à *Novíssima Gramática da língua portuguesa* de Domingos Paschoal Cegalla (2008), onde encontramos a seguinte definição: os verbos no gerúndio, como formas nominais, “enunciam simplesmente um fato, de maneira vaga, imprecisa, impessoal” (p.195).

Dessas definições, depreendemos que o verbo no gerúndio, além de denotar uma ação em curso (de progressão indefinida), depende muito da relação estabelecida com o restante

das sentenças; *fazendo* é verbo que não exprime pessoalidade e modo, isto é, é uma palavra sem referente pessoal e sem forma. No caso do título *Fazendo Ana Paz*, o verbo “fazendo” só se relaciona com o nome próprio composto “Ana Paz”. São duas palavras: um verbo, de expressão de ação inacabada e de tempo indefinido, relacionando-se com um substantivo próprio (antropônimo), que pode designar uma qualidade. Se considerarmos o que pedem as gramáticas e relacionarmos o verbo com o restante da frase, só poderíamos relacioná-lo, portanto, com um nome próprio composto, de quem? De Ana Paz, uma personagem ainda não feita; uma personagem em “progressão indefinida”, “inacabada”, “imprecisa” no tempo e na forma. Algo, enfim, que já é marcado desde o título do livro.

Para Bergson, em *Memória e vida* (2006), em casos de esquecimento de palavras, os verbos são os mais fáceis de serem lembrados, ao passo que os nomes próprios são os mais difíceis, porque os verbos são passíveis de mímica, ou seja, podem ser lembrados por meio dos corpos, enquanto os nomes não. Portanto, à medida que se afasta dos verbos e se aproxima dos nomes próprios, afasta-se mais do imitável, e todo o esforço de movimento de simbolização desse percurso torna-se mais complexo, ou seja, a palavra buscada torna-se mais distante (BERGSON, 2006, p.77). O título do livro, pensado por essa ótica, constitui-se de um micro-universo faltante, em que se tem um verbo marcando esse movimento imitável rumo a um nome, que por mais que esteja simbolizado como Ana Paz, é escrito, ao longo da narrativa, como se estivesse marcado pelo esquecimento, pela dificuldade e pela quase impossibilidade de apreendê-lo, de fato.



Fazendo... constitui-se do movimento possível – expresso, por vezes, por meio do corpo: da mímica, da voz, da oralidade – em direção ao impossível do nome próprio... *Ana Paz*: o esquecimento primeiro: o nome perdido: aquele que falta.



Desse modo, por que Paz, se a narrativa e a Ana parecem estar imersas em constantes conflitos?!



Nossa resposta ganha solidez se pensarmos que é pelo tempo presente da leitura que percebemos que a personagem vai se presentificando à medida que avança, o que faz com que tempo passado e futuro possam ser alcançados por meio da imaginação do leitor, de forma a

imaginar respostas sobre a origem das personagens e sobre o futuro delas, já que isso não é narrado de antemão. Ou podemos pensar com Henri Bergson, quando este diz que “o presente é *o que se faz*. Nada *existe* menos que o momento presente, se entender por isso esse limite indivisível que separa o passado do porvir” (BERGSON, 2006, p.90, destaques no original). Desse modo, o tempo presente, que parece ser o que permeia boa parte da narrativa, o tempo “que se faz”, como disse Bergson, configura-se, no contexto do *Fazendo Ana Paz*, como possibilidade de imaginar caminhos possíveis (e impossíveis) para as personagens, algo que, num tempo diferente, no tempo das respostas acabadas, no passado, por exemplo, poderíamos encontrá-las já acontecidas, ou seja, o tempo presente parece reforçar a ideia do “fazendo” e da continuidade. O que seria o mesmo que dizer que o passado já é, enquanto o presente é devir, de acordo com Peter Pál Pelbart, (2010, p.36). Também como diz em Santos e Oliveira,

[é] somente a partir do *presente* no qual se toca o estímulo sónico – o objeto artístico que se oferece à contemplação – e o leitor – aquele que instaura o jogo de absorver e atribuir significações – que se pode falar em acontecimento estético. O *tempo da leitura*, esse tempo que proporciona à obra o caráter de ato, de *atualidade*, é o tempo constitutivo de qualquer expressão artística (2001, p.46-47, destaques no original).

Quer dizer, segundo os estudiosos, o tempo presente é por si mesmo o tempo da leitura, que é quando acontecem os processos de significação, momento em que o leitor participa ativamente da construção dos sentidos. No caso específico do nosso objeto, acreditamos que tal característica é bastante explorada no livro, tendo em vista que se trata de um texto com muitas entradas para o leitor, como as lacunas, que são momentos de deixas para que o leitor entre no texto e coloque, junto com a autora, “tijolo por tijolo” (FAP, p.36).

No entanto, a mão que conduz o lápis, escreve (diz) em vários momentos: “parei” (FAP, p.16), “não falou mais nada” (FAP, p.24), “eu não escrevi” (FAP, p.33). Todas as afirmações ditas, portanto, no pretérito perfeito, algo que presumiria uma ação acabada ou resolvida. O que se dá, o que faz a nossa resposta anterior ficar incerta, pois a narrativa é recheada por verbos e ações conclusas, em curso ou que ainda se darão, sendo por vezes expressas com verbo no pretérito perfeito, como é o caso das passagens referidas. Então, quando o texto diz “acabado” é quando ainda tem o que se fazer; quando ele não consegue ir mais adiante, é quando se tem que ir um pouco mais; quando não se escreve mais nada, é quando se tem que continuar escrevendo. Seria o mesmo que dizer que entre um fragmento e outro, entre uma ação não concluída e outra, não há separação nem intervalo, a não ser um prolongamento que persiste pela inclusão, como nos diz Blanchot (1990, p.55). Isso é algo que, para Benedito Nunes, em seu *O tempo na narrativa* (2013), os leitores nem percebem,

porque eles “suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção” (2013, p.25, destaque no original).



Ainda segundo Benedito Nunes (2013, p.23), ao fazer considerações a respeito do “tempo linguístico” – que é como ele nomeia as marcas linguísticas do discurso que identificam a intersubjetividade numa comunicação –, no caso do texto narrativo, quem faz a junção entre tempo do discurso e tempo cronológico (presente, passado e futuro) é a personagem, por meio, por exemplo, do uso da primeira pessoa, como se alinha nas citações anteriores. Desse modo, podemos ressaltar que é na personagem, que o tempo se inscreve e circunscreve, marcando nela, em alguns momentos, as mudanças temporais, ao mesmo tempo em que ela é constituída por ele.

No entanto, para Giorgio Agamben (2009), no seu texto “O que é o contemporâneo?”, o sujeito é contemporâneo se ele não se identifica com as luzes de seu tempo, e no lugar disso, procura perceber suas trevas. Para ele, o contemporâneo é o intempestivo, ou seja, é o inoportuno, é o súbito ou o imprevisto (AGAMBEN, 2009, p.58). O filósofo aborda a questão temporal, mais precisamente o presente, de modo a mostrar, assim, que o relacionamento do sujeito com o seu tempo só se dá de fato se ele conseguir distanciar-se dele, de forma a perceber não suas luzes, mas suas trevas, que é pelas quais ele cria e resignifica. Aqui novamente nos deparamos com o jogo entre luz e sombra. Porém, ao mirar na escuridão do seu tempo, ao mesmo tempo em que torna o sujeito um contemporâneo, também o coloca numa situação de impossibilidade, pois, a exemplo do escuro do céu, que na verdade está repleto de luz de estrelas e de galáxias que não chegam até nós, a luz do presente, vista por meio do escuro, dificilmente chega até nós, o que faz ser mais importante a busca, daquilo que não cessa de nos interpelar (AGAMBEN, 2009, p.64).

Diante desse quadro de impossibilidade de se alcançar o presente que sempre escoa, que sempre está vindo, mas que dificilmente se alcança, circunscreve o movimento de retorno à origem, ao tempo em que nunca se esteve. Tal origem é o presente, uma espécie de tempo não vivido, um tempo atemporal (AGAMBEN, 2009, p.64). Talvez seja esta a relação com o tempo que encontramos em *Fazendo Ana Paz*, principalmente quanto ao surgir das personagens, que parece sempre se configurar como um incessante nascer, ou seja, um insistente retorno à origem daquilo que parece ser o mesmo: o desconhecido: Ana Paz. Parece que esse movimento em direção a essa origem é uma tentativa de apreensão desse tempo que existe, mas que não se alcança precisamente. Por isso o intempestivo e o urgente, porque,

como pensou Agamben, tais características fazem parte desse tempo fugidio. Ora! se a *narradora autora* lida com algo que lhe escapa sempre, esse algo deve apresentar-se, portanto, como algo urgente, pois corre-se o perigo de perdê-lo, corre-se o perigo de perder o tempo de Ana Paz, ou de perdê-la para o tempo.

Além dessa espécie de luta contra o tempo e contra, talvez, o esquecimento, podemos circunscrever a tentativa de apreender Ana Paz em sua origem, também como tentativa de flagrar o próprio nascimento da escrita, lá na sua fonte, no seu instante original. A partir de Blanchot, vislumbramos um ponto originário que se mistura com o próprio neutro, quando é colocada em causa a literatura, pois ela

é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligência, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar (BLANCHOT, 2005, p.293)

Ao seguirmos o pensamento do escritor/teórico, sobre essa preocupação com a causa da literatura, ou com a causa da própria escrita, vemos que não há outro caminho a não ser o da neutralização, que é o modo de deixar o impessoal falar; é o modo de deixar ser outro, o outro que não tenha pretensões de alcançar uma verdade. Pois, no lugar disso, pode-se, diferentemente, ter o encontro com o desconhecido e com o incontrolável, com aquilo que não revela uma essência, mas sim, uma ausência, pois “a falta é sua marca” (BLANCHOT, 2010, p.37). Ou seja, ao invés de, na origem, encontrar uma explicação ou uma causa para a escrita, encontra-se uma falta, ou um vazio; ponto este que talvez abra e faça a escrita permanecer buscando sempre, a ponto de quase nunca se ver saciada, pronta e acabada.

Com isso, re-entramos em um paradoxo, porque enxergamos que o tempo, ao passo que se apresenta como um meio de construção ou de reconstrução de uma personagem é também a via mesma pela qual a personagem Ana Paz se perde. De forma que parece ser preciso fazer as pazes com o tempo, reconciliar-se com ele. Entretanto, Peter Pál Pelbart vai dizer em seu livro *O tempo não-reconciliado* (2010), em que ele analisa o tempo na obra de Gilles Deleuze, que a ideia de conciliação com ou através do tempo está mais ligada a uma ideia de tempo circular, o tempo da linha da história em que há uma seta apontando sempre em uma direção, ao passo que Deleuze propõe a ideia do tempo da “Multiplicidade”, em que predomina “o devir, o múltiplo, o acaso, [e] a contingência” (PELBART, 2010, p.186). Isto é, vai-se delineando para o filósofo um tempo em que ele mesmo precisa sair do movimento

cíclico para conquistar-se a si mesmo em devir – quase que um tempo fora de si. Desse modo, é preciso observar como se dará o desenvolvimento desse elemento, bem como de seu papel, à medida que acompanhamos a movimentação das personagens no enredo.



“[...] lá pelas três da tarde azul” (FAP, p.36), então, a personagem velha chega ao Rio Grande do Sul, com o propósito de organizar um encontro entre ela e suas amigas. Como já vimos, a casa já começara a ser construída, e os traços de memória vão sendo elencados, parecendo haver um desejo de que isso tudo se encontre juntamente com as personagens desgarradas e faça parte do momento. Vai, enfim, delineando-se um encontro para se fazer as pazes com a Paz, de Ana, e talvez com o tempo e com a memória dela... então, a velha rodeia a casa... e assim... “O sino pendurado na porta bateu. Fora isso, era tudo silêncio” (FAP, p.37)

...

Capítulo III

AS PARTÍCULAS DA ESCRITA – O CORPO DE ANA PAZ

O encontro surgindo

“Memória que o nosso corpo guarda”

Lygia Bojunga

“– Demorei muito?” (FAP, p.38), perguntou a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio, assim que ela chegou à casa e se encontrou com a Velha. Exatamente assim, com a naturalidade característica de quem já se conhecia e de quem já estava sendo esperada. Mas como, se elas “nunca haviam se encontrado antes”? O fato é que nesse momento, toda a cena do encontro vai se delineando de forma muito natural, com as personagens chegando, com as coisas acontecendo e “tudo” começando a fazer sentido. Mas fazer sentido para quem? Nesse instante, quem ainda está em dúvida é a *narradora autora*, já que as personagens parecem já se conhecer e não são acometidas por nenhum estranhamento ao se depararem uma com a outra, portanto é a *narradora autora* que começa a captar algumas novas nuances. E é nesse início de encontro que a *narradora autora* se coloca corporalmente em cena, quando a Velha e a Moça ficam olhando para o fogo aceso no fogão. Sim, “As duas”, diz a *narradora autora*,

não: nós três: eu também estava parada na minha mesa, lápis parado, olho perdido no fogão de lenha; e a gente ficou assim um tempão. E aí eu saquei o que que as três personagens tinham a ver uma com a outra. Mais que depressa eu fiz a velha perguntar: – Quando foi que você se perdeu da Ana Paz? E a Moça respondeu (direitinho) o que eu tinha acabado de sacar: – No dia que eu me apaixonei pelo Antônio (FAP, p.39).

Temos nesse trecho uma ambiguidade, caracterizada pela hesitação da narradora ao se incluir na cena das “três”, o que acaba com ela se colocando a si mesma como personagem, ao mesmo tempo em que faz parecer que ela está se referindo à Ana Paz, que ainda não chegou à cena. É por meio desse movimento ambíguo, portanto, que a narradora começa a ligar as três personagens, momento em que ela se “presentifica”, formando uma espécie de triângulo, como se somente por meio desse ângulo geométrico, de um triângulo, fosse possível captar a real ligação entre as personagens.

Aqui nos deparamos com a “concretização” do movimento que vimos acompanhando ao longo do capítulo anterior, que diz respeito ao apagamento das fronteiras entre as instâncias das personagens e da *narradora autora*, ou seja, entre aquelas que são contadas e aquela que conta (ou narra). E o fato culmina numa certa mistura entre tais instâncias, o que coloca em xeque a autoridade da *narradora autora*, ou melhor, aqui já não há mais autoridade, há somente três corpos, olhando para o fogo, que ao mesmo tempo em que conforta, atíça a *narradora autora*. Diante disso, podemos pensar então que o encontro se

resultou feliz, e que a questão da Ana Paz já está resolvida. Podemos fazer tal afirmação, porém somente se considerarmos o momento, ou pelo menos o instante em que a *narradora autora* se coloca na cena, isto é, o momento feliz. Como Deleuze (2002, p.65) pontuou, um encontro de corpos que compõem com o nosso ainda não é suficiente para elaborarmos uma ideia adequada desses outros corpos, mas é por meio deste encontro, e da paixão que surge dele, que permanecemos na possibilidade de formarmos uma ideia adequada. Fato que parece projetar sempre para um futuro, o encontro com o desejado.



Com o ânimo renovado, com a paixão no punho, portanto, a *narradora autora* se vê pronta para continuar a história de Ana Paz. “Era tanta cena se anunciando, que eu achei que o meu dedo ia pedir um empacamento pelo amor-de-deus pra se curar do calo que ia criar” (FAP, p.42). Nesse momento, há uma energia afetiva forte que conduz a narrativa, derivada do encontro feliz que propiciou à *narradora autora* a captura de uma fagulha de luz, o que a faz pegar novamente no lápis e escutar suas vontades. No mesmo movimento, a Ana Paz-velha, pela primeira vez, depois que entrara no “inverno da vida” (FAP, p.40) – espécie de metáfora que a *narradora autora* utiliza para referir-se à velhice –, vai sentindo a casa “acordando”, e sentiu, ao caminhar por ela, que ela estava lhe esperando desde muito, o que nos dá a ideia de que a casa – a metáfora da memória e do escrever – estava em estado latente desde a ida dela para o Rio de Janeiro.



Conceição Aparecida Bento (2004) considera, em seu artigo “A Escrita e o Sujeito: Uma leitura à Luz de Lacan”, que a filosofia, enquanto movimento que visa alcançar um saber ou uma verdade, nutre-se de um desejo pelo conhecimento das coisas, de modo que existem aqueles que almejam alcançar uma verdade absoluta, enquanto há outros, como Lacan, que não acreditam que isso seja possível. Lacan se preocupa mais em mostrar a impossibilidade da verdade, por acreditar que o sujeito não é pleno, mas, sim, faltante, “evanescente, escorrega, oscila, nunca está completo. Há sempre um ainda, mais”, como diz Bento (2004, p.202), recuperando as palavras do próprio.

Se Lacan postula, portanto, que é o desejo que dita a vontade de conhecer as coisas, mas que esse conhecimento nunca se completa, podemos pensar também que o movimento da *narradora autora* de Ana Paz, de alcançar a verdade da narrativa ou a verdade de si mesma enquanto autora, não se consolida completamente, permanecendo, no lugar disso, sempre uma

procura e sempre o desejo daquilo que falta. Assim, Ana Paz parece estar realmente em paz na casa onde passara a infância, momento que se configura como uma atualização dessa falta, que é o próprio desejo, na definição de Lacan (BENTO, 2004, p.208). Então, nesse instante de paz e de alegria, nesse instante de redescobrimto e de reencontro – esse (re)encontro – em que ela ouve o barulho da casa acordando, “uma tábua do chão se mexeu estalando; Ana Paz foi indo pra sala sentindo a tábua se espreguiçando” (FAP, p.43), marca, de certo modo, a continuação da procura, além de marcar também um lugar de “conforto” e uma sensação de plenitude, mesmo que ilusória ou transitória.



É possível adentrarmos um pouco mais nessa quietação e aparente calma que povoa o ser de Ana Paz. Para continuarmos nesse caminho, faremos um breve percurso sobre a concepção de real para Lacan.

Vincent Clavurier, em seu texto “Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó”, traz uma análise sobre a abordagem de Jacques Lacan a respeito dos conceitos de Real, Simbólico e Imaginário. Para o teórico, esses três seguimentos são o tripé da teoria lacaniana, pois correspondem aos “registros essenciais da realidade humana” (LACAN *apud* CLAVURIER, 2013, p.126).

Os três elementos foram introduzidos, por Lacan, em 1953, na conferência *O simbólico, o imaginário, o real*, e foram sendo trabalhados por ele, ao longo de sua vida. Porém, eles foram poucas vezes detalhados de forma isolada, fazendo isso em alguns momentos, somente para fins didáticos; principalmente com relação ao conceito de real, há poucos registros específicos ao longo de sua obra, o que denota ser um conceito de difícil precisão, a não ser quando ele é relacionado com os outros dois elementos. O que há, portanto, em geral, são estudos relacionando os três elementos como um nó (o nó borromeano), no qual não há destaque para nenhuma das “pontas”; antes, no nó, todos os três elementos se relacionam, e só podem ser descritos e estudados em relação um com o outro. Em uma das especificações, o real pode sobrepujar o simbólico e o imaginário, funcionando como fecho para o nó; como diz Andréa Máris Campos Guerra, ele “é o efeito de amarração que mantém os registros atados de tal forma que rompendo-se um deles, os demais se desatam” (GUERRA, s/d, p.4).

Entretanto, tal asserção não pode ser levada à risca, tendo em vista que Lacan, a fim de elevar a psicanálise ao nível de ciência, tenta, primeiramente, de acordo com as palavras de Clavurier (2013, p.128), aplicar o RSI ao sistema cartesiano, e, ao fazer isso, coloca, como

ponto de interseção, entre os cruzamentos dos três elementos, um ponto de interrogação, sugerindo que não há consenso quanto ao papel principal de amarração exercido pelo real. Na verdade, a partir de 1973, Lacan desenvolve uma nova nomenclatura, ou esquema, a fim de “resolver” sua teoria sobre o RSI, e introduz a noção de nó borromeano. Com esse novo esquema, Lacan se distancia um pouco da noção cartesiana, e os três elementos, “Real, simbólico e imaginário [passam a constituir] o lugar de habitação do dito, ou seja, homem enquanto ser falante: elas são as três dimensões constitutivas do espaço habitado pelo homem na condição de ser falante” (CLAVURIER, 2013, p.129). A partir dessa noção, a relação entre real, imaginário e simbólico passa a ser de não hierarquia, e no lugar da intersecção entre esses elementos e da interrogação (na referência ao sistema cartesiano), pressupõe-se a existência do objeto *a*, funcionando, ainda sim, como um lugar de ligação dos três elementos, mas ao invés de um ponto, há um vazio, uma espécie de ponto de liga faltante.

Esse “buraco”, ou esse “vazio central”, como chama Clavurier (2013, p.131), denota quão complexa é a relação entre os elementos RSI. Entretanto, tal noção possibilitou o desenvolvimento dos mesmos. A definição de real, por exemplo, feita a partir do final dos estudos lacanianos, que lemos pela ótica de Andréa Máris Campos Guerra, se apresenta como algo extremante fugidio, tanto quanto no que se refere à sua definição como aquilo que escapa à simbolização, ou seja, à atribuição de sentido, quanto pela dificuldade de apreendê-lo, de descrever sua natureza e seu funcionamento. Segundo Guerra, “o real [é] como dejetos, é aquilo que é expulso do campo do Simbólico, criando uma marca, um rastro, um sulco” (GUERRA, s/d, p.4) e são justamente essas marcas e esses rastros que se inscrevem no falante, que se configuram como o possível do real, a escrita.

Entretanto, tal inscrição não se dá por um gesto voluntário, pois, o real, ele mesmo, não se deixa in/escrever de forma lógica e consciente. Ao invés disso, ele deixa apenas suas marcas, suas cifras através do gozo estabelecido pelo real “ausente”, que é uma forma de significação. Pois, ao se inscrever – e aqui podemos elencar o gesto da escrita literária, o fazer de Ana Paz –, essa inscrição ganha um contorno que por ora é reduzido (acalmado), ou seja, a significação, ou o significar, para Lacan, não tem muito a ver com dar sentido (atribuir valor ou interpretar algo), mas, sim, com a alteração do percurso (do caminho) do gozo, e com a letra como aquilo que “escreve a radicalidade da diferença de consistências entre saber, elucubração em torno da verdade, e gozo, desfrute do que essa verdade tem de inacessível” (GUERRA, s/d, p.2). Assim, deslizando pela cadeia significante e “fixando vias de prazer”, a

cada nova significação produzida por um sujeito deixa um traço de escrita,

tanto quanto o que esse traço não alcança. Reduzido o gozo, sua parte viva continua pulsante, e o trajeto da satisfação se altera. Algo desse indizível, desse intocável ganha uma alteração real, ainda que não toquemos a coisa em si (GUERRA, s/d, p.6).

Assim, a representação (ou a escrita), pensada a partir da concepção de real em Lacan, se dá pela via do inconsciente, em que o falante não possui o domínio total sobre a linguagem, se configurando mais como um ser falante constituído pela linguagem e suscetível à inscrição de um real que não cessa de não se inscrever (ou escrever). Ou seja, o que ele pode fazer diante da demanda do gozo – aquele movimento em direção ao objeto faltante que nunca se encontra, mas que impera como necessidade de movimento repetitivo – é redirecionar este movimento, num gesto que nunca se finda ou se completa totalmente.



Lucia Castello Branco, em seu texto “De uma escrita que não seria a da impostura” (2000), ao tratar da escrita e da representação, diz que, para Maria Gabriela Llansol, “*a palavra nunca atinge a coisa*” (p.46), ou seja, na representação, que dificilmente se faz de outro modo que não seja o da impostura, de fato, nunca se atinge o que é representado. No entanto, Llansol acredita que “é possível, em algum momento, atingir a linguagem”, e “[é] isso que o meu texto quer” (LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO, 2000, p.47). Há, para ela, uma ideia de salvação por meio da língua, o que pode caracterizar-se, estranhamente, como um meio de salvação e de perdição, paradoxo que é percebido pela leitura de seus textos, pois é justamente essa tensão que arrebatava o leitor.

Lucia Castello Branco destaca que a escrita de Llansol busca tocar a linguagem por meio de sua *escritura*, que se diferencia da linguagem literária precisamente porque visa um ponto anterior à própria impostura da língua; ela visa, pois, a uma linguagem que remete à antiguidade da escrita, quando se sulcava ou se abria buraco nas superfícies para escrever. Ou seja, é perseguindo uma escrita que não se faz separada do empenho do corpo, que a escritura de Llansol se dá. É uma escrita que se faz no litoral da rasura da letra, como também aponta Lacan, pois, à medida que se rasura, o corpo marca a presença ao lado do texto. O texto termina pontuando que a escritura de Llansol é, dentre outras coisas, “acomodação dos restos” (LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO, 2000, p.54), desse modo, escrever, por essa ótica, se aproxima muito do real postulado por Lacan, o que se caracteriza numa escrita que não conhece o medo, mas, sim, expõe o horror do Real.

A escrita, então, vista pela ótica lacaniana, acalma, ao dar uma direção para o gozo,

mas lembrando também que Lacan diz que “a *escritura* é gozo” (LACAN apud CASTELLO BRANCO, 2000, p.49, destaque no original), ou seja, a partir do que diz Lucia Castello Branco sobre a aproximação da noção de escritura entre Llansol e Lacan, o próprio gesto de escrever se configura num movimento de repetição, oscilando entre a busca inconsciente e a cifra (a letra, o sulco, a rasura); o alcançável do inalcançável. Em outras palavras, a representação (ou a escrita literária) dá sentido – o sentido como o descrevemos –, mas o sujeito falante permanece à mercê do real que se expressa inconsciente e involuntariamente por meio do simbólico. Este tipo de representação, enfim, pode ser o único meio de acessar o real; e o real, do modo como lemos em Lacan, pode ser o único meio de se representar a condição humana, que é, poderíamos afirmar, uma das “matérias” dos escritores; é uma das “matérias” que compõem *Fazendo Ana Paz*.



A quietação de ânimo que vive Ana Paz, nesse momento da narrativa, tem muito a ver, então, com o processo de dar vazão às suas experiências. Como já observamos no capítulo anterior, consideramos que a personagem Velha e a *narradora autora* foram se aproximando paulatinamente, parecendo que ambas se encaminhavam para uma fusão. Quando a Velha e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio estão de olho no fogo e a *narradora autora* diz “eu fiz a velha perguntar” (FAP, p.39), essa fala pode indicar ainda que entre elas há, sim, uma proximidade, quase que uma intimidade, fazendo com que uma talvez seja o espelho da outra. E é logo depois disso que a *narradora autora* diz entusiasmada:

É isso! As três são a mesma! Não foi à toa que, quando eu fiz a moça, e a velha, eu não dei nome nem pra uma nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora estou me dando conta. A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chegar no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar para casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. E nesse ajuntamento volta tudo: a ligação fortíssima que ela tinha com o pai; a casa que ela aprendeu a amar; a Carranca! A Carranca que eu tinha começado a desenhar na minha cabeça quando eu fiz a primeira cena de Ana Paz... (FAP, p.40).

Então está feito! parece que a partir de agora a Ana Paz está resolvida! A *narradora autora* (re)descobriu tudo! De fato, como havíamos suspeitado, tanto ela, como nós leitores, as três personagens que foram surgindo de forma espontânea, são mesmo uma só: a Ana Paz. Nesse trecho, escrito de um fôlego só, a *narradora autora* parece resolver toda a narrativa, dando a entender que de agora em diante tudo se encaminharia de forma menos hesitante e

mais linear, pois Ana Paz agora faz sentido; “Puxa! Até que enfim eu tinha entendido a história que eu queria contar” (FAP, p.41).



É essa a cena que antecede o (re)conhecimento da casa, pela personagem. Portanto, nesse instante, a *narradora autora*, por meio da Velha – ou melhor dizendo, por meio da Ana Paz-velha, porque agora *já sabemos de quem estamos falando* –, encontra o traço perdido ou o “traço dominante”, como disse Candeias (2012, p.41). Com isso, ela faz a ligação entre as três personagens, se dando conta de que a moça que se apaixonou pelo Antônio é a Ana Paz criança que se tornou mulher; percebe também que a Velha, depois de entrar na velhice, sentira vontade de retornar à sua casa de infância, talvez movida pela culpa do esquecimento das outras *duas fases* suas, ou movida pela culpa maior de ter perdido “a ligação fortíssima que ela tinha com o pai” (FAP, p.40).



Notamos, então, que a narradora e a Ana Paz-velha produziram alguma significação, mas, lendo pela ótica lacaniana, essa produção de sentido tem muito mais a ver com o caminho (o real) que se deixou inscrever, por meio do simbólico, do que com respostas firmes e definitivas.

Fazemos tal afirmação tendo em vista que não somos leitores lineares, pois a narrativa de *Fazendo Ana Paz* exige essa postura; exige que o leitor se entregue à feitura da personagem e faça-se, juntamente com esta e com a *narradora autora*. Desse modo, sabemos que nos próximos passos de Ana Paz, ela se deparará com a figura de seu pai, e como já notamos no capítulo anterior, “o nascimento” desta personagem é marcado pelo trágico, além de sabermos que ele está intimamente ligado à história de sua filha. Então lá, nesse futuro que se aproxima na narrativa, a “cifra” calmante e o entusiasmo causados pela re-descoberta do passado acabam se arrefecendo; lá veremos que, de novo, a *narradora autora* “empaca” com a história, porque a cena trágica do pai se repete incessantemente, sem ser resolvida: “Empaquei. Sentava de manhã pra escrever. Começava a brigar com as palavras” (FAP, p.56). E como a história de Ana Paz está muito ligada à história dele (se é que podemos chamá-la de história), tal fato acaba interferindo, ou melhor dizendo, acaba afetando, enchendo de afetos contrários a “vida” da personagem e da *narradora autora*, que até então usufruíam de paz, quietude e entendimento.



Nesses caminhos fugazes da narrativa, dessa escrita que está sempre fugindo, é como se “o sentido exist[isse] como eterna promessa, como por vir, o que é já em si um passo de sentido” (p.48), como diz Erick Gontijo Costa, a respeito da escrita de Maria Gabriela Llansol, quando esta escreve: “um mundo por vir contido numa semente semântica de mostarda” (LLANSOL *apud* COSTA, 2009, p.48). Isto é, o sentido é entendido como promessa, isso não impede que o já inscrito seja uma marca do desejado.



Este mundo por vir contido numa semente semântica de mostarda, além de lembrar o clássico episódio da Madeleine, de Marcel Proust (2006, p.71) – a eclosão de memória a partir do contato do paladar com o bolo – também nos faz lembrar do livro *O universo numa casca de noz* (2016), de Stephen Hawking, que trabalha as teorias acerca da matéria quântica, que pode revelar informações (memórias) de todo o universo a partir de partículas minúsculas, como as informações que se conservam num buraco negro e que são reproduzidas quando ele morre (2016, p.70). Ou seja, a promessa de sentido, embora se volte para o futuro, pode revelar algo que está no passado, que, como um gesto de re-cordar-se proustiano, marca a novidade: a tônica de por vir: de promessa.



Portanto, se a marca impressa, ou as marcas impressas, estas que mudaram os rumos da narrativa, não são suficientes para resolver em definitivo a Ana Paz, o que falta afinal? o que busca a personagem ou o que busca a *narradora autora* através da personagem? Se lermos pelo viés lacaniano, podemos afirmar que ela não sabe ao certo, e que talvez nunca saiba, pois sabemos que a “cada nova significação produzida por um sujeito [deixa-se] um traço de escrita, tanto quanto o que esse traço não alcança” (GUERRA, s/d, p.6). É talvez por isso que Bento diz, a propósito de Lacan, que “a ausência diz mais que a presença” (BENTO, 2004, p.200), pois é esta ausência que se inscreve no sujeito, é essa ausência, ou melhor, seus rastros e seus restos, que “não cessam de não se inscrever”, que dita o passo: o passo do gozo. Quando falamos de gozo, estamos nos referindo ao movimento, à busca desejosa, que não se finda mediante o primeiro impedimento; estamos nos referindo ao prazer vivido nesta busca, que não termina e que talvez ganhe mais força ainda, marque mais o corpo do texto, ao deparar-se com uma força obstáculo que não se deixa controlar ou dizer-se. Parece que é,

portanto, “essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2013, p.16), como nos diz Roland Barthes, em seu *O prazer do texto*. A encenação da escrita.



A Ana Paz se esgueira, sempre intermitente, e quase nunca firma o olhar para ser vista.



Vivida a experiência confortante, aquela em que Ana Paz parece permanecer por mais tempo na ponta do lápis da *narradora autora*, esta, talvez com a intenção de induzir a personagem a estender-se mais na duração de sua felicidade, transfere o narrar para a mesma, dizendo: “... acho que é melhor a Ana Paz contar esse pedaço” (FAP, p.44); isto se ela, por outro lado, não estiver evitando imiscuir-se, como se dando voz à Velha ela não se responsabilizasse pelo que poderia acontecer dali por diante. Mas o fato é que, mais uma vez, o foco narrativo muda, ficando a cargo da personagem, com direito às aspas, “delimitando bem” o espaço de uma e o espaço da outra.

Alice e o espelho que riu

A Ana Paz-velha está diante de um antigo guarda-roupa, que pode ser o que foi de seus pais (o texto não indica isso claramente), o mesmo que “tinha pegado um jeito meio torto” (FAP, p.44). Então: “Fui chegando pra perto do espelho. Ele tava cheio de manchas de idade. Dessas que eu tenho aqui na mão. Foi só a minha imagem entrar nele que ele acordou. E a gente se olhou meio espantado, engraçado” (FAP, p.44). A personagem vai se aproximando, vagarosamente, de um objeto típico de épocas mais antigas (embora isso seja uma questão de moda), em que era costume fabricá-lo, colocando espelhos em suas portas ou penteadeiras espelhadas, bem no meio do objeto. Assim, à medida que a Ana Paz-velha firmava as vistas para ver melhor o espelho que parecia ganhar vida, e ao mesmo tempo para se ver melhor, o mesmo ia lhe mostrando todas as marcas do tempo impressas no seu corpo, ia mostrando “[t]intim por tintim. Demorou, é claro. Cada mancha, cada sinal, cada ruga, a minha história tá toda na minha cara, e ele quis ir me contando cada capítulo dela, sem pressa nenhuma-nenhuma” (FAP, p.45). É como se a entrada nesse espelho permitisse um segundo (re)conhecimento de sua própria imagem como um todo, possibilitando o (re)surgimento da sua história e talvez uma maior consciência de si mesma.

Esse movimento constituinte é parecido com o que Lacan chamou de *a fase do espelho*, que consiste no momento em que a criança se vê diante da imagem de si espelhada, configurando no primeiro movimento de reconhecimento do sujeito, fato esse, porém, que se dá na fase tenra da vida.¹² Desse modo, ao fazer tal analogia, não estaríamos caindo num anacronismo, já que o processo, no caso de *Fazendo Ana Paz*, se dá com uma idosa, a Ana Paz-velha? Para Umberto Eco, tratando sobre espelhos em seu ensaio “Sobre os espelhos” (1989), talvez sim, pois tal experiência, como reunião das imagens fragmentadas de si – entendida por ele – só se dá apenas uma vez, não sendo possível, portanto, ser repetida, tendo em conta que ele acredita que os adultos “já produzem signos e se sentem como indivíduos, e que, sobretudo, já têm familiaridade com as imagens especulares” (ECO, 1989, p.12-13).

Tal ideia, diga-se de passagem, é inspirada por Lacan, porém, com algumas diferenças. Na visão de Umberto Eco, superada a fase de constituição do sujeito por meio do simbólico, a partir das imagens do espelho, o adulto teria uma outra relação consigo mesmo, de modo a ser capaz de reconhecer-se como sujeito diante do outro: diante do espelho. Umberto Eco, diferente de Lacan (com o qual nos aproximamos mais), postula um sujeito mais consciente, capaz de discernir sempre o que seria uma imagem especular – aquela que depende de um referente para existir e que por isso é real –, de uma imagem fantasiosa, produzida por um objeto ausente (ECO, 1989, p.25), fruto, por exemplo, da imaginação.

No entanto, não corroboramos totalmente tal posição, pois acreditamos mais que “permanece [sempre] uma miopia do olhar”, como pondera Ângela Mucida, (2009, p.41), no texto intitulado “Uma ficção chamada ‘eu’”. Em dado momento ela diz que “[o] espelho que carregamos de nós sustenta-se sob um engodo primordial, pois jamais reflete uma imagem uniforme e real de nós. À miopia do olhar cada um se acomoda como pode” (MUCIDA, 2009, p.41-43). Isto é, para a estudiosa, a imagem de um eu uno e coerente oferecida pela relação entre o eu e o outro, ou entre eu e o espelho, é um engodo, pois o sujeito está sempre se fazendo. O curioso, porém, é que Umberto Eco pondera, que para evitar fantasias e ilusões, quanto às percepções de si (ou consciência de si), é preciso não fazer como fez Alice, de Lewis Carroll, que entrou pelo espelho e sentiu-se inteiramente dentro dele, ou “perdeu-se” por lá. Fato que se dá devido às percepções dos sentidos ficarem confusas, pois, ao adentrar o

¹² No entanto, Angela Mucida vai notar em seu livro *Escrita de uma memória que não se apaga: Envelhecimento e velhice* (2009), que “[q]uando vê sua imagem refletida no espelho, uma criança bem pequena (entre seis e 18 meses) tenta apreendê-la acreditando-a real. Percebe depois que a imagem, sendo um fato, não se pega como outro objeto do campo da realidade. Só depois ela se reconhece nessa imagem a partir de um Outro que a nomeia como tal. Esse primeiro reconhecimento antecipa, conforme Lacan (1998), uma imagem integrada da criança, mesmo que esta só possa ver nesse momento partes de seu corpo” (p.41). Ou seja, para a estudiosa, o reconhecimento, de fato, só se dá no futuro, pois esse primeiro encontro com o Outro do espelho, apenas marca o sujeito e antecipa um certo reconhecimento.

objeto, dá-se uma espécie de fusão com ele, perdendo, com isso, os referentes do mundo de fora. Aqui, no entanto, Umberto Eco pode estar fazendo um elogio talvez, à moda platônica, à literatura de Carroll, pois ao evitar misturar-se com a obra, ele reconhece o seu valor.

No entanto, Ana Paz e Alice entram no espelho, e o que surge disso é tão inesperado quanto qualquer experiência não premeditada e espontânea. Pois, se Alice, ao entrar no espelho, encontra um mundo invertido, esperando para ser vivido de forma incomum, para Ana Paz-velha, o encontro feliz com o espelho – o segundo encontro, se pensarmos num segundo movimento de constituição do sujeito –, abre brecha para a (re)entrada em cena da essencial Ana Paz-criança. Dizemos re-entrada, destacando o prefixo *re*, porque, como já sabemos, essa personagem já aparecera antes, mas, como também vimos, ela ficou “mal resolvida”, (re)surgindo subsequentemente na fase jovem e posteriormente na fase idosa; e dizemos também “essencial”, por notarmos que ela tem um papel muito importante para a possível “reconciliação” da Ana Paz-velha com o pai.

Alice, de Lewis Carroll, aquela que habita mundos fantásticos tanto em *Alice no País das Maravilhas* (2009) quanto em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2015), se considerarmos que ela seja a mesma personagem em experiências distintas, nos faz lembrar muito a história de Ana Paz. Em virtude disso, recorremos à personagem, porque acreditamos que ela nos ajudará a elucidar (ou espelhar?) os caminhos de Ana Paz, pois, como já dissemos anteriormente, nós, leitores que somos (além de pesquisadores da Literatura), precisamos criar nossos próprios caminhos de leitura, assim como vai fazendo a *narradora autora*. Precisamos, talvez, formar uma espécie de rede composta por leitor/pesquisador-texto-narradores; bem assim! com o texto no meio, se fazendo à medida do narrar e do ler; um gesto de amor entre dois, produzindo um terceiro, para além do texto. Como a própria narradora diz: “Fazer personagem é ato de entrega, de amor” (FAP, p.63). Em vista disso, podemos pontuar alguns elementos que nos chamam a atenção na narrativa de Carroll, que dizem respeito ao próprio atravessar pelo espelho: o primeiro tem a ver com a relação que Alice tem com a casa, antes e depois do atravessamento; o segundo diz respeito ao crescer e ao diminuir da personagem. Este último elemento está presente nos dois livros, e o primeiro se circunscreve mais em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2015).



Nesse livro, então, Alice se aproxima do espelho que começou a derreter e a sumir. Sem saber explicar o que estava acontecendo, de repente, viu-se do outro lado do espelho. Lá, os lugares eram os “mesmos” da sua antiga casa, com a diferença de que aquela era a casa do

espelho, e também com a diferença de que os objetos eram invertidos e vivos, como as criaturas em miniatura que falavam; também “os retratos da parede ao lado da lareira pareciam vivos, e o próprio relógio sobre o console da lareira (você sabe, só dá pra ver as costas dele no Espelho) tinha ficado com a cara de um velhinho, que sorriu para ela” (CARROLL, 2015, p.25).

Alice partiu para o reconhecimento da casa, mas ao avistar as colinas ao longe, viu-se instantaneamente do lado de fora. Imediatamente, correu rumo às colinas com o desejo de alcançá-las, mas sempre que investia nessa vontade, inexplicavelmente, voltava para o ponto de partida: a casa. Alice insistiu,

ela desceu mais uma vez pelo caminho, determinada a seguir em frente até à colina. Durante alguns minutos tudo correu bem, e ela tinha acabado de dizer “Eu *vou* conseguir dessa vez” quando o caminho fez uma curva abrupta e tremeu [...] e no momento seguinte ela se viu de fato entrando pela porta (CARROLL, 2015, p.38, destaque no original).

O fato é que a menina não sabe direito o que está acontecendo, mas nota que toda vez que ela toma o caminho das colinas, obedecendo à sua vontade, os próprios caminhos mudavam de direção, contra sua vontade, e ela voltava a se encontrar repetidamente com a casa, a ponto dela dizer para si: “Nunca vi casa tão intrometida! Nunca vi!” (CARROLL, 2015, p.28). Alice só consegue desprender-se desse lugar quando, no jardim conversando com as flores, avista a Rainha Vermelha e decide pegar o caminho na “direção oposta” (CARROLL, 2015, p.44) para alcançá-la. Ou seja, parece que somente quando ela entende “a lógica” do lugar, onde as coisas não fazem os mesmos sentidos do seu mundo anterior, é que ela começa a se movimentar com uma certa autonomia.

Depois de percorrido esse primeiro caminho e de ter satisfeito a sua primeira vontade, portanto, Alice começa a transitar (caminhar) pelo mundo do espelho, até entrar no jogo. Na verdade, Alice já estava jogando desde o momento em que ela atravessara o espelho, mas ela só se deu conta disso quando percebeu que todos os que ela encontrava corriam de um lado para o outro. E depois de ela ter percebido o que estava acontecendo naquele país, cresceu dentro dela a vontade de ser rainha.



O segundo aspecto que lemos na Alice de Lewis Carroll diz respeito ao seu crescer e diminuir. Embora a menina vire rainha no final do jogo em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2015), ganhando uma conotação de importância e de poder, é somente em alguns momentos que ela realmente se vê forte, ou com a potência de agir aumentada. No

final da narrativa, a personagem é obrigada a fazer um discurso na festa que foi feita para ela, e no momento em que ela discursa, quando ela se levanta e começa a falar, “ela realmente cresceu enquanto falava, diversos centímetros; mas conseguiu se segurar na borda da mesa, e diminuiu de novo” (CARROLL, 2015, p.183). Parece que é quando ela assume um certo *status* de poder, quando ela entra na língua, de modo a fazer-lhe uso, que ela realmente cresce; parece que é, portanto, quando ela assume uma responsabilidade, que ela se torna maior e ganha ares de pessoa adulta.

Em *Alice no País das Maravilhas* (2009) acontece o mesmo, e em dado momento a personagem diz: “Era bem mais gostoso lá em casa [...] quando não se ficava crescendo e diminuindo e recebendo ordens de ratos e coelhos” (CARROLL, 2009, p.45). Nessa passagem, ela ressalta uma certa saudade da casa antiga, onde, de certo modo, havia uma estabilidade maior quanto ao crescimento e quanto às tarefas cotidianas, pois no país das maravilhas – ao assumir posturas e ao receber ordens, coisa que talvez não tivesse no país antigo, onde ela cumpria mais tarefas do que era livre –, ela tem a oportunidade de escolher o que fazer e como fazer, e tais decisões afetam-na de modo a trazer-lhe mais ou menos “maturidade”. Isto é, no país das maravilhas, suas escolhas e as imposições sofridas afetam-na diretamente, coisa que no outro país parecia não ocorrer efetivamente.

Desse modo, aqui fica evidente o quanto esse crescimento desordenado da personagem tem a ver também com a não linearidade das coisas e dos acontecimentos no país das maravilhas, onde o tempo, de fato, funciona com outra lógica ou não há lógica. Alice ainda volta a crescer no final desse último livro, quando ela estava assistindo ao julgamento feito para descobrir quem tinha roubado as tortas. Ao reconhecer, naquele tribunal presidido pela realeza, as funções e os nomes de cada um, ela se sentiu contente, além de ter se surpreendido por ser chamada para ser uma das testemunhas.

Diante disso, então, nota-se que o crescer e o diminuir da personagem estão intrinsecamente ligados às situações que envolvem alguma experiência com a linguagem, como o reconhecimento de nomes e discursos proferidos, gestos que sempre lhe conferem maior importância na história.

Todos esses eventos vividos por Alice só foram possíveis de acontecer porque a personagem fez algumas travessias: em *Alice no País das Maravilhas* (2009), ela entra no país das “estranhezas” e dos acontecimentos imprevisíveis, depois de cair em um buraco, “– Estranhissérrimo, estranhissérímo! – gritou Alice” (CARROLL, 2009, p.23); já em *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá* (2015), ela tem acesso ao mundo invertido, depois de atravessar o espelho da sua casa. Podemos dizer, antes de tudo, que tais travessias

se dão por meio da linguagem, pois é por meio da narrativa que os acontecimentos se dão, embora seja claro que a personagem atravessa dois espaços: o buraco (a toca do coelho) e o espelho. Lugares que se constituem como lugares de passagem, como se marcassem o deslocamento do fora (o mundo real) para dentro (o mundo da imaginação ou da fantasia). Algo parecido com que Paulo F. Andrade aponta em seu texto “Só os loucos escrevem completamente”, sobre a escrita de Marguerite Duras, pois “[a] linguagem deve realizar, portanto, uma passagem ao exterior, ou melhor, um *retorno*, já que se trata de uma ‘conversão da conversão’” (2010, p.135, destaque no original). E tal passagem também tem a ver com esse deslocamento entre dentro e fora, o que acaba arrefecendo os limites entre o que é realidade e fantasia.



As travessias

Podemos pensar numa travessia que se dá por meio de uma abertura. Ou, podemos pensar que a travessia seja o mais importante, porque ela não termina nunca. Alice, desse modo, está sempre caindo no buraco e está sempre atravessando o espelho, porque os seus caminhos percorridos do outro lado, onde a lógica é sempre outra, marcam o lugar de passagem como fluxo de fantasias e de incertezas. Ou seja, Alice nunca sabe onde está precisamente, em que tempo está e que língua deve falar. É como se ela atravessasse uma fissura, parecido com o que Roland Barthes chama de fenda ao referir-se ao movimento do prazer do texto, como sendo a via mesma que marca o prazer, situando-o nem na cultura, nem na destruição da mesma, mas na fenda e no corte (BARTHES, 2013, p.12), ou seja, na passagem, na travessia. O teórico ressalta, porém, o caráter quase insustentável ou impossível desse prazer, por ser igualado ao prazer do libertino. Com isso, podemos dizer que Alice faz uma passagem também quase nesse nível, por se dar em virtude do desejo de viver nesse outro mundo. Fato que a situa nem em um país nem em outro, mas sim, em outro lugar, no “paraíso das palavras”, como diz Barthes, ainda sobre o prazer do texto, quando ele formula que “[a] língua se reconstrói *alhures* pelo fluxo apressado de todos os prazeres da língua” (BARTHES, 2013, p.13, destaques no original).

Tal travessia, essa que se dá num terreno *alhures* da língua, no entanto, pode reverberar para além do instante, indo em direção ao futuro. Encontramos uma ideia próxima a isso em Marguerite Duras, em seu romance *O deslumbramento* (1986), que fala sobre a “palavra-buraco”. Essa palavra refere-se, no contexto do livro, a uma relação com o

desconhecido, estabelecida pela personagem Lol V. Stein; uma palavra que “[n]ão seria possível pronunciá-la, mas seria possível fazê-la ressoar; imensa, sem fim [...]” (DURAS, 1986, p.35). Tal ressoar sem fim da “palavra-buraco”, no romance de Duras, se dá como uma espécie de falta ou de marca que “dita” os movimentos da personagem, a partir de uma experiência vivida num baile em que ela é abandonada por seu “amado”. É como se a personagem gravitasse em torno de um buraco negro que, por sua força gravitacional, a faz girar em torno dele por todo o romance. No caso de Alice, sabemos que ela entra pelo buraco e pelo espelho, e se considerarmos que essa travessia se dá pela linguagem e que ela é extensiva, dá-se o mesmo movimento giratório de gravitação, só que em torno das palavras. A “palavra-buraco” – a fissura, que abre para o prazer (ou seria o gozo?) –, faz pensar que Alice está sempre as atravessando e sempre adentrando o “paraíso das palavras”.



O meio de entrada para “o outro” mundo é a palavra-fissura, e é ela própria que o sustenta.

Ana Paz e o espelho que riu

Ao fazer esse percurso pelas maravilhas dos países pelos quais Alice transita, percebemos que é por caminhos parecidos que se movimenta a personagem Ana Paz, principalmente a Velha, pois é por meio também da travessia ou por meio da entrada no espelho que, primeiramente, as marcas do tempo se revelam mais claramente para ela, além de que é essa a experiência que lhe permite encontrar com sua parte criança, a que ainda não havia chegado à casa. Quando Ana Paz entra no espelho e começa a conversar com ele, à medida que ele conta toda sua história, através de suas rugas e manchas, percebemos que esse jogo é possibilitado pela linguagem, por mais que tenha sido “sem abrir a boca, só usando o olho pra falar” (FAP, p.45). Como já observamos, a travessia inaugura um outro lugar, marcado pelo ilógico, ou um lugar em que as lógicas são outras, diferentes do mundo “real” (fora do espelho).

Quando Ana Paz está dialogando com o objeto e ouvindo sua história através dele, lembramos novamente de Marguerite Duras, especialmente de dois livros seus. O primeiro é um livro de fotografias suas, da coleção *Portraits d’auteurs*, que leva seu nome *Marguerite Duras* (1997), no qual nos deparamos com uma fotografia dela tirada em 1993. A foto está em preto e branco e Duras está sentada com os cotovelos sobre a mesa. Em volta dela, há folhas

escritas e um abajur de luz apagada. Nestas folhas, notamos a presença de muitas rasuras, traços e rabiscos que se misturam com a escrita. Mas, quando olhamos detidamente para a fotografia, o que salta aos nossos olhos é a escrita rabiscada e o rosto enrugado de Duras. A foto de 1993 é a penúltima da série de fotografias da escritora, tiradas desde sua infância. O curioso é que a textura dos textos rasurados se parece muito com as rugas na pele do rosto e das mãos de Duras, como se a escrita da vida da autora estivesse marcada em seu corpo, e as rasuras das folhas contivessem essas marcas, isto é, as rugas e as rasuras parecem confundir-se: ora estão estampadas no rosto da autora, ora estão inscritas nas folhas de papel.

Extraímos disso que o texto que marca as folhas rasuradas é o mesmo que marca a pele de Duras, assim como são as rasuras e os sulcos que parecem marcar a passagem do tempo da vida da escritora.

O segundo livro é *O amante* (1985), em que a personagem-narradora abre o livro falando que se lembrava da vez em que um homem aproximou-se dela para elogiar o seu rosto envelhecido, ao contrário dos outros, que elogiavam a sua beleza da juventude. Em dado momento a narradora diz: “Não tive medo e observei o envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria dedicado a uma leitura”, e logo depois segue: “Tenho um rosto lacerado por rugas secas e profundas, sulcos na pele” (DURAS, 1985, p.8) e termina essa primeira cena dizendo que tem um “rosto destruído”.

Podemos ler como superfícies inscritas pela letra tanto a pele de Duras e as folhas escritas por ela, quanto a percepção da velhice pela personagem-narradora do romance, lembrando que, como diz Guerra (s/d), o tripé da letra é o sulco, o litoral e a rasura, ou seja, são marcas, entendendo-as como aquilo que do real deixou-se inscrever. Outrossim, a velhice, tanto para a personagem do romance de Duras como para Ana Paz-velha, é enfrentada sem medo ou corajosamente, parecendo ser levada até como um processo natural, em que não há revolta com a “destruição” marcada pelo tempo, apesar da primeira personagem reconhecer isso. Talvez essa personagem atinja tal ponto porque, como escreveu Paulo F. Andrade (2002) em seu artigo sobre a escrita de Duras, “O rosto do amor”, ela enxerga esse movimento da velhice como uma “estranha beleza, percebida no apagamento da memória, na destruição da matéria”, “como se o rosto [dela] acolhesse a morte” (p.101), e com isso, possibilitasse, por meio do encantamento com a inevitável decrepitude, sempre um re-começo, aberto pela escrita.

Desse modo, parece que as duas personagens dão uma direção parecida para o significativo da velhice, pelo menos no sentido do enfrentamento ou do confronto, apesar de que “a velhice como escrita pressupõe que cada um escrev[a] seu envelhecimento e sua

velhice de forma completamente singular, com seu próprio estilo”, como ressalta Ângela Mucida (2009, p.20); o que, no caso de Ana Paz, acaba por revelar-lhe o seu passado. A velhice como escrita é entendida pela estudiosa como “escrita da memória que não se apaga”. Ela diz ainda: “Incrustada no corpo, a memória se apresenta como olhar, voz, imagens, odores, sensações e percepções, dando-lhe uma determinada textura e tornando-o diferente de todos os outros. As marcas do corpo contam uma história” (MUCIDA, 2009, p.15).

O que Ângela Mucida considera como escrita é tudo aquilo que a vida, de uma maneira geral, oferece ao sujeito como forma de experiência. Dentro disso, figuram-se perdas, sentimentos, amores, aprendizados etc, ou seja, é toda uma gama de experiências vividas pelo sujeito, que, de certa forma, marca a vivência do ser. O escrever consiste na direção que o sujeito dá a essas experiências. Ela diz: “Escrever no papel recebido da vida... Papel a ser transformado, dobrado, rasurado, reescrito” (MUCIDA, 2009, p.19). A memória é entendida por ela, portanto, como as marcas de experiências deixadas/gravadas no sujeito, ao longo de sua história, e o mais importante é que essa memória é vista como uma escrita, o que não a configura como um depósito de vivências, mas sim, como um movimento incessante de elaboração¹³ a fazer-se ao longo da vida; em outras palavras, para a estudiosa, a memória ganha contornos elaborativos, o que se aproxima do gesto rememorativo,¹⁴ de modo que escrever com as memórias que não se apagam é tentar enlaçá-las ao passado, presente e futuro, dando-lhes a dimensão da continuidade – a própria continuidade da vida. E a velhice é um importante estágio desse rememorar perene, pois ela

está no tempo que perdura e deixa marcas indelévels a serem reinvestidas pela escrita da memória. Envelhecer é saber jogar com o tempo, acolhendo e reeditando essa escrita que não se apaga e habita no corpo, na imagem, nas lembranças e em tudo aquilo que toca os traços marcados da memória. Dessa memória que não se apaga, muitas tessituras podem ser feitas, e a cada momento uma vige com mais vigor a partir dos fios e cores recolhidos no tempo que passa (MUCIDA, 2009, p.108).



¹³ Segundo o *Dicionário de psicanálise* (1998), de Elizabeth Roudinesco, esse termo se circunscreve no ambiente analítico da psicanálise e pode ser entendido como uma perlaboração, que “permite ao analisando integrar uma interpretação e superar as resistências que ela desperta” ou pode ser entendido também como “uma reação espontânea do sujeito, que procura remanejar seus afetos para superar a posição depressiva” (p.174), isto é, trata-se de um movimento interpretativo que lida com afetos e tende a criar uma espécie de cura para alguma situação dolorosa.

¹⁴ Ao falarmos de rememoração, temos em mente também a concepção de Walter Benjamin, que lemos à luz de Jeanne Marie Gagnebin, quando ele diferencia a lembrança – que é um ato voluntário e intencional do lembrar –, do gesto de rememorar, que é involuntário, e, em se voltando ao passado, não simplesmente se lembra, mas se traz para o presente o que foi vivido a fim de transformá-la, ou seja, é um gesto que visa a trazer o objeto diferente/transformado para o presente (GAGNEBIN, 2014, p.236-238).

É possível, a partir dessa reflexão sobre o envelhecer, entendermos que foi o gesto da Velha de se olhar no espelho que fez a abertura para que a Ana Paz-criança entrasse em cena. Podemos pensar que aquela espécie de brincadeira com sua própria imagem e com o espelho, ou seja, esse enfrentamento com a velhice e com as marcas do tempo deixadas em seu corpo, foi o modo como a personagem elaborou, em partes, o seu envelhecer, isto é, sua memória. Aqui notamos, então, que de fato a personagem tem um segundo encontro com o outro de si mesma, considerando que já houvera um enquanto criança – esse outro refletido pelo espelho –, e certamente terá (ou já tivera) muitos outros.



O re-conhecimento é contínuo e incessante; é um re-conhecer-se re-escrevendo, “remodelando ou retocando o tempo presente” (MUCIDA, 2009, p.108). Desse modo, elaborar vai abrindo caminho para a re-entrada da Ana Paz-criança perdida (ou esquecida?).

Ana Paz crescendo, ou diminuindo?

“Que bom que elas tinham afinal se encontrado” (FAP, 2007, p.46), diz a *narradora autora* ao “notar” que a Ana Paz-criança acabara de aparecer na casa. Podemos ler este movimento de re-entrada da personagem também como uma tentativa de re-elaboração da memória da velha, que se personifica, de certa forma, na figura de Ana Paz-criança, esta que agora já sabemos tratar-se da mesma. E quando a menina surgiu, a “Ana Paz-velha ficou olhando pra ela-mesma-ali-criança chegando” (FAP, 2007, p.46). Além disso, é também uma tentativa de re-elaboração da própria *narradora autora*, isto é, uma re-escrita de Ana Paz.



A Ana Paz-velha fica admirando a sua memória projetada para o exterior... ali... feito a Ana Paz-criança.



Como apontamos anteriormente, uma das características de Alice no “país das maravilhas”, é crescer e diminuir constantemente. Isso se deve, principalmente, a algumas circunstâncias em que a personagem assume uma ou outra postura que a faz ser mais responsável ou mais adulta diante de algumas situações. No contexto de *Fazendo Ana Paz*, especificamente no espaço da casa, podemos vislumbrar um movimento parecido, pois é

nesse lugar e nesse tempo da visita que as três personagens, ou as três partes da vida de Ana Paz, convivem uma com a outra. O papel “principal” da Ana Paz-moça, nesse contexto de encontro, seria o de esclarecer para a velha o motivo de ela ter-se des-garrado da Ana Paz-criança: “No dia que eu me apaixonei pelo Antônio” (FAP, p.39), ela responde à pergunta da velha. Ou seja, fica “a cargo” desta personagem desvelar a ruptura que levou a jovem a deixar para trás a sua infância. Já com a velha, como já salientamos, ficou a “responsabilidade”, ou melhor dizendo, o desejo e a urgência de fazer o encontro entre suas amigas, que agora vemos tratar-se de um encontro consigo mesma. Então, qual seria a “responsabilidade” ou o papel de Ana Paz-criança na cena do encontro?

Antes de apontarmos caminhos para essa pergunta, é importante ressaltar – é preciso firmar o caminho – que o que possibilita o encontro do trio de personagens parece ser o movimento de elaboração de si, que a personagem Velha faz diante do espelho e com ele. Em outras palavras, parece ser o encontro feliz com o objeto, e metaforicamente dizendo, com o seu passado, com as marcas do seu tempo, que nos possibilita “assistir”, enfim, ao encontro das três. É nesse espaço da casa, portanto, que vemos também – agora que sabemos que as três são a mesma – a Ana Paz diminuir e crescer, assim como a Alice, de Lewis Carroll. Vislumbramos tal semelhança quando enxergamos que, até certo ponto, cada fase de Ana Paz desempenha uma certa “função” no rememorar maior, ou seja, no movimento que visa, de fato, trazer solidez para a ligação entre as três. Além disso, toda essa cena se dá no mesmo ambiente, lugar em que as três personagens convivem, conversam e re-descobrem muitas coisas juntas. Então é nesse contexto que enxergamos as semelhanças da Ana Paz com Alice, pois é nesse momento em que a vemos, quase ao mesmo tempo, ora velha, ora moça, ora criança, como se de fato ela crescesse e diminuísse incessantemente.

Talvez a diferença maior a ser notada entre os universos de Ana Paz e Alice seja quanto à lógica da atribuição de papéis, ou de responsabilidades – ideia esta que parte da nossa leitura –, uma vez que a lógica que opera em *Fazendo Ana Paz*, se é que podemos fazer uso dessa nomenclatura, em certos momentos é inversa, pois parece que quem assume uma responsabilidade maior, em algumas passagens, é a Ana Paz-criança, enquanto ela permanece do mesmo tamanho. Ou, podemos ler da seguinte forma: a Ana Paz-velha, ainda incompleta, espera a Ana Paz-criança chegar para que a sua cena fique completa, quando esta chega, uma “função” é-lhe atribuída, como, por exemplo, fazer vir à tona a figura do pai, e com essa responsabilidade nas mãos, a Ana Paz diminui, voltando a ser criança, ou seja, a responsabilidade parece fazê-la diminuir. É isso, então, que vemos como o inverso do que acontece com Alice quando ela cresce. Desse modo, a lógica do crescer e do diminuir não

linear de Alice nos ajuda a pensar Ana Paz, mas mais à medida que vislumbramos, como um todo, o convívio das três personagens no ambiente da casa e a interação entre elas, e até certo ponto o papel de cada uma para o propósito da Velha: “juntar os pedaços dela” e “encontrar com a menina e a moça que ela foi” (FAP, p.40).

A casa, portanto, é o palco para a encenação, a teatralização dos “eus” dispersos e fragmentados de Ana Paz. Trata-se do palco da memória, espaço para a re-escrita da “vida” da personagem; é momento de fazer ligação... de encontro.

Não deixa de ser curioso, contudo, o fato de que as três não se fundem numa só, já que permanecem sendo identificadas diferentemente no mesmo espaço-tempo. O encontro não cessa de não se escrever. Encontro sempre por vir.

A nascente do pai

Mostramos no capítulo anterior o caráter dúbio da cena de nascimento de Ana Paz, pois, juntamente com ela, nasce ou emerge a figura do pai. Acreditamos ser este o “papel” da personagem criança nessa cena do encontro: trazer consigo, numa espécie de segundo nascimento, engendrada em si, a figura paterna.

O Pai, portanto, é uma figura ambígua desde o seu “nascer”. Trata-se de um Pai buscado, incessantemente, pela *narradora autora* e por Ana Paz. Notamos que a figura da mãe, por outro lado, aparece somente de soslaio, timidamente. É como se a mãe só aparecesse para lhe dar um nome que, na verdade, não comporta totalmente seu significado, “paz”, pois este estado de espírito aparece para as personagens e para a narradora, às vezes, apenas como desejo, como algo a ser alcançado num porvir – trata-se de outro inatingível. Compõem a cena de aparição do pai, no entanto, as três personagens: a Ana Paz-criança, o Pai e a mãe. Somente a mãe não é buscada, não é desenvolvida, não é levantada. A narrativa não nos aponta o porquê deste “abandono”, de modo que sua “única” participação na narrativa é a da composição do duplo nome da filha: um duplo feito por dois: pai e mãe. Esta só encena, desse modo, a cena da morte de seu “marido” e da orfandade da filha.

É curioso, no entanto, que Ana foi um nome sugerido pelo pai, um nome curto que pode ser lido de trás para frente, remetendo também a algo sem começo nem fim, ou seja, trata-se de um quase duplo, como se fosse espelhado; e a mãe justamente o complementa, ou o suplementa, com aquilo que acrescenta, mas que ao mesmo tempo falta: Paz. Essa falta (vazio) que marca o nome (em sua falta de sentido pleno) e a ausência da mãe, se aproxima, em certa medida, da definição de escrita feminina proposta por Lucia Castello Branco e Ruth

Silviano Brandão no livro *Literrraterras: as bordas do corpo literário* (1995). Neste livro, ambas as estudiosas, consideradas as suas diferenças de pensamento, dizem que a escrita feminina é um discurso que excede e que ultrapassa o discurso masculino – o que é convencionalizado a ser pleno e suficiente em si mesmo –, e que por isso mesmo subverte a ordem natural das coisas, à medida que ele expõe a falta e o vazio daquilo que se mostra comumente como pleno, como os sentidos das palavras. Desse modo, ao minar o sentido da palavra paz, a mãe, imersa numa espécie de aura feminina da escrita, oferece um nome, que é em si próprio um receptáculo vazio, tendo em vista que ele não é, em princípio, um nome próprio, mas sim, um substantivo atrelado a um. Seria, portanto, a mãe quem primeiro atribuiria uma qualidade à Ana Paz? Lúcia Castello Branco, pensando na ordem simbólica que provém do pai, diz que a mãe pode ser o primeiro representante paterno. Desse modo, ela “poderia ser pensada como esse primeiro signo (um signo icônico, certamente), como esse animal totêmico que precisa ser sacrificado para que algo, em seu lugar, se erija: a palavra” (1997, p.22). Ou seja, a mãe pode participar primeiramente da inscrição do filho no campo simbólico, oferecendo um nome como primeiro significante vazio/oco.

Assim, o pai sugere um nome convencionalizado, um nome próprio, que não tem atrás de si nenhuma qualidade, nenhuma atribuição. Em contrapartida, a mãe oferece a qualidade da paz (da harmonia), que segundo o dicionário Houaiss, quer dizer “estado de espírito de uma pessoa que não é perturbada por conflitos ou inquietações; calma, quietude, tranquilidade” (2001, verbete *paz*). Dizemos que o substantivo, que se transformou em nome próprio, é oco. Entretanto, ele é perseguido/desejado por Ana Paz, isto é, ele é caminho, por ser o estado de espírito esperado por ela, quando ela está com o pente na mão, esperando o pai vir para lhe pentear os cabelos e para lhe contar histórias sobre a carranca. Ela deseja a paz que a mãe mostrou como falta e é o pai que parece temporariamente supri-la. “– Não dói porque o meu pai vai passando o pente pedacinho por pedacinho até desembaraçar ele todo. Aí, sabe, ele faz uma trança e amarra ela bem pra ver se ela fica a semana toda trançada. Mas ela não fica. Na terça-feira ela já destrançou” (FAP p.48), diz Ana Paz. Curiosamente, também segundo o dicionário Houaiss, Ana quer dizer “muito fecundo [...] que potencializa milhares de nomes próprios” (2001, p.298). Ou seja, o nome “escolhido” pelo pai é um nome próprio, que identifica. No entanto, trata-se de um nome que não somente se comporta como identificador, pois é nome que se aglutina a outros fragmentos de palavras para formar outras.

A partir disso, vemos que é por meio de seu nome, ou de seus nomes, que Ana Paz adentra o mundo (mundo ficcional de sua existência), pois é uma das primeiras coisas que ela conta sobre si, sendo algo que a mobiliza a ponto dela se irritar quando alguém erra seu nome:

“E tem gente me chamando de Pazinha. Finjo até que não escuto quando alguém me chama assim” (FAP, p.14) ela diz; é por meio da qualidade desarmoniosa da paz ausente, colocada pela mãe, e pelo nome próprio oferecido pelo pai, vazio de qualidades, mas fecundo – por servir para criação de nomes antroponímicos e antoponímicos, mas também por ser um nome flexível, aquele que não tem começo nem fim e por isso mesmo ser porta de entrada e de saída para outros nomes – que o nome da personagem tem tantas variações, como Ana *Paz-criança*, Ana *Paz-moça* e Ana *Paz-velha*. Ou seja, por isso tanto nome, traço, e nome; nome traço adjetivo; nome traço substantivo. Variações estas, no entanto, que também marcam indefinição, pois chamá-la por tantos nomes é optar por nenhum e por todos, ao mesmo tempo. É que Ana é um palíndromo, nome que pode ser lido da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, quer dizer, é um nome não linear, feito para se aglutinar a outros nomes e a outras qualidades, mas é nome também para ser lido sozinho, sem começo nem fim, sem ordem. Ana Paz, portanto, carrega o *princípio da multiplicidade* no próprio nome, tratando-se de um *nome-rizoma*, pois, lembrando de Deleuze e Guattari, “[u]ma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas” (1995, p.30). Característica a qual recorreremos no capítulo II quando falamos, por meio Peter Pál Pelbart (PELBART, 2010, p.186), do tempo da multiplicidade, do devir, proposto por Deleuze.



Pensando com Marcel Proust (2010), os nomes são meios de se conhecer a história, as características e a vida das personagens, pois eles são, sobretudo, meios de mergulho nos espaços da lembrança. Nesse processo, quem se adentra nesse espaço de memória é o narrador, ou seja, é o escritor, aquele que sente a necessidade de se embrenhar e de penetrar nos espaços escondidos das personagens, principalmente aqueles que remetiam à antiga aristocracia francesa. O nome, para o narrador proustiano, é, então, porta de entrada para as suas descobertas histórico-memorialistas. Mas, ele diz:

não pensando nos nomes como em um ideal inacessível e sim como em um meio real no qual eu mergulharia, a vida ainda não vivida, a vida intacta e pura que ali eu trancava, conferia aos gozos mais materiais, às cenas mais simples, esse atrativo que têm as obras primitivas (PROUST, 2010, p.489).

É então sob o encanto do nome ancestral que, em partes, age o narrador de Proust. No caso de *Fazendo Ana Paz*, além do nome composto ser esse lugar de mergulho (de afogamento, porque não), que também é memorialista, ele carrega tensão e certos vestígios de caos. Dizemos isso por considerarmos, como já anunciado, que no nome há uma partícula de

vacuidade (paz) no lugar da plenitude da harmonia e há também um nome quase polissêmico e palíndromo (Ana), que ao oferecer possibilidades de outras combinações, pode confundir o leitor e até a *narradora autora*, antes das três fases se reunirem em uma só. Outro aspecto importante a ser ressaltado é a participação conjunta do pai e da mãe na escolha (na criação) do nome da personagem, pois é algo que lembra, como mencionamos no capítulo II, o momento da concepção – como se fosse uma concepção segunda –, por tratar-se de um nascimento no discurso, no texto da vida da personagem. É como se, ao nomeá-la, perfazendo o mesmo gesto de concepção biológica, os pais disparassem um outro tempo – diferente daquele que marca a passagem de tempo entre infância, mocidade e velhice –, um tempo não linear, fragmentado, às vezes confuso: o tempo mesmo da escrita memorialista de Ana Paz: o tempo da multiplicidade de im-possibilidades.



Esse percurso, envolvendo a composição do nome Ana Paz, se fez para marcarmos as posições de ausência e presenças das duas figuras paternas. No entanto, trata-se de uma narrativa sem mãe e de uma mãe sem história, que talvez se dê porque a narrativa “não comporte” mais de uma figura materna, além da *narradora autora* com sua ânsia de “parir” personagens. Esta que só “entendeu” que a mãe de Ana Paz se casara de novo, depois da morte do pai, com um marido que a filha não gostava, gesto que se assemelha a um abandono, pretexto para o desgarramento da filha, o que fez Ana Paz ir embora para o Rio de Janeiro. Por outro lado, a figura paterna é buscada incessantemente, ela é desejada. Por que, então, a busca incessante por esse pai perdido no passado se apresenta tão obsessivamente?

Os rascunhos

“– Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe” (FAP, p.50), diz o Pai à filha. A narrativa envolvendo a carranca e suas histórias é a primeira narrativa levantada pela *narradora autora*, depois da primeira autonarrativa de Ana Paz, aquela em que o pai foi morto – é o primeiro laço dos dois. Aqui nasce, então, uma narrativa em que a Carranca é um “jeito que o Pai achou pra todo dia passar um outro valor pra Ana Paz” (FAP, p.50). Estes abrangem política, sociedade, valores civis, como casamento, relações afetivas, e arte; ou seja, trata-se dos pontos de vista do pai acerca de valores culturais, sociais e artísticos, que exercem, ou deveriam exercer, influências sobre Ana Paz. O Pai, a Carranca e a filha, então, foram uma “boa liga”: pois formavam um três.

Curioso notar que o número três é muito recorrente na obra da escritora Lygia Bojunga, pois o encontramos no livro *Nós três* (2005b), além dele estar sempre presente em outras narrativas, como o trio de *O abraço* (2005a): Cristina, Clarice e o Homem da Água; em *Intramuros* (2016): Nicolina, a narradora e sua arte de fazer bonecos; em *Fazendo Ana Paz*: Ana Paz-criança, Ana Paz-moça, Ana Paz-velha. Quer dizer, trata-se de um número bastante recorrente em sua obra, que não deixa de nos remeter à sua simbologia. É, por exemplo, o número da trindade cristã: pai, filho e espírito santo; mas é também, para os gregos antigos e chineses, o número da perfeição, da união; além de representar o ciclo da vida de: nascimento, vida e morte.¹⁵ Esse número, esse triângulo, tão presente no nosso livro em questão, varia entre a reunião (a união dispersa) das três Ana Paz; entre a Ana Paz-moça, a velha e a *narradora autora*, na cena do fogão de lenha; e é evidente também entre o pai, a Carranca e a filha. A presença deste número pode representar o desejo de encontro, de unidade, que perpassa a narrativa. No entanto, tal desejo esbarra sempre na impossibilidade de alcançá-lo.

Depois de perder mais uma vez a figura do pai para a cena primeira que se repete, a *narradora autora* vai fazer várias outras “tentativas” de levantá-lo. Ela vai expressar o anseio de “fazer um pai de barro” (FAP, p.56), feito Deus fez o homem a partir do pó; vai tentar fazê-lo um “boa praça” (FAP, p.57); depois um sonhador; depois um “pai incoerente” (FAP, p.58); mas “no meio do churrasco eu me dei conta que o pai *tinha* que ser um forte, um democrata convicto, um homem de ação e imaginação, uma figura carismática, capaz de imprimir uma marca muito forte na menina Ana Paz” (FAP, p.59, destaque no original); mas aí a *narradora autora* entra num estado de procrastinação, ou de impossibilidade de escrever esse pai tão forte... e o pai nunca “sai”.

Esses vários rascunhos de pai, embora nenhum permaneça como a história “oficial” dele, são, no entanto, vários esboços que se apresentam como formas possíveis de sua “existência”. Como dissemos anteriormente sobre a letra lacaniana, mesmo que somente rasurando a folha com aquilo que ele poderia ser, ele já é, pois já marcou, já sulcou fortemente a folha em branco: o corpo de Ana Paz. Neste caso, inscreveu-se um trauma, talvez mais forte do que os próprios rascunhos, o que nos faz pensar que as várias histórias possam ser uma tentativa de dar contorno a essa marca dolorida, vivida na infância da personagem, ou uma forma de substituí-la, de re-elaborá-la, por isso a presença forte da memória como meio de se buscar isso.

¹⁵ Segundo Dicionário de Símbolos, disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-3/>, acessado em: 02/01/17.

Esse pai parece se comportar de forma crucial na narrativa, pois, segundo a *narradora autora*, ou ele “saía” ou a narrativa de Ana Paz fracassaria. E, de fato, a história *Eu me chamo Ana Paz* “fracassou”, em virtude de seu inacabamento. No entanto, ele pode também ter “sabotado” a narrativa que foi publicada sob o nome *Fazendo Ana Paz*, haja vista que nem ele nem a personagem principal, nem a *narradora autora* ficam resolvidos quanto à sua natureza fragmentária.

Como peça chave, então, o pai é buscando, funcionando com o uma espécie de porto seguro para a personagem e para a *narradora autora*. Como já citamos, quando Ana Paz entrega o pente para o pai esperando que ele lhe venha pentear seus cabelos, ela o faz porque o pai sabe como fazer isso sem fazer doer sua cabeça, ou seja, ele desembaraça seus cabelos, sem puxar, sem causar-lhe dor. Desse modo, o pai seria esse “lugar” em que proliferaria a paz, mas também é o lugar de ensinamentos e de histórias instigantes sobre a Carranca. Esse pai é um verdadeiro representante de coisas que ambas (a filha e a *narradora autora*) almejam: quietude, amor, paz, histórias. Ele seria, portanto, aquele que viria “organizar” o caos da vivências das personagens e o caos da narrativa “embaraçada”.

O gesto de pentear os cabelos é o mesmo que expressa o desejo de que o pai realinhe os fios das histórias. No entanto, isso não se dá. Jacques Derrida, em seu livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), faz uma discussão a respeito da memória patriarcal – aquela que, nas culturas, passa de pai para filho. Neste livro, ele trata da relação que Freud poderia ter tido com seus ancestrais, pai e avô, e traça um paralelo com a emergência de sua teoria psicanalítica. Assim, para ele, a psicanálise de Freud pode ser fruto da relação recebimento-trabalho com a herança paternal judaica, que, em alguma medida, foi destruída e/ou reelaborada no acolhimento. Trata-se do “mal de arquivo”, que expressa nossa relação com a memória, seus valores e tradições, e sua impossibilidade de conservação, se comportando quase como um ato de revolta ante o discurso do pai, porque “o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição [...] também pela finitude e pela expropriação originária” (DERRIDA, 2001, p.121). Este arquivo recebido, na verdade, é um arquivo instável. O filósofo fala também do princípio arcôntico, “isto é, paternal e patriarcal, [que] não se coloca senão se repetindo e não retorna para se re-colocar senão no parricídio. Retorna no parricídio recalcado ou reprimido do nome do pai como pai morto” (DERRIDA, 2001, p.123).

Esse pai que retorna como pai morto, no caso de *Fazendo Ana Paz*, pode tratar-se mais de um parricídio do que de um desejo de arquivo, que, como diz o filósofo, contém em si a pulsão de morte. Assim, quando a cena primeira do pai se repete, o que vem à tona é o pai

recalcado, que no gesto narrativo é sempre morto mais uma vez, ou seja, no retorno à origem, mata-se o pai, ao invés de salvá-lo. Aqui retorna o caminho que fizemos no primeiro capítulo sobre a possibilidade de todas essas narrativas serem uma tentativa de fazer um pai que não fosse medíocre, talvez porque ele o era. Ou seja, a memória é caminho, mas é também impedimento, é apagamento, é ruína, assim como pensa Blanchot a respeito do narrar, pois narrar é arruinar toda a memória (2010, p.148). Além disso, o pai é o único que não fala por si mesmo, o único que não tem uma autonarrativa, pois ele está sempre dentro dos discursos das personagens ou da *narradora autora*. Ele, portanto, não se exorciza; é ele pedra que não fala e quando fala, é falado, agido e tentado, pelo gesto “exterior” do narrar.

É como se o pai fosse o pai do *logos*, como aponta o próprio Derrida em seu livro *A farmácia de Platão* (2005), e a narrativa fosse a escritura, que justamente envenena/seduz o discurso do logos, do pai: “a escritura, o *phármakon*, [é] o descaminho” (DERRIDA, 2005, p.15, destaques no original). Portanto, que relação é essa que tem Ana Paz com esse Pai? Trata-se de uma relação, mais uma vez, paradoxal, pois não é possível demarcá-lo, circunscrevê-lo precisamente num lugar, num tempo preciso, já que nem a *narradora autora* o consegue. É uma figura, desse modo, ambígua/ambivalente, por representar um lugar de quietude, mas também por ser o lugar mesmo do conflito, da impossibilidade, da pulsão de morte, que tanto marca sua repetição, sua escritura, quanto é marca de parricídio. Segundo Lúcia Castello Branco: “todo gesto de escrita é um gesto parricida” (1995, p.20).



Ambiguidade é a tônica da relação com o pai.



Já a Carranca, tão atrelada o pai, funcionaria como um totem, um símbolo utilizado por este para passar os valores para a filha e, incutido neles, as proibições. Como destaca Freud, a respeito do sistema totêmico: ele é “a base de todas as outras obrigações sociais e restrições morais” (FREUD, 1996, p.28). Além disso, Freud se refere ao tabu, cuja “fonte [...] é atribuída a um poder mágico peculiar que é inerente a pessoas e espíritos e pode ser por eles transmitido por intermédio de objetos inanimados” (FREUD, 1996, p.39), ou seja: a carranca, que “[o] Pai explicou que os barqueiros gostavam de pregar na proa do barco pra ela ir assim na frente, afugentando tudo que é mau espírito que morava no fundo do rio” (BUJUNGA, 2007, p.51), diz a *narradora autora*. No entanto, como destaca Freud, o complexo-pai é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que o pai desperta admiração no filho ele também

desperta desconfiança (FREUD, 1996, p.65). Assim, a única forma de atender a essa ambivalência é eliminando esse pai pelo qual se sente amor e ódio, ao mesmo tempo. O pai, portanto, é morto para dar vazão a este último afeto, como destaca Caterina Koltai, em seu livro *Totem e tabu* (2010, p.48), que comenta o texto freudiano.

Estes dois sentimentos, portanto, marcariam o sistema totêmico, que carrega em si a culpa de ter matado o pai, ao mesmo tempo em que este “promete cumprir tudo aquilo que a imaginação infantil poderia esperar dele, proteção, favores, cuidados, à condição de que sua vida seja respeitada e não se renove o ato que lhe custou a vida” (2010, p.48), diz Koltai. Ou seja, ele (o pai) garantiria, de certo modo, a paz, tão desejada ao longo da narrativa de *Fazendo Ana Paz*. Tal culpa é, inclusive, o que faz a Ana Paz voltar à sua amada casa, porque é “só no inverno da vida é que dói a culpa dela ter se esquecido da Carranca” (FAP, p.41). Entra em jogo mais uma vez a questão da memória, circunscrita no esquecimento, que pode, além disso, marcar um recalçamento, ao invés de um simples lapso de memória, até porque lapso é um momento, já Ana Paz deixa passar “a vida” inteira até sentir a “urgência”, na velhice, de ter que voltar às suas origens para tentar fazer as “pazes” com o passado.

Ana, desse modo, carrega em seu nome o significante daquilo que falta, pois é a expressão do desejo de reconciliar-se com o pai-morto; é ainda a expressão da falta e do esquecimento, justamente onde ele mora. Paz, que paradoxalmente foi o nome escolhido pela mãe; esta que fora expulsa da vida de Ana Paz logo na sua adolescência. A personagem, portanto, carrega em seu nome uma missão, que não se pode saber até que ponto tem mais sucesso ou fracasso.

Assim, quando o pai totêmico pede para Ana Paz prometer nunca se esquecer da carranca, ele está pedindo que ela não se esqueça do contrato que garante a sua “proteção” e que impede que o seu assassinato seja repetido. Além disso, a moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio pode ter se apaixonado, justamente, pela figura paterna, aquela que seria “morta” por “Ana Paz” ao longo da narrativa – principalmente quando ela se perde da Ana Paz-criança –, pois Antônio era um tipo racional capitalista: “– Eu planejo o jeito de quem tem dinheiro ganhar mais dinheiro. Quer coisa mais importante?” (FAP, p.23), diz a personagem, ressaltando ser ele o retrato em negativo da primeira versão do Pai. Isso pode marcar esse complexo de afetos circunscrito na relação pai-filha, tendo em vista que a tensão entre amor e ódio pode reverberar ao longo da vida, levando a filha a se casar com a figura odiada do pai, marcando uma característica do complexo de Édipo.

Isso “justificaria” o movimento da Ana Paz-velha de retornar à sua origem, um movimento de re-encontro consigo mesma e com seu pai, a fim de estabelecer uma outra

relação, que não seja pautada somente nesse contrato. Dizemos isso, porque sabemos que ela se esquece da Carranca e da promessa feita. Assim, a promessa não é renovada (pelo contrário, ela é destruída), e o pai não se safa do movimento que tirou o seu poder, pois ao voltar à sua origem, Ana Paz o desmantela, o destrona; e o Antônio, esse fica pelo caminho – pelo meio da história – tendo em vista que ele não é desenvolvido, isto é, não ganha espaço na narrativa; ele simplesmente cumpre o papel cujo significado é o recalçamento do pai, seu abandono ao esquecimento. Na velhice ele não aparece, no lugar, aparece somente o filho da personagem, que se aproxima da mentalidade de Antônio, sendo supostamente seu filho, isto é, um representante do seu discurso. Isso, no entanto, não é dito claramente na narrativa, ficando somente sugerido pelas posturas racionais e controladoras bem similares entre ambos.



Temos aqui então, um segundo assassinato, pois o primeiro já fora feito, no primeiro capítulo, quando resolvemos afastar a figura de Deus, que levou consigo o autor, aquela figura divina e paterna, representante das leis e diretrizes de uma figura emergida depois da Idade Média. Fizemos isso, não pensando que aqui chegaríamos, mas talvez o tenhamos feito porque optamos por ouvir o texto, colocando-o em primeiro plano neste trabalho... o que nos fez seguir por caminhos sinuosos e antecipadores, que seria como ler com uma luneta na mão. Não optamos, portanto, por seguir os caminhos das teorias e das críticas, pelo contrário, optamos por seguir, primeiramente, os buracos do texto, os lapsos, o caos e a agitação própria da narrativa, que acabaram nos fazendo “entender” – à moda da *narradora autora* – o que havíamos feito anteriormente. “Poxa! até que enfim eu tinha entendido a história que eu queria contar. Fiquei contente: eu tinha certeza que o livro agora ia disparar. Desatei a imaginar uma cena atrás da outra” (FAP, p.41).

Lá, *resolvemos* superar uma figura de poder e aqui vemos ser feito um movimento parecido, só que por parte da personagem Ana Paz e, principalmente, por parte da *narradora autora*, que está, como vimos, intimamente ligada à personagem e espelhada na narrativa.

Desse modo, entendemos que acompanhamos um movimento de libertação, por meio do gesto do narrar, pois, como nos lembra Lucia Castello Branco:

os atos parricidas da memória e da tradução terminam por invocar reiteradamente o Nome do Pai: ‘morto’ o original, esquecido o real, a tradução e a memória cuidarão de trazê-los de volta. Ao filho, herdeiro da cegueira do pai e da vidência paternas, caberá trazer à luz o corpo sagrado do pai, ainda que para isso seja preciso mutilá-lo, matá-lo (BRANCO, 1995, p.147).

E Ana Paz, portanto, traz o pai à tona, como um gesto de tradução daquilo que do inconsciente se deixou inscrever, só que mutilado e fragmentado. Desse modo, assim como afirmamos a respeito da natureza fragmentada de Ana Paz, quando fizemos alusão a Albertine, de Marcel Proust, a fragmentação “se tornou [o] único modo de existência” (2012, p.147) também desse pai. Isso nos faz pensar que esse movimento de retorno do/ao pai e o movimento de retorno às origens de Ana Paz marcam a vivência do corpo de ambos, pois, como notamos ao longo deste trabalho, o corpo de Ana Paz sempre esteve presente, lhe revelando, inclusive, as marcas do tempo e as memórias “que o nosso corpo guarda” (FAP, p.105), diz a *voz autoral* do “Pra você que me lê”, assim como o corpo do pai também esteve, mesmo que somente muito falado, isto é, no nível discursivo... e esfacelado nele.

“*meu chão*”

Prestei atenção: era barulho de enxada. Fui pra cozinha e espiei da janela. Tinha um homem trabalhando a terra. Nem moço nem velho; bota de borracha; pulôver de buraco. E quando ele largou a enxada e se ajoelhou eu gostei de ficar vendo o jeito que ele tratava a planta. Era um jeito acostumado, devotado, parecia até que ele estava batendo um papo com ela (BOJUNGA, 2007, p.65).

O jardineiro é apresentado sutilmente na narrativa, tratando-se de uma personagem também sem nome, chamada somente pelo seu fazer: jardineiro. A velha, pois a narrativa dele está dentro da autonarrativa da Velha, fica admirando o modo como ele trata a terra, o modo com ele respira o ar puro da manhã e como ele trata as planta. Ele, inclusive, se enfurece quando ela pergunta se era ele quem cuidava daquele jardim mal cuidado. “[Q]uero enfiar o meu dedo nela e nem posso de tão fechada que ela tá! Olha quanta erva daninha tapando ela. Olha pra estas fruteiras! Tá tudo cheio de parasita, não tem um galho sem erva-de-passarinho, então eu ia deixar elas assim?!” (FAP, p.70), diz o jardineiro, aborrecido com tal ofensa. O jardineiro tem uma relação muito íntima com a terra, que desperta a admiração da *Velha narradora*. No entanto, acreditamos que tal admiração vai além, pois demonstra também a ânsia da velha de estar em contato com o mundo físico. Como já dissemos anteriormente, as fronteiras da narrativa estão todas relativizadas, isto é, estão em aberto. Isso nos permite estender esse desejo até a *narradora autora*, que já esboçou esse desejo antes, quando sonhou com Ana Paz e “Tateei no escuro e esbarrei na Ana Paz. Me segurei nela, e a sensação foi tão estranha, que eu fiquei assim, sem me mexer, apertando o braço dela com força” (FAP, p.61).

O livro para

Portanto, desde a cena do sonho, ou talvez até antes disso, já nas primeiras páginas do livro, na dedicatória, no prólogo “Caminhos” e no início de *Fazendo Ana Paz*, já há a marca do corpo, pois estão todos escritos à mão. É claro que lá já é o território da *voz autoral*, mas, como dissemos, neste livro não há fronteiras demarcadas, e este gesto de escrever à mão os títulos reforça também isso. Assim, retomamos o percurso que estávamos fazendo, no primeiro capítulo, com o filósofo Friedrich Nietzsche, pela ótica de Miguel Angel de Barrenechea, quando ele dizia que uma das formas de se exercer a liberdade nietzschiana era manter o gesto de criar como se dá a vida, ou seja, por meio da gestação e da aproximação máxima com a terra e com as pulsões corporais (BARRENECHEA, 2008, p.95). O “livre para”, proposto por Nietzsche, só é exercido quando se dá livre curso às pulsões corporais e o artista, para ele, é uma dessas expressões máximas de sujeitos livres. O homem, portanto, deveria ser como um artista se quisesse ter liberdade real. Desse modo, podemos entender que para Ana Paz e para a *narradora autora* se libertarem de fato do “livre de”, que ainda não é a liberdade verdadeira – como é o que acontece com relação à figura paterna –, é necessário e se faz emergente e urgente criar, do mesmo modo que se cria vida. E talvez isso se concretize na publicação do livro... um *livro para*...



Certamente foi por isso que recorremos, em muitos momentos deste trabalho, às teorias da Física e da Astronomia, por tratarem justamente do mundo físico, de como os corpos, com suas massas e partículas, se comportam, atipicamente, no espaço-tempo. Assim, recorremos a uma espécie de nascimento físico e biológico de Ana Paz e agora estamos, não propositalmente também, diante de mais um gesto narrativo que perpassa “o mundo físico”: o anseio de mexer na terra, de enfiar o dedo nela, refletindo todos os anseios e experiências, cuja expressão corporal esteve presente. Criar, portanto, é um modo de lidar com o pai, com suas leis, com sua moral e com a culpa de sua morte. É um modo de subvertê-lo. Criá-lo, e não apenas re-criá-lo, é libertá-lo, é dar livre vasão ao seu desaparecimento; e, atribuir-lhe feitos, talvez nunca feitos, é transformar em admiração o que era somente vontade de libertação. Mas é também um modo de reviver um amor por esse pai, que em algum nível, esteve presente.

Desse modo, escrever os vários rascunhos do pai é estar fazendo uso do gesto do “livre de”, mas, ao criar “o excedente”, ao criar tantas versões para ele, a *narradora autora* acaba

por superá-lo em algum nível. Como algo gradativo – talvez a única coisa que neste livro se comporte “num crescendo”, ao começar a criar primeiro o espaço da casa, depois a carranca, e agora o jardim e o jardineiro –, vemos concretizar-se a expressão corporal do “livre para”: expressão “máxima” da libertação e da revolta contra a imposição de limites e de valores, passados para ela através da figura totêmica do pai. Ora, Nietzsche “matou” Deus, justamente para dar liberdade de criação ao homem, e a *narradora autora de Fazendo Ana Paz* mata o pai de Ana Paz (também seu pai, por que não?), simplesmente para ser livre, para permitir que Ana Paz-moça, o meio da história, se levante, fazendo revolução para “ir lá pra fora!!” (FAP, p.87).

Esse *fora*, como pontuamos também no primeiro capítulo, pode tratar-se do próprio gesto de tornar público o livro – apagando qualquer memória, ao apagar-se primeiramente –, que poderia permanecer dentro de alguma gaveta, sem ser publicado, justamente porque a *autora narradora* achava que o livro não estava “resolvido”. No entanto, ao acolher a revolta da personagem (ou ao resignar-se), ela resolve publicar o seu fracasso e, ao fazê-lo, liberta-se da “obrigação” da coerência, da unidade perfeita, da retidão aos valores que regem as narrativas mais tradicionais, como a representação clássica, e se liberta também dos valores recebidos do pai. Portanto, a libertação é quase ampla e geral, abrangendo as personagens, mas também a *narradora autora*, e talvez também o pai, todos inscritos no *livro para...*

Importante notar que a personagem revolucionária é justamente a fase intermediária de Ana Paz, ou seja, é o seu meio. Isso transparece o fato de que se sabe pouco sobre a natureza ou as potencialidades do eu, pois se espera pouco de uma fase que só serviria de intermédio entre a infância e a velhice; as fases “cruciais” de Ana Paz, em que uma marca a relação com o pai (a partir do eu infantil) e a outra marca o desejo de rememoração (a partir do eu “maduro” da Ana Paz-velha).

Para Nietzsche, o “eu” é um engano, por justamente estar pautado em preconceitos e numa linguagem limitadora, pois para ele, as palavras só alcançam fenômenos e emoções extremas, como amor, ódio, desejo e dor, isto é, as palavras são a representação de picos de afetos, sejam “bons” ou “ruins”. Segundo o próprio, a respeito dos fenômenos e dos instintos: “os graus mais ponderados, mais medianos nos escapam, mais ainda os inferiores, incessantemente em jogo, e no entanto são eles que tecem a trama de nosso caráter e de nosso destino” (NIETZSCHE, 2007a, p.90-91). Ou, como diz Lucia Castello Branco a respeito da obra de Clarice Lispector – a escritora que escreve pelo meio –: “o sujeito é desde sempre no meio” (BRANCO, 1997, p.14).

Ana Paz-moça, como uma fase “mediana”, portanto, que poderia ser entendida apenas como uma ponte para algo mais importante, rumo a crucial reconciliadora Ana Paz-velha, poderia passar despercebida, não fosse a força do seu levante (a sua imprevisibilidade), não fosse também a sua mudez diante do primeiro amor monossilábico – esse estado quase desconhecido, onde as palavras não alcançam. No entanto, é o momento da ruptura com a fase infantil e é também o momento da força jovial, instintiva, que se reergue, reivindicando a sua incompletude, o seu direito de estar no “mundo”. Sim, é justamente o ser vital (de papel) incompleto, o meio que ainda não “amadureceu”, que faz a subversão, talvez como acontece nas grandes revoluções mundiais, quando se é necessário seguir, pelo menos, os nossos instintos rebeldes e libertários da juventude. Ela, portanto, revela mais do que o previsto; ela, inclusive, extrapola *o encontro* na casa da infância, indo além de uma mera reconciliação das partes perdidas do eu. Desse modo, ela mostra seu lugar – de onde ela vem –, e o reivindica para si, fazendo com que, no final da narrativa, ela assuma o protagonismo, talvez marcando mais forte o leitor, como energia subversiva; além de transmitir a sensação de que o livro não termina, pois ele se “fecha” (não fechando) justamente pelo meio, a partir da reivindicação do “eu” da jovem que ainda viverá a paixão pelo Antônio, talvez se case e tenha filhos com ele.

Escrevendo com as partículas da voz

“O pente só anda *esse* pedacinho aqui, *olha*” (FAP, p.48, destaques nosso). Quando Ana Paz-criança diz “olha”, ela, no momento, está passando “informações pra velha” (FAP, p.48). No entanto, podemos tratar essa palavra como dêitico espacial da *cena*, juntamente com o pronome demonstrativo *esse*, que mostram para a velha o tamanho do percurso que o pente consegue deslizar por seu cabelo embaraçado.

Recorremos a esse trecho para marcar bem o quanto o corpo está presente no texto de *Fazendo Ana Paz*, assim com na obra como um todo de Lygia Bojunga. Quando dizemos isso, estamos pensando justamente na mais marcante expressão do corpo presente em sua obra: a oralidade. Tal aspecto perpassa todo o livro. Em “Caminhos”, a *voz autoral* diz: “*que* comprido *que* ia ser” (p.7), depois faz uso da preposição contraída “pro” (p.8); já no início da narrativa, a *narradora autora* diz: “*que que* é isso?!” (p.11); no “Pra você que me lê”, que já no próprio título nos deparamos com uma preposição também contraída “pra”, também a encontramos: “Hoje eu venho *te* contar” (p.89), ou “*nossa conversa*” (p.90, todos destaques nosso), referindo-se ao leitor e “deixa eu abrir um parêntese pra *te* contar o *que que* eu entendo por [...]” (p.98); dentro das autonarrativas das personagens, também encontramos

oralidade, como quando Ana Paz-criança diz: “Tem gente que, *pra* andar mais depressa, me chama só de Ana” (p.14, destaque nosso).

Poderíamos elencar inúmeros exemplos, ou o livro todo, pois a oralidade – traço não formal da língua padrão e culta – é muito marcante no livro todo. Ao reivindicar o olhar da Velha, Ana Paz-criança faz um gesto, colocando o corpo em evidência, como se dissesse: *veja aqui* (posicionando os dedos no ar) *o quanto o pente anda nos meus cabelos*. Nesse caso, como aponta H. Jason, retomado por Paul Zunthor: “o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade; enfim, substituindo-a ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito” (1997, p.205). A ambiguidade do gesto, nesse caso, é o fato de ele servir como informação (en-cena) e também por ser um substitutivo da palavra formal, que talvez marcaria um limite para a representação, pois, poderia ser dito formalmente: *o pente só anda um pedacinho no meu cabelo*, e ponto final. Ou seja, aqui o gesto excede, indo além da formalidade.

Assim, quando é dito *pro* e *pra* – contração de “para o” e “para a” –, ou quando se repete *que que*, que alterna sua função, ora como pronome ora como preposição, marca-se verbalmente a oralidade. E nesta marcação, o corpo, até mesmo com gesto mímico, está presente: “olha”.

A oralidade, nesse caso, é o traço do corpo, parecido com o traço físico que Maria Gabriela Llansol faz em seus textos, como que para marcar o lugar do leitor, mas ao mesmo tempo as palavras que faltam. Ela diz:

Eu faço aquele traço como para querer mostrar, de uma maneira muito concreta, que eu sinto mesmo que o traço irrompe, que tudo está ligado a tudo e que sem o tudo anterior não existe o tudo seguinte... A meu ver, aquele traço desloca-me em uma direção em que eu vou ser tocada fisicamente... Porque o traço é um traço físico... (LLANSOL apud CASTELO BRANCO, 1997, p.18-19).



Aqui chegamos a um ponto que, mais uma vez (sim! mais uma vez, ainda bem!), vemos os limites ficcionais serem abalados. Aqui estamos numa zona rarefeita, mas muito produtiva, entre a corporalidade e a criação, estamos na corporalidade do texto. Antes, estávamos discutindo sobre o ato de criação como um gesto que envolve a presença do corpo, desse modo, escrever usando-se da oralidade é criar com o corpo. Paul Zunthor diz que “[o] sopro da voz é criador” (1997, p.12). No caso de *Fazendo Ana Paz*, o sopro está representado pela oralidade, que está marcado verbalmente, mas o próprio tom da narrativa soa como

história que está sendo contada no ouvido do leitor, pois ele é chamado a isso quando lê as narradoras contarem suas histórias usando a primeira pessoa do discurso. É como um convite, portanto. Desse modo, sopra-se duas vezes, primeiro para dentro da criação, de forma verbal e discursiva, depois se sopra a história toda para dentro do leitor, por meio das vozes das narradoras. Este último ponto é a concretização “final” do corpo, ante o leitor, que se dá não somente pela oralidade, mas também, como dissemos, por meios das marcas do corpo ali presentes, como as escritas à mão e as assinaturas, além da fotografia: a presença ilustrada do corpo “real” e “vivo” da escritora.

Portanto, temos uma diversidade de meios *para criar* e *para* presentificar tudo e todos. Primeiro o sopro como gesto criativo (deus voltando à cena, mas nota-se, deus com “d” minúsculo, pois é o homem usando o seu poder criador; é “d” também de demiurgo, mas um demiurgo como homem próprio, querendo “enfiar o dedo na terra”, e não como Deus todo poderoso); depois, sopro como efeito no público, como se a leitura ressuscitasse um corpo que está sempre latente, sempre pronto para ser desperto no momento em que o livro é aberto. E esse corpo conta as histórias. No entanto, o efeito do contar ao pé do ouvido não é produzido somente por um narrador, isto é, pela *narradora autora*, pois, como desenvolvemos ao longo deste trabalho, as personagens também “sabem usar” as técnicas da narração, desse modo, suas autonarrações produzem o mesmo efeito sobre o leitor. Trata-se de um contínuo, sem limites, sem fronteiras de países... sem preconceitos, pois as personagens também contam histórias... elas são contadoras, juntamente com a *narradora autora* e a *voz autoral*, da primeira e última partes. A oralidade, então, seria o elemento que talvez mais contribua para o rompimento de fronteiras e de autoridades dentro do livro, por atravessar todos os espaços, todas as vozes e todos os caminhos. Ela é, portanto, onipresente.

Como um gesto físico da fala, que mobiliza o corpo e evidencia sua presença, os discursos orais (cada palavra) marcam como partículas físicas toda a narrativa. O livro, desse modo, seria um “substituto”, um representante, ou melhor, um condutor das ondas sonoras que as vozes produziram na atmosfera se pudessem se fazer audíveis a todo leitor, pois o som nada mais é que a perturbação das partículas do ar. O som é a perturbação das ordens atmosféricas. O livro, portanto, seria o veículo perturbador de uma “atmosfera” e, mais ainda, um livro subversivo portador de caos, por mostrar o fracasso de uma narrativa e o fracasso de uma *narradora autora*; ele é também a perturbação da ordem, das ordens que vêm de fora – do público com suas exigências, por exemplo, ou das teorias que, na avidez de trazer o texto literário “à luz”, acabam por recalcar suas sombras, sua noite, seus vazios –, além de ser

perturbação das estruturas de poder e de hierarquias, pois, ele mesmo, enquanto escritura, constitui-se como uma subversão daquele, que ao escrever, foi escrito.

Assim, o livro como um encontro maior (de vozes, de narrativas, de elementos variados); o livro como um produto maior, como uma pretensa unidade dentro da unidade maior da “trilogia do livro” (mais um três na obra de Lygia Bojunga); o livro, como um pedaço da laranja ácida... é também produtor do caos. O que nos remete ao segundo capítulo, quando recorremos a Stephen Hawking (2015, p.181), quando ele diz que à medida que o universo se expande, ou, podemos dizer, à medida que a criação avança em sua ordem, avança também o caos e a desordem, a entropia; caos e desordem não como mera perturbação fortuita, mas, no nosso caso, é grito (é sopro) subversivo e criativo, que certamente reverberará nos ouvidos dos leitores, transformando-os, perturbando-os, des-alinhando-os, de algum modo.

Uma breve biografia da autobiografia de Ana Paz

Quando percebemos que o corpo está tão presente na narrativa de *Fazendo Ana Paz*, não é possível continuar os nossos des-caminhos sem tocarmos na questão da autobiografia. No entanto, é preciso ressaltar que o nosso trabalho esbarra nos limites temporais da sua feitura, desse modo, não nos delongaremos neste assunto, nem o trataremos com a devida profundidade que ele requer, fazendo, no lugar disso, um breve traçado, até mesmo para percorrermos mais espaços desse corpo que fala. Assim, perguntamos, que corpo é esse que se escreve e que se narra? Sabemos que as personagens, as Ana Paz e a *narradora autora*, passam mais tempo contando suas histórias, ocupando um espaço maior na narrativa, mas a *voz autoral*, aquela que se faz mais presente em “Caminhos” e no “Pra você que me lê”, não pode ser ignorada. Lembremos que essa *voz autoral* não se diferencia grandemente das outras vozes; a chamamos assim apenas para diferenciar sua postura (como dissemos no primeiro capítulo), das posturas das outras vozes, pois nesses dois espaços ela ganha contornos de Lygia Bojunga falando de sua literatura.

Como um corpo a escrever,¹⁶ a *voz autoral*, ou poderíamos ainda chamá-la de *voz biográfica*, está, portanto, mais circunscrita na primeira e na última parte do livro. No entanto, somos levados a pensar que é a própria escritora falando sobre o livro nesses espaços. Isso se dá porque livros geralmente possuem prefácios, posfácios, introduções críticas, notas

¹⁶ Parecido com o título do livro organizado por Paulo F. Andrade e por Sérgio Antônio Silva, chamado *Um corp 'a 'screver* (1997), contendo textos sobre escrita e corpo.

biográficas, etc, que são textos escritos pelo próprio escritor ou por um terceiro, contendo alguma informação sobre o autor ou sobre a obra. Portanto, estamos acostumados com tal estrutura. Assim, se torna quase mecânico, como um gesto consciente ou inconsciente, quando nos deparamos com um livro, procurar o seu prefácio ou o seu posfácio, ambos espaços informativos. Ou seja, estamos sempre buscando informações, mas, sobretudo, estamos sempre buscando pelo autor, pelo feitor da obra, ou, pelo menos, buscando as motivações da escrita.

Lygia Bojunga, no entanto, “brinca” com esses espaços – ela os desconstrói.¹⁷ No lugar de um prefácio comum, ela escreve um texto curto, que no caso do nosso livro em questão, é o mesmo que fecha o livro *Paisagem* (2004); e no lugar do posfácio, ela escreve um “Pra você que me lê”, textos cujo tom nos lembra uma carta, uma carta ao leitor. Ainda assim, esta espécie de posfácio, em outros livros, muda de lugar, ora é no início (como prefácio), ora no meio, como em *Sapato de Salto* (2006) (antes de terminar o livro), ora é no final, com em *Fazendo Ana Paz*. É, portanto, um lugar movediço e errante; seria o lugar portador da voz *autoral*, aquela que remeteria precisamente à voz da escritora. No entanto, ao brincar com estes espaços, ao realocá-los diferentemente em cada livro, essa voz se instabiliza, oscila... ela treme e não se firma como tal. Desse modo, re-mexendo com os limites dos paratextos, ela se esconde e onde ela deveria estar ela não está, e onde se pensa que ela está, em outro livro, ela já não está. Portanto, é preciso lançar um olhar panorâmico sobre a obra da escritora para percebermos estes jogos de esconde esconde. Ao mirarmos este panorama, então, vislumbramos que toda a obra de Lygia Bojunga é um grande palco de encenação do eu, que se desdobra, e ao se desdobrar, se duplica e desaparece no mar da obra.

Esse jogo, no entanto, se dá entre o leitor e o autor – aquele que Philippe Lejeune (2012, p.27) também o pontuou como não sendo a pessoa do autor, pois ele é a pessoa que publica; é um ser social e produtor de um discurso –, que, ao publicar (ao entrar no domínio do leitor), voltando a Blanchot e Foucault, se exterioriza, se apaga. Elencamos este clássico teórico da autobiografia, porque ele formula o famoso “pacto autobiográfico”, uma espécie de pacto firmado entre o autor, produtor do texto, e o leitor, produtor da leitura. Nesse pacto, estão em jogo elementos que “evidenciam” a presença do autor no livro (enquanto narrativa e objeto), como o seu nome na capa e os elementos extratextuais. Todos eles firmam o pacto de identidade, remetendo ao nome do autor (LEJEUNE, 2012, p.30). Desse modo, ele também pode ser chamado de contrato, cujos conceitos que o definem foram sendo modificados pelo

¹⁷ A esse respeito conferir o artigo “Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga” (ANDRADE, 2013).

estudioso ao longo do tempo, à medida que ele o revisava. Na sua última revisão, foi acrescentado o gênero diário, considerando que nele também possa haver um pacto desse tipo, ainda que seja ele firmado somente com quem o escreve.

Lançamos mão dessa concepção, pois acreditamos que é sob uma espécie de pacto que lemos os livros de Lygia Bojunga, sobretudo os da “trilogia do livro”, além de outros metanarrativos, como *Retratos de Carolina* e *Intramuros*. E é por meio desse “pacto” que os leitores também são levados a aproximar o que eles leem nos livros com elementos da biografia da escritora. No entanto, estamos falando de uma escrita des-constructora; desse modo, essa “pacto” não é utilizado sem passar por mudanças e sem se submeter à escrita de Lygia Bojunga. Dizemos isso, pois, como vimos, os extratextos (como diz Philippe Lejeune) ou os paratextos dos livros de Lygia Bojunga, são errantes em sua obra. Não somente isso, o teórico considera que o pacto de identidade se dá quando se engloba o nome do autor na capa do livro, mas, no caso da escritora, o nome dela também está dentro do livro, e, ainda, escrito à mão, isto é, no modo de “assinatura”.

Assim, o contrato que se firma com o leitor dessa obra não é, em nenhum momento, um pacto estanque, é, pelo contrário, um não-contrato, pois uma narrativa tão caótica não pode estabelecer nenhuma lei consigo mesma, nem com o leitor. Além disso, o texto de *Fazendo Ana Paz*, assim como qualquer outro texto mais metanarrativo da escritora, não pode ser classificado meramente como autobiográfico, pois este gênero, tão controverso, não consegue abarcar a complexidade da obra. Com isso, se torna mais saudável tomarmos o livro como um romance *com* traços autobiográficos, com destaque para a preposição “com”, do que chamá-lo de autobiográfico, pois isso seria um qualificativo.

Dizemos isso, concordando com Walter Benjamin, que, no seu texto “O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov”, distingue, historicamente, dois tipos de narrativas, o romance e a narrativa. O primeiro, segundo ele, parece sempre apontar para uma história com um fim em si mesma, no sentido de se referir ao indivíduo diante de um mundo sem respostas, como um sujeito segregado; já a segunda permite uma abertura, de modo a possibilitar que quem ouve a história consiga reconhecer o que ouve ou o que lê como sua própria experiência. Tal abertura se dá devido ao caráter oral da narrativa, pois, ao contar uma história, o narrador, além de contar algo que se refere à sua própria experiência, também conta algo que se refere àquilo que ele ouviu de alguém ou de seus antepassados. Desse modo, aquilo que se ouve se faz possível de ser trazido para si e de ser passado para o outro na sucessão dos tempos, algo que no romance, no entanto, não é possível devido à perplexidade de quem conta diante de situações sem respostas. É o incomensurável levado aos seus últimos

limites (BENJAMIN, 1994, p.200-201). Desse modo, o romance, por essa ótica é uma narrativa sem resposta, ou seja, sem lei, por não ter nenhum compromisso prévio. Por essa via, aliviemos o “peso” da palavra pacto e da palavra contrato, embora elas ali estejam. E, também, aliamos *romance* e *narrativa* num único ponto de tensão: *Fazendo Ana Paz*, que se dá pela perplexidade da falta de respostas e pela abertura que só a narrativa permite.

Tendo em vista que em *Fazendo Ana Paz* nos deparamos com uma narrativa fragmentada, cuja fragmentação se reflete também na construção das personagens, o pensamento de Walter Benjamin sobre o romance nos ajuda a pensar o nosso objeto de pesquisa, pois o que é narrado é atravessado por nuances como: uma escritora que problematiza sua própria escrita; uma autora ficcionalizada que tenta se encontrar diante das histórias que a personagem Ana Paz lhe traz; e a própria Lygia Bojunga, que aparece de forma mais evidente no “Pra você que me lê”, pois “É aqui que eu venho te contar um ou outro episódio da minha vida, ligado ao livro que você tem na mão” (FAP, p.89). Ou seja, diante dessas questões, que nos levam a um quadro de certezas e de incertezas, vivemos experiências trazidas por narradores, por meio da linguagem, pois, como afirma Giorgio Agamben (2005), “a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade” (AGAMBEN, 2005, p.26). Tais incertezas decorrentes, principalmente, da presença de elementos autobiográficos de Lygia Bojunga na narrativa, nos fazem pensar que eles não estão ali para serem tomados como ponto de partida ou de chegada de qualquer leitura. Por isso não consideramos *Fazendo Ana Paz* um livro autobiográfico, mas *com* elementos autobiográficos, pois ele é uma intrincada teia narrativa contendo vários elementos que permitem variadas leituras, e, dentro dele, encontram-se os traços biográficos e, circunscritos neles, a memória.

Ao dispersarmos, em certa medida, a concepção de autobiografia, lançamos mão de outro texto, *O espaço biográfico* (2010), de Leonor Arfuch. Neste livro, a estudiosa faz um estudo sobre a biografia, e a autobiografia faz parte de seu percurso. Algo muito ressaltado em seu livro é que, principalmente com a modernidade, as fronteiras entre o público e o privado ficaram muito tênues, de modo que leitor, obra e autor não são mais espaços em separado. Em dado momento, inclusive, ela diz que o leitor é um atuante nessa superação de limites entre a esfera íntima e pública, pois estas duas instâncias se configuram num fluxo contínuo de trocas de “informações”, em que o próprio público e o privado se misturam. O leitor, ela diz, não é enganado, ele é cúmplice (2012, p.47). Ou seja, ele é atuante. E a literatura é um dos meios que propicia isso, por violar os limites entre o público (leitor) e o privado (autor) de maneira mais incisiva.

Em dado momento, recuperando o pensamento de De Mijolla, em uma nota de rodapé, ela diz: “a nostalgia do tempo passado, a beleza e o terror, retrocedem à infância, lugar imaginário de um poder irrealizado, e é a perda desse poder – e dessa paixão – que está na origem autobiográfica” (ARFUCH, 2012, p.135). Tal trecho nos chama a atenção, tendo em vista que a autobiografia contém algo de nostálgico e, por isso, remete à infância, tempo e espaço esse que está em toda a obra de Lygia Bojunga. Desse modo, somos tentados a pensar que os seus traços autobiográficos estão pulverizados em toda a sua obra, por que não? Aqui nos lembramos, mais uma vez, da noção de “biografema” de Roland Barthes, que não são os traços da vida própria do escritor que servem de base (ponto de partida) para a sua literatura, mas é aquilo que dele se deixou mostrar pela sua escritura (BARTHES, 2010, p.12).

Desse modo, ampliamos a rede da autobiografia para além de *Fazendo Ana Paz*, tendo em vista que, segundo essa concepção, o gênero possui nuances de infância e de nostalgia. Infância que permeia toda a obra da escritora. No entanto, por esse viés, autobiografia também significa perda de poder, justamente por adentrar-se no mundo infantil, *Terra do Nunca*, onde tudo é possível; território sem lei, *País das Maravilhas*. Poder que, ao longo deste trabalho, lutamos com ele, contra ele, talvez porque o próprio livro e a obra de Lygia Bojunga, como um todo, nos convida a isso. Assim, a autobiografia como um gênero nostálgico e sem poder nos parece mais interessante, por recuperar uma fase tão importante da vida, a infância, e por ela ser tão cara à literatura infanto-juvenil da escritora, ainda que a permanência de alguns de seus textos seja instável nesse campo.

Com isso, o poder de falar de si mesmo com tons de verdade perde força, e o próprio movimento de volta ao tempo nostálgico se coloca como tarefa que pode ou não ser cumprida, por estar a cargo de um tempo que “não está sob a pressão” do sentido linear do mundo adulto. É como diz Yukio Mishima, em seu livro, que também contém traços autobiográficos, *Confissões de uma máscara*: “A infância é uma fase em que tempo e espaço se confundem” (MISHIMA, s/d, p.16). Aqui retorna o caminho da Teoria da Relatividade, ao qual recorreremos no segundo capítulo, que diz justamente isso, que tempo e espaço não estão separados, pois ambos se deformam, estando sob efeito de um mesmo campo magnético. Mas, com Mishima, vemos que a infância é o tempo-espaço humano em que isso, de fato, se dá. Desse modo, se a infância é um dos lugares da autobiografia, ela, necessariamente, é o lugar da não certeza, pois é o lugar de um tempo e de um espaço não-lineares, e potencialmente outro.

Freud trata da infância como o espaço e o tempo em que estas duas dimensões também estão confusas. A infância, para ele, é justamente o tempo a ser superado para se adentrar à “vida hostil” (FREUD, 2014, p.122), pois é a partir de lá que vem, por exemplo, a

“necessidade” religiosa, o que ele chama de sentimento “oceânico” (FREUD, 2011, p.7). É como um lugar primitivo, portanto, lugar primeiro e originário que a infância é entendida por Freud. No entanto, destacamos precisamente o seu pensamento, porque também para ele, a infância é o momento em que o externo e o interno, o eu e o outro, o eu e o espaço, não têm limites precisos.



O desejo da infância, talvez, também contribua para a fragmentação de *Fazendo Ana Paz*.



É por andar por terras imprevisíveis, que talvez Arfuch fale sobre a enunciação e sobre o tempo linguístico, que funcionam como um ato de construção de referentes no momento da enunciação (2012, p.114). Enunciação esta que se dá tanto no momento da escritura, quanto no momento em que o leitor toma o texto para ler e, com ele, constrói ou não, mais referentes, pois autobiografar no tempo da infância é sinônimo de feitura e des-feitura incessantes.

Assino embaixo

Depois de fazer uma curva acentuada, deformando o tempo e o espaço do nosso texto, que acabou excedendo a própria autobiografia, voltemos ao pacto. Estávamos dizendo que Lygia Bojunga foi além do “pacto autobiográfico”, ao assinar com o corpo, o corpo do livro. Roberto Corrêa Santos diz: “A assinatura da vida será sempre outra a cada momento – a vida assina. Põe sua impressão digital no conjunto das coisas por que se passa” (2014, p.204). Essa assinatura que é sempre outra, em *Fazendo Ana Paz* é, de fato, transformada em seu último grau, pois no final da primeira parte, em “Caminhos”, onde a escritora também poderia ter assinado seu nome, no lugar de escrevê-lo, temos o azulejo português, que, como já dissemos, no “Pra você que me lê”, nos é contado que se trata de um presente que a autora recebeu de sua prima quando ela viajou para Pelotas. O azulejo é do sobrado que está na foto da capa do livro da edição de 2007. Assim, a assinatura transformou-se em outra coisa: em um rastro “concreto” de memória, pois é a própria foto dele que lá está.

Nas primeiras edições do livro, na década de 1990, este elemento não se assina, e nelas também não consta o “Pra você que me lê”, pois eles só foram adicionados a partir da nova edição feita pela Casa Lygia Bojunga, em 2007. Portanto, com isso, o livro ganhou mais

informações, que, lendo as edições antigas, não as encontrávamos. No entanto, ainda sim, tínhamos um romance memorialista, pois a *epopeia* da personagem de voltar para a casa da sua infância não sofreu alterações. Mas, quando a autora acrescenta estes novos elementos e, inclusive, acrescenta uma narrativa sua quase idêntica a de Ana Paz, contando sobre sua viagem, também para Pelotas, para rever o casarão e a sua cidade natal, ao invés de isso ser tomado apenas como elementos informacionais, ou seja, adicionais para o livro, o efeito é de ampliação e *complexificação* dos sentidos e dos caminhos de leitura. Desse modo, não é por acrescentar um elemento ou outro que a narrativa será “esclarecida” e dá-se “melhor” à interpretação, no lugar disto, ela é enriquecida. Trata-se do efeito de violação da autobiografia que a própria literatura faz, como apontou Leonor Arfuch (2012, p.135), pois ao assinar com um fragmento de memória, a escritora, além de colocar um traço de sua biografia, oferece ao público leitor um pedaço de sua intimidade, abalando, como sempre, as fronteiras e todos os limites entre ficção e vida.

Em *Retratos de Carolina* (2008), outro livro seu em que as fronteiras entre vida e ficção são colocadas em xeque, temos uma personagem que também escapa à narração. Isso é contado no “Pra você que me lê”, espaço em que a personagem avança se apropriando de um lugar que “não é” seu, pois ali é o lugar da *voz autoral*. Obstinada, no entanto, ela avança até este paratexto – o invade, literalmente – para exigir da narradora autora mais retratos seus, por ela estar sentido falta de ter mais experiências, ainda mais depois que ela se encontrou com um rapaz e se apaixonou por ele, o que nos lembra da Ana Paz-moça. Esses limites superados nos parecem como que um corpo atravessado perpendicularmente entre uma fronteira e outra, não pertencente nem a um lado, nem ao outro. Um corpo dividido, quase partido ao meio, ou duplicado, feito para viver, ao mesmo tempo, em todos os espaços possíveis... os países possíveis, assim como Alice ou *O visconde partido ao meio* (2011), de Italo Calvino, ou, como é dito no próprio “Pra você que me lê”: “o país da minha infância” (FAP, p.101). Em dados momentos, são inseridas notas de rodapé, como recursos informativos sobre a narrativa que está sendo contada, assim como acontece com *Intramuros*. Às vezes, são diálogos, como o da página 27, que se dá entre Carolina e sua Amiga Priscilla. As notas entram como adendo, portanto, mais um adendo que amplifica os sentidos, teatralizando-os, ou, até mesmo, destrói o que está sendo “explicado”.

O corpo sempre en-cena

Em um momento do “Pra você que me lê”, a voz *autoral*, em *Retratos de Carolina*, nos diz: “Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short” (BOJUNGA, 2008, p.207). Esse trecho, que tem características de depoimento, revela uma relação muito marcante que tem a escritora com o corpo. Um de seus livros, *Feito à mão* (2001), talvez seja a expressão máxima dessa relação muito próxima que tem Lygia Bojunga com o corpo e a escrita, pois se trata de um livro que ela própria fez o processo: escreveu, mobilizou a fabricação artesanal do papel, imprimiu, encadernou e deu a ler. Nesse livro, portanto, extrapolando o gesto de escrever que mobiliza o corpo, a mão e os dedos para imprimir força sobre o papel, a escritora atende o desejo de fabricar o livro inteiro, revivendo a antiga arte artesanal, surgida na china antiga, quando foi inventado o papel a partir de fibras de vegetais. Portanto, o corpo não é “usado” somente para escrever, pois ele está presente também como organismo atuante na fabricação do livro, o objeto mesmo, isto é, corpo e livro têm materialidades muito próximas, haja vista que o papel mais usado é o que é feito com fibras de vegetais; reino vegetal que faz parte da composição do nosso corpo, quando deposita nele substâncias energéticas e nutritivas.

Disso, podemos “concluir” – fazendo encontro, fazendo rizoma –, que “_____ escrever está no centro do corpo_____”, como nos é dito no início do livro *Lisboaleipzig I – O encontro inesperado do diverso* (LLANSOL, 1994, p.11). Ao dizermos isso, consideramos que, na cena da escritura, o corpo, não somente como meio fabricante de força física, que concretiza o escrever, precisa estar presente também nos momentos ritualísticos da escrita, de modo a sentir o pé descalço no chão e as pernas livres de calça comprida, como na passagem de *Retratos de Carolina*. É o corpo escrevendo no papel e no mundo. É o corpo deixando-se inscrever na paisagem da escrita.

É, portanto, de dentro: é, pois, do corpo a necessidade de criar e de escrever. O próprio empenho dele na escrita, o gesto do debruçar-se sobre uma escrivaninha para escrever, marca ao mesmo tempo o limite, quando se dá o encontro de dois corpos, mas marca também o desejo de escrever e de ser escrito, pois a força que se opera sobre um corpo físico altera também o corpo que a aplicou; é um princípio fundamental da mecânica: a terceira lei de Newton.¹⁸ “[...] eu achei que o meu dedo ia pedir um empacamento pelo amor-de-de pra se

¹⁸ De acordo com o Prof. Romero Tavares da Silva, disponível em: http://www.fisica.ufpb.br/~romero/pdf/05_leis_de_newton.pdf, acessado em 06/01/17.

curar do calo que ia criar” (FAP, p.42). Não sabemos dizer, no entanto, quem se “deforma” mais, se a escrita ou o escritor... talvez ambos. Esse gesto físico de fricção de superfícies é motivado, portanto, por um desejo que vem de dentro do corpo, pois ele quer escrever, ele quer criar, ele quer, mais que tudo, se libertar, pois a escrita, como vimos, é, junto com muitas artes, o meio mais “eficaz” de se quebrar limites e de se destruir fronteiras aprisionadoras. É, desse modo, nesse limite tênue entre o movimento físico da corporalidade orgânica e a escrita ficcional, que se escreve, que a *pulsão de escrever*, podemos dizer assim, dá vazão ao desejo de criar; criar este que se traduz no desejo da coisa como coisa viva, ou, talvez, de fato, ela seja viva, pois sabemos que o que é mais vivo em *Fazendo Ana Paz* é a memória; esta que é um fluxo vivo de tempos, espaços e vivências atravessadas.

Desse modo, do encontro (da convergência divergente) de histórias entre a *narradora autora* e as personagens, temos um fluxo incessante de rememoração e, nesse contexto, se faz muito pertinente a concepção de Marcel Proust sobre o assunto. A memória, para ele, como já ressaltamos, é um processo sempre tardio, por deixar escapar sempre a percepção das coisas, que só se mostrarão importantes no futuro, quando já não são mais. Por isso existe um tempo passado, espaço próprio daquilo que “não nos afetou” (abrimos aspas, porque sabemos que de um modo ou de outro, o meio se inscreve em nós incessantemente) quando interagimos com ele (PROUST, 2012, p.352). Assim a memória, como rememoração, é um processo incessantemente criativo, pois ao se voltar ao passado, além de re-criar o instante perdido, trazendo-o à vida, dando-lhe novo sopro, é também um modo de dar prosseguimento ao que ele poderia ter sido e não foi. Por isso o narrador percorre tantos caminhos, tantas lembranças. Desse modo, revisitar o passado é sempre ressuscitá-lo, mas sempre diferentemente, abrindo caminhos que poderiam ter-se dado. Rememorar, na perceptiva proustiana, é retomar caminhos e estendê-los, percorrendo-os com os próprios pés.

Assim, o movimento memorialista de *Fazendo Ana Paz* é sempre contínuo, um movimento que ganhou novo fôlego com as inserções da edição de 2007, como se, com elas, a autora fizesse um segundo movimento de rememoração, ao re-elaborar e ao acrescentar elementos antes não “percebidos”, certamente nem vividos, pois como para Proust: “a realidade só se forma na memória, as flores que hoje me mostram pela primeira vez não me parecem flores verdadeiras” (PROUST, 2010, p. 236); é também como o brilho das estrelas, já ressaltado por Agamben, cujo brilho que percebemos delas é sempre o seu passado (AGAMBEN, 2009, p.64). Portanto, esses novos elementos seriam uma reelaboração da memória já reelaborada de Ana Paz, da década de 1990. Com isso, a verdade da narrativa, se é que poderíamos utilizar este termo, só se dá no escrever, escrever este que será re-escrito pelo

público a todo momento, toda vez que algum leitor abrir o livro e se deparar com narradoras que parecem se concretizar na frente dele para lhe contar suas histórias. Ou, toda vez que ele se embrenhar pelos labirintos da narrativa, se perdendo nas lacunas dos esquecimentos. Ou, quando ele cair num buraco (à moda de Alice) que não tem saída, ou, simplesmente, por ele não quer sair lá, porque lá dentro pode estar muito bom.

Nós, por exemplo, caímos nos buracos da fragmentação e, por meio disso, fizemos uma dissertação do mesmo modo, em “farrapo de lembrança” (BOJUNGA, 2008, p.38), como diz a narradora autora de *Retratos de Carolina*. Esfarrapamos nosso texto, portanto. Fizemos isso, porém não sabemos se foi para nos salvar de todo dismantelar e todo apagamento que é a escrita... dismantelando-nos e apagando-nos. Talvez o tenhamos feito porque essa é a verdade do texto de Ana Paz... assim ele o pede... então, o fizemos.

A eterna busca

Estes caminhos físicos do corpo expressam talvez a relação quase científica, alquímica e homeopática com a escrita, como o médico farmacêutico narrado no “Pra você que me lê”. Imaginando como seria o trabalho homeopático do Dr. Barão, o antigo proprietário do sobrado, a voz *autoral*, diz: ele “[f]icava lá inventando, misturando, experimentando substâncias (que nem eu fico aqui? na minha mesa? Misturando, inventando, experimentando palavras?), na eterna busca para encontrar a composição exata, que vai trazer alívio a quem tem a dor” (FAP, p.94).

É, portanto, como um busca eterna que a escrita se configura para a autora, mas é também experimentação, é invenção, é combinação e alívio de dor. Talvez aqui tenhamos mais um resposta sobre o nome de Ana Paz, porque paz, de fato, pode ser uma busca, uma busca que só é alcançada, em certa medida, pelo escrever, pois ela depende da “composição exata”, como uma fórmula final de um remédio x para um mal estar. É como um remédio, portanto, que, diferente de um veneno que decompõe, alivia. No entanto, não sabemos até que ponto *Fazendo Ana Paz* alcança essa composição de alívio, pois, às vezes, como a escritura apontada por Derrida, ou a palavra veneno de Gilles Deleuze, ele pode causar o efeito de dispersão do leitor, o que para nós, antes de tudo, é uma etapa da construção. Este último diz: “Aquilo que não me convém compromete a minha coesão e tende a dividir-me em subconjuntos que, em última instância, entram em relações inconciliáveis com minha relação constitutiva (*morte*)” (DELEUZE, 2002, p.27, destaque no original).

Acreditamos que é isso o que ocorre com a personagem do pai, principalmente, porque como lembrança de Ana Paz, e impregnada pelo choque da cena de sua morte, essa lembrança, ao invés de compor um encontro feliz com a personagem, a divide, a desmantela, assim como se dá com o pai – no encontro dos dois corpos. Tal efeito, acreditamos, pode ser estendido ao leitor, pois ao ler tantos fragmentos, tantas histórias que poderiam ter sido mas não foram, dispersa-se para, concomitantemente, ir se recolhendo novamente, naquilo que for possível, juntamente com a *narradora autora* e as personagens.

Unidades múltiplas

O “Pra você que me lê”, última parte do livro *Fazendo Ana Paz*, talvez seja o último rizoma a ser lido. Sim, pois é como um texto “independente”, uma narrativa que versa sobre a relação da autora com a memória (que, como ela diz: “Ana Paz fala muito disso” (FAP, p.90) que o paratexto pode ser considerado, podendo fazer eco a toda sua obra. Assim, como uma narrativa dentro da narrativa maior de Ana Paz (sim, mais uma!), o “Pra você que me lê” pode ser lido como um rizoma, pois para Deleuze e Guattari, ele “pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.44). Ou seja, essa narrativa, assim como as outras, pode ser lida entrando-se por qualquer lugar. Não que todas as histórias sejam independentes e por isso possam ser lidas em separado, mas, de outro modo, elas podem ser lidas como “independentes” à medida que elas se relacionam umas com as outras. Foi por isso, cremos, que fizemos o esquema dos *caminhos das vozes*, no primeiro capítulo. Lá, as dispusemos em linhas curvas e intermitentes, que se encontram fora dos centros de poder. Agora entendemos o porquê disso, porque são nesses encontros que elas fazem rizoma; e rizoma é não-hierarquia, é linha que faz ligação por todos os lados (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.43).

Desse modo, nesses momentos, alguma coisa se produz e se faz, alguma coisa se faz entender e escrever. No entanto, sabemos que rizoma não é produção de sentidos, mas sim a multiplicidade deles (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.23-24). Portanto, toda vez que na narrativa as vozes se encontram, a escrita se faz e algo se dá a ler, como quando a *narradora autora* “entende” a história que estava contando e desata a imaginar uma história atrás da outra. É quando Ana Paz-velha redescobre a casa; é quando ela “levanta” a carranca e suas histórias; é, portanto, quando uma porção de estórias se faz, ramificando os sentidos. Até a escrita esbarrar de novo no pai.

Como rizomas, as histórias, então, sempre continuam, e nunca terminam, por isso a “busca eterna”. Por isso, um ligar e um religar constante entre uma história e outra. Por isso a ligação fortíssima com a terra, a terra como solo para o plantio, e como solo fértil para a imaginação, para a criação, pois é pela terra que os rizomas se alastram e se conectam.

Para Lygia Bojunga, no “Pra você que me lê”, a criação está ligada fortemente à memória e à imaginação. Em dado momento, ela diz: “um dos grandes alimentos da Imaginação se chama Memória. Quanto mais ela se faz presente mais a nossa Imaginação se fortifica” (FAP, p.102, destaque no original). Assim, como um caminho de mão dupla, imaginação e memória andam juntas, mas o alimento é a memória. Em outro trecho, acompanhamos o movimento entre imaginação e memória: “Pelo pouco que se sabe e pelo pouco que eu imagino do tal Barão, ele devia dar um bom personagem de livro. Nascido em Pelotas, foi estudar medicina no Rio” (FAP, p.92). Ou seja, é entre a pouca memória e a pouca imaginação que ela transita; lugar de onde nascem as suas personagens: da pouca certeza: do indiscernível. É esse “pouco” que nos faz reentrar na “zona de indiscernibilidade”, pois não sabemos até que ponto esse é um dado biográfico, nem talvez interesse tanto, de modo que dizer que o Barão é “nascido em Pelotas” é o mesmo que dizer que ele nasceu em outro lugar, ou dizer que ele não nasceu em lugar nenhum. Pelotas passa a dizer respeito à personagem de ficção, isto é, à escrita. Portanto, Fazendo Ana Paz se situa num espaço indiscernível, cujo contorno é a memória igualmente indiscernível e imprecisa, que faz uso da imaginação e não pode prescindir dela (o “departamento”, como ela diz, responsável pela “fabricação” p.103). Este livro, desse modo, lembrando Clarice Lispector, “é puro movimento” (1999, p.11). Um movimento de vivências e experiências que não se dá em outro âmbito, ou processo, senão pelo fluxo rememorativo da escrita da memória desmemoriada.

Nesta última narrativa de *Fazendo Ana Paz*, a voz *autoral* fala bastante de sua íntima relação com a memória. Ela fala da memória cultural e histórica, dando especial atenção à memória arquitetônica das cidades brasileiras, fala de sua indignação ao ver tanta história viva ser destruída por interesses financeiros. Momento que nos faz lembrar a frieza de Antônio, que, ao conversar com Ana Paz-moça, fica calculando mentalmente o térreo de um prédio que seria erguido sobre a destruição de uma casa. Em dado momento, quando a voz *autoral* está contando sobre a viagem feita à Pelotas, ao passar pela rua do Sobrado, ela para e fica de pé na frente dele, do outro lado da rua. O casarão tinha passado por inúmeras mudanças, como ela conta, mas “o resto da cara dele tinha continuado a mesma. Então, ficamos ali nos olhando” (FAP, p.104). Eles ficam se olhando porque a voz *autoral* “não pode” mais entrar

para vê-lo por dentro, já que o espaço agora não é mais de sua família, mas, sim, um patrimônio arquitetônico da cidade, além de ser escola.

Essa passagem remete-nos ao final do pequeno texto de Marcel Proust, *Sobre a leitura* (2016), quando, recordando-se das leituras de Shakespeare, ele diz que elas o fazem lembrar as grandes construções antigas de Veneza, que, de certo modo, estão fechadas para o tempo presente, este que, como o ruído das abelhas, foge dos monumentos, por não poder penetrá-los. Ele diz: “ora, aqueles altos e finos enclaves do passado não estão no presente, mas em outro tempo no qual o presente está proibido de penetrar”, mas no final do texto, ele completa: “mesmo assim ali, no meio de nós, próximo, tangível, palpável, imóvel, ao sol” (PROUST, 2016, p.55-56).

Desse modo, parecido com o que Proust escreve em seu texto – a impossibilidade do presente, com sua luz, de penetrar o monumento do passado –, a *voz autoral* de *Fazendo Ana Paz*, também se encontra na mesma situação, pois ela está de frente para a sua memória, de frente para o monumento do seu esquecimento que é, ao mesmo tempo, sua história viva, mas “não pode” entrar. Não entra, no entanto, “fisicamente”, pelo menos isso não é narrado, mas podemos dizer que pode ser essa impossibilidade de re-entrar no seu passado, que a faz re-criar outro casarão, a “casa de sobras” de memória, como dissemos no segundo capítulo. Essa impossibilidade, portanto, não é de fato impossível, pois mesmo como disse Proust, o passado, mesmo que inviolável, continua lá “tangível, palpável, imóvel, ao sol”, isto é, ao alcance de todos. O passado é paradoxal, portanto, é inatingível, mas passível de ser buscado pela escrita da memória, a rememoração.

Outro episódio que nos faz aproximar Marcel Proust de Lygia Bojunga é a narrativa sobre o azulejo português. Em dado momento ela diz:

De repente, ali, no avião, eu era tomada de assalto por uma enxurrada de imagens da minha infância, trazidas pela Memória da minha mão. Me vi sentada, lagarteando no banco do pátio do Sobrado, braço no braço do banco de azulejos. Mão de palma grudada no relevo de um deles. Nunca antes tinha me acontecido lembrar o gosto que tinha eu me sentar ali. E agora o gosto voltava pra mim toda: era gosto da hora preguiçosa de depois do almoço; mas era também o gosto de escapar dos grandes: os homens trabalhando, as mulheres sesteando, as crianças na escola e/ou fazendo dever (FAP, p.105-106).

Já o narrador proustiano, no primeiro volume de sua obra *Em busca do tempo perdido*, ao narrar o momento em que ele leva uma colherada de chá com o bolo de Madeleine à boca: “no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um

prazer delicioso, isolado, sem noção de causa” (PROUST, 2006, p.71). Esse prazer degustativo e extraordinário é a eclosão da memória involuntária, que o faz re-erguer, a partir daí, personagens e histórias. O mesmo que se passa com a voz *autoral* de *Fazendo Ana Paz*, pois, a partir do contato da mão com o azulejo, “imagem atrás de imagem, toda uma sequência de cenas até então soterradas” (FAP, p.106) se re-ergueram no espírito dela. Poderíamos cogitar até que a narrativa de Ana Paz pode ter surgido dessa experiência, já que se trata de uma narrativa não linear, além do fato de que o azulejo ilustra todo o livro. Portanto, um dos traços característicos da memória circunscrita no nosso livro objeto se aproxima muito da memória involuntária de Marcel Proust.

Desse modo, a memória nesse livro é um meio, um processo, não somente de lembrança, mas, mais que isso, é um processo de criação (sem o prefixo *re*), pois é somente a partir da memória que reconhecemos as coisas, como diz Proust. E tal processo também é caminho para Lygia Bojunga, que chega a dizer que “a nossa memória é que nem a nossa imaginação, a nossa curiosidade, os nossos vários *departamentos*: quanto mais uso a gente faz deles, mais eles se sensibilizam, se aprofundam, nos revelam.[...] Memória que o nosso corpo guarda” (BOJUNGA, 2007, p.105, destaque no original). Assim, a memória para ela é entendida também como um processo de busca, que se revela sempre que se faz uso frequente dela. Além disso, a memória é tratada com uma “aventura interior” (FAP, p.107), por meio da qual se descobrem coisas perdidas nos “eus anteriores”, como ela mesma diz. Ao tratar assim esse assunto tão caro à sua obra, a “aventura interior” ganha contornos de viagem, viagens não precisamente espaço-geográficas, mas viagens de re-descobertas por meio da memória. Portanto, memória como caminho e como conhecimento, de si e do mundo.

A partir disso, podemos afirmar que a viagem pretendida no prólogo “Caminhos” foi concretizada. Lá, temos a sensação de que o projeto foi abandonado em virtude das aparições abruptas de Raquel e Ana Paz; no entanto, era só a memória involuntária eclodindo e abrindo caminho para a “viagem interior”. Com as explosões delas, os caminhos se tornaram imprevisíveis, e talvez a viagem pretendida tenha dado lugar a outras, mais surpreendentes, pois no terreno da memória não temos o controle de nada. Assim, a viagem fora feita... uma viagem por meio da memória “fabricadora”: escrita no papel. Era esse o desejo Maior: perder-se nos caminhos...

Carta ao leitor

Como último ponto de leitura, podemos ler o “Pra você que me lê” – esse posfácio tão incomum e instigante –, como uma carta ao leitor. A todo o momento a *voz autoral* se refere ao leitor na segunda pessoa do discurso, o que nos faz imaginar que é um texto, de fato, feito para nós e endereçado a nós próprios. Segunda pessoa que ainda nos faz sentir íntimos da autora e de sua obra, pois tratar assim o leitor tão amorosamente aproxima mais uma vez autor-texto-leitor. Usando, portanto, desse recurso, que é incrementado pela oralidade – esta que, como aponta Regina Zilberman, aproxima “não apenas as palavras e os seres, mas também as pessoas, falantes e ouvintes” (2006, p.121-122) –, concretiza-se mais uma vez o efeito de presentificação que as narradoras provocam no leitor, ao nos contar suas histórias. Trata-se de outro recurso que atravessa todo o livro, quebrando mais uma vez (agora já nos acostumamos!), os limites entre cada instância, ou o que seria delas.

Ana Letícia Pires Leal Câmara (2010) parece ter recebido essa “carta” de Lygia, lido e resolvido responder à autora, pois sua tese de doutorado, chamada *Para Lygia Bojunga: a mulher que mora nos livros*, é toda feita sob a forma de carta, como se ela estivesse escrevendo à autora. É como diálogo, portanto, que a pesquisadora constrói seu trabalho. No entanto, sabemos que o eu que escreve e o eu que recebe desaparecem na enunciação da escritura. Como diz Silvina Rodrigues Lopes, a respeito de cartas que escritores escrevem, nas quais circunscrevem a autobiografia, no contexto literário, ela diz que para nada elas servem, a não ser para “desfazer da destinação” (2012, p.138). Ressaltamos isso, para não voltarmos à ideia de transmissão de mensagens, pois, ao tomarmos o “Pra você que me lê” como carta, não podemos tratá-la como mero veículo de comunicação em que se tem um remetente e um destinatário, cuja natureza é a de se transmitir informações. Não. Não a enxergamos assim, pois, ainda de acordo com Silvina Lopes, “a literatura nos descola para lá da intersubjetividade (da carta e do crédito), para um tipo de encontro que se dá fora da ordem do credível ou do não credível, no campo, não capitalizável, das intensidades” (2012, p.138).

Desse modo, vem à baila, mais uma vez, a comunicação, ou melhor, a não comunicação, pois o exterior, até mesmo neste âmbito, exerce sua força de gravitação, puxando todos para fora de si: leitor e escritor... para fora de tudo que há centro, ou, pelo menos, para dentro de um centro eternamente inalcançável. É fora do livro, é fora das certezas, é fora das fronteiras que livro-autor-leitor irão se encontrar... irão se encontrar para apagarem-se, e para se fazerem de novo, eternamente, pois é como o mundo gira, gira, gira, nunca se acabando, e sempre se fazendo.

Como um último ponto no infinito, como diz Blanchot (2007, p.191), o “Pra você que me lê” se oferece, dando a ler o livro, como um movimento último que o faz ir para fora de si, rumo ao público. Como um movimento último também, ele marca o último voo, aquele que alcança as nuvens, lugar onde a escritora gosta de estar, e onde ela tem a experiência de memória com o azulejo. É no avião, que “fiquei só alisando o azulejo, sem querer tirar o olho do céu” (FAP, p.105), diz ela, como se assim, embebida nas sensações reveladoras da memória, ela fizesse o voo que a libertaria de vez, porque o voo da memória é o mais libertador e criador.

Nietzsche termina seu livro *Aurora* (2007a) – aquele em que ele se dedicou a falar das morais da sociedade, ou seja, de seus limites –, falando de um voo libertário. Segundo ele, o homem deve ser pássaro para voar acima de tudo e de todas as suas limitações. Assim ele diz:

Este pensamento, essa fé que nos anima, toma seu impulso, rivaliza com eles, voa sempre mais longe, mais alto, se lança diretamente para o ar, acima de nossa cabeça e da impotência de nossa cabeça e do alto do céu vê na imensidão do espaço, vê agrupamentos, de aves bem mais poderosas que nós e que se lançaram na direção para a qual nos lançamos, onde tudo ainda é só mar, mar, e sempre mar! – Para onde então queremos ir? Queremos ultrapassar o mar? Para onde nos arrasta essa poderosa paixão que para nós conta mais que qualquer outra paixão? Por que esse vôo perdido nessa direção, para o ponto onde agora todos os sóis declinaram e se extinguíram? (NIETZSCHE, 2007a, p.270).

É, portanto, rumo à aurora, rumo à liberdade que se anuncia– aquela que sobrevoa todos os limites humanos da moral, marcando todas as nossas fronteiras e que nos impede de sermos livres para criar –, que o homem nietzschiano lança seu voo. Mas é nesse voo também que este homem vai se apagar, pois esse é o incessante movimento da vida desejante: apagar-se e acender-se. Desse modo, a voz *autoral* de *Fazendo Ana Paz* se lança no ar para o seu voo, fazendo a *Aurora* de Ana Paz. Tal voo faz conexão direta com o *Intramuros*, pois é lá que das nuvens ela vai ressurgir como autora, para contar mais histórias e falar mais de sua literatura. Há, portanto, uma ponte aérea que liga os dois livros. É a ponte da criação literária. É a ponte da liberdade *para criar* em seu fluxo incessante e vertiginoso. Como uma ave migratória, que sentimos o bater de suas asas mais próximo em *Intramuros* (2016, p.87), ao lermos o relato do seu vai-e-vem entre Rio e Londres, como se esses movimentos nas nuvens marcassem o seu desejo mais corporal e íntimo, que está entranhado no corpo das aves e na vida delas, sempre orientadas pelas estações do ano, pelo seu ciclo de reprodutividade e pela sua fome: a fome de ser livro-livre.

PRA VOCÊ QUE NOS LÊ

O leitor deve tá esperando que, neste espaço, a gente faça as considerações finais deste trabalho. No entanto, ficamos tão ligados às histórias de *Fazendo Ana Paz* que, mesmo aqui, a gente não seguiu as convenções acadêmicas. Você também deve ter percebido que, em vários momentos, nós chegamos a um ponto de algum caminho que tava sendo percorrido, que fazia a gente entender o caminho que tínhamos percorrido anteriormente. Foi o que aconteceu com o *caminho das vozes* – aquele monte de linha se cruzando, fazendo zigue zague, feito abelha faz no ar –, quando fomos entender o porquê somente aqui no finalzinho, quando a gente já tava terminando o capítulo III. Pois é, foi seguindo esse movimento que viemos parar aqui, trilhando o mesmo percurso do nosso livro lido, lido, relido, lido, que resolvemos terminar as nossas conversas do mesmo modo como termina *Fazendo Ana Paz*: com uma conversa breve com o leitor.

Temos certeza de que você reparou o quanto tentamos desconstruir conceitos fixos e estruturas fixas de pensamento, principalmente em relação ao foco narrativo, ao narrar e à memória. Parecendo até implicância. Mas, não, não foi por isso. Foi porque, de fato, a gente não conseguiu se afastar dos caminhos que nos puxavam, o tempo todo, pros rastros e pras pegadas deles. A gente acha que, com esse trabalho, fizemos algo que se aproxima do que disse Maurice Blanchot: que “cada livro decide absolutamente o que ela [a literatura] é” (BLANCHOT, 2005, p.294). Em *Fazendo Ana Paz* há um desejo de se relacionar, diferentemente, com as personagens, com a narração e com a escrita, e isso quer dizer também sair da caixinha do gênero infanto-juvenil, ou da autobiografia. Pensamos também que o texto propõe, sobretudo, um modo de pensar a memória como fábrica da imaginação, pois isso é perseguido ao longo de todo o texto.

Foi isso, ou mais ou menos isso, o que a gente fez ou o que a gente tentou fazer: escutar o que o livro tinha a nos dizer. Foi por isso que fizemos um texto tão fragmentado, que, às vezes, a gente ia tão longe, parecendo que os caminhos não terminavam nunca, de tão comprido que tava o assunto. Tinha hora que a gente pensava que não ia mais conseguir voltar. Mas aí veio um esforço e uma vontade grande de voltar a ler um trequinho ou outro do livro, como se a gente estivesse sendo puxados pela força gravitacional da narrativa, e, logo em seguida, sem perceber, a gente já tinha voltado para o nosso texto. É como se em cada momento, em cada trecho lido, explorado e discutido, o assunto fosse sempre infinito. E era mesmo! Ficamos com uma sensação, o tempo todo – você deve ter sentido – de que a gente não ia terminar esse texto nunca, porque era assunto que não acabava mais. Um assunto ia

emendando no outro, fazendo ligação com um, com outro... tinha hora que ele ficava mais íntimo desse aqui, depois daquele lá, se aproximava mais de um que tava lá no início, de outro que tava no meio e com outro que, às vezes, nem tinha sido escrito, quase coisa de vidente ou de louco perdido no mundo.

Foi desse modo que, muitas vezes, a gente se perdeu pelos caminhos da Ana Paz. Como a própria *narradora autora* diz, em alguns momentos a gente não enxergava bem os caminhos, pois nada estava resolvido previamente. Na verdade, no início, até rabiscamos alguns esquemas, mas logo vimos que Ana Paz pedia pra largar aquilo tudo e seguir com ela. Assim fizemos. Com isso, nosso trabalho ficou desse jeito, parecendo meio estilhaçado, meio gauche, meio cheio de zigue zague. Tinha hora até que a gente nem lembrava dos caminhos escritos por nós lá atrás, no comecinho do tempo, quando vimos Raquel e Ana Paz nascerem de uma explosão galáctica na folha branca. Mas aí a gente foi tentando puxar fio por fio e, quando vimos, tchaaaaaaa... era hora de terminar o nosso texto, mas a Ana Paz tava agarrada na gente, e o pai da Ana Paz também, e a *narradora autora* toda esquisita e toda cabeça dura querendo fazer a personagem do jeito dela, até que a moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio se levantou e disse: “Eu quero ir lá pra fora!!” (FAP, p.87). Foi quando a gente deu um suspiro de alegria, porque finalmente ele foi ser livre, feito os outros livros da escritora.

Mas, quando a gente tava pensando que tudo tava pronto, veio o “Pra você que me lê”, puxando mais assunto. Uma voz muito parecida com a voz da Lygia Bojunga. Então tivemos que parar, mais uma vez, pra ouvir o que que aquela voz tinha pra nos dizer. Aí ela começou a falar da viagem dela pra Pelotas e falou também um monte de coisa sobre o que ela pensava sobre memória, sobre imaginação, sobre conservação do patrimônio histórico das cidades... contou coisas da família dela, da mãe, do pai, do avô, até do casarão da infância dela. Era assunto que não acabava mais. O que nos deixou encucados, porque a gente ficou pensando (ou não pensando) se era mesmo a Lygia Bojunga. Foi nesse momento que a gente entendeu mais uma coisa: o porquê de termos falando tanto de memória involuntária. Foi porque, lá no avião, ela tinha tido uma experiência quase idêntica com a do escritor francês. E foi também porque a Ana Paz e o pai dela também surgem como memórias involuntárias. Todos, portanto, pegaram de surpresa a *narradora autora*, e a nós também.

Foi só finalzinho, que a gente entendeu outra coisa muito importante. Entendemos porque lembramos tanto de um filósofo, o Friedrich Nietzsche, que fala muito de niilismo, que desconstrói e constrói tanta coisa, que refuta tanto a moral e adora tanto a liberdade e fala que a gente deve largar tudo pra ser livre. Foi porque, lá atrás, a gente já tinha percebido a piscadinha que Ana Paz nos dava, quando exigia que a *narradora autora* fizesse um pai para

ela; ela, na verdade, tava era querendo se livrar daquele peso todo que eram os valores morais que o pai tinha passado pra ela, por meio da carranca. A gente foi vendo que era peso demais que o pai queria passar. E ao longo das suas histórias, ela foi se libertando, se libertando, até a moça (o meio da vida da personagem) não aguentar mais tanta pressão vinda da *narradora autora*, que ainda carregava consigo o peso da culpa daqueles valores e regras todos, tentando ainda empurrar todos eles sobre sua obra e sobre ela, até ela dar seu grito e ir lá pra fora.

Mas a liberdade só foi concretizada no “Pra você que me lê”, quando todos foram libertados: personagens, *narradora autora*, autora, pai, mãe, nós. Nós? Sim. Ficamos livros (não corrigiremos este ato falho) pra, a partir daí, fazer mais viagens, continuar os caminhos das partículas no *tempo-espaco*, agora não como que fazendo-trabalho-acadêmico-sobre-a obra-da-escritora, mas fazendo caminhos interiores, viagens interiores, assim como a autora diz fazer. Ficamos livros (agora foi proposital!) pra deixar os caminhos da memória fazerem mais rizomas dentro de nós, pra fora de nós. Pois temos a certeza que, pra sempre, todas essas andanças farão eco através de nós, pois quando um corpo interage com o outro, um muda o outro pra sempre e assim foi com esse livro, e assim foi e será com toda a obra de Lygia Bojunga. É amor pra vida toda. Amor livro, livre.

Outra coisa, mas que você talvez não tenha percebido e que a gente vai te contar aqui, é que falamos muito sobre apagamento e sobre perder-se pelos caminhos. Brigamos muito com as estruturas de poder (brigamos com o Pai?), até nos cansar, muitas vezes. Nesses momentos, a gente sempre falava que a escritura de Lygia Bojunga se dava toda fora dos centros, fora de todos os centros de poder, porque ela simplesmente não os desejava, pois o que ela queria era liberdade. Essa liberdade foi garantida com o voo último, mas que diacho de voo último foi aquele!? Foi o livro indo em direção a você... era o “livro! livre” (FAP, p.87), se libertando. Mas, voltando ao assunto, a gente falou o tempo todo de memória, ora memória como um gesto rememorativo, ora como uma impossibilidade de se fazer. Assim, a memória em *Fazendo Ana Paz* também é uma desmemória. Sim, é como diz Lúcia Castelo Branco (1994, p.61-82), é uma memória desmemoriada, quer dizer, uma memória fora da memória que visa alcançar o seu todo no passado, a sua plenitude. A memória desse livro não quer isso, pois ela quer somente se perder (inventar-se) nos seus descaminhos labirínticos. Poxa! é tanta memória que deixa a gente até meio tonto, né, leitor!?

Os únicos encontros que são desejados nesse livro são os encontros ao acaso, que se dão quando uma personagem aparece de repente e some do mesmo modo. Nesse livro, se quer sempre o inesperado, o fora de toda opressão, de toda perseguição, aquela mesma que matou

o pai de Ana Paz. Sim, aqui nesse livro, o poder é retratado desse jeito, ele chega, mata, foge e nunca mais volta, a não ser como fantasma da repetição.

Quando essa memória esbarra no poder e na opressão, ela vira memória indigesta, justamente a que pega Ana Paz-velha de surpresa, quando, ao ouvir o “egoísta” vindo do próprio filho, não consegue lidar com essa lembrança de outra forma que não seja transformá-la em *potência de agir*, aquela que a gente viu com Gilles Deleuze (DELEUZE, 2002, p. 34), e que acaba “resultando” no encontro na casa de “sobras”. É, pois, pela memória que os encontros se dão, ora encontros indigestos, ora encontros felizes.

Sem delongar mais nesses caminhos, deixamos você aqui, leitor, com a sensação que a gente poderia caminhar muito mais. No entanto, é necessário cumprir alguns rituais e um deles é te entregar este texto, para que você o leia. Sim, mas para que isso aconteça é necessário que, em algum momento, do lado de cá, a gente coloque um fim, ou melhor: uma pausa nessas histórias todas.

Como não gostamos de despedidas, até breve... tchau!



A gente só queria lembrar que esse “Pra você que nos lê”... “Eu tinha escrito corrido a cena toda [...] chegou tão forte que eu senti que ela não ia mais me largar até eu fazer um destino pra ela, até eu escrever uma vida pra ela ir morar” (FAP, p.16).

Você, leitor...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outro ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó: Argos, 2009.
- AIRES, Eliana Gabriel. **A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita**. Goiânia: Editora UFG, 2010.
- ANDO, Marta Yumi. **Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga**. São José do Rio Preto: UNESP, 2011, 224f. (Tese de Doutorado).
- ANDRADE, Paulo Fonseca; SILVA, Sérgio Antônio (orgs.) **Um corp'a'screver**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. **Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (Dissertação de Mestrado).
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga. In: ANDRADE, Paulo Fonseca; GAMA-KHALIL, Marisa Martins (orgs.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Uberlândia: GPEA, CAPES, 2013.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. O rosto do amor. **Aletria**, Belo Horizonte, v.9, 2002, p.98-105.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Só os loucos escrevem completamente. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, v.26. n.1, jan./jan.2010, p.121-140.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1984.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e a liberdade**. 2.d. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ASSMANN, Aleida. **Espaço da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BARROS, Manoel de. Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada. In: **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.297.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castoñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: **Magia, técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENTO, Conceição Aparecida. A Escrita e o Sujeito: Uma Leitura à Luz de Lacan. **Psicologia USP**, São Paulo, n.15. 2004, p. 195-214.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. CNBB. São Paulo: Loyola, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: a experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro o fragmentário**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2012.

- BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.
- BOJUNGA, Lygia. **Intramuros**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.
- BOJUNGA, Lygia. **Livro**: um encontro com Lygia Bojunga. Rio de Janeiro: Agir, 1988.
- BOJUNGA, Lygia. **O abraço**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005a.
- BOJUNGA, Lygia. **O sofá estampado**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.
- BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- BOJUNGA, Lygia. **Nós três**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005b.
- BOJUNGA, Lygia. **Retratos de Carolina**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- BOJUNGA, Lygia. **Tchau**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CALVINO, Italo. **O visconde partido ao meio**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CÂMARA, Ana Letícia Pires Leal. **Para Lygia Bojunga**: a mulher que mora nos livros. Rio de Janeiro: PUC, 2010, 249f, (Tese de Doutorado).
- CANÇADO, José Maria de. **Proust**: as intermitências do coração e outros ensaios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 120p
- CANDEIAS, Maria Lúcia. **A fragmentação da personagem**: no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho e o que ela encontrou lá**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Trad. Nicolau Sevcenko. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. **Os absolutamente sós**: Llansol – A letra – Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. Palavra em ponto de p. In. ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sérgio Antônio (orgs.). **Um corpo'a'screver**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 1997, p.14-27.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Vozes da Desmemória Feminina. In: **A traição de Penélope**. São Paulo: ANNABLUME, 1994, p.61-82.

CEGALLA, Domingos Paschoal. Novíssima gramática da língua portuguesa. 48.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. **Que história aguarda, lá embaixo, seu fim? ...**: uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CLAVURIER, Vincent. Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó. Trad. Elisa dos Mares Guia-Menendez. Revista **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, s/d, n.39, 2013, p.125-136.

COSTA, Erick Gontijo. Escrever, dosar o amor: a textualidade Maria Gabriela Llansol. **Ângulo**, v.117, agosto, 2009, p.46-49.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Gramática do português contemporâneo**. 6.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.11-16: A literatura e a vida.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS: significado dos símbolos e simbologias. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-3/>. Acessado em 02/01/17.

DURAS, Marguerite. **A vida material**. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Universitária, 2009.

FRANCO JR., Arnaldo. Os operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2005, p.33-56.

FREUD, Sigmund. **Obras completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. 13.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, março/maio. 2002, p.166-182.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspetiva, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCIA, Gabriel Cid de. Dramatização, fabulação e histeria: em torno de uma essência clínica da literatura. In: CARVALHO, Marcelo, FIGUEIREDO, Vinicius (orgs.). **Filosofia contemporânea: Arte, Ciências Humanas, Educação e Religião**. São Paulo: ANPOF, 2013.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas Reviste**. São Paulo: USP, n.2, 2012. p.199-221.

GOULART, Audemaro Toronto. Fingimento, metapoeticidade e estética no "Autopsicografia". **Revista Fronteiraz**, Belo Horizonte, n.5, S/D. Disponível em: http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/fingimento.pdf, acessado em 28/12/16.

GUERRA, Adréa Máris Campos. **Sutilezas do tratamento do Real no final do ensino lacaniano: a letra, o *savoir-y-faire* e *l'âme à tiers***. (s/d). Disponível:

http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/16_ish/04-referencias/textos/textos%20psicanalise/savoir-y-faire%20-%20saber%20fazer.doc. Acessado em 01/06/2016.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOPPENOT, Eric. Escrita e fadiga nas obras de Roland Barthes e Maurice Blanchot. In. QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (orgs.). **Barthes/Blanchot: um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.75-96.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HARNONCOURT, Nicolas. Escrever a música. In. JEAN, Georges. **A escrita: memória dos homens**. Trad. Lídia da Motta Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p.146-149.

KOLTAL, Caterina. **Totem e tabu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: Ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Rolim, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues. A literatura como experiência. In: **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. p.13-45.

LOPES, Silvina Rodrigues. Na margem do desaparecimento. In: **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. p.134-160.

LOURENÇO, Eduardo. Pessoa ou o eu como ficção. Trad. Teresa Cedeira. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, n.1, 2015, p.73-78.

LUFT, Lya. **O tempo é um rio que corre**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LUZ, Sônia Cristina Almeida; SCHOSSLER, Deila Rosely Carneiro. **Embriologia Geral**: da primeira à quarta semana de desenvolvimento. Santa Maria UFSM, 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/labhisto/cadernos/caderno1.pdf>.

MASSIMI, Mariana. **A memória ventre da alma**. São Paulo: Rev. latinoam. psicopatol. fundam. vol.13, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142010000400010, acessado em 29/03/16, às 19:00 h.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

MISHIMA, Yukio. **Confissões de uma máscara**. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MUCIDA, Ângela. **Escrita de uma memória que não se apaga**: Envelhecimento e velhice. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade**. Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007b.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVERIA, Ana Lúcia M. de. Parte do silêncio e a escrita fragmentária: cruzamentos entre Blanchot e Haroldo de Campos. In: QUEIROZ, André; MORAEIS, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (orgs.). **Barthes/Blanchot: um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PIGEAUD, Jackie. Introdução. In: LONGINO. **Do Sublime**. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 29-30.

PELBART, Peter Pál. Excurso sobre o Desastre. In: QUEIROZ, André; MORAEIS, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (orgs.). **Barthes/Blanchot: um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PESSOA, Fernando. **Obra poética** – volume único. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PIRANDELLO. Seis personagens à procura de um autor. In: **O falecido Mattia Pascal/Seis Personagens à Procura de um Autor**. Trad. Fernando Correa Fonseca. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p.273-366.

PLATÃO. *A república*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PORTRAITS d'auteurs. **Marguerite Duras**. Paris: Marval, 1997.

PROUST, Marcel. **A fugitiva**. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

PROUST, Marcel. **O Caminho de Guermantes**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2003.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**: seguido do depoimento de Céleste Albaret a Sonia Nolasco-Ferreira. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.

PROUST, Marcel. **Sodoma e Gomorra**. 3.ed. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2008.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALTARELLI, Thiago César Viana Lopes. **Um outro lado da mimesis**: a poética dantesca de Cristoforo Landino. Belo Horizonte: UFMG, 2013, 213 f (Tese de doutorado).

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. A vida escreve. A vida graça – parágrafos sobre afeto-arte-escritura no contemporâneo. Por uma clínica-de-artista. In. FUKELMAN, Clarisse. **Eu assino embaixo**: biografia, memória e cultura. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Romero Tavares da. **Notas de Aula de Física**. UFPB, 2002. Disponível em: http://www.fisica.ufpb.br/~romero/pdf/05_leis_de_newton.pdf, acessado em: 06/01/17.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

TROCOLI, Flavia. **A inútil paixão do ser**: figurações do narrador moderno. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

VOCABULÁRIO LACANIANO. Disponível em:
<http://lacan.orgfree.com/lacan/vocabulario.htm>. Acessando em: 28/12/16.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n.3, 2006, p.117-132.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora Unicamp, 2007.