

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
ANGELA CÉLIA MORENO NUNES GUERRA

AQUI DENTRO DO LADO DE FORA
A teatralidade em Intramuros, de Lygia Bojunga

Uberlândia

fevereiro/2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANGELA CÉLIA MORENO NUNES GUERRA

AQUI DENTRO DO LADO DE FORA

A teatralidade em Intramuros, de Lygia Bojunga

Dissertação de Mestrado apresentada à banca do 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: 3 – Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade

Uberlândia

fevereiro/2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G934 Guerra, Angela Célia Moreno Nunes, 1986-
2024 Aqui dentro do lado de fora: A teatralidade em
Intramuros, de Lygia Bojunga [recurso eletrônico] /
Angela Célia Moreno Nunes Guerra. - 2024.

Orientador: Paulo Fonseca Andrade.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.153>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Andrade, Paulo Fonseca, 1975-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	22 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12212TLT001				
Nome do Discente:	Angela Célia Moreno Nunes Guerra				
Título do Trabalho:	Aqui dentro do lado de fora: a teatralidade em "Intramuros", de Lygia Bojunga				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O grafo complexo das pegadas de uma prática: escritura, experiência, performance				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Paulo Fonseca Andrade da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Cinara de Araújo Soares da Universidade Federal do Sul da Bahia / UFSB; Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Paulo Andrade, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/02/2024, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Fonseca Andrade, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/02/2024, às 15:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Angela Célia Moreno Nunes Guerra, Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cinara de Araújo Soares, Usuário Externo**, em 22/02/2024, às 16:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5204335** e o código CRC **E6E8B20E**.

*Aos meus filhos,
personagens principais da minha história...*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais: Erson Nunes da Silva e Cleonice Moreno da Silva.

A Ana Maria Moreno Nunes, minha amiga e irmã, companheira de “viagem”.

Ao meu esposo Wendell Guerra, pelo incentivo e companheirismo de todos os dias.

A minha querida amiga Maria Antônia (Tunica), pelas conversas e preciosos conselhos.

A Sandra Mara, pelo carinho e proveitosas conversas.

Ao meu orientador Paulo Fonseca Andrade, por estar comigo ao longo desta caminhada.

Ao professor Leonardo Soares, que me falou sobre “palavras e/com asas”.

A Maiza, por sua disposição em sempre ajudar.

À banca examinadora de qualificação, composta pelos professores Leonardo Soares e Pedro Barth, cujos apontamentos foram de enorme contribuição para o desenvolvimento deste trabalho.

A CAPES, cujo apoio financeiro tornou esta pesquisa possível.

A Lygia, que me inspirou a ir além, explorar os limites...

“Ah!, se este nosso espaço fosse um palco...”

Lygia Bojunga (**Intramuros**)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o modo como Lygia Bojunga teatraliza a escrita ao explorar os espaços paratextuais em sua última obra, **Intramuros** (2016), colocando em cena a escrita do próprio livro que se escreve. Dessa forma, a escritora faz surgir um espaço outro em que não é possível distinguir dentro ou fora, evidenciando a necessidade de estendermos nossos olhares para além do texto, para além do livro e para o modo como ele se estrutura, bem como para o lugar ocupado pelas figuras que participam da escrita e a colocam em movimento: o autor, o leitor, as personagens e o próprio livro. Para isso, faz-se necessário um breve percurso sobre o livro enquanto objeto, considerando suas transformações materiais. Contamos com o apoio teórico de importantes estudiosos como: Agamben (2018), Turrer (2017), Compagnon (1996) e Genette (2009). Para pensarmos a *teatralidade*, ou seja, “a linguagem levada ao limite”, tivemos como apoio teórico os trabalhos de Barthes, assim como de Bident (2012), que se debruçou sobre a *teatralidade* barthesiana, e outros teóricos que lançaram seus olhares para essa escrita que se debruça sobre a própria escrita, como Blanchot (2018) e Deleuze (2011).

Palavras-chave: *teatralidade*, livro, materialidade, paratextos, *Intramuros*.

ABSTRACT

This work aims to analyze the way in which Lygia Bojunga theatricalizes writing by exploring paratextual spaces in her latest book, *Intramuros* (2016), putting on stage the writing of the book itself. In this way, creating another space in which it is not possible to distinguish inside or outside, highlighting the need to extend our gaze beyond the text, beyond the book and the way it is structured, as well as the place occupied by the figures that participate in the writing and set it in motion as the author, the reader, the characters, and the book itself. To do this, we began the research with a brief overview of the book as an object, considering its material transformations. We have theoretical support from important scholars such as: Agamben (2018), Turrer (2017), Compagnon (1996) and Genette (2009). To think about *theatricality*, that is, “language taken to the limit”, we had as theoretical support the works of Barthes, as well as Bident (2012), who focused on barthesian *theatricality*, and other theorists who looked at writing that questions writing itself, such as Blanchot (2018) and Deleuze (2011).

Keywords: theatricality, book, materiality, paratexts, *Intramuros*.

Sumário

<i>Carta ao leitor (prefácio? posfácio? introdução? acabamento?)</i>	9
CAPÍTULO I – UM “OBJETO” CHAMADO LIVRO	18
O livro	19
Do pergaminho ao papel, do manuscrito ao impresso: um breve passeio pelos caminhos do livro	22
Do outro lado: o que não cabe no livro, o que não entra no texto	31
Do lado de “dentro”: o que cabe no livro ainda não acabado	39
CAPÍTULO II – TEATRALIDADE	49
O livro em cena: o palco	50
Para o palco? No palco?	53
Um teatro que se mostra, um fazer que desfaz	57
O livro encena: para além do palco	64
AQUI DENTRO DO LADO DE FORA	74
Posfácio...	75
Figuras	76
A personagem-narradora-escritora-“autora”	77
A personagem	91
O leitor	96
O livro	102
P.S.	108
REFERÊNCIAS	109

Carta ao leitor (prefácio? posfácio? introdução? acabamento?)

Caro leitor...

Eu sei perfeitamente que tudo isso pode ser bem-visto, ou detestado. Tudo depende de mim e de você. Depende também de um *outro*, mas por esse nada posso, nem você. Ele vem, sem nos darmos conta.

Vem.

Eu só queria poder conversar um pouco com você antes de me jogar nesse “Nós” que ainda sou eu, mesmo que esse “eu” ainda seja um “ele”. Queria poder aproveitar um pouco dessa coisa que pregaram nos mineiros, pois gosto, assim como Riobaldo, de um bom dedo de prosa.

Mas não estou me comparando a Riobaldo (ele é personagem!).

De jeito nenhum! Ele sabe contar *estórias* como ninguém. Ângela também, mas de um jeito outro... que também me desfaz (mas ela é personagem!... mas quer escrever!... ela escreve!).

Quero falar de um dia... de vários dias... de hoje.

Mas para isso terei que inserir nessa nossa conversa mais uma personagem. Na verdade, duas, ou três, dependendo de como for o olhar do leitor.

Quero falar com você sobre o que virá, e aqui, nesse começo, se for a mim permitido falar de forma simples, sem ficar cheio de dedos e, se der, sem MEDO (essa coisa falante que deixa a gente mudo).

É que a página em branco assusta.

Não só quem quer fazer literatura, mas quem quer escrever, quem sente essa necessidade da escrita (todos nós).

Aliás, eu estava lendo um texto de Jacques Derrida, recomendado por um querido amigo, um texto no qual o filósofo fala sobre o poeta Edmond Jabès. O texto é realmente

inspirador! Vou trazer apenas um dos fragmentos que me chamaram atenção, embora, lá na frente, encontraremos com ele novamente. Era isso:

“Onde está o caminho? O caminho está sempre por encontrar. Uma folha branca está cheia de caminhos...” Edmond Jabès

Esse é, terá sido sempre, apenas um dos muitos outros caminhos possíveis.



Sei que está um pouco fragmentado o início dessa nossa conversa. Talvez confuso. Mas eu queria tanto essa oportunidade. De poder falar assim. Desse jeito que estamos conversando. Assim como fazemos na casa do amigo enquanto se prepara o café. A conversa vai, para, entra outra, mas nunca vamos embora sem saber o que foi dito. Acho que com a gente vai ser assim.

Né?

Como assim?

Eu sei que sou um *Aprendiz*. Aliás, quando se trata de literatura, somos sempre aprendizes. Ela está sempre por vir. Ela está sempre por se fazer a cada leitura, mesmo sendo a mesma mão a virar a página. Me vi, tantas vezes, cercado pela dúvida, o que creio ter deixado marcas nas páginas. Aliás, quais certezas são possíveis quando lançamos nossos olhares para uma escrita que é um fazer em movimento, escrita que se revela em sua inoperância?

Caminhada rumo ao desconhecido... Como nos diz Hissa:

A pesquisa não é o resultado da ligação entre dois pontos, previamente concebidos. É uma rota que, por sua vez, “não é uma estrada, nem um atributo físico; é uma direção, uma linha imaginária ligando um ponto de partida com uma destinação”. Entretanto, esses pontos – de partida e de destino – vão se descobrindo ou se fazendo ao longo do processo de construção da própria rota. Os textos de pesquisa, também, são feitos desse *fazer rotas* ou desse *construir cartografias enquanto fazem caminhos* (Hissa, 2019, p.26, grifos do autor)

Pesquisar vai além de trazer respostas, principalmente quando se trata da arte. Faz parte desse caminho, mais do que as respostas, a busca, as travessias que construímos. Portanto, essa minha caminhada vai além do que está colocado aqui nessas páginas. Trouxe aqui *parte* desse caminho. Caminho esburacado, curvas sinuosas, mapa cheio de falhas. Ainda há muito por fazer... sempre haverá. Novos trajetos podem ser traçados, outras rotas... Assim como alguns mapas foram abandonados, outros novos traçados, muitos outros ainda podem ser feitos, porém, sempre ainda inacabados. Mas ter consciência de que pesquisar é se lançar ao risco, ao desconhecido, me possibilitou, por alguns momentos, afastar a angústia, o medo, a ansiedade que, como também nos alerta Hissa (2019), acompanha sempre quem está enveredando no território da pesquisa.



Meu caminho...

Eu não sabia ler (era eu?). Mas o livro tinha uma bela bolsa na capa. Uma bolsa *vintage*, parecendo bolsa de carteiro, com sombrinha, alfinete e um galo dentro dela! Ah! Era amarela. Minha irmã logo tomou o livro da minha mão. Eu podia amassá-lo, ou sujá-lo. Melhor tirar mesmo! Mas minha irmã tinha uma adorável mania (ainda tem) de me contar sobre os livros que lia. Me contou tudo sobre Raquel e a tal bolsa amarela. Foi a primeira vez que ouvi o nome Lygia Bojunga. Era a época em que a autora se dedicava à literatura infantil. Inclusive, ela se dedicou, por muitos anos, a escrever livros voltados para o público infanto-juvenil. Tocando, nessas obras, em assuntos considerados tabus, como morte, estupro, fome, alcoolismo, prostituição, traição, suicídio, entre outros. Seus livros para esse público são feitos de uma simplicidade, porém, ao mesmo tempo, nos assustam em sua complexidade. Estranho, não? Mas é exatamente isso.

Porém, a partir da trilogia do livro – **Livro – um encontro** (1988), **Fazendo Ana Paz** (1991) e **Paisagem** (1992) – Lygia volta sua escrita para o *fazer literário*. Não que o fazer literário não esteja presente, de certa forma, nos livros anteriores, mas nessas obras é o eixo central.

Eu só me encontrei com ela novamente na graduação, na disciplina Literatura Infanto-juvenil ministrada pelo professor Paulo Fonseca Andrade. Inicialmente, me apeguei à leitura de suas obras destinadas aos jovens e pequenos leitores. Mas, logo depois, conheci **Feito à mão**, escrito em 1996, e a trilogia. O modo como a autora constrói sua escrita e, ao mesmo tempo, nos faz refletir sobre o que entendemos por literatura, tornando ainda mais sutis as relações entre dentro e fora do livro, dentro e fora do texto, me trouxe até aqui.

Pensar o livro!

Esse “objeto curioso”, utilizando as palavras de Agamben (2018), que nos acompanha por tanto tempo, a escrita, o fazer literário. Pensar o sujeito (sujeitos?) que escreve, quem lê, o domínio do autor sobre as personagens em um espaço de fronteiras fluidas, opacas, ou, em casos extremos, como em **Intramuros** (2016), impossíveis de serem delimitadas. Pensar essa literatura que, como diz Blanchot (2018, p.303), “antes de ultrapassar seu limiar, interroga-se sobre a servidão daquele lugar”. Literatura que não mais pinta um quadro, diz Barthes (1992, p.86), mas que se quer teatro, texto múltiplo, onde “os códigos de representação explodem”. Foi o que a leitura de **Intramuros** me convidou a fazer.

Pensar o livro... Pensar o livro para além do livro!

Aceitei o convite.

Me encontrei em terra desconhecida – embora pensasse ter um mapa, descobri que bem pouco, ou quase nada, adiantava.

Portanto, embora sem saber quais caminhos seriam trilhados, o que me moveu a adentrar no território da pesquisa foi o desejo de estudar como a *teatralidade* emerge na obra **Intramuros** (2016), de Lygia Bojunga, por meio da exploração paratextual, nos apresentando um livro que, em seu movimento de feitura, desfaz o próprio livro enquanto objeto estruturalmente formalizado. Publicado em 2016, **Intramuros** foi, até o momento, o último livro da autora e traz, mais do que nunca, esse olhar para o fazer literário, para o “escrever livro”. Não é, como ela mesma diz na contracapa dessa obra, um livro voltado para os pequenos leitores, mas sim uma obra para quem se interessa pelo “fazer literário”. Apesar do fato de ser catalogado como romance brasileiro, a própria escritora questiona esse gênero. Aliás, esse questionamento é levado para o interior do livro enquanto ainda está se fazendo. Nesse livro, embora Nicolina seja apresentada como a personagem central, o próprio livro ocupa esse lugar, uma vez que a escrita gira em torno do “fazer **Intramuros**”.

Na obra em questão há duas narrativas que seguem juntas: a história de Nicolina e a própria escrita desse livro que abrigaria a escrita sobre Nicolina. Porém, essas narrativas se misturam (elas são mesmo duas?), uma vez que as personagens e a personagem-narradora-escritora-“autora” ocupam os mesmos espaços no livro. Espaços que se entrelaçam não somente através do imbricamento das vozes, mas também por não haver uma delimitação *física*, visto que o livro é um extenso “Pra você que me lê” (uma espécie de “conversa” de Lygia com seus leitores). Aliás, difícil saber até que ponto essa não delimitação espacial é responsável por esse imbricamento. Apresentando as contingências que envolvem a criação literária por meio da exploração da materialidade do próprio livro, somos colocados diante de um fazer literário que *encena* a escrita do livro que estamos lendo, trazendo para dentro do livro aquilo que pertenceria ao fora do livro, o que Agamben (2018, p.112) diz pertencer “ao limbo”, ao “submundo”. Ou seja, um jogo entre o dentro e o fora do livro, suas margens exploradas enquanto lugar de criação, que colocam a escrita em movimento, mostrando um *fazer que faz* e ao mesmo tempo *desfaz* as estruturas do livro.

Porém, para pensar a *teatralidade* na literatura, faz-se necessário pensá-la no próprio teatro, mas antes disso, vamos conhecer um pouco mais sobre a relação de Lygia com essa arte, uma vez que o teatro, como veremos na tese de Florêncio (2019), ocupou um lugar privilegiado nas obras da autora. Contudo, em **Intramuros**, meu olhar para a *teatralidade* ultrapassa o palco ou mesmo o texto dramático, pois, quando me refiro à *teatralidade*, estou me referindo à noção barthesiana, ou seja, *uma linguagem levada ao seu limite*.

Intramuros permite um olhar para a escrita literária – assim como Barthes nos fala em *S/Z* (1992) e em **Sade, Fourier, Loyola** (2005) – que não deseja “pintar um quadro”, mas que se quer e se coloca em movimento no *mostrar um fazer*, fazer que encena, que se quer *teatro*. Esse pensamento me levou ao encontro de Deleuze (2011), que reflete sobre um *dizer* que é *fazer*, aliás, como será possível notar, é em Deleuze que veremos que as palavras são capazes de cantar, pintar, silenciar e, no caso de **Intramuros**, estendo para um *teatralizar*. Porém, acrescento ainda, um *teatralizar* não somente com as palavras, mas para além das palavras, por meio da exploração paratextual.

Visto que, como eu disse a você há poucos instantes, Bojunga faz dos espaços paratextuais lugar de *teatralização* da escrita, faremos um breve passeio pelos caminhos do livro, suas transformações físicas até chegar ao livro impresso. Além de percorrer os caminhos do *volumem* ao códex, do manuscrito ao impresso, do papiro ao papel, iremos estender nossa conversa um pouco mais sobre o livro impresso, buscando ampliar nossos conhecimentos sobre

o modo como esse objeto se organiza, bem como as relações estabelecidas entre textos e paratextos. Porém, é preciso enfatizar que, para além dos espaços que margeiam o livro fisicamente, considero como paratextos, assim como Genette (2009, p.10), *tudo aquilo que antecede o próprio livro*, como rascunhos, esboços, projetos, etc. Além de Genette, tive, nessa caminhada, a companhia de outros estudiosos que se dedicaram ao livro, como Agamben, Chartier, Arns, Turrer e Muzzi.

Durante a pesquisa, encontrei com outros trabalhos que se debruçaram sobre as obras de Lygia, inclusive, **Intramuros**, porém, até o presente momento, não esbarrei em teses ou dissertações que se encarregassem especificamente dessa última obra de Lygia. Na tese **“Literapalco” em Lygia Bojunga: a arte como projeto de vida**, Cristiane Figueiredo Florêncio (2019) também se dedica à teatralidade nas obras de Bojunga, porém levando em consideração o teatro enquanto *gênero*, destacando, nas obras da autora, o que as aproximam do texto dramático, ou que faz referência ao teatro, ao palco. Como conversamos, quando falo de *teatralidade* em **Intramuros** (2016), me refiro a uma linguagem que é levada ao seu limite: “O que é teatralizar? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem” (Barthes, 2005, p.9), lugar do neutro, ou seja, “um entre”, porém não um terceiro termo, onde habita o “não sentido” ou, pelo viés da escritura, lugar onde as palavras não são utilizadas “como instrumentos, mas encenadas, teatralizadas como significantes” (Perrone-Moisés, 2012, p.70). Embora seguindo por diferentes caminhos, o trabalho de Florêncio (2019) foi de grande contribuição para conhecer um pouco mais sobre a relação de Bojunga com o teatro Mambembe, como você verá no segundo capítulo.

As estudiosas Gabriela Trevizo Gamboni Patrocínio (2020) e Vanessa Paulino Venancio Passos (2018), com seus respectivos trabalhos **A metaficção nas obras de Lygia Bojunga: projeto de escrita de uma autora** e **Manual de estilo e criação literária com a artesã Lygia Bojunga**, também se debruçaram sobre as obras de Bojunga, incluindo **Intramuros**, porém, em ambos trabalhos está presente a *metalinguagem* como conceito chave, o que nos afasta das propostas trazidas pelas estudiosas, pois ambas, partindo desse conceito, caminham em direção à autoficção. Quando Barthes fala, em **Fragmentos de um discurso amoroso** (2018), sobre uma escrita que utilizaria o método “dramático”, diz que não se trata de *falar sobre*, ou mesmo trazer exemplos, mas de uma escrita que “repousa na ação única de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem)” (p.15). Trata-se, assim, prosseguindo com Barthes (2018), de devolver o “eu” para o discurso, porém não com o intuito que se faça uma análise sobre algo, mas para “pôr em cena uma enunciação” (p.15).

Intramuros é um livro que nos mostra os embates da escritora com a escrita do próprio livro. Mas não se trata de um livro pronto, e sim de um livro que se faz e ao mesmo tempo se desfaz enquanto a personagem-narradora-escritora-“autora” nos fala sobre as dificuldades diante da folha em branco. O livro, portanto, abriga, ao mesmo tempo, tanto as histórias de vida das personagens, como a história do dar vida às personagens.

Um livro dentro do livro? Como uma boneca russa?

Não. Não se trata de uma história dentro da outra, que poderia ser desmembrada, pois essas histórias seguem juntas, imbricadas no mostrar de um fazer em um espaço-outro em que não é possível delimitar dentro e fora, como veremos ao longo da nossa caminhada.

Um livro sobre escrever o livro que ainda não está escrito, mas não um livro que tem como objeto um livro. A última obra de Bojunga, no mostrar de uma prática, a prática da escrita, suspende a escrita do livro que se escreve e leva o olhar do leitor para o livro em sua materialidade e, ao mesmo tempo, para além do próprio livro. É o *antes do livro* que Bojunga leva para dentro do livro, porém, ao mesmo tempo, fazendo e desfazendo o que entendemos por livro enquanto objeto, pois assim como a escritora nos diz não saber onde começou o livro que se escreve, tão pouco qual caminho seguirá, **Intramuros** é apresentado sem qualquer demarcação no chão da página que possa estabelecer a fronteira entre dentro e fora do texto, ou seja, nos força a pensar em outra possibilidade de compreensão do espaço.

Portanto, lanço meu olhar para esse livro, que traz em si o desejo de uma escrita ainda em potência, da mesma forma que Agamben nos diz que a “pintura da pintura significa somente que a pintura (a potência da pintura, a *pictura pingens*) é exposta e suspensa no ato da pintura, assim como a poesia da poesia significa que a língua é exposta e suspensa no poema” (Agamben, 2018, p.75). Além disso, não havendo possibilidade de separar a história do livro do “mostrar a prática de uma escrita”, como poderíamos definir o objeto e o seu “falar sobre”? Aliás, como afirmar que se trata de um “falar sobre” se não temos um espaço definido? Texto ou paratexto? Dentro ou fora? Em **Intramuros** são os desafios de um começo, os embates com a escrita que são colocados em primeiro plano, o que não significa que seria possível separar as histórias, mas sim que em todo momento o mostrar de uma prática se faz presente. Coloca-se em suspensão a escrita do livro, o fazer a personagem, porém, ao mesmo tempo, lançando o olhar do leitor para o livro em sua materialidade, uma vez que, como já foi mencionado, **Intramuros** é um extenso “Pra você que me lê”.

No mostrar de um fazer, Bojunga promove um “abalo sísmico” (Barthes, 2007, p.312) que desestrutura o próprio livro. Porém, não se trata de um abalo que apenas desloca, mas de uma “sacudida” que se mantém ao longo de todo o livro, tornando mais opacas, complexas e ambíguas as figuras que participam dessa escrita, como a autora, o leitor, a personagem e, levando em consideração tudo que foi dito, o próprio livro.

Portanto, inicio nossa conversa falando sobre o livro enquanto objeto, levando em consideração suas transformações físicas e sigo com a noção de *teatralidade* barthesiana. Na terceira parte dessa longa caminhada, abro um espaço que denominei “Dentro-fora”, onde converso com você sobre essas figuras que habitam esse espaço-outro que surge da escrita que se lança para os limites do livro.

Como eu disse, os caminhos são muitos. Esse que trilhei, ainda com tantos buracos, com ladrilhos tortos, alguns ainda soltos, é apenas um deles.

O quê?

A caminhada, embora prazerosa, foi difícil. Tropeços. O exigente “Nós” e suas regras... e **Intramuros** cismando de trazer mais questões do que respostas.

As questões. As dúvidas. Sim, eu sei. É o que nos tira o pé, os hábitos.

Escrever... o problema. Como sair da página em branco? Página ímã que tudo atrai, mas “por outro lado” tudo repele. Que caminho traçar?

Intramuros não nos mostra um caminho, pelo contrário, desfaz caminhos já acimentados e nos entrega estrada de chão, sinuosa, de cascalho, outras vezes solo arenoso, sem pontes, interceptada por muitos atalhos que sabe Deus onde vão dar. Não é possível seguir se não for a pé. É preciso deixar o corpo tocar o chão.

Chão de páginas - - - - -

Respostas? Já disse que “Não”.

Um fazer que desfaz tudo aquilo a que estávamos habituados. Livro sem começo, sem fim, se fazendo, se mostrando, se escondendo. Escrita que explora a materialidade do livro para

encenar a própria escrita. Um livro que se faz desfazendo-se... pede, para além de um olhar, um ver que se estenda para além das palavras, alcançando o lugar que lhes dá abrigo (ou as desabrigam?). Um corpo que se transforma, se faz e desfaz no movimento de uma escrita.

Escrita movente...

desliza por entre as páginas sem fronteiras que a delimitem...

Ah! Obrigado por me OUVIR!

Um grande abraço.

CAPÍTULO I – UM “OBJETO” CHAMADO LIVRO

O Livro

Sagrado para os Cristãos. Respeitado pelos Muçulmanos. Livro de proteção, Livro miraculoso, Livro mágico, Livro de cura, Livro que adoece, Livro da vida, Livro da morte, Livro pequeno, Livro grande, Livro para pegar, Livro para olhar, Livro para ler. Livro... No porta-luvas, Na cama, No consultório, Na escola, Na biblioteca, No chão, No parque, No ônibus, Na geladeira, Na estação, Na cozinha, No banheiro. No... Como um edifício, Como um jardim, Como um corpo, Como o mundo, Como um pássaro. Como... Do conhecimento, De arte, De luxo, De bibliófilo, De criação, De artista. De...

LIVRO

“Livro diabólico”, disse o vendedor escocês do conto de Borges (1999, p.81), mas o comprador não se importou. Enorme era o fascínio que o livro exercia sobre ele. Não tanto pelo que nele estava contido, mas pelo modo como estava estruturado. Para possuir esse livro, que o encantou por sua natureza fluida, por suas páginas que escapavam por entre os dedos sem que se desse conta, livro sem começo, sem fim, Livro de areia, o funcionário público aposentado renunciou à Bíblia de Wiclif em letras góticas, herdada dos pais, e o montante de sua aposentadoria.

“Livro de proteção”. No mundo cristão, mesmo aqueles que não sabiam ler possuíam por perto o livro sagrado, a Bíblia. A sua presença protegia contra o mal, afastava os encantos malévolos. Ainda hoje, ela representa um livro que possui poderes, pois, “ainda é sobre a Bíblia que os presidentes dos Estados Unidos e de tantas outras nações letradas prestam juramento na posse do cargo” (Melot, 2012, p.178). Adaptada para diferentes públicos, ainda é o livro mais publicado. Bíblia feminina, Bíblia ilustrada para crianças, capas coloridas, capas elegantes, com fechos para garantir maior proteção de suas páginas ao ser carregada nas mãos.

“Livro de magia”. Segundo Chartier (2014), por toda a cristandade, o livro de magia era considerado um livro poderoso. O homem ou a mulher que o lesse adquiria poder e conhecimento, porém, como troca, caía sob os seus domínios. “Livros de magia tinham esse duplo poder, fossem eles impressos, como muitas edições do *Grand Albert* e do *Petit Albert*, ou em manuscrito, como os livros de encantamentos copiados e mantidos com temor” (Chartier,

2014, p.119). Os leitores desses livros eram invadidos, tomados por eles, tornavam-se assujeitados a seus poderes.

“Livros!”. Calvino tenta explicar a sensação diante dos inúmeros exemplares que o cercavam na feira de livros: “Uma espécie de vertigem de perder-me nesse mar de papel impresso, neste firmamento imenso de capas coloridas, neste pulvísculo de caracteres tipográficos” (Calvino, 2015, p.115). Para Richard de Bury, “[o] esquecimento recobriria toda glória do mundo se Deus não tivesse dado aos mortais o livro como remédio” (*apud* Melot, 2012, p.148).

É sobre esse “objeto curioso”, utilizando as palavras de Agamben (2018, p.122), que Lygia Bojunga nos convida a refletir em seu último livro, **Intramuros**, publicado em 2016. Não que a autora já não tenha escrito sobre os livros em outras ocasiões, aliás, em **Livro – um encontro** ela fala sobre sua relação com os livros enquanto leitora (e um pouco enquanto escritora também...). Em tantas outras obras, seja no texto ou em seus paratextos, o livro é assunto recorrente na escrita da autora, como poderemos ver ao longo dessa caminhada. Mas, na obra em questão, escrever o livro, o próprio livro **Intramuros** é tema central.

Um livro que nos fala sobre a escrita de um livro. Mas não um livro qualquer, o livro em geral. Um livro sobre o livro que seguramos em nossas mãos, que ainda está sendo escrito. Para além da vida de Nicolina, considerada personagem central pela escritora, são os tropeços, os desafios, a feitura do próprio livro que **Intramuros** nos apresenta. Enquanto nos fala, por meio de um extenso “Pra você que me lê” sobre o livro que se escreve, a narradora nos apresenta a personagem Nicolina, porém sua história ainda não está pronta. É nesse narrar da vida de Nicolina, narrativa que também é assumida pela personagem, e o mostrar de um livro que ainda está se fazendo, que somos lançados para um espaço-outro no qual não podemos discernir dentro e fora.

Não traremos aqui um extenso resumo da obra em questão, pois nosso olhar se estende para além do enredo, uma vez que o movimento dessa escrita se dá não somente por meio da história contada, mas no modo como o livro se estrutura, ou seja, o modo como seus espaços paratextuais são explorados. Do enredo, tomaremos, ao longo da nossa caminhada, o que for necessário para seguirmos em direção à realização do nosso objetivo aqui proposto. Portanto, convidamos você a nos acompanhar na (des)feitura do livro que resulta de uma complexa exploração paratextual, pois, ao passo em que ela nos fala sobre o livro que se faz, desfaz-se, ao mesmo tempo, tudo aquilo que entendemos por livro enquanto objeto impresso. Sendo assim,

consideramos que a leitura de **Intramuros** é um convite para pensarmos o próprio livro em sua materialidade.

Portanto, antes de olharmos para essa complexa relação entre dentro e fora de **Intramuros** (2016), propomos, para esse primeiro capítulo, um percurso pela história do livro, a fim de conhecermos mais sobre esse objeto e suas configurações, pois Melot (2012) nos diz que, para conhecer mais sobre a história do livro, é preciso nos lançarmos na história da sua materialidade, não de seu conteúdo, uma vez que as transformações ocorridas na estrutura do livro trouxeram – e podemos acrescentar, pensando em **Intramuros**, um “ainda trazem” – consequências para o modo como nos relacionamos com ele.

Iniciaremos nossa caminhada em companhia do livro **Feito à mão**¹, de Lygia Bojunga – publicado em três diferentes edições (ou versões?²) – pois, no livro em questão, vemos a busca por um contato com o livro em sua feitura, para além do trabalho com as palavras. Isso nos é dito no segundo livro, publicado pela Agir, no ano de 1999, em que a autora nos conta, no prefácio³ “Pra você que me lê”, como surgiu o projeto do livro que vamos ler. Além disso, é em **Feito à mão** (1999) que somos apresentados pela primeira vez a esse tal de “Pra você que me lê”. Consideramos que, somente se estendermos nossos olhares para as relações estabelecidas entre estes espaços paratextuais, tanto na obra da autora como no livro configurado enquanto objeto impresso de um modo geral, é que poderemos refletir melhor sobre os movimentos que surgem nessa relação dentro-fora (do texto, do livro).

Mas porque começar do livro desde a antiguidade? Retomaremos bem antes do livro impresso e configurado como conhecemos hoje para visualizarmos como esses espaços foram surgindo à medida que se buscava apagar do livro qualquer sinal que o deixasse ser visto enquanto fragmento, ou seja, qualquer sinal que pudesse comprometer sua unidade. Também, ao fazer parte de um amplo mercado consumidor, o livro foi adquirindo formas que garantissem sua reprodução em massa. Além disso, precisamos deixar claro o que aqui estamos chamando de *materialidade* no livro impresso. Por isso, consideramos de grande importância saber não

¹ N.A.: Ludymilla Rocha (2018), em sua dissertação intitulada **A poética artesanal em Feito à mão, de Lygia Bojunga**, ao se debruçar sobre o fazer artesanal de Lygia, amplia seu olhar para as diferentes edições desse livro.

² N.A: Gosto do modo como Ludymilla Rocha (2018), em sua dissertação, opta por entender o **Feito à mão** publicado em formato artesanal e o impresso enquanto duas *versões* diferentes, considerando o paratexto “Pra você que me lê” como uma narrativa paralela, ou “um capítulo bônus” (p.58), porém, ao mesmo tempo, gosto de pensar nesses livros como diferentes edições, levando em consideração a relação ambígua que esse espaço estabelece com o texto. Mas isso é conversa para algumas páginas adiante...

³ N.A: Quero conversar mais com você sobre esse prefácio no tópico em que falo (“Nós”) sobre os rompimentos com a estrutura do livro enquanto objeto impresso, obra acabada.

somente as funções que os paratextos exercem hoje, mas também saber como passaram a fazer parte do livro, dando ele uma estrutura rígida, pois somente assim compreenderemos de maneira mais crítica as subversões realizadas nesses espaços pela escritora, principalmente no que diz respeito ao livro **Intramuros**.

Será possível ver, ao longo deste capítulo, que nossa relação com o livro vai se transformando e ele desloca-se da posição de objeto raro, sagrado, místico, para a de um produto a ser comercializado, fazendo surgir espaços específicos a fim de dar crédito aos diferentes profissionais encarregados por sua produção. Mas lembremos que alguns destes espaços paratextuais já estavam presentes no livro desde a Era Medieval, porém exercendo diferentes funções.

(Deixamos aqui uma observação: sabemos que convivemos hoje com um outro tipo de livro, o livro digital. Mas nosso foco, levando em consideração nosso *corpus* de pesquisa, será o livro impresso. Por isso, daremos continuidade a nossa conversa falando um pouco sobre as configurações do livro impresso, sua estrutura e as funções paratextuais.)

Caminharemos, em sequência, ao encontro do que está para além do livro formalmente estruturado, pois, “aos poucos, o livro, que extraía seu sentido apenas da inscrição, adquiriu significação própria. Hoje em dia, que a inscrição lhe escapa, ele se reconhece ‘tal qual ele mesmo’, e longe de murchar, extrai nessas raízes *nova floração*” (Melot, 2012, p.178, grifos nossos).

Do pergaminho ao papel, do manuscrito ao impresso: um breve passeio pelos caminhos do livro

“Sabemos que a forma dos livros mudou várias vezes na história e que certamente continuará mudando.”

Italo Calvino

Quando delineamos esse percurso sobre o livro, pensando em sua materialidade, imediatamente nos veio à mente o livro **Feito à mão**⁴. No “Pra você que me lê” desse livro,

⁴ N.A.: “Eu” gostaria de acrescentar algo aqui. Neste espaço mais reservado. Não quero atrapalhar o fluxo da leitura, tampouco invadir um espaço que não é meu, mas sempre de um “Nós”. Mas eu tenho que falar, pois sinto

Lygia Bojunga nos fala sobre o desejo de fazer um livro todo à mão, do suporte à escrita. Não queria que fosse como sempre ocorreu, entregar o texto para o editor e ele devolver em forma de livro. Ela queria um livro todo feito por ela, artesanalmente.

No intuito de ver realizado seu projeto, a autora percorre diferentes tempos⁵ da escrita. Mas Bojunga já começa por um livro feito à mão cujo suporte é o papel. Porém, antes do papel, o livro tinha outros materiais como suporte. Vamos seguir caminhando com Lygia e sua busca por um livro feito à mão, pois isso nos faz pensar os caminhos percorridos pelo livro, porém seguiremos ao mesmo tempo com historiadores que se debruçaram sobre o assunto, pois como dissemos, a história do livro começa bem antes do surgimento do papel.

Como sabemos, dos monastérios na Idade Média – quando o escriba apoiava sobre os joelhos, ou sobre uma escrivaninha, o livro feito de pergaminho, tendo nas mãos uma pena, ao lado o tinteiro – até os dias atuais, o livro foi passando por diversas transformações ao passo que se buscava aprimorar cada vez mais suas técnicas de produção e reprodução. Porém, uma importante mudança, que nos aproximou do livro que temos hoje, ocorreu um pouco antes disso, o que nos convida a um retorno anterior ao livro medieval.

Antes do pergaminho, o livro era feito de papiro, material vegetal que, devido à sua fragilidade, exigia muitos cuidados e não podia ser dobrado. Por isso, os livros da antiguidade possuíam o formato de rolo, conhecido como *volumen*. As folhas de papiro eram coladas umas nas outras e suas extremidades eram presas a bastões ou varetas de madeira, marfim, ébano ou ouro. Apesar de não haver uma rigidez imposta à estrutura do livro, havia um certo padrão a ser seguido levando também em consideração o material que servia de suporte para a escrita.

O texto era escrito em uma coluna ou série de colunas, chamadas *selides*, em grego, ou *paginal*, em latim. A direção podia ser da direita para esquerda ou vice-versa. As linhas eram escritas, em geral, paralelas ao maior lado do rolo. As margens entre as colunas eram estreitas, e quanto mais comum era o assunto, mais o espaço para

a necessidade de manter o leitor diante da verdade, assim como Nicolina faz (“faz” – sempre um fazer!) com seus leitores em **Intramuros**. A verdade é que, na primeira escrita desse tópico, eu não tinha trazido o livro **Feito à mão** de Lygia, por mais que cada parágrafo me levasse ao percurso do “fazer-pra-ver-cómo-é-que-é-fazer” da escritora. Portanto, já aviso para o leitor não se enganar e achar que esse é o início de tudo. Não é. Antes mesmo da primeira escrita houve outras tantas escritas. No *post-it*, nos cadernos, nas margens dos livros, no bloco de notas da geladeira, na agenda, na tela mesmo (essa coisa que não marca), e tantas outras. *Mas disso todo mundo já sabe*. Bom, fica então como um lembrete, só isso..., mas agora, nesse exato instante, relendo tudo, vejo que não posso deixar de trazer o **Feito à mão** para “nossa conversa”. Ah! Se não se importar. Ficarei por aqui.

⁵ N.A: Penso em “três tempos”, no sentido de três momentos, pois se trata de diferentes formas da escrita que são situadas em determinado período por seu destaque sobre os demais, mas, como você verá, diferentes tipos de escritas conviveram em uma mesma época, assim como seus diferentes suportes.

margens se reduzia. Quase sempre inscrito de um só lado, organizado em colunas de texto de 25 a 45 linhas, ora com o título ao fim da escrita. Muitos respeitavam o padrão de 20 folhas por rolo (Paiva, 2010, p.19).

Devido à sua fragilidade, o papiro foi, aos poucos, substituído por outro material, o pergaminho, nome dado à pele de animal depois de preparada para receber a escrita. A origem do termo, como nos diz Paiva (2010), está relacionada à antiga cidade grega da Mísia (a.C.), local onde o material começou a ser usado como suporte para o livro, Pérgamo. A utilização desse material traz grandes mudanças à estrutura do livro.

A variação que a pele traz para o suporte livro estaria no toque, maciez, beleza, qualidade da escrita e economia. Material adequado à ornamentação, tem superfície bem regular, oferece pouca resistência aos instrumentos de escrita e confere excelente efeito visual para as imagens (Paiva, 2010, p.14).

Além de tudo o que foi mencionado acima, o pergaminho era dobrável, o que possibilitou o surgimento do códex.

Dobrável, o pergaminho pode formar folhas-cadernos, costurados juntos, com ou sem capa de proteção, caracterizando o *códex*, palavra latina que denota originalmente o tronco da árvore e o emprego da madeira como material de escrita, mas igualmente a denominação genérica de livro no sentido moderno. Eis que o homem tinha inventado uma nova forma de experimentação do livro (Paiva, 2010, p.22).

Foi com o surgimento do códex que tivemos contato com algo que, para nós, hoje, é tão comum que nos esquecemos, de acordo com Agamben (2018), da importância de seu surgimento para a cultura ocidental. Sem ela, nos lembra o filósofo, o projeto do **Livre** de Mallarmé não poderia ser cogitado. Estamos falando da *página*.

O *volumen*, perfeitamente contínuo, abarcava todo o texto como um céu abarca as constelações nele inscritas; a página, unidade descontínua e encerrada em si mesma, separa, a cada vez, um elemento textual do outro, que o olhar apreende como um todo isolado que deve desaparecer fisicamente para permitir a leitura da página seguinte (Agamben, 2018, p.129).

Porém, essas mudanças ocorreram de maneira muito lenta. Apesar de todos os benefícios trazidos pelo pergaminho, como sua resistência, ele ainda dividiu espaço com o papiro por um longo período. Da mesma forma, o livro em códex também conviveu com o

volumen por quase quatro séculos, apesar de ser considerado mais prático, de melhor manuseio, e sua capacidade de reunir várias páginas possibilitar a inserção de maior conteúdo.

A propagação desse novo formato de livro se deu principalmente no meio cristão e seguiu junto com o cristianismo. Agamben nos fala que podemos relacionar essa difusão do códex ao cristianismo devido à concepção de tempo própria do mundo cristão:

Os manuscritos mais antigos do Novo Testamento, que remontam a um tempo no qual a primazia do códice não era evidente, têm forma de códice, e não de volume. Foi observado, nesse sentido, que o livro correspondia à concepção linear de tempo, própria do mundo cristão, ao passo que o volume, com seu desenrolamento, correspondia mais à concepção cíclica de tempo, própria da Antiguidade Clássica. O tempo da leitura reproduzia, de algum modo, a experiência do tempo da vida e do cosmo, e folhear um livro não era a mesma coisa que desenrolar o rolo do *volumen* (Agamben, 2018, p.130).

As mudanças estruturais trazidas para o livro na passagem do *volumen* para o códex refletem diretamente na interação do leitor com esse novo objeto. O leitor já não precisa rebobinar o livro a cada leitura, que pode, inclusive, ser interrompida sempre que necessário. Facilmente manipulado com uma mão, a outra fica livre para anotações. Além disso “ele se coloca bem próximo ao corpo do leitor, em qualquer posição, favorecendo a intimidade com o conteúdo e, notadamente, a leitura silenciosa” (Melot, 2012, p.26).

As transformações internas e externas, possibilitadas pelo códex, também foram acontecendo aos poucos. O título, por exemplo, antes colocado no final do livro rolo, no livro códex é colocado já na primeira página. Dom Paulo Evaristo Arns (2007), em **A técnica do livro segundo São Jerônimo**, destaca essa mudança.

O título: Segundo W. Schubart, as obras literárias não traziam título no início do texto, mas eram citadas de acordo com as primeiras palavras. O título se encontrava no fim do *volumen*, pois aí estava bem mais protegido. Indicava-se o conteúdo do livro em uma tira de pergaminho que pendia fora do rolo. A isto dava-se o nome de *index* ou *titulu*. [...]

Quando se trata de *codex*, numerosos detalhes deste tipo podem mudar. Um exemplo: Agostinho acaba de receber o *De viris illustribus*. Ele ignora o título, e o procura no lugar costumeiro, na primeira página, “*in liminari pagina*” (Arns, 2007, p.97, itálicos do autor).

O título, no códex, era colocado na página inicial, pois no livro medieval as capas serviam apenas como proteção e, no caso das capas ornamentadas, também para fins estéticos,

não exercendo as mesmas funções de hoje, lugar de chamada, resumo da obra, relacionadas ao conteúdo do texto. Mesmo quando impressos, não mais destinados somente aos religiosos, porém ainda para um público restrito, as capas dos livros ainda não traziam qualquer ilustração ou título em referência ao texto que abrigavam. Luxuosas, feitas de rendas, bordados, ou em couro, além de proteger, as capas serviam para ornamentar, chamar a atenção para o objeto livro, não exatamente para seu conteúdo.

Além das capas ornamentadas, possibilitadas pela saída do *volumen* para o códex, as capitulares, trazidas da Arte Bizantina, vão acompanhar os livros durante toda era medieval. De acordo com Paiva (2010), “as letras sempre tiveram a função de informar. Mas nos livros medievais acresciam-se da intenção de adornar, encantar” (Paiva, p.27). Além das capitulares, o livro medieval trazia tantos outros adornos e ilustrações, não deixando espaço para as margens.

Como estrutura, o livro medieval é bem modelar. O que não quer dizer que dentro do formalismo não há inventividade. As páginas bem equilibradas e harmônicas. O copista previamente faz marcações de linhas para a entrada do texto. A margem quase não existe como espaço vazio, representando convite à ilustração, adorno, comentário, glossário, explicação extra. Espaço, enfim, para a apropriação da leitura autoral, que revela muitas vezes um editor por trás do livro e da época. Somente no século XIII as folhas começam a ser numeradas na forma de livro fechado (Paiva, 2010, p.32-33).

No início, o livro medieval era produzido nos mosteiros. No *escriptorium*, sala reservada para a leitura e escrita, os monges liam, copiavam e ilustravam textos. Na maioria das vezes, essas cópias eram destinadas ao próprio mosteiro. Os *scriptoria* mais ativos “forneciam cópias a outros mosteiros, à igreja e a nobres da época” (Paiva, 2010, p.31). Estamos falando de um momento em que o livro era propriedade exclusiva das instituições religiosas, ainda não visto como um produto de mercado.

O livro na Idade Média tinha essa qualidade quase mágica, espiritual, misteriosa aos que liam ou não o liam, só o viam. Os monges faziam questão de manter suas coleções, relíquias religiosas, obras de referência, sem pensar em valor de mercado. Tudo pertencia à Igreja. O livro era considerado um bem do mosteiro ou abadia [...] (Paiva, 2010, p.30-31).

Para multiplicar o livro, nos mosteiros, o copista, acompanhado da pena e do tinteiro, deixava sobre o pergaminho a letra cursiva ou capital. O rubricador cuidava das capitulares, o ilustrador trazia as imagens, decorava as margens e as iniciais. Além do copista, Paiva nos diz que também faziam parte da produção do livro o ditador e o revisor. O revisor ficava encarregado de corrigir a pontuação, ortografia, escrevendo na margem palavras ou trechos que julgava adequado para substituir o que não estava compreensível. Levando em consideração os estudos de Arns (2007), podemos acrescentar a esse grupo o taquígrafo, que trabalhava ao lado do ditador, copiando o que ele dizia, tendo como ferramenta o estilete (*stilus*) e as tabuletas de cera. Já ao lado do escriba, sua presença era necessária para sanar possíveis dúvidas na passagem da escrita das tabuletas para o pergaminho. Nesse contexto, a escrita pertencia a “*artistas anônimos* que pensavam o livro não só para ser lido, mas também para ser olhado. Admirado. Valorizado. Adorado” (Paiva, 2010, p.36, grifos nossos).

A partir do século XIII, com a multiplicação das escolas e o surgimento das primeiras universidades, a demanda pelos livros laicos começa a crescer. Busca-se cada vez mais aprimorar as técnicas que possam garantir uma produção mais ágil. As novas corporações responsáveis pela produção do livro passam a ocupar as redondezas das universidades visando atender a esse novo mercado de leitores. Os livros agora já não são mais propriedades somente das instituições religiosas. Para além dos livros religiosos, surgem “o livro texto para estudantes (escolásticos), livros de horas para devoção privada, cosmologias, textos literários incluindo romances e lendas” (Paiva, 2010, p. 39). A partir do século XIV, as folhas do livro medieval podiam ser feitas tanto de papel quanto de pergaminho.

Lygia Bojunga começa seu livro justamente desse lugar⁶: livro feito à mão, tendo como suporte o papel artesanal, assim como feito pelos chineses por volta de 105 d.C. Mas, mesmo se abastecendo de vários livros que ensinavam a técnica, a autora não consegue fabricar o papel e recorre à ajuda de uma amiga que trabalhava com papéis artesanais. O papel saiu como queria. Da aparência ao toque, “vivo”, como nos disse a autora:

⁶ N.A: Lygia tenta recuperar esse *corpo a corpo* com o livro. Perceber esse objeto, sua materialidade. A página enquanto folha, sentida no toque, na fibra do papel arrepiado, como os pelinhos do braço, ela nos diz. Além do toque, busca o olhar. As capitulares, as marcas do corpo, dos gestos deixados pela letra manuscrita... os erros, o tremor, o entusiasmo, o cansaço... De tudo isso surge um espaço. De tudo isso surge um paratexto. Dessa busca, para falar do que deveria ser, do que foi. No livro impresso, as cópias de fragmentos do livro que seria, que deveria ser, mas que ainda é. Mas não posso falar muito sobre isso agora. Bem mais adiante o “Nós” falará disso com você. Bem melhor que eu. Com referência, citação e tudo mais. Do jeito que TEM de ser.

Quando chegou a primeira leva de papel, eu fiquei feliz: era justo o que eu tinha imaginado pro meu livro. Passei a mão numa folha (muitas vezes eu ia ouvir isso depois: teu livro dá vontade da gente passar a mão), alisei uma outra: cada uma tinha seu próprio jeito, saía da fôrma ou mais ou menos esgarçada nas beiras, ou aparentando mais ou menos fibras. O papel parecia vivo. Feito a pele do meu braço (Bojunga, 2008, p.23).

É esse livro único em cada livro – assim como os livros escritos à mão antes da imprensa –, possibilitando aumentar sua proximidade com a materialidade do livro, que faz Bojunga querer um livro todo à mão. Como ela mesma diz, não um livro com cara de “globalizado” (p.11). A capa do livro seria assim como as capas dos livros da Idade Média e do início da tipografia, sem apresentação de título ou autoria. Além disso, seu livro não ia para as prateleiras de livrarias, mas apenas a acompanharia em suas apresentações cênicas, estando disponível para os interessados. Mas fazer um livro feito à mão demanda tempo, ainda mais para quem não possuía as técnicas como os velhos monges que habitavam os mosteiros da Idade Média.

Com os papéis prontos, Lygia deseja um livro todo caligrafado, aliás, ela nos conta que sempre gostou do contato com o lápis, borracha, apontador, papel, sentir esses objetos por perto. Como sabemos, suas obras são escritas à mão em cadernos antes de serem publicadas em forma de livro. Mas, para fazer esse livro, além de buscar conhecimentos sobre as técnicas, se abasteceu com “canetas, penas, potinhos de tinta” (Bojunga, 2008, p.12). Fazer esse livro caligrafado seria a tentativa de se aproximar ainda mais do livro (da sua história), experimentando a materialidade da escrita, deixando a marca de um corpo no papel, pois, como nos diz Barthes, citado por Paulo Fonseca Andrade (2021), ao se referir à escrita manuscrita:

[a] escrita é à mão, é, portanto, o corpo: as suas pulsões, os seus controles, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizamentos, as suas complicações, as suas fugas, em resumo, não a *alma* (pouco importa a grafologia), mas o sujeito carregado com seu desejo e com seu inconsciente. (BARTHES, apud ANDRADE, 2021, p.27)

Mas, como nos disse a própria Bojunga, “ia levar uns vinte e cinco anos caligrafando o **Feito à mão**” (2008, p.12). Com o “personagem tempo” batendo à porta, os outros livros que fariam parte da encenação, junto com **Feito à mão**, ficando prontos, a editora pedindo datas, Bojunga abandona o “delírio” de um livro caligrafado e busca por outra técnica, recorrendo à velha tipografia.

Mas, de acordo com os historiadores, antes da tipografia, quando a multiplicação do livro por meio de cópias manuais já não atende à nova demanda, para agilizar a produção,

primeiro tivemos o uso da xilografia, que passa a ser empregada tanto para imagens quanto para textos. Por meio dessa nova técnica, a reprodução se torna mais ágil, pois permite a cópia dos manuscritos página por página. Porém, essa técnica aos poucos vai deixando de ser utilizada com a chegada da prensa com tipos móveis, no século XV, cujo mérito da invenção é dado a Johann Gutenberg. De acordo com Daisy Turrer,

[a] imprensa produz uma revolução técnica epistemológica sem precedentes, pois substitui a arte da caligrafia e das iluminuras pela tipografia e pela gravura, e instaura uma nova modalidade na relação do sujeito com a escrita. Introduz a escrita no circuito da comunicação, entendida esta no seu sentido mais amplo: circulação, partilha, troca, comercialização, consumo, estocagem (Turrer, 2017, p.15).

O livro agora, nos diz ainda Turrer, já não é mais um objeto raro devido a sua mecanização. A tipografia introduz no mundo dos livros a produção em série, o que tira dele o caráter de objeto único propiciado pelos livros escritos à mão. Mas, nos primeiros livros impressos, os incunábulos, tentava-se manter algo dessa originalidade ao manter os títulos dos capítulos ainda manuscritos. Esses títulos eram acrescentados sobre a página impressa, pelo corretor ou pelo possuidor do livro.

Assim seria o livro de Bojunga: como os incunábulos, pois o texto teria o “visual de velha tipografia”, mas “títulos, capitulares, notas de rodapé, ia ser tudo feito na minha letra, essa mesma de todo dia” (2008, p.24). Mas Bojunga esbarrou em mais um problema. Como sabemos, mesmo na época da velha tipografia, apesar do aumento da produção, o livro ainda era para poucos, pois a agilidade e o custo de produção ainda estavam longe do que temos hoje. O alto preço cobrado pelos ateliês desanimou a autora, pois não queria seu livro com preço de artigo de luxo.

Antes de continuarmos com as diferentes etapas de produção do livro de Bojunga, que nos remete aos caminhos percorridos pelo livro no continente europeu, é necessário, mais uma vez, nos lembrarmos que é preciso tomar cuidado ao pensarmos essa chegada da imprensa como novo meio de reprodução dos livros, pois, como nos diz Chartier (2014, p.112), os livros manuscritos ainda marcavam forte presença nos primeiros séculos após a chegada da invenção de Gutenberg. Além do desejo de um livro único, Chartier nos diz que os motivos para permanência do livro manuscrito eram diversos, a começar pela desconfiança na conduta do livreiro, que podia elevar a produção de cópia para além do encomendado pelo autor, visando

lucros maiores, até as possibilidades de modificações que o livro manuscrito propiciava em qualquer estágio de sua escrita.

Ademais, a própria forma do livro manuscrito, aberto a correções, eliminações e adições em todos os estágios de sua fabricação, da composição à copiagem, e da cópia terminada à encadernação, permitia escrever em várias ocasiões (no caso de instruções nobiliárias, enriquecidas com textos novos com o passar de cada geração), ou escrever a várias mãos (como no caso de coletâneas de poesia cujos leitores eram frequentemente seus autores). Finalmente, a publicação manuscrita constituía uma alternativa para certas formas de corrupção produzidas pela impressão: removía o comércio das letras dos interesses econômicos [...] e protegia textos de alterações introduzidas por compositores canhestros e revisores ignorantes (Chartier, 2014, p.111-112).

Bojunga abandona então esse livro com o “visual de velha tipografia”, porém, ainda não quer seu livro impresso pela editora, ou seja, como ela mesma disse, não queria um livro com a “vestimenta-de-todo-dia”. Recorreu à máquina de escrever, porém mantendo títulos, notas e capitulares à mão. Considerava que isso tudo ainda a deixava mais próxima do “fazer livro”. Seu contato com a materialidade do livro deixava rastros: os erros produziam marcas, o espaço duplicado, tudo ficava ali, na página. Mas, mais uma vez, esbarra com o problema de sempre, “o personagem tempo”. A escritora recorre então à uma copiadora profissional para fotocopiar seu livro, datilografado e manuscrito, ainda no papel feito à mão. Mas, mesmo com uma ajudinha da moderna máquina, com muita dificuldade devido à rejeição do papel pela copiadora, o que ocasionou muitas visitas do técnico, a escritora conseguiu apenas cento e vinte livros.

Levado para o palco, ficando disponível para compra pelos leitores-expectadores, o livro não conseguiu chegar à mão de todos. Ir contra a corrente fez Lygia esbarrar em mais um problema: *a demanda de leitores*.

E outros achavam que, com pecado ou sem pecado, eu tinha levado ao fim um projeto que, enquanto livro, excluía a quase totalidade dos meus leitores. Esses, os desse lado, não viam razão nenhuma de não dar uma vestimenta-de-todo-dia ao meu texto do *Feito à Mão*, botando esse texto num livro como qualquer outro livro, distribuído e vendido em lugar que distribui e vende livro. Cada vez que eu recebia uma carta ou um telefonema querendo saber onde é que podiam encontrar o *Feito à Mão*, eu pendia para esse lado e me sentia desconfortável com o fato de que – tendo escolhido que a maneira essencial de me comunicar contigo é essa que eu estou praticando aqui, *i. e.*, te escrevendo – eu tinha escrito um livro que você não ia poder ler... (Bojunga, 2008, 41-42).

Sabemos que as técnicas de produção de livros foram se aprimorando para abastecer esse mercado que crescia cada vez mais. A partir da Revolução Industrial, quando o trabalho manual realizado nas oficinas foi substituído por novas tecnologias, esse objeto, antes destinado a poucos, passa a fazer parte de uma produção em massa. Há, nesse momento, um mercado cada vez mais amplo e especializado que gira em torno desse objeto chamado livro, agora produto de consumo, portanto, produzido segundo às leis que regulamentam esse mercado.

Mesmo tendo que dividir espaço com o livro manuscrito por muitos anos, o livro impresso vai ocupando um lugar cada vez mais amplo no mercado e, apesar de ter herdado a estrutura do códex, *traz consigo inovações em sua materialidade*, tanto em seu texto quanto nos discursos que o margeiam. *Essas novas transformações em sua materialidade* dão a ele a forma que o distingue do livro manuscrito, modificando “profundamente a relação do leitor com o material escrito” (Chartier, 2014, p.112-113).

Para fazer o **Feito à mão** chegar aos leitores, Bojunga o transforma em produto impresso, mas não propriamente com uma “vestimenta-de-todo-dia”. Vamos falar mais sobre as mudanças nessa “*vestimenta*”, ou seja, essas mudanças *materiais*, porém, primeiro vamos entender que “*vestimenta*” é essa e quais as suas funções e as relações que estabelece com o texto.

Do outro lado: o que não cabe no livro, o que não entra no texto

“Assim como uma cidade (mais urbana que celeste: uma pessoa moral), o texto é cercado por todos os lados.”

Antoine Compagnon

Ao introduzir a obra **Paratextos editoriais**, Genette (2009, p.9) nos diz que o texto, enquanto obra literária, raramente se apresenta em estado nu. Junta-se ao texto uma série de produções verbais e não verbais (a “*vestimenta-de-todo-dia*”), cujo objetivo é “torná-lo presente”, garantir sua recepção e seu consumo sob a forma de um *livro*.⁷ Esses enunciados que acompanham o texto, o cercam, o prolongam e o apresentam, Genette os nomeia *paratextos*:

⁷ N.A.: Encontrei com a obra de Gérard Genette, **Paratextos editoriais**, na disciplina obrigatória para a linha de pesquisa “Literatura, outras artes e mídias” e vi o quanto seria proveitoso o trabalho desse estudioso do livro para pensar o imbricamento entre texto e paratexto em **Intramuros**. Ele se dedica exclusivamente a essas possíveis

Paratexto é tudo aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou retroceder (Genette, 2009, p.9).

Para Genette, o paratexto é uma “zona intermediária” que se situa entre o dentro e o fora, uma borda, ou ainda, citando Lejeune, “franja do texto impresso, que, na realidade, comanda toda leitura” (*apud* Genette, 2009, p.10). Porém, para ele, além de uma zona de transição, o paratexto é também zona de transação, lugar estratégico que possibilita uma ação sobre o público, servindo para direcionar a recepção do texto, uma melhor acolhida, uma leitura mais pertinente.

Para além dos enunciados que margeiam o texto, como prefácio, título, notas, epígrafe, prólogo do autor, comentários preliminares, ilustração, entre outros, Genette (2009, p.10) também considera como paratexto *tudo aquilo que gira em torno do texto, mas não pertence ao livro*, como entrevistas, correspondências, diários, anotações etc. A esse segundo grupo, poderíamos acrescentar os esboços, projetos, notas, ou seja, o que Genette (2006), em **Palimpsestos**⁸, chama de “pré-texto”.

Um elemento de paratexto, caso se constitua de uma mensagem materializada, tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquele do próprio texto: em torno do texto, no espaço do mesmo volume [...] chamarei de *peritexto* [...] Ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro [...] essa segunda categoria eu batizo, na falta de um termo melhor, de *epitexto* (Genette, 2009, p.12, grifos do autor).

O que Genette chama de peritexto, em Compagnon (1996, p.70-71) encontramos como *perigrafia*. Trata-se, também para esse autor, de um espaço periférico que não está dentro do

relações entre os textos e seus paratextos, classificando, inclusive, diferentes tipos de prefácios. Não vou adentrar nessas classificações, pois o que pretendo não é tentar fixar um nome às relações paratextuais na obra de Lygia Bojunga, mas sim refletir sobre os movimentos dessa escrita que se coloca no limite, em um entrelugar.

⁸ N.A.: Outra obra que acompanhou meu trabalho a partir da disciplina obrigatória da minha linha de pesquisa. Os caminhos que agora eu e você estamos percorrendo juntos foi pegando ladrilhos de diferentes lugares. Nessa obra, **Palimpsestos**, escrita em 1981, Genette, ao falar sobre as divisões entre textos e paratextos, entende o texto como espaço de criação. É preciso entender também que essa relação paratextual é uma das cinco formas de transtextualidade, quando Genette busca neste último termo uma forma de abarcar os diversos modos pelos quais diferentes textos se encontram. Antes dessa obra, o termo paratextualidade buscava abarcar todas essas relações, porém, a partir dela, o termo paratextualidade diz respeito à relação entre os textos e seus paratextos.

texto, mas também não está fora do livro. São elementos que envolvem o texto como as molduras de um quadro. Lugar de atuação autoral em que o autor deve “vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade” (Compagnon, 1996, p.70).

Tal como vitrina de exposição, testemunhos ou amostras, seus transbordamentos valorizam-no: notas, índices, bibliografia, mas também prefácio, prólogo, introdução, conclusão, apêndices, anexos. São as rubricas de uma *dispositio* nova que permitem julgar o volume *sem o ter lido, sem ter entrado nele*. Se elas estão presentes, se respeitam as convenções, não é preciso prolongar o exame, o texto é seguramente receptível (Compagnon, 1996, p.70, grifos nossos).

Sobre esses espaços que circundam o texto, o “delimitam”, “impedem seus excessos”, o “fecham”, para utilizar as palavras de Compagnon (1996), Muzzi nos diz que

é um produto da imprensa. O livro manuscrito, cujo modelo era o fluxo contínuo do discurso oral, tinha necessidade apenas do mais curto dos paratextos, o título, cuja função era apenas identificar o livro. No momento em que o “volumen” foi substituído pelo “codex”, o título era uma etiqueta, um nome inscrito num pedaço de pergaminho que pendia da extremidade do rolo guardado num estojo, a “membrana”, para identificar seu conteúdo (Muzzi, 2017, p.46).

Se levarmos, mais uma vez, em consideração os estudos de Arns (2007) ao falar sobre as técnicas utilizadas por São Jerônimo para a produção e reprodução dos livros, poderíamos dizer que alguns destes paratextos, que margeiam o livro hoje, já existiam desde a Era Medieval, como, por exemplo, o título, citado no tópico anterior. Em Arns (2007) também podemos ver, nos livros de São Jerônimo, a presença do prefácio, porém exercendo a função de organizar a ordem do livro que, às vezes, era publicado aos poucos, o que o diferencia do prefácio do livro moderno. Da mesma forma, por mais que os paratextos tenham ganhado espaço no livro impresso, precisamos ter em mente que,

antes, embora impressos, os textos se apresentavam frequentemente com a disposição textual do manuscrito e não obedeciam a códigos rígidos de pontuação, espalhando-se livremente sobre as páginas dos livros [...] A partir do século XVII, porém, os textos impressos passam a ser codificados por uma pontuação própria que separa os elementos internos do livro dos externos, delimitando-os mediante um paratexto rígido. Uma regulamentação interna passa a exercer função demarcatória entre as fronteiras hierárquicas de enunciação, entre o que é margem e o que é texto (Turrer, 2002, p.30-31).

Apesar de sabermos que alguns paratextos presentes no livro moderno também podiam estar presentes em alguns livros desde a era medieval, não podemos nos esquecer que as relações que estes enunciados estabelecem com o texto e com seus leitores diferem, uma vez que, na modernidade, o livro não ocupa o mesmo lugar que ocupava nos séculos anteriores. Voltemos, portanto, ao prefácio, agora com Compagnon, para pensarmos essas diferentes relações que este paratexto estabelece com o texto, o leitor e com o autor.

Na retórica antiga, nos diz Compagnon (1996, p.84), a chamada *captatio benevolentiae* tinha por objetivo abrir o discurso direcionando-se ao leitor, com o propósito de colocá-lo em condições favoráveis para recebê-lo. Muzzi (2017, p.48) acrescenta: seduzir o leitor, despertar o interesse do público pelo que estava sendo dito, *garantir a autoridade do narrador* que devia ser visto como detentor de um saber a ser transmitido. Definir uma situação de leitura e de escrita também era a função das epístolas dedicatórias da Idade Média e do início do impressa. Diferentemente da *captatio benevolentiae* e das epístolas, o prefácio cartesiano, considerado por Compagnon (1996, p.85) como a certidão de nascimento do prefácio moderno, não tem por objetivo assegurar uma ligação imediata entre os dois agentes do discurso sem interferir no discurso por vir, pois *supõe a existência de um texto*. “O texto intervém *a priori* nas relações que têm como cena o próprio texto, antecipando-as” (p.85).

Ao contrário de estabelecer uma relação entre leitor e autor, o prefácio cartesiano tinha por objetivo estabelecer uma relação entre título e assunto do livro, entre o autor e o texto, ou entre o texto e o leitor. Porém, esse prefácio não era destinado a qualquer leitor, mas a um leitor exemplar que já tenha não somente lido o livro, mas compreendido⁹.

O prefácio não se dirige a qualquer leitor (ao leitor “inocente”); ou melhor, se ele cai em suas mãos, é para renegá-lo – *não convida, não o solicita* –, através de uma deturpação que divulga ao público uma carta destinada a um único leitor, singular, avisado, que *já leu o livro* (até mesmo o traduziu; ele não é nada inocente). Sua leitura foi uma produção ou uma realização, isto é, uma leitura modelo. Todo prefácio supõe assim um leitor modelo ou um tradutor fictício; *esse é um traço característico da cena*

⁹ N.A: Eu sei que pode não estar sendo bem-visto eu ficar toda hora entrando na conversa de vocês. Se é que posso chamar isso de conversa. Desculpe se fui indelicada. Mas é que quando fui reler essa parte eu me perguntei o porquê de o “Nós” não ter trazido **Intramuros** aqui. Como não quero entrar no texto dele, não sou do tipo que quebra as regras, vou falar um pouco aqui com você, mas que seja só conversa nossa. Que não saia daqui, tá bom? Penso o prefácio de **Intramuros**. Por isso acredito ter o “Nós” falado tanto sobre a função desse paratexto, pois, como você verá no próximo tópico, Lygia joga com esse espaço de uma maneira tão complexa que nos faz pensar, assim como Agamben, na potência que o livro carrega em si quando se lança para além desse objeto formalmente estruturado. Penso também em Blanchot... Barthes... penso em todos aqueles que já li e me fizeram refletir sobre essa escrita que mostra um fazer, desfaz os próprios limites... questiona o que está dado, mas nada coloca no lugar.

imaginária do prefácio: escrevo-o para alguém que já me leu atentamente (e compreendeu-me). (Compagnon, 1996, p.86, grifos nossos)

Retrospectivo, intercede pelo título antecipando o livro que ainda não foi lido por quem o segura, mas já pelo leitor imaginário. Por isso, propõe um método de leitura, exige o condicional. Substituindo a apostila e a glosa medieval, o prefácio moderno, apresentado por Descartes, é, para Compagnon (1996, p.87), não um acréscimo ao livro, mas aquilo que o interdita. Ocupa um lugar paradoxal, pois é o primeiro que se lê, apesar de ser o último a ser escrito, “como um *da capo* que vibraria primeiro, um eco mais vivo que o som. Estranho destino do livro: ele avança, afinal de contas, pelo começo, inverte o sentido do caminho” (Compagnon, 1996, p. 87). Se o prefácio é assim tão paradoxal, para quê mantê-lo?

É que, apesar de tudo, é preciso terminar. Mais que a conclusão, o prefácio é um acabamento (não uma finalidade) da escrita, é um buril. Ele é a última palavra e a seguinte, um traço recorrente. Desenlace de uma história e liberação de um fantasma, ambos da escrita, ele marca a entrada do livro em um universo diferente, o da alienação, da publicação, da circulação: ele é despossessão, luto, separação. Enfim, o prefácio é a prova de realidade do livro, uma prova ilusória – não escrevo senão um simulacro de prefácio – mas suficiente. (Compagnon, 1996, p.87)

Além de ser direcionado ao texto, de antecipá-lo, o objetivo principal do prefácio no livro impresso é, para Muzzi (2017), dizer o que “o texto não pode dizer: suas relações com o mundo, com aquilo que está *fora de seus limites*” (Muzzi, 2017, p.48). Outra característica do prefácio impresso destacado por ela, e que será importante para pensarmos **Intramuros** e o modo como esse espaço é explorado por Bojunga, está no fato de este paratexto ser considerado “um texto autônomo e essa independência em relação ao texto a que se refere é significada espacialmente” (Muzzi, 2017, p.48). Embora trazendo a mesma assinatura, prossegue a autora, prefácio e texto estruturam diferentes situações de enunciação, *exercem diferentes tipos de papéis*.

Há, portanto, uma forte relação entre o livro enquanto produto e os novos papéis exercidos por estes paratextos, assim como o surgimento de outros espaços que passam a fazer parte desse objeto. Uma das formas de pensarmos um pouco mais sobre isso seria lançar nossos olhares, mesmo que de maneira breve, para as diferentes relações estabelecidas entre o livro e aqueles que são responsáveis por sua produção, quando ele deixa de ser um objeto raro para se tornar produto, objeto de consumo.

Vale lembrar, mais uma vez, que os livros, na Idade Média, eram produzidos por anônimos, pertenciam à igreja e a alguns nobres. Porém, quando falamos do livro impresso, já estamos falando de um momento em que os trabalhadores envolvidos na produção do livro já são profissionais. Além disso, podemos pensar a função do autor nesse percurso, ou seja, qual era o seu lugar diante da produção do livro enquanto objeto.

“Autores não escrevem livros”, começemos por essa afirmação de Chartier (2014, p.38), ao falar sobre o antigo regime tipográfico, entre os séculos XV e XVIII na Espanha. De acordo com Chartier, ao entregar o manuscrito para a tipografia, ele era revisado e reescrito por um escriba profissional que o corrigia, dava ao texto a aparência adequada (cópia justa) para ser entregue ao exame dos sensores. Essa cópia, considerada o “original” – na maioria das vezes a cópia autoral era descartada após a escrita do “original” –, era entregue ao livreiro/editor que escolhia o formato, papel a ser usado, a organização da composição e tudo mais que envolvesse os aspectos gráficos. “O que acontecia aqui não era, portanto, apenas a produção de um livro, mas a produção de um texto em si em suas formas material e gráfica” (Chartier, 2014, p.39).

Portanto, a partir do momento em que o autor passa a adquirir direitos sobre suas obras, o livro passa então a ser visto sobre outro aspecto. Enquanto discurso, pertence ao autor, enquanto objeto, pertence a quem o adquire.

Foi somente quando as obras escritas foram desvinculadas de toda materialidade particular que as composições literárias puderam ser consideradas bens de propriedade. Isso levou ao oxímoro que designa o texto como “coisa imaterial”. E levou à separação básica entre identidade essencial da obra e a pluralidade indefinida de seus estados, ou para usar o jargão da bibliografia material, entre os substantivos e acidentais; entre texto ideal e transcendente e as múltiplas formas de sua publicação. (Chartier, 2014, p.31)

Dessa forma, a obra enquanto um discurso não material, invisível e intocável, passa a ser vista como “sempre idêntica a si mesma, independentemente do modo de sua publicação e transmissão” (Chartier, 2014, p.31-32), ou seja, “a obra¹⁰ transcendia qualquer possível

¹⁰ N.A.: Gostaria de chamar sua atenção para um fato importante na história do livro. Essa separação do livro entre o material e o imaterial o acompanha desde sempre. Chartier em **A mão do autor e a mente do editor** (2014) nos fala sobre os diferentes agentes envolvidos na produção do livro e o lugar ocupado pelo autor desde quando o livro era escrito manualmente. Porém, essa separação se torna mais precisa a partir do momento em que o discurso passa a ser visto como propriedade do autor, dessa forma o texto é despido de toda sua materialidade. E aí talvez vale adiantar para você o fato de que Lygia é também, já há algum tempo, *editora* de suas obras. Mas “Nós” ainda vamos conversar sobre isso.

corporificação material” (Chartier, 2014, p.140). Dessa forma, o texto precisava ser desvinculado de qualquer particularidade material¹¹.

Mas Turrer (2017) nos lembra que, a partir do século XX, a separação entre o lugar de criação e os demais espaços do livro passa a ser questionada, uma vez que a própria *materialidade do livro começa a ser explorada*, retomando algo que já fora iniciado em meados do século XIX por Lautréamont e Mallarmé. O poeta Stéphane Mallarmé é referência quando se fala na exploração da materialidade do livro, citado por vários autores como Blanchot, Agamben, Chartier, Melot, Barthes, e tantos outros, pelo modo como o poeta, em busca de um livro absoluto, eleva o livro para além do abrigo da escrita.

Incluindo os elementos casuais num conjunto necessário e mais vasto: antes de tudo, o verso, que “com muitos vocábulos faz uma palavra total, nova e alheia à língua”, e, depois, num *crescendo* progressivo, a página, constituída – a partir do exemplo impuro do cartaz publicitário, a que Mallarmé era extremamente atento – como uma nova unidade poética em visão simultânea, que inclui os brancos e as palavras espalhadas sobre ela. E, finalmente, o “livro”, já não entendido como um objeto material legível, mas como um drama, um mistério teatral ou uma operação virtual que coincide com o mundo (Agamben, 2018, p.127).

Turrer (2017) ainda nos diz que com a filosofia analítica, representada por Derrida e Foucault, a margem é recuperada enquanto lugar de reflexão filosófica. “A margem submerge, é tudo que a palavra não diz, mas faz e mostra”¹² (Turrer, 2017, p.33). Porém, Muzzi nos lembra

¹¹ N.A.: Essa separação do livro em material e imaterial, sendo sua materialidade responsabilidade do editor e dos demais profissionais encarregados por sua produção enquanto objeto, me trouxe à memória o filme **The Pillow Book** (1996). Eu sei que muitas leituras são possíveis desse filme, mas nesse momento quero, por meio dele, pensar essa relação autor e editor e o objeto livro. Nesse filme, dirigido por Peter Greenaway, Nagiko, a escritora, escreve seus livros em corpos humanos para enviá-los ao editor. Mas, para seduzir o editor a fim de conseguir que seu primeiro livro fosse publicado, a escritora utilizou o corpo do amante dele (e dela). Seduzido antes pelo corpo, o editor experimenta a letra, no toque, no gosto (ele lambe a letra, se relaciona sexualmente com a letra-corpo-livro), e a leva para o livro impresso. Muitos outros livros são enviados para o editor, através de outros corpos. Porém, esses corpos não o interessam. Ao receber cada livro, ele reúne os escribas para fazer a cópia e depois editá-lo, transformá-lo em objeto impresso. Os corpos enviados pela escritora são descartados assim que as cópias dos textos são realizadas. Mesmo após um dos livros-humanos sofrer um acidente, os escribas são chamados para fazer a cópia do texto, única coisa que interessa ao editor. Mas há um livro, um único livro cujas letras não se separam do corpo. No amante morto, que também se tornara amante da escritora, a letra fica, vai junto com o corpo para se desfazerem juntos. Mas o editor, seduzido pela letra e pelo corpo, não consegue se desfazer nem de um nem de outro. Para conseguir obter toda a sensação que só pode ser propiciada pela letra-corpo, não dá para simplesmente copiá-la como se a letra, o toque do pincel, toda a sensualidade carregada pela escrita, não tivesse matéria. É preciso arrancá-la, mas com isso, parte do corpo, a que carrega os deslizes do pincel que formam a letra, a pele do corpo amado, é levada pelo editor. Posteriormente o livro-pele retorna à escritora, mas, para isso, o editor morre. (Acho que estiquei muito nossa conversa. Mas tudo bem, é só retornar à página anterior e fazer de conta que eu não estive aqui.)

¹² N.A.: Eu disse para mim mesmo que não ficaria mais me intrometendo. Eu reli o texto e percebi que já tinha entrado demais na conversa. Entrado não... na verdade fiquei aqui de fora... ou estava dentro... Bom, o que eu

que a “função básica assumida pelo paratexto desde sua criação está, entretanto, sempre presente” (Muzzi *apud* Andrade, 2013, p.117), ou seja, apresentar o texto, estabelecer critérios de recepção e leitura, lugar de ação sobre o público.

Sabemos que esses espaços paratextuais ainda passam despercebidos, uma vez que ainda estamos presos na formalização do livro, assim como na imaterialidade do texto. No “Pra você que me lê” do livro **Meu amigo Pintor** (2003), editado pela Casa Lygia Bojunga, a autora-editora nos fala sobre essa relação entre autor e editor e o “desprezo” para o que está além do enredo:

No meu segundo livro (*Angélica*), quando comecei uma parceria muito amigável com a AGIR (parceria que durou quase trinta anos, e que desfiz quando quis criar minha própria editora), ao saber que meu livro já estava prontinho para impressão, pedi pra dá uma última olhada no texto. Fui avisada de que qualquer alteração ia acarretar transtornos e custos. Mas, prontamente, me mandaram as provas. Comecei a ler. Fiquei paralisada: minha maneira coloquial de escrever (tantas vezes desrespeitando regras gramaticais e, com isso acarretando críticas, eu sei) tinha sido transposta para um “português gramaticalmente correto” que o revisor, cumprindo seu papel, achou por bem impor ao meu texto. (Bojunga, 2003, p.107)

Tendo a materialidade de sua escrita desconsiderada, Lygia experimenta, pela primeira vez, o que ela chamou de “medo-pânico” ao ter que recorrer ao editor em defesa da liberdade de sua escrita. “Medo-pânico”, pois como nos diz a autora, nessa relação, não cabia ao escritor “opinar a respeito disso ou daquilo” (Bojunga, 2003, p.106).

Falamos sobre a materialidade do texto e o que está para além do que se diz. Pensemos agora na *materialidade do livro*: poderíamos imaginar alguém retirando do livro **Um lance de**

quero dizer é que não ia mais puxar notas, talvez fosse mais interessante eu somente reescrever e colocar aí dentro (aqui dentro?) isso que quero dizer aqui. Você não perceberia essas mudanças, afinal, a tela não deixa marcas, eu já disse. Eu estava lendo **Livro – um encontro** (2007), e me lembrei muito dessa nossa conversa sobre a relação do autor com a materialidade do livro. No capítulo “Livro/livre”, Lygia fala da liberdade experimentada ao escrever livros de literatura. Liberdade que estava para além das palavras, do conteúdo, mas também nos espaços do livro. “Eu podia fazer um capítulo de três linhas.

Ou de três páginas

Ou de trinta.

Nossa! [...]

agora eu vou fazer a cena de cabeça para baixo; agora eu vou fazer o capítulo do lado avesso; agora eu vou escrever uma linha plantando bananeira” (p.89).

Experimentar essa liberdade no livro, com o livro. Liberdade essa ainda mais explorada quando Lygia passa a não somente escrever, como também editar seus livros.

“O luxo de corrigir e reescrever, somando a sensação de liberdade me rondando [...] eu confundo as palavras livro e livre: me acontece muito de querer dizer uma e sair outra” (p.90).

Experimentar a liberdade de fazer... não somente fazer, mas mostrar esse fazer, deixar ver os caminhos... as pegadas... a errância.

dados (2023), de Mallarmé, seus espaços em branco, ou, retomando a margem da página? Como seria se retirassem de **Tutaméia** (2021) seus prefácios ou seu índice de releitura? Continuará sendo o mesmo livro? Mas falaremos sobre isso no próximo tópico, ao propormos um olhar mais atento para o que está para além do texto e do livro formalmente estruturado.

Do lado de “dentro”: o que cabe no livro ainda não acabado

“... o livro é – ou pelo menos pretende ser – algo muito menos sólido e seguro do que estamos habituados a pensar.”¹³

Giorgio Agamben

Lygia Bojunga sempre gostou de explorar os espaços paratextuais enquanto lugar de criação. Em **Tchau**, por exemplo, único livro de contos da autora, cuja primeira publicação foi em 1984, Rebeca e Rodrigo saltam dos contos para habitar a folha de créditos: a eles são atribuídos os desenhos e a caligrafia, respectivamente. Porém, essa exploração paratextual se torna ainda mais complexa com a criação do espaço “Pra você que me lê”.

Esse paratexto surge, pela primeira vez, no livro **Feito à mão**. Como falamos, no tópico “Do pergaminho ao papel, do manuscrito ao impresso: um breve passeio pelos caminhos do livro”, essa obra fazia parte de um projeto da autora de fazer um livro todo à mão, porém, depois de pronto, levando em consideração o número de leitores, seu livro artesanal não consegue chegar a todos eles. Por isso, **Feito à mão** sucumbe aos poderes da imprensa e ganha (entre aspas) uma “*vestimenta-de-todo-dia*”. Entre aspas, pois foi exatamente por se tornar um livro impresso que Bojunga cria o paratexto “Pra você que me lê”, para contar a saga da transformação de um “estado” para o outro. Como nos diz Rocha (2018):

¹³ N.A: Então... chamei essa nota na epígrafe, pois caso o leitor vá procurar essa citação no ensaio “Do livro a tela: O antes e o depois do livro”, verá que há uma diferença de tradução entre o ensaio publicado no livro **O fogo e o relato** (2018) e a versão que consta na revista **Diálogos Mediterrâneos** (2015). No livro, a citação encontra-se da seguinte forma: “... o livro é – ou, pelo menos, pretende ser – algo muito menos sólido e tranquilizador do que estamos habituados a pensar” (p.128). Podemos optar por qualquer uma das traduções sem grandes perdas, pois seja pensar o livro como algo menos “tranquilizador” ou “seguro”, trata-se de um convite para pensar o livro para além do livro, para além de abrigo das palavras ou do lugar da obra finalizada. Ver que o modo como se estrutura, ou o modo como rompe com estruturas cristalizadas, ressignifica a própria escrita, os lugares ocupados por quem escreve, quem lê e o que entendemos por livro e obra.

Neste livro, esse paratexto é como um canal de comunicação para o leitor, a fim de proporcionar informações que possibilitem um panorama de toda a aventura de produzir esse livro artesanal, sendo assim o elemento principal para a recepção do leitor. É claro que isso ocorre por meio de uma agradável narrativa, através de diversos recursos criativos utilizados por ela, o que contribui para o envolvimento do leitor com o livro antes mesmo de ele ler os oito capítulos presentes na obra (Rocha, 2018, p.55).

Porém, ao invés de antecipar o conteúdo da obra que será lida, Lygia nos fala sobre a escrita de outras obras e outras personagens, ou seja, não conversa com o leitor sobre o que está escrito, mas *sobre a própria escrita e o livro em sua materialidade*. Um espaço que, além de ocupar quase um terço da obra, traz diálogos, capítulos e notas de rodapé. A segunda edição do livro **Feito à mão** foi publicada pela Editora Agir no ano de 1999, porém, quando o livro passa a ser publicado pela Casa Lygia Bojunga, em 2005, ele ganha mais um paratexto – um complemento, na verdade – que, mais uma vez, fala sobre sua caminhada, não sobre seu conteúdo.

Como sabemos, Bojunga cria sua própria editora em 2002, indo, como nos diz Leal (2011), na contramão do mercado editorial.

Diz-se que o mercado editorial brasileiro se profissionalizou nos últimos 15 anos. O trabalho, antes realizado entre parentes, deu lugar a funcionários da área de Comunicação. A direção de marketing deu as mãos à direção editorial. Editoras tradicionais passaram a compor grandes grupos. Pequenos editores não param de surgir, valendo-se da tal profissionalização. Lygia Bojunga Nunes, porém, *escolheu o caminho contrário* (Leal, 2011, n.p., grifos nossos).

Ao estabelecer essa nova relação com suas obras, tornando-se editora delas, Bojunga retoma seus livros trazendo transformações paratextuais significativas. Uma delas é a padronização das capas de seus livros, agora todas em um tom amarelo claro, indo, mais uma vez, na contramão do mercado editorial, no qual as capas são pensadas não somente para estabelecer uma relação com o conteúdo da obra, mas principalmente como lugar de chamada, de ação sobre o público. Para o leitor desavisado, de longe, na prateleira de uma livraria, ou biblioteca, os livros de Bojunga parecem todos iguais, como se a autora tivesse levado a padronização ao limite, uma espécie de enciclopédia no qual mudaria somente o conteúdo. Porém, essas capas marcam uma importante mudança na relação da escritora com suas obras,

mudanças essas que intensificam a complexidade das relações estabelecidas entre textos e paratextos.

Como escritora/editora, ao retomar seus livros, Bojunga passa a inserir em vários deles o espaço paratextual “Pra você que me lê”, que antes era exclusivo do **Feito à mão**. Para além de um paratexto, esse espaço ora invade a obra, ora nos remete para outros espaços, tecendo intrincadas relações entre dentro e fora do livro. Andrade (2013) nos fala sobre as complexidades trazida por esse espaço:

É justamente essa vocação literária e o desejo de “viver com livros, viver pra livros, viver de livro” que permitem a Lygia alargar o trabalho da criação, a partir de uma *complexa manipulação dos espaços do livro*, incluindo a perigrafia, o formato, o projeto gráfico, a capa, ilustrações etc. Tendo já escrito, encenado e ficcionalizado sua relação com o livro e com a própria escrita, é sobretudo com a criação de um espaço movente de diálogo com o leitor, nomeado “Pra você que me lê” (que ora funciona como prefácio, ora posfácio, ora “intrafácio”), que Lygia Bojunga irá instaurar um delicado e subversivo jogo de construção e desconstrução do livro (Andrade, 2013, p.116, grifos do autor).

“Construção e desconstrução do livro”, esse é o jogo que esses espaços estabelecem nas obras da autora. Os livros nos são apresentados por meio de demarcações fluidas, opacas, ambíguas, movediças. Em **Retratos de Carolina**, o “Pra você que me lê” surge no meio do texto, interrompendo a narrativa para falar sobre o livro que está sendo escrito, porém a personagem Carolina “invade” o paratexto para pedir à autora mais um ou dois retratos. No livro **Paisagem**, ele surge entre o texto e outro paratexto, “Caminhos”, que acompanha os demais livros da conhecida trilogia do livro, composta também por **Fazendo Ana Paz e Livro – um encontro**.

Outros autores como Clarice Lispector e Machado de Assis também gostam de jogar com os espaços que cercam o livro. Em **A hora da estrela** (1998), temos uma lista de treze possíveis títulos para o livro. Já na “Dedicatória do autor”, Clarice assina o texto que “na verdade” (?) pertence à personagem e também narrador Rodrigo S. M., fazendo-nos repensar a relação que se tece entre ambos. Em Machado de Assis, impossível não lembrarmos do defunto autor, de **Memórias póstumas de Brás Cubas** (2009), que não somente escreve o texto, como também assina a carta ao leitor.

Pirandello também estabelece um jogo interessante entre o dentro e o fora da “ficção” no teatro. Em **Seis personagens em busca de autor**¹⁴ (2022) o escritor leva o teatro para além do palco, tornando ainda mais complexa a relação entre autor e criação. No seu teatro, o diretor precisa se colocar como expectador, os personagens invadem o palco entrando pela porta da frente, a atriz principal caminha por entre os corredores da sala. Personagens sem autor buscam por um modo de ganhar sua história, invadem a cena, criticam o modo como vão para o palco.

Também nos lembra as estratégias de Lygia Bojunga – nos levando a confundir dentro e fora do texto – o jogo que João Guimarães Rosa estabelece com os espaços paratextuais em **Tutaméia: terceiras histórias**, como mencionado por Turrer.

Embora Guimarães Rosa escreva e demonstre nos prefácios de *Tutaméia* sobre o livro que escreve, o faz de forma incomum, mesclando o que está escrito com o que se poderia escrever, o que poderia se criar e o criado. Pelo jogo do “fique escrito por não dito”, acaba por revelar, através de *Tutaméia*, um movimento duplo, dado pelo trânsito entre texto e extratexto que se fundem, constituindo a ideia de um livro que se escreve, se reescrevendo. Demonstra, assim, de um outro modo, e pela própria escrita, “a aproximação do que escapa à unidade, a experiência do que é sem consenso, o erro, o exterior, o inapreensível e o irregular”, como caminho que o desvia da obra acabada. (Turrer, 2002, p. 36-37).

Tutaméia traz em seu paratexto duas epígrafes, um título e um subtítulo que se revertem no final do livro, quatro prefácios, um índice de leitura e outro de releitura. Os índices de leitura e releitura delimitam os prefácios, pois, se no primeiro esses prefácios estão indiferenciados dos outros textos, no segundo eles são colocados como paratextos, ou seja, se colocam, ao mesmo tempo, como “discurso do criador e criação” (Turrer, 2002, p.34). Nesses espaços, Guimarães Rosa se dedica a escrever sobre a própria escrita, nos remetendo ao “inapreensível”, ao “irregular”, ao “inacabado”, semelhante ao que vemos em **Intramuros**. Se para Guimarães Rosa “[o] livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber” (Rosa, 2021, p.34), nos

¹⁴ N.A: Vou deixar aqui uma observação, pode parecer desnecessária, mas como falei (“Nós”) sobre relações paratextuais, pensando como esses textos são explorados enquanto lugar de criação, assim como no modo como interferem na leitura, gostaria de ressaltar um fato interessante. Na edição da coleção L&PM Pocket (2022), o livro de Pirandello, **Seis personagens em busca de um autor**, vem acompanhado de um prefácio escrito pelo próprio autor. Para além de apresentar a obra, Pirandello traz interessantes reflexões sobre a relação autor e escrita, questionando o domínio que o autor tem sobre suas personagens. Mais que um final que se quer começo, o prefácio de Pirandello surge como um além da obra que nos faz pensar a criação literária em si. Mas na edição da Peixoto Neto (2004) esse prefácio não está presente – o que me leva a pensar nas transformações materiais que ocorrem de uma editora para outra, ou de uma edição para outra, e como essas mudanças podem interferir na leitura, modificar sua significação. Inclusive, o prefácio de Pirandello ajudará muito a refletir sobre a relação da escritora com a personagem, em **Intramuros**. Creio que “Nós” ainda falaremos sobre isso, no terceiro capítulo.

remetendo ao que escapa, o que está para além do livro, Bojunga nos diz que “*acabado* livro nenhum nunca está” (Bojunga, 2016, p.9, grifo da autora).

É do inacabamento, do inapreensível que nos falam esses autores. Porém, se Guimarães Rosa nos fala sobre a escrita da obra em um espaço que, mesmo nos remetendo para fora do livro, ainda pode ser delimitado, Lygia inicia seu livro falando da ausência de um livro, do desejo de uma escrita em um livro em que dentro e fora não se distinguem, nem mesmo espacialmente, pois o livro todo se apresenta como um “Pra você que me lê”.

Hoje, afinal, retorno ao nosso espaço, desta vez por uma circunstância nova: antes eu costumava vir até aqui para te contar uma coisa ou outra de um livro meu que você tinha acabado de ler, ou que estava recém-começado. Então eu te contava um fato qualquer que tinha influenciado a feitura do livro, ou uma ou outra passagem da minha vida relacionada, em geral, ao trabalho que realizo. [...]

Como eu tinha começado a te contar, ontem aconteceu uma coisa diferente: não te encontrei com um novo livro meu na mão. (Bojunga, 2016, p.7-8)

Poderíamos pensar, levando em consideração as palavras de Florêncio (2019), que “o assunto da obra não é apenas o processo de criação literária, visto que ele mesmo já fora elaborado” (p.176). Mas, qual **Intramuros**? O livro que tenho em mãos? O que se faz à medida que a autora nos fala sobre sua feitura? Ou ainda outro, pura virtualidade?

Bojunga nos fala não somente da ausência de um livro pronto, mas também sobre as dificuldades para escrever o livro, os tropeços, as angústias diante da página em branco.

[E]mbora sendo logo tomada pela vontade de escrever outro [livro], a página em branco me paralisa durante um longo tempo. Durante semanas e meses, volta e meia, abria o caderno destinado ao meu novo livro. Depois de me perder horas na contemplação do papel não escrito, e feito coisa que era para não continuar ali remoendo a suspeita de que eu tinha desaprendido a escrever (Bojunga, p.2016, p.9)

É esse “caminho tortuoso e longo” (p.11) da feitura do livro que somos convidados a percorrer. O “empacamento” diante da página em branco leva para seu caderno tudo aquilo que não faria parte do livro, mas que ao mesmo tempo já o habita pela ausência. Anotações variadas, endereços, personagens, a flor murcha que carrega a ausência de um vermelho “que só mesmo Goya foi capaz de reproduzir”, “três ou quatro páginas com diálogos que *iriam* acontecer numa peça de teatro” (p.9, grifos da autora), tudo aquilo que pertence ao seu antes, ou melhor, tudo

aquilo que Genette (2010) chamou de “pre-textos”, mas que Agamben (2018) colocou sob a fórmula “o antes do livro ou do texto”. Essa fórmula resumiria, na visão do filósofo, as intenções de Barthes em seu curso **A preparação do romance**, no qual fala para seus alunos sobre um “querer-escrever” que precede a escrita de toda obra.

Usarei a fórmula – “o antes do livro” – para me referir a tudo aquilo que precede o livro e a obra finalizada, àquele limbo, àquele pré-mundo ou submundo de fantasmas, rascunhos, anotações, cadernos, esboços, cadernetas, aos quais nossa cultura não consegue dar estatuto legítimo nem leiaute gráfico adequado, provavelmente porque sobre nossa ideia de criação e de obra pesa o paradigma teológico da criação divina do mundo, daquele *fiat* incomparável que, segundo sugerem os teólogos, não é um *facere de materia*, mas um *creare ex nihilo*, criação que não só não é precedida de matéria, mas se realiza instantaneamente, sem hesitações nem reconsiderações, por um ato gratuito e imediato de vontade (Agamben, 2018, p.112).

Pensando não somente no ato criativo, como também na obra acabada e no livro no qual ela ganha forma, Agamben (2018), em seu ensaio “Do livro à tela. O antes e o depois do livro” traz importantes considerações sobre a potência que o livro carrega em si quando se lança para além desse objeto estruturalmente formalizado. Percorrer esse caminho, trazido por Agamben, será de grande contribuição para pensarmos **Intramuros**.

Toda obra possui um antes, mesmo quando se mostra acabada em forma de livro. Nem mesmo Deus criou do nada. Retomando Platão, Agamben (2018) nos fala que Deus tinha uma ideia preconcebida de sua criação, portanto, havia um antes. Na cabala, Deus cria do nada, esse nada se torna matéria para criação. Porém, na teologia, perguntar sobre o antes da criação é assunto proibido. São esses livros, que tocaram nesses assuntos proibidos, que Agamben traz como exemplo para pensarmos não somente o estatuto da obra, como também do próprio livro.

Citando Francesco Moroncini, que publicou sua edição crítica dos **Cantos** de Leopardi, o filósofo nos fala das indagações possíveis diante de um livro que traz para dentro do texto não somente os cantos em sua forma “acabada”, mas também reproduz graficamente o manuscrito de cada canto em sua materialidade e suas particularidades, incluindo as correções, anotações, apostilas do autor (Agamben, 2018, p.114). Diante dessa obra,

[o] leitor, de início, fica desorientado, porque aquelas composições perfeitas, que ele estava acostumado a ler de um só fôlego, agora perdem a consistência familiar, dilatam-se e estendem-se por páginas e páginas, permitindo-lhe, desse modo, percorrer o processo temporal que levou à sua redação (Agamben, 2018, p.114).

Essa relação se torna ainda mais complexa quando nos remetemos aos **Diários** de Kafka, pois, nos diz Agamben, não há um antes que preceda seus fragmentos, como no caso dos **Cantos** trazidos por Moroncini. Os diários são feitos de começos de contos nunca escritos. Assim como as obras de Kafka, as de Hölderlin levam ao extremo o que fora feito por Moroncini, pois são obras que reproduzem os manuscritos sem estabelecer qualquer distinção entre suas diferentes versões. É como se nenhuma dessas versões fosse o texto,

porque este se apresenta como um processo temporal potencialmente infinito – tanto em direção ao passado, do qual inclui todo e qualquer rascunho, redação e fragmento, quanto em direção ao futuro –, e sua interrupção em certo ponto da sua história, por acontecimentos biográficos ou por decisão do autor, é puramente contingente (Agamben, 2018, p.117).

Citando Cézanne, Agamben nos diz “que um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado” (p.117). A obra é, portanto, sempre “fragmento de um processo criativo potencialmente infinito” (p.117). A obra nunca acaba, é interrompida, ou abandonada. Nessa condição de fragmento, ele nos lembra que podemos então pensar não somente em um “antes”, mas também em um “depois” do livro.

Agostinho, em 427, publicou **Retrataciones**, onde ele faz uma retomada de seus livros anteriores, não somente para corrigir possíveis defeitos ou imprecisões, mas para esclarecer os sentidos e objetivos deles. Poderíamos também acrescentar outro exemplo, além desse trazido por Agamben. Turrer (2002) nos fala que Guimarães Rosa retomou **Sagarana** da primeira até a quinta edição. Nas palavras da pesquisadora, Guimarães Rosa estava “sempre em busca de aprimorar, cada vez mais, a forma, a arte de descobrir pela medida a desmedida das palavras” (Turrer, 2002, p.74). Em **Intramuros** também tropeçamos em notas de releitura que ocupam lugar de notas de rodapé. Nas páginas finais desse livro é também sobre o depois do livro que nos fala a escritora.

Enquanto rasgava, me perguntava: e por que não rasgar *todas* se estou me sentindo tão aliviada rasgando estas?

Freei a volúpia: ao chamar Nicolina pra tal “conversinha importante”, eu já tinha relido tudo o que escrevi até hoje pro *Intramuros* e já tinha feito uma seleção das narrativas e diálogos que me pareceram vivos (Bojunga, 2016, p.180, grifos da autora).

Contudo, parece-nos que na obra de Lygia há algo além, pois a autora não somente fala do que antecede e sucede a escrita de um livro, mas do próprio livro que estamos lendo. Dentro e fora do livro se confundem, porém, ao mesmo tempo, o dentro e fora do texto se tornam indiscerníveis.

Diante desses exemplos apresentados – e podemos incluir também **Intramuros** – Agamben (2012, p.121) nos lembra que o modo como estamos habituados a enxergar tanto a obra quanto o livro precisa ser repensado:

desde Aristóteles, pensamos a obra (que os gregos chamavam *ergon*) correlacionando dois conceitos: a potência e o ato, o virtual e o real (em grego, *dynamis* e *energeia*, ser-em-obra). A ideia corrente, que se aceita como óbvia, é que o possível e o virtual – o “antes” da obra – precedam o atual e o real, o *ergon*, a obra acabada, na qual o que era somente possível encontra realização por meio de um ato de vontade (Agamben, 2018, p.121).

Portanto, quando falamos do inacabado, do que precede a obra, estaríamos falando, na visão de Agamben, sobre algo em que a potência não se esgota em ato¹⁵, o “querer-escrever” permanece em sua irrealização, em seu inacabamento. Porém, todo livro traz em si um “resto de potência”, pois se assim não fosse, a obra não seria mais que um “sepulcro da obra”. Portanto, para Agamben, se quisermos saber mais sobre esse “objeto curioso que é o livro”, é preciso

complicar a relação entre potência e ato, possível e real, matéria e forma, e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de se fazer possível. E talvez somente essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança, por assim dizer, no ato, mereça ser chamada “obra” (Agamben, 2018, p.122).

O filósofo destaca, em seu ensaio, duas obras que considera exemplares enquanto “criaturas híbridas” nas quais livro e obra se entrelaçam, onde a “atopia e quase inconsistência ontológica do livro são levadas ao limite extremo” (p.123). São elas: **Novo comentário** (*Nuovo commento*), de Giorgio Manganelli – livro de notas sem textos – e o **Le ‘livre’ de Mallarmé**, cujo autor é Jacques Scherer – o livro que encena o livro. Assim, também olhamos para

¹⁵ N.A: Essa distinção que Agamben faz entre obra e livro, tendo o livro como objeto e a obra como o que estaria para além do livro, me levou ao encontro da ideia de livro e obra em Blanchot. Para Blanchot o livro seria o objeto, a obra, o inalcançável, o que está por vir (Blanchot, 2011, p.11-26). Porém, ao falar da necessidade de tornar mais complexa a relação entre potência e ato, Agamben mostra um livro que está além do objeto que abriga a escrita, um livro cuja potência se faz presente, o “querer-escrever” não se esgota... “criatura híbrida”.

Intramuros, como uma criatura híbrida, na qual livro e obra se encontram. O livro fala sobre o próprio livro que se escreve, é sua própria materialidade que é colocada em cena, porém em um movimento duplo em que os limites do livro e do texto são diluídos. Retomando a epígrafe deste tópico, **Intramuros** se apresenta enquanto um livro *muito menos sólido* do que estamos habituados.¹⁶

Poderíamos dizer, pelo que foi visto até o momento, que estamos diante de um livro em que não é possível delimitar seus espaços, nem mesmo fisicamente. Se o prefácio, como nos diz Genette (2009) nos permite entrar ou retroceder, não podemos dizer o mesmo de **Intramuros**, pois não sabemos quando estamos entrando ou saindo do “Pra você que me lê” ou do texto “em si”, já que não há separação entre eles. É como se caminhássemos sobre a fita de Möbius, um dentro-fora, fora-dentro, que se repete sem nos darmos conta. O livro todo se apresenta como lugar de criação, porém, ao mesmo tempo, nos remete para fora do livro, para o que o precede e para o que está além, para o que está por vir. Livro cujo escrever o livro é o tema central, obra-livro, livro-obra que, enquanto lemos, se faz ao mesmo tempo que desfaz seus próprios limites como objeto impresso.

Para visualizar melhor essa relação, poderíamos evocar aqui a antiga metáfora do livro enquanto corpo. Seria um regresso? Depende do que estamos chamando de corpo. A esse respeito, Chartier (2007) nos fala de um corpo, no Século de Ouro espanhol, que era produzido por um Deus editor que daria forma corporal adequada à alma de sua criatura. Nesse sentido, não estaríamos retornando à já questionada separação entre a imaterialidade textual e a materialidade do livro? Poderíamos então, paralelamente, evocar uma outra referência: os célebres corpos das mulheres de Erté. Barthes, em seu texto “Erté ou ao pé da letra”, nos apresenta o alfabeto do designer francês, que é constituído de corpos femininos, seus trajes e acessórios. Se Bojunga nos conta da impossibilidade de estar longe dos livros, de se separar dos livros, da sua necessidade de estar com os livros, vivendo de livros, Barthes (1990, p.97)

¹⁶ N.A.: Vou arriscar aqui um trocadilho (infeliz?): talvez, do temor da escritora, que fala da suspeita de ter “desaprendido a escrever”, pudéssemos pensar que **Intramuros** exige de sua autora, para ser escrito, um desaprendizado, uma espécie de *imperícia*, que a coloca necessariamente em um espaço de risco, resultando em um *livro desaprendido*, e em consequência exige também do leitor uma ignorância, que ele *desaprenda a ler* (veja o que diz Blanchot n’**O espaço literário**, logo no início da parte “A obra e a comunicação”!....). Além de autores já citados aqui, isso me fez lembrar demais a poesia de Manoel de Barros, **O livro das ignoranças, O livro sobre nada**, ou a Clarice Lispector do “Fundo de gaveta” do livro **A legião estrangeira**, que se pergunta: “Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.” (Lispector, 2020a, p.138). **Intramuros**: livro inacabado, mal escrito, que “obviamente não presta”, que não cessa de abrir “fundos de gavetas”, buracos, desestabilizando-nos, desestabilizando-se, atirando-se em direção ao seu “nada”.

nos fala que o “purgatório de Erté eram as mulheres”, ele sempre desenhou mulheres, nunca conseguiu se separar delas.

No alfabeto de Erté os corpos se “de-formam”, ou “transformam-se” pela força da letra, sem, no entanto, se desconfigurarem. Mulheres-trajes, nos diz Barthes (1990), uma vez que não é possível separar o corpo do traje, como se os trajes e penteados fossem prolongamentos do corpo que forma as letras de um alfabeto feito por Mulheres-Letras.

Para Erté, o tema da ascensão é, antes de mais nada, o da designação de um espaço *possível* da linha que, partindo do corpo, possa possibilitar seu poder de significação. O penteado, acessório maior (tem seus substitutos menos nas echarpes, caudas colares, pulseiras, tudo o que *parte* do corpo), é aquilo através do que o artista *ensaia* sobre o corpo feminino as transformações de que necessita para elaborar, como um alquimista, um objeto novo, nem corpo, nem traje, participando, no entanto, de ambos (Barthes, 1990, p.103-104, grifos do autor).

Há uma troca, pois, de acordo com Barthes (1990), parece que a Mulher empresta à Letra a sua figura, porém, ao mesmo tempo, a Letra empresta à Mulher sua abstração.

Ao *figurar* a letra, Erté *infigura* a mulher (permitindo-nos este barbarismo, necessário, pois que Erté despe a mulher de sua figura – ou pelo menos, a evapora – sem a desfigurar): as figuras de Erté são tomadas por um incessante “transformar-se”, letras tornam-se mulheres, mas igualmente (nossa própria língua reconheceu esse parentesco) *pernas* se transformam em hastes (*jambe* em *jambages*) [...] faz do corpo humano uma letra em potencial, que pede para ser lida (Barthes, p.105, grifos do autor).

O que pretendemos, com essas evocações, é pensar essa materialidade que não se desprende da obra. Se há um corpo, esse corpo já não pode ser delimitado, assim como os corpos das mulheres de Erté, que se ausentam para dar “corpo” à letra, mas ao mesmo tempo, juntamente com seus trajes e acessórios, é o que dá forma, é o que torna possível essa Letra, portanto, Mulheres-Letras.

Em **Intramuros**, como já mencionado, não é possível separar o lugar da criação dos demais espaços que delimitam o próprio livro, o configuram e o fazem ser visto enquanto objeto impresso. Um corpo que se faz e se desfaz em “um incessante ‘transformar-se’”, ao colocar em cena a escrita do próprio livro que está sendo lido, fazendo surgir uma espécie de dentro-fora, um espaço-outro.

CAPÍTULO II – TEATRALIDADE

O livro em cena: o palco

“... comecei a trabalhar uma maneira de contar aquela história no palco [...] mais mágico que isso, só a literatura.”

Lygia Bojunga

“**Mam.bem.be** s.m. 1 grupo teatral ger. amador e itinerante. Adj 2 de má qualidade; ordinário <móvel m.> <atuação m.>”.

Começamos pelo verbete encontrado no dicionário Houaiss (2010), pois é desse substantivo que Bojunga cunha o termo “Mambembadas”, para dar nome ao primeiro projeto de sua editora (Casa Editorial Lygia Bojunga). No livro **Feito à mão**, a escritora dedica um capítulo para falar sobre esse projeto:

Um dia eu concluí que o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga tinha que ser feito a três (eus): escritora, atriz e andarilha. Peguei meu livro *Fazendo Ana Paz* e comecei a trabalhar uma maneira de contar aquela história no palco. Depois botei um espelhão no estúdio do Rio, pra poder me enxergar nas sete personagens da história, e durante meses me concentrei nesse projeto (Bojunga, 2008, p.115).

Portanto, como visto no fragmento acima, foi com o intuito de levar seus personagens para o palco, reunir seus “eus” em um mesmo lugar, que Lygia inicia seu projeto. Mas por que “Mambembadas”? Adentremos um pouco mais em seu conceito:

[O] Teatro Itinerante, o Mambembe e o Circense estão relacionados, visto que têm caráter nômade e popular. Essa associação ocorre há muito tempo, desde as celebrações dionisíacas. Estas, muito comuns no período da Grécia Antiga, eram festas públicas que homenageavam Dionísio, o deus do vinho e das festividades. Nessa época, o ator Téspis, extremamente inovador, participou desses eventos e trouxe-lhes certa influência de experiências anteriores, itinerantes, que teve por meio de suas apresentações: “ele perambulava pela zona rural com uma pequena trupe de dançarinos e cantores” (Florêncio, 2019, p.80).

De acordo com Florêncio, devido a isso é possível dizer que as festas dionisíacas, nas quais apresentava-se Téspis, sejam o primeiro teatro que pode ser relacionado ao Teatro Mambembe, por seu caráter popular e festivo, tão comum nessa arte. Como já mencionado anteriormente, Florêncio se dedicou, em sua tese, a diferentes tipos de teatro, relacionando

algumas de suas principais características com diversas obras de Lygia Bojunga, abarcando todos os livros publicados por ela até o momento. Apesar de o nosso caminho partir de outro lugar, seguindo outros rumos – visto que nosso objetivo é ver como Bojunga teatraliza a própria escrita por meio da exploração material do livro –, os estudos de Florêncio (2019) serão de grande contribuição para pensarmos alguns aspectos do teatro, neste momento, especificamente do Teatro Mambembe, bem como a relação de Bojunga com esse fazer artístico.

Recorramos, como Florêncio (2019), também ao **Dicionário de Teatro** de Patrice Pavis, uma vez que esse livro tem sido uma importante ferramenta para nossa pesquisa, visto que nossa caminhada está nos aproximando cada vez mais do teatro (porém, ao mesmo tempo, nos lança para além do teatro). De acordo com o dicionário:

O mambembe é, originalmente, um dançarino de teatro. A palavra (no original francês) vem do latim vulgar *ballare*; designa hoje o saltimbanco. Trupes mambembes de histriões e saltimbancos cruzavam antigamente a Europa realizando espetáculos populares em tablados. Esses atores mambembes – *clowns*, acrobatas, malabaristas, mas às vezes também cantores e poetas – se produziam sempre à margem dos teatros oficiais (Pavis, 1999, p.231).

Um teatro “à margem”, “itinerante”. Foi pensando nesse “modesto fazer teatral” (e tendo na lembrança a peça **O mambembe**, de Artur Azevedo) que Lygia se propôs, como ela mesma disse em seu livro, sair “por aí” falando, ou melhor, encenando suas obras. Um palco em cada cidade: cidades grandes, pequenas, “universidade, escola, teatro (grande, pequeno, imenso, desse tamaninho), centro cultural, sala de aula, sala de vídeo, cinema, circo, terraço de prédio, auditório” (Bojunga, 2008, p.117). Na mala da escritora-atriz-andarilha, apenas três tapetes de crochê para delimitar o palco, ou melhor, o lugar da encenação. Apenas três retângulos, “menos de cinco metros de crochê” para separar o dentro e o fora do espetáculo, ou seja, era esse “tecido” que delimitava o lugar da criação dos demais lugares.

Para além do momento da apresentação, o Teatro Mambembe expõe seu fazer por onde passa, pois seus movimentos, em busca de meios para a realização do espetáculo, já se tornam um teatro aos olhos de quem acompanha sua chegada ou sua partida. Os poucos recursos, característicos desse fazer teatral, fazem com que, em cada cidade, um novo cenário se faça, de diferentes modos:

Antes de ir pra cena, saía batendo rua na companhia de uma professora, de um livreiro, de uma leitora dedicada, à procura de um refletor que na maioria das vezes não era encontrado, ou de uma mesa necessária em cena, ou de um vaso de planta para disfarçar um terror irremovível no espaço onde eu ia atuar.

Às vezes a chave do auditório ou do teatro só era conseguida na última hora, e a gente tinha que sair correndo atrás de vassoura, agulha e linha, pra varrer a poeira do palco abandonado, pra dar uns pontarecos ligeiros no pano de fundo rasgado e mesmo na cortina da boca de cena (Bojunga, 2008, p.120).

Bojunga assumia, assim como os atores do Teatro Mambembe, diferentes funções para que o espetáculo fosse realizado. Da limpeza à busca do refletor, do vaso de planta à mesa, ela participava das diferentes etapas da “preparação” do teatro. Tudo, seja na austeridade de um convento ou no fascinante palco de um teatro do século XVII recém-restaurado, precisava estar pronto para que, delimitado o palco e a plateia, a magia do teatro pudesse se fazer.

Livro – um encontro foi o primeiro a fazer parte do projeto itinerante (antes conhecido como **Livro – um encontro com Lygia Bojunga Nunes**). Outros textos também fizeram parte desse projeto, como **Fazendo Ana Paz, O abraço** e **Seis vezes Lucas**. Esses dois últimos juntamente com **Feito à mão**, como mencionado pela autora no capítulo “As Mambembadas”. Porém, como sabemos, antes de levar suas obras literárias para serem encenadas “Brasil a fora”, Lygia já havia trabalhado como atriz quando jovem, inclusive fez cursos de teatro.

Além disso, Bojunga, ao adaptar sua obra **Sete cartas e dois sonhos** (1983) para o teatro, recebeu dois dos maiores prêmios teatrais da época, o Molière (1985) e o Mambembe (1986), como nos conta o “Pra você que me lê” do livro editado e publicado pela Casa Lygia Bojunga, porém com o título **Meu amigo pintor** (2004). Mas, para ir para o palco, o livro passou por transformações textuais com o intuito de o aproximar de um texto dramático. Com o título **O pintor**, publicado pela Agir em 1989, a obra (na qual, em sua primeira publicação, a personagem principal Cláudio conta para a artista Tomie Ohtake, por meio de cartas, sobre seu relacionamento com seu amigo pintor e, no livro **Meu amigo pintor**, publicado pela José Olímpio em 1987, narra a história de sua amizade diretamente para o leitor) se transforma em diálogos e “se encolheu daqui, se dilatou dali, se contorceu mais adiante e, de repente, pegou formato teatral”(Bojunga, 2023, p.115).

Mas acreditamos que o teatro de Lygia vai além dos palcos, porém quando dizemos isso não estamos nos referindo às obras da autora em que sua escrita se aproxima do texto dramático, tão pouco estamos nos referindo a uma analogia entre a escrita e o gênero teatro, como podemos ver em Florêncio:

O leitor acompanha a obra *Fazendo Ana Paz* de acordo com o ponto de vista da narradora, que é a autora. Como esta conta o processo de criação de personagens e de narrativas – processo este incompleto, desordenado, não cronológico –, o surgimento de outras mininarrativas dentro da narrativa central ajuda a criar um jogo de superilusão, que é típico do Teatro dentro do Teatro. (Florêncio, 2019, p.162)

Também não estamos nos referindo a temas teatrais, como acontece em obras como **Angélica**, também destacado por Florêncio (2019) ao identificar, na obra em questão, características do Teatro dentro do Teatro: “Aplicando-se essas distinções à obra bojunguiana, pode-se dizer que **Angélica** é uma obra que apresenta, literalmente, um Teatro dentro do Teatro” (Florêncio, 2019, p.153).

Quando falamos de *teatralidade* em **Intramuros**, estamos nos referindo ao que Andrade (2013) mencionou em seu artigo “Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga”, um teatro que surge *enquanto* linguagem, ou seja, “a partir de uma *complexa manipulação dos espaços do livro*” (p.116, grifos do autor) e do apagamento das fronteiras entre as funções de “editora-escritora-narradora-personagem” (p.119). Ou ainda, reiterando a citação de Roland Barthes no prefácio de **Sade, Fourier, Loyola**: “O que é teatralizar? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem (Barthes, 2005, p. XIII)”.

Portanto, retomando o que já foi dito, quando falamos de teatralização em **Intramuros** (2016), nos referimos à uma escrita que é colocada em movimento no mostrar um fazer, por meio da exploração dos espaços paratextuais. O espaço que antes estávamos habituados a ver como lugar de uma voz autoral, lugar em que se fala sobre uma obra já escrita para um leitor que já a tenha lido e entendido o texto, surge como um espaço-outro em que não é possível distinguirmos dentro e fora, fazendo com que, por um duplo movimento, o livro coloque em cena seu fazer e desfazer, pois ao mesmo tempo que somos levados para seu antes, lugar de um livro ainda não escrito, **Intramuros** (2016) se apresenta como um livro sem delimitações físicas que nos possibilitem determinar texto ou paratexto.

Para o palco? No palco?

*“Como dissipar as funções, dissipar os ritmos, os hábitos,
como dissipar a necessidade?”*

Georges Perec

Esse pequeno fragmento, que serviu de epígrafe para esse tópico, foi retirado da epígrafe do livro **Le geste théâtral de Roland Barthes**, de Christophe Bident (2012). Repitamos:

“Como dissipar as funções, dissipar os ritmos, os hábitos, como dissipar a necessidade?” Pensar essas questões nos levam ao encontro da *teatralidade* barthesiana e, ao mesmo tempo, aos espaços por onde transitam as palavras que nos falam do *fazer* **Intramuros**, pois Bojunga, ao jogar não somente com os paratextos, mas também com os espaços textuais, faz do “Pra você que me lê” ao mesmo tempo texto e paratexto, porém não mais texto e nem paratexto, mas um espaço-outro. Apesar de a personagem-narradora-escritora-“autora” dizer ao leitor “você já se habituou a vir para este espaço” (p.58), o leitor de **Intramuros** caminha por um caminho que ainda está se fazendo, segue no “Pra você que me lê” sem saber onde ele começa ou termina, pois o espaço, que antes servia para falar de uma obra que estava pronta, agora surge para falar de um livro que ainda está por ser feito e encontra-se *pulverizado* por todo o livro.

Mas, antes de seguirmos com Bident (2012) e suas reflexões sobre a *teatralidade* barthesiana, que será de grande apoio para nossa leitura da obra em questão, busquemos entender um pouco mais sobre esse termo, teatralidade, no campo do próprio teatro. Nossa porta de entrada foi, mais uma vez, o **Dicionário de Teatro**, de Patrice Pavis (1999). De acordo com o dicionário, o conceito de teatralidade foi “formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade” (PAVIS, 1999, p.372), portanto:

A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (cênico) no sentido que o entende, por exemplo, Artaud, quando constata o recalcamento da teatralidade no palco tradicional: “Como é que o teatro, no teatro pelo menos como conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano?” Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta. Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo idealista e etnocentrista (Pavis, 1999, p.372).

Um pouco mais adiante, Pavis nos fala de uma teatralidade que pode opor-se ao texto dramático ao ser concebido ou lido sem representar mentalmente sua encenação. Nos aproximando de Barthes, Pavis (1999) diz que, em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, ou melhor, a visualização dos enunciadores, seria capaz de ressaltar uma potencialidade auditiva e visual, ou seja, permitiria apreender a teatralidade do texto. Ele cita o fragmento de um célebre ensaio de Barthes, o “Teatro de Baudelaire”:

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (Barthes *apud* Pavis, 1999, p.372).

Pavis conclui, após essa citação, comparando a teatralidade barthesiana à de Artaud, que em Barthes seria então uma teatralidade que se opõe “à literatura, ao texto, aos meios escritos, aos diálogos e, até mesmo, à narratividade e à ‘dramaticidade’ de uma fábula logicamente construída” (Pavis, 1999, p.372). Mas, se seguirmos com a leitura do ensaio sobre o teatro de Baudelaire – citado por Pavis –, vemos que Barthes (2009) nos fala de textos *não dramáticos*, em que a *teatralidade* se faz mais presente do que em textos classificados como dramáticos. Vejamos:

Nos projetos [teatrais] de Baudelaire, esta teatralidade existe apenas em estado de vestígio, enquanto flui largamente no resto da obra baudelairiana. Tudo se passa como se Baudelaire tivesse posto seu teatro por toda parte, exceto precisamente nos seus projetos de teatro. É aliás um fato geral de criação esta espécie de desenvolvimento marginal dos elementos de um gênero – teatro, romance ou poesia – no interior de obras que nominalmente não são feitas para os receber [...]. A teatralidade de Baudelaire está animada pela mesma força de fuga: ela difunde-se por toda a parte onde não a esperamos (Barthes, 2009, p.50).

Podemos perceber, já nesse início, que Barthes (2009) fala de uma *teatralidade* que está para *além do teatro*, isto é, do *texto dramático e/ou de sua encenação*. Como dito na citação acima, o teatro de Baudelaire se encontrava por toda parte, *exceto* em seus textos propostos para o teatro. Ele ainda nos diz que sempre que Baudelaire se referia à uma cena, era de maneira ingênua, com olhos de um expectador, ou seja, visualizando sempre uma cena “realizada, estática, muito limpa, erguida como um manjar bem-preparado, e apresentando uma mentira homogênea que teve tempo de fazer desaparecer os vestígios do seu artifício” (Barthes, 2009, p.49).

Portanto, para Barthes, o teatro de Baudelaire não surgia quando ele falava de encenação, mas escondia-se em todos os outros projetos do artista, como em **Paraísos artificiais**, em que, de acordo com ele, há “aí uma transmutação sensorial que é da mesma natureza que a percepção teatral” (Barthes, 2009, p.50). Ele prossegue sobre a *teatralidade* na poesia baudelairiana:

na sua poesia, pelo menos por toda parte onde os objetos são unidos pelo poeta numa espécie de percepção radiante da matéria, amontoados, condensados como que num palco, abrasados de cores, luzes e de disfarces, tocados aqui e acolá pela graça do *artificial*; em todas as descrições de quadros, enfim, uma vez que aqui o gosto de um espaço aprofundado e estabilizado pelo gesto teocrático do pintor é satisfeito da mesma maneira que no teatro (Barthes, 2009, p.50, grifo do autor).

Mais uma vez, Barthes sublinha algo que pertence ao teatro presente nos textos *não escritos para o palco*. Mas o que seria essa *teatralidade*? Já vimos que se trata de algo que está *no e para além* do teatro. Bident (2012) deixa claro que é preciso recorrer a diversos textos sobre diferentes objetos para perseguir a noção de *teatralidade* em Barthes, pois o estudioso leva essa noção para diferentes lugares; “que o objeto não seja verdadeiramente o teatro e ainda menos o teatro ocidental pouco importa se consideramos a teatralidade como uma noção suscetível de transcender aquelas de gênero e do espetáculo¹⁷” (Bident, 2012, p.99-100). Deixamos em destaque essa importante afirmação sobre a *teatralidade* para Barthes; uma noção que *transcende gênero e espetáculo*.

Bident (2012) ainda nos fala que Barthes não teoriza sobre a *teatralidade*, porém, ela sempre esteve presente nos trabalhos dele, sendo levada, como dissemos, para lugares inesperados:

A teatralidade acompanha cada momento do trabalho. É uma obsessão determinante e produtiva: ela produz os filhos maiores de um pensamento tanto mais coerente quanto indiferente e divagante, do *grau zero* à *sombra clara*, do jogo da *substância* à *isenção do sentido*, da escritura da variação àquela da mesa ou do quadro e àquela do fragmento. Na casa de Barthes, o cômodo teatral só se esvazia em aparência. Mobiliado segundo um modelo exemplar – o da heterogeneidade brechtiana –, ele é sempre assombrado pelo silêncio da máscara, o desaparecimento do gesto, a ressonância do neutro. Mais tarde, Barthes não entrará mais no cômodo teatral, mas ele continuará a lhe permitir viver nos outros (Bident, 2012, p.9-10, grifos do autor, tradução nossa).¹⁸

¹⁷ “Que l’objet n’en soit pas vraiment le théâtre et encore moins le théâtre occidental importe peu si l’on tient la théâtralité pour une notion susceptible de transcender celle de genre et de spectacle” (Bident, 2012, p.99-100)

¹⁸ “La théâtralité accompagne chaque moment du travail. C’est une obsession déterminante et productive: elle produit les rejetons majeurs d’une pensée d’autant plus cohérente que nonchalante et divagante, du *degré zero* à *l’ombre claire*, du jeu de la *substance* à *l’exemption de sens*, de l’écriture de la variation à celle de la de table ou du tabeau et à celle du fragment. Au domicile de Barthes, la pièce théâtrale ne se vide qu’en apparence. Meublée selon un modèle exemplaire, celui de l’hétérogénéité brechtienne, elle est toujours-déjà hantée par le silence du masque, l’évanouissement du geste, la résonance du neutre. Plus tard, Barthes n’entrera plus dans la pièce théâtrale, mais celle-ci continuera à lui permettre de vivre dans les autres” (Bident, 2012, p.9-10).

Portanto, não é possível falarmos de uma teoria *sobre a teatralidade* (não com Barthes), mas podemos falar em uma *noção de teatralidade*,¹⁹ noção como outras que se encontram, como já dito, disseminadas ao longo de toda a obra de Barthes. Não vamos traçar um percurso buscando abarcar esses diferentes momentos do trabalho do escritor, pois nosso objetivo não é tecer um mapa que, cobrindo toda a extensão do trabalho desse autor, possa nos levar até **Intramuros**; aliás, Borges (1988)²⁰ já nos alertara sobre a inutilidade dessas buscas. Pelo contrário, traremos de Barthes o que será de contribuição para nossa leitura. Por isso, percorreremos um pouco esse caminho para então irmos em direção a **Intramuros**, uma vez que, como mencionamos anteriormente, os traços da *teatralidade* em Barthes servirão de apoio para pensarmos a *teatralidade* na escrita de Lygia.

Um teatro que se mostra, um fazer que desfaz

“... aquilo que deveria estar mais próximo de nós é também
o menos acessível...”

Maurice Blanchot

Quando Barthes falava em *teatralidade*, se referindo ao teatro, era em Brecht – de acordo Sarrazac (2013) e Bident (2012) – que seu pensamento se fundamentava. Sarrazac nos diz que Brecht, assim como Pirandello, buscava um teatro que se mostrasse enquanto teatro, ou melhor, “o teatro que confesse que é teatro” (Sarrazac, 2013, p.57). Em Brecht, não há uma busca pela ilusão, mas, ao contrário, há uma intenção de *realçar a separação* entre o real e a cena.

¹⁹ N.A.: Leyla Perrone-Moisés (2012) diz que “menos que um *conceito* (representação geral e abstrata de um objeto) trata-se [a escritura] de uma *noção* (conhecimento sintético e impreciso) (p.76)”. Pensar *noção* em vez de *conceito* seria lançar o olhar para esses traços como particularidades, não como uma “totalidade fechada, um modelo” (p.76). Essa distinção é feita pela crítica ao falar sobre as noções de escritura em Barthes, mas eu a levo aqui, nessa nossa conversa, para a ideia de teatralidade. Em Barthes, quando falo de teatralidade, estou me referindo a uma noção (traços), pois Barthes não conceitua o termo, no sentido de fechá-lo, criar um paradigma.

²⁰ N.A.: Li esse texto, “Do rigor da ciência”, de Jorge Luis Borges (1988), na aula introdutória de uma disciplina da pós-graduação, ministrada pelo professor Leonardo Soares. Impossível um mapa que cubra meu objeto de pesquisa, aliás, caso o fizesse, que caminho ele traria? Quais caminhos? Dessa busca por dar conta do meu objeto em sua totalidade só teria como resultado um “extenso e inútil mapa”, pois estamos diante do que está sempre por se fazer. Os caminhos só são possíveis quando caminhamos.

Para responder ao mundo, para dar corpo à crítica da sociedade, o teatro deve proclamar, antes de tudo, sua insularidade: o palco já não está ligado à realidade por meio da peneira e do sifão dos bastidores; não é mais lugar de um transbordamento anárquico do real, mas um espaço virgem, *uma página em branco* em que vão se inscrever os hieróglifos em movimento da representação teatral (Sarrazac, 2013, p.58-59, grifos nossos).

É também pela página em branco que Bojunga inicia **Intramuros**. É a partir dos embates com a página, que tudo atrai e ao mesmo tempo tudo repele, que Lygia nos coloca diante de um fazer, não para falar sobre o livro que se fez, mas para mostrar um livro que ainda se faz, assim como Brecht e Pirandello, que nos mostram um teatro para além do teatro, no qual *é a linguagem teatral que é levada a seu limite*, lugar onde a própria materialidade do teatro é explorada ao criar a cena. Não se trata, para ambos, de falar sobre o teatro, mas mostrar o teatro em sua feitura. Portanto, não se trata de uma metalinguagem.

Sabemos que tocamos aqui em um assunto espinhoso, mas seguiremos adiante para deixar evidente que não se trata de uma analogia entre metateatro e metaficção literária, pois estamos falando de uma prática colocada em cena, não um falar sobre. Estamos nos remetendo à uma prática que leva a linguagem ao seu limite, lugar onde já não é possível delimitar as fronteiras que separam a cena do real. No caso da obra de Bojunga, nos vemos em um espaço que não é possível definir o espaço da escrita como texto ou paratexto, portanto, não é possível delimitar o “objeto” do “falar sobre”, pois se trata da “prática da escrita” colocada em suspensão. É por meio dessa suspensão de uma prática que Lygia deixa ver o livro para além do livro, tanto no que diz respeito ao que sucede à escrita do livro, quanto o que estaria para além do texto.

Embora tenhamos programado um tópico para falarmos exclusivamente da *teatralidade* no fazer literário e, com isso, irmos em direção à **Intramuros**, visto que Barthes leva a teatralidade *principalmente* para os cômodos da literatura pelo viés do neutro e também do que ele chamou de escritura, falar sobre a *teatralidade* em Brecht já nos convida para algumas reflexões acerca do “fazer que se mostra” presente no último livro de Lygia, pois, como vimos, Bojunga também explora a materialidade do livro para mostrar um fazer. Portanto, seguiremos com as reflexões acerca do teatro brechtiano, mas sempre que possível, nos remetendo a **Intramuros**.

Citando a prática de Brecht em **Pequeno Organon para o teatro**, Bident (2012) nos fala, com o intuito de precisar a *teatralidade* barthesiana, de uma arte em que figurino, iluminação, maquiagem, música, coreografias se reúnem para um empreendimento em comum, sem, no entanto, deixarem de ser independentes. Mas não se trata do excesso do teatro burguês, trata-se, como nos diz Sarrazac, de recuperar a presença cênica de tudo aquilo que há muito tempo tem sido banalizado pela representação. Fazer com que os objetos²¹ recuperem “repentinamente sua potência arcaica e enigmática” (Sarrazac, 2013, p.62). “Recuperar a presença, a potência”! Não é isso que, de certa forma, Bojunga faz com os espaços paratextuais de **Intramuros**? Bojunga chama o olhar do leitor para além do enredo. Ele é convidado a olhar para o chão que pisa, ou melhor, o espaço que dá abrigo a um fazer literário em movimento, ou, para além da página, olhar para o modo como o livro que tem em mãos se estrutura.

Barthes, em **Escritos sobre o teatro** (2007), nos diz que *teatralizar* é “*sacudir*”, “*deslocar*”, “*abalar*” *toda a estrutura já consolidada*:

Ora, deslocar o que é dado não pode ser senão a consequência de uma sacudida: temos de abalar a massa equilibrada das palavras, rasgar a cobertura, perturbar a ordem ligada das frases, quebrar as estruturas da linguagem (toda estrutura é um edifício de níveis). A obra de Brecht visa a elaborar uma prática da sacudida (não uma subversão: a sacudida é muito mais “realista” do que a subversão); a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera; é uma arte *épica*: que torna descontínuos os tecidos das palavras, afasta a representação sem anulá-la (Barthes, 2007, p.312, grifo do autor).

Barthes ainda nos fala que essa “sacudida”, esse “afastamento”, essa “descontinuidade” no teatro de Brecht destaca e coloca o signo em evidência, como os alfinetes japoneses, jamais esquecidos em uma peça, pois seu barulho indica sua presença, ou seja, não deixa que passem despercebidos:

Sabe o que é um alfinete japonês? É um alfinete de costureira, cuja cabeça é guarnecida de um minúsculo guizo, de tal modo que não se possa esquecê-lo na roupa terminada. Brecht refaz a logosfera deixando nela alfinetes com guizos, os signos providos de seu pequeno ruído: assim, quando ouvimos uma linguagem, nunca esquecemos de onde ela vem, como foi feita; a sacudida é uma *re-produção*; não uma

²¹ N.A.: Quando eu estava relendo, me lembrei, mais uma vez, do ensaio “Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade”. Lá, Barthes fala de “dessemantizar o objeto”: os signos apontados não por uma realidade dada, mas por seu conjunto, no seu funcionamento enquanto “operadores de análise” (Barthes, 2007, p.324).

imitação, mas produção destacada, deslocada: *que faz barulho* (Barthes, 2007, p.312, grifos do autor).

Quando nos lançamos na leitura de **Intramuros**, é essa a sensação que temos. Como se fosse uma “sacudida” que deslocasse toda a estrutura do livro, ao passo que Bojunga expõe o fazer de um livro que ainda se faz. Ao se mostrar em uma prática, somos o tempo todo alertados que estamos diante de um fazer literário, pois é sobre os desafios da escrita, o embate com a página em branco, os cadernos rasgados, que nos fala a personagem-narradora-escritora-“autora”. Porém, ao mesmo tempo, promovendo um “abalo sísmico” que desfaz estruturas já consolidadas, coloca o leitor em um lugar no qual não é possível definir dentro e fora. Um abalo, um deslocamento das estruturas do próprio livro, um “dessemantizar” do objeto, lugar de desconforto e estranhamento. É preciso, para caminhar por **Intramuros**, ir além do próprio livro e, ao mesmo tempo, olhar para o livro como um corpo que também faz parte da escritura.

Ainda sobre a teatralidade no teatro – cuja referência para Barthes é, como falamos, Brecht –, Bident nos lembra que estamos diante de uma *teatralidade* que surge pela *exposição*, pela *explicação*, e pelo *distanciamento* dos signos²² (Bident, 2012, p.31). Para melhor entender isso, recorreremos à um interessante texto de Blanchot (2010), presente no volume três de **A conversa infinita**, “O efeito de estranhamento”, no qual, ao falar sobre esse efeito, o autor nos leva ao encontro do teatro que “expõe”, “explica” e “distancia”.

Assim como Bident e Sarrazac, Blanchot, ao se referir ao teatro brechtiano, nos fala de um teatro que quer romper com a fascinação do teatro. Como? “Voltando-a contra si própria” (Blanchot, 2010, p.114). De acordo com o crítico francês,

±± O teatro é a arte de brincar com a divisão introduzindo-a no espaço pelo diálogo. A noção de diálogo é tardia. Nas antigas formas cênicas, cada fala fala solitariamente, voltada unicamente aos homens que se reuniam religiosamente para ouvi-la; não há comunicação lateral; é ao público que se dirige aquele que fala, numa plenitude que exclui toda resposta, fala vinda de cima, numa relação sem reciprocidade. Mas, a partir do momento em que a fala se divide para ir e vir sobre a cena, a relação com o público muda, a distância se aprofunda; os que estão lá embaixo para ouvir, não mais ouvem imediatamente, mas sim a título de caucionantes: por sua atenção que porta e suporta tudo. O silêncio é a partir daí *como um terceiro*, até as épocas em que se acaba por esquecer o silêncio, o ideal sendo dialogar com naturalidade como numa conversa de sociedade. A descontinuidade então se perde, em proveito de uma continuidade de superfície (Blanchot, 2010, p.113-114, grifos do autor).

²² “La théâtralité, ce seriat donc l’exposition, l’explication et la distanciation des signes. En ce cas, Barthes emprunte bien le modèle de sa pensée au théâtre.” (Bident, 2012, p.31)

De acordo com Blanchot, Brecht busca um teatro que rompa com essa fascinação. Explorando a materialidade do teatro, o autor busca obter do espectador um olhar mais crítico diante da cena.

Ele quer, portanto, propor ao espectador imagens e um modo de atuar capazes de permitir ou mesmo de dar liberdade, movimento, discernimento. O que o choca profundamente é essa espécie de relação *imediata* que, no teatro tradicional, se estabelece entre atores e espectadores. Uns estão colados aos outros, como o hipnotizado está colado ao hipnotizador, e essa contiguidade abjeta não tem sequer a verdade de relações “reais”, tal como ocorre nas relações apaixonadas. Aqui, a passividade está em seu auge: somos nossas próprias sombras, repletas de obscuridade e ávidas de um sangue pálido que não escorre de nenhuma ferida. Brecht fará, pois, de tudo para pôr um intervalo entre os diferentes elementos de que o teatro é feito: intervalo entre o ator e a “fábula”, entre o jogo e o acontecimento, entre o ator e o personagem, e sobretudo o intervalo maior entre o ator e o público, entre as duas metades do teatro (Blanchot, 2010, p.117, grifo do autor).

A esse intervalo que se coloca entre “as duas metades do teatro”, Brecht dá o nome de *estranhamento* (*V-Effekt*) e *distanciamento* (*Verfremdunseffekt*), ou ainda, de acordo com Blanchot (2010), de *expatriamento*. É por meio desse estranhamento, nos diz Blanchot, que o autor busca modificar a relação entre espectador e a cena, fazendo com que o ele não esteja completamente entregue ao que vê. É preciso mostrar para ele que “o que se passa ali sobre a cena não é natural” (Blanchot, 2010, p.117). Assim como o expectador precisa ver para além da personagem, tudo o que pertence ao fazer teatral e o que estaria para além da cena é exposto. O teatro se mostra enquanto teatro de diferentes maneiras:

Do mesmo modo, esse sol que ilumina não é o dia, é um projetor, mostremo-lo portanto, e que o teatro não mais dissimule aquilo que é: um conjunto coordenado porém instável de aparências enganosas, um espaço estranho e capaz de tornar estranhas e distantes as coisas que aí se realizam, de maneira que possamos tomar nossas distâncias com relação a elas, deixar de tê-las por naturais, por mais familiares e consagradas que nos pareçam, antes vê-las como insólitas, até injustificadas, e não mais diremos: é assim, será sempre assim, mas: foi assim, poderia ainda ser de outro jeito (Blanchot, 2010, p.118).

Manter o expectador distante para que assim possa surgir a dúvida, a interrogação diante da cena que não mais se apresenta como algo natural, mas que causa estranhamento, desloca o expectador de seu lugar habitual. Mostrar para ele que a arte é

capaz de, em todas as coisas, designar outra coisa e, sob o familiar, o insólito e, naquilo que é, aquilo que não poderia ser. Poder que afasta as coisas para no-las tornar sensíveis e sempre desconhecidas a partir e por meio desse afastamento que se torna seu espaço mesmo (Blanchot, 2010, p.118-119).

Mas Blanchot nos lança a questão: esse teatro que quer se mostrar como teatro não poderia, ao invés de distanciar o espectador por meio do estranhamento, aumentar sua fascinação pelo que vê? O estudioso nos diz que “o astuto autor” tinha consciência dessa possibilidade, por isso condenava todos os tipos de efeitos de estranhamento propostos por teatros que, por meio do uso de “máscaras de homens ou de animais, utilização da música e da pantomima”, poderiam não causar o distanciamento, mas reforçar a “sugestão hipnótica” (Blanchot, 2010, p.120).

Para sair desse impasse, Blanchot nos fala da possibilidade – embora isso não esteja exposto diretamente no pensamento brechtiano – de considerarmos dois tipos de estranhamento. O primeiro, que Blanchot chamou de “bom” estranhamento, seria “a distância que a imagem coloca entre o objeto e nós, libertando-nos dele em sua presença, no-lo tornando possível em sua ausência, permitindo-nos nomeá-lo, significá-lo, modificá-lo” (2010, p.120). Já o segundo estranhamento, ou o que Blanchot chamou de “mau” estranhamento, seria o inverso do primeiro.

Mas o segundo estranhamento, a que todas as artes são devedoras, é o inverso do outro – além disso, sua origem –, quando a imagem não é mais o que nos permite manter ausente o objeto, mas o que nos mantém pela ausência mesma, ali onde a imagem, sempre à distância, sempre absolutamente próxima e absolutamente inacessível, furta-se a nós, abre-se sobre um espaço neutro em que não mais podemos agir, e abre-nos, a nós também, sobre uma espécie de neutralidade em que não cessamos de ser nós mesmos e oscilamos estranhamente entre Eu, Ele e ninguém. (2010, p.121)

Também era por meio da quebra do encadeamento do discurso que Brecht, nos diz Barthes (2007), buscava romper com a ilusão de verdade do teatro, pois o discurso, em sua suposta continuidade, teria por função gerar a sensação de segurança. Por isso, era preciso

[...] descontinuí-lo: fazer em pedaços, literalmente, o escrito errôneo é um ato polêmico. “Desvelar” não é tanto retirar o véu quanto o despedaçar; no véu, em geral se comenta apenas a imagem do que esconde ou se escamoteia; mas o outro sentido da imagem é também importante: o *coberto*, o *sustentado*, o *seguido*; atacar o escrito mentiroso é separar o tecido, colocar o véu em pregas quebradas (Barthes, 2007, p.316, grifos do autor).

Na *teatralidade* barthesiana, no que se refere ao campo do teatro, estamos, portanto – levando em consideração o que foi dito até o momento –, diante de uma linguagem que força seus próprios limites por meio da exploração de sua materialidade. Discurso fragmentado que impede que se possa encontrar um sentido final, mas que se mantém em sua opacidade. Distancia, mostra, causa estranhamento, leva o espectador/leitor a libertar-se de seu olhar ingênuo e se apossar de um olhar mais crítico diante do que está sendo apresentado.

“Explicar”, “distanciar”, causar “estranhamento” também é o que encontramos em **Intramuros** (2016), pois parece que quanto mais somos levados para esse lugar onde nasce o livro, ou seja, quanto mais o leitor é convidado a se aproximar desse momento em que a obra ainda está por se fazer, mais distante somos lançados, uma vez que o livro nos é apresentado como fragmento, restos, sem começo e sem fim, e, ao mesmo tempo, vemos isso refletido em sua estrutura, como se ele encenasse esse fazer e desfazer, essa impossibilidade de unidade quando se expõe uma prática.

Não se trata, em **Intramuros**, de reforçar uma ilusão, ou criar uma “sugestão hipnótica”, pois o leitor se vê diante de algo que se mostra de uma forma, mas ao mesmo tempo toma consciência que poderia ser de tantos outros modos, pois é o tempo todo alertado dos caminhos abandonados, como, por exemplo, os cadernos rasgados que continham partes da vida de Nicolina: “É que eu resolvi eliminar vários episódios dos cadernos que escrevi e, conseqüentemente, da tua memória” (p.171). Além disso, os alfinetes espalhados pela escrita de Bojunga nos mostra o tempo todo que não é possível definir o espaço por onde caminha nossa leitura, pois, mesmo quando nos fala sobre algo que nos remete a sua vida particular, somos surpreendidos com a presença das personagens e ao mesmo tempo com o fazer de suas personagens. Por outro lado, quando poderíamos ter a sensação de que entramos no espaço textual, somos lançados para fora, como o que ocorre quando a personagem Gari é introduzido na obra: “O episódio começou com uma cabeçada involuntária que um gari que limpava a rua deu na Nicolina [...] Foi assim: esse gari limpa as ruas vizinhas ao Intramuros já faz tempo. Sujeito responsável, trabalhador, mas sempre pronto para um papo” (p.122). Somos levados para uma outra narrativa na qual somos apresentados a outras personagens com suas histórias de vida, porém, os alfinetes de Bojunga nos lembram que se trata de um novo artifício, por meio de uma nota de rodapé:

Uma vez o Gari⁶ tentou levar um papo com a Nicolina, mas, como de costume, ela se limitou a um *bom-dia* e pronto.

⁶N.A.: Experimentei vários nomes pro Gari: nenhum me satisfez. Então ele ficou sendo Gari-nome-próprio. E o mesmo aconteceu com o Gringo. (Bojunga, 2016, p.123, grifos da autora)

Mas, falaremos mais sobre **Intramuros** no tópico seguinte, pois, como dissemos, Barthes leva essa *teatralidade principalmente* para o fazer literário.

O livro encena: para além do palco

Que livros, escritos, linguagem sejam destinados a metamorfoses...

Maurice Blanchot

Já vimos que Barthes fala de uma “espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (Barthes, 2009, p.48); vimos também que, quando ele fala de teatro, é no teatro brechtiano que seu pensamento se apoia. Vejamos agora o que ele responde quando questionado sobre *teatralidade* e literatura, procurando esclarecer o já citado trecho de **Sade, Fourier, Loyola**, em que considera teatralizar o equivalente a “ilimitar a linguagem”:

Na ideia de teatralidade há duas noções que é preciso distinguir: a teatralidade histórica que, no nosso teatro ocidental, deu o teatro pós-brechtiano e o contra brechtiano, mais ou menos no seguimento do happening. Há uma outra teatralidade que se liga à ideia de encenação, no sentido etimológico da palavra. As referências deveriam ser procuradas, seja do lado da cena freudiana, “a outra cena”, seja do lado de Mallarmé, *do livro a aparecer*: uma teatralidade assentada em mecanismos de combinatórias móveis, concebidos de tal modo que ela desloca completamente, em qualquer momento, a relação entre quem lê e quem escuta (Barthes, 1995, p.186, grifos nossos).

Sabemos que o teatro de Mallarmé vai além de seus poemas, estendendo-se também à prosa. É o que nos diz Tomaz Tadeu (2010), na carta de apresentação de **Rabiscado no teatro**:

Ele aplicou à prosa muitos dos mesmos princípios estéticos que utilizou na sua obra poética e que tornam sua leitura tão difícil. Assim, seus textos em prosa não são simplesmente textos sobre sua estética literário ou artística. *Eles são esses princípios em ação. Fazem o que dizem.* (Tadeu, 2010, p.8 grifos nossos)

“Fazem o que dizem” é que também vemos na obra de Lygia. Como já comentado, em **Intramuros** (2016) temos um dizer que é colocado em prática, ou seja, trata-se de uma ação que se dá no próprio livro, embora para além do livro. Mas vamos seguir com mais um exemplo literário para pensarmos a *teatralidade* na literatura, e então seguirmos com a última obra de Bojunga.

De acordo com Barthes, Sade, um do Logotetas – “fundadores de línguas” – citados em **Sade Fourier, Loyola** (2005), cria uma linguagem voltada para a *luxúria*. Tudo gira em torno da luxúria: as cores, a organização dos espaços, o modo como as páginas se organizam.

Quem folheia os livros de Sade sabe que duas grandes formas tipográficas neles se alternam: páginas compactas, seguidas – é a grande dissertação filosófica: páginas cortadas por espaços em branco, parágrafos, reticências, pontos de exclamação, linguagem tensa, lacunosa, vaciladora: é a orgia, a cena libidinosa ou criminoso (Barthes, 2005, p.173).

Ele fala de uma dupla postulação na escrita sadiana: “Ora ela *representa* um quadro vivo” (Barthes, 2005, p.185, grifos do autor): dentro do que se espera de uma pintura e uma escrita clássicas, descrevendo o que já foi pintado, o que se acredita ser o “real”. “Ora sai da representação: não podendo figurar (eternizar) o que se move, varia, se rompe, ela perde o poder de descrição e já não pode senão alegar o funcionamento” (p.185). Para além do quadro, ou seja, já não se trata mais de falar sobre o que está dado, mas *colocar em cena* uma prática:

Por aí se vê a ambiguidade da escrita clássica: figurativa, só pode dar objetos, essências, situados espacialmente, sendo então objeto de arte (pictural, literária), incansavelmente, a renovação da relação a esses objetos, isto é, da *composição*; numa palavra, ela não pode descrever o trabalho; para se tornar moderna, ser-lhe-á necessário inventar uma atividade de linguagem bem diferente da descrição e passar, como Mallarmé desejou, do quadro vivo para a cena (para a cenografia) (Barthes, 2005, p.185, grifos do autor).

É também sobre essa literatura que já não mais pinta um quadro, mas que se apresenta enquanto um teatro, lugar de uma escrita movente, onde os “códigos de representação explodem”, “espaço múltiplo”, que Barthes (1992) se refere ao falar sobre a escrita de Balzac, indo, mais uma vez, em direção à escrita mallarmeana:

Inicialmente, onde e quando começou esta superioridade do código cultural na *mimesis* literária? Por que desapareceu? Por que morreu o sonho da pintura dos escritores? Por que foi substituído? *Os códigos de representação explodem* atualmente, em benefício de *um espaço múltiplo* cujo modelo já não pode ser a pintura (o “quadro”), e *seria antes o teatro* (o palco), como havia anunciado, ou pelo menos desejado, Mallarmé²³ (Barthes, 1992, p.86, grifos nossos).

Vamos ao título:

INTRAMUROS

“Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?”

Paul Zumthor

Como falamos no capítulo anterior, mas que será necessário repetirmos, Lygia Bojunga começa seu livro com o “Pra você que me lê”, o que, inicialmente, não causaria nenhum *estranhamento* ao leitor, pois, não somente os leitores de Bojunga estão habituados e conhecem a função desse espaço paratextual²⁴, como o leitor de **Intramuros**, visto que a autora sempre menciona a função desse espaço cada vez que ele se repete. Já falamos, no capítulo anterior, sobre o funcionamento do “Pra você que me lê” em suas obras e sobre seu surgimento, portanto, vamos direto àquele que abre **Intramuros**.

Como sempre, nesse espaço paratextual, Lygia inicia uma conversa com o leitor, porém, no livro em questão, a autora começa falando que não há um livro escrito, por isso, em vez de

²³ N. A.: Antes de seguir pensando um pouco mais “esse livro a aparecer” ou “esse palco” mallarmeano, adentraremos novamente em **INTRAMUROS**, pois vejo o leitor impaciente, ou como diria um certo Defunto autor, “torcendo o nariz”, ao se perguntar a razão de eu (“Nós”) ainda não ter trazido **Intramuros** para a conversa nesse tópico que se abriu poucas páginas atrás. Como a moça pálida por detrás da máquina de escrever, com humildade peço:

“– Me desculpe o aborrecimento”.
Continue(mos).

²⁴ N.A.: Preciso lembrá-lo que, como conversamos no capítulo anterior, considero como paratextos não somente os espaços que margeiam o texto no livro, mas tudo aquilo que antecede ou sucede sua escrita.

falar sobre um livro que acabou de escrever, ela dialoga com o leitor sobre como surgiu a ideia de escrever o livro que temos em mãos.

Ainda estamos no “Pra você que me lê”, espaço de diálogo com o leitor.

Usamos o termo *diálogo*, pois em certos momentos vemos *subtendida* uma voz vinda de fora, desse leitor. As palavras, ao certo, pronunciadas por ele, não sabemos, mas sabemos que a voz está presente:

NICOLINA,

absolutamente segura de que assim ia se chamar a personagem central do *Intramuros* – personagem esta que eu também não tinha ideia de quem seria.

O quê?

Não, não, não! Este nome nunca teria me ocorrido antes; não constava de nenhuma listinha de nomes que, às vezes, escrevo nos meus cadernos; e tampouco me lembrava de algum dia ter cruzado com alguma Nicolina nos meus caminhos. (Bojunga, 2016, p.11)

Até aqui, nenhuma grande mudança, não para o leitor acostumado com os espaços paratextuais de Lygia. Sabemos que esses espaços são lugares ambíguos, opacos, que se diferenciam muito dos paratextos tradicionais²⁵. Mas, no último livro da autora, ao caminhar pelo paratexto, o leitor se depara com um título que, ao invés de abrir um outro espaço – e assim demarcar texto e paratexto –, é apenas apresentado enquanto um título que nomeia um livro *ainda inexistente*. Um título que surge formatado graficamente e espacialmente enquanto título, mas estabelecendo diferentes relações com o texto.

Bojunga joga com seus paratextos para encenar a escrita de **Intramuros**, porém, ao mesmo tempo, **Intramuros** é e não é **Intramuros**. O livro carrega o seu fazer, mas ao mesmo tempo carrega a impossibilidade de ser realizado enquanto obra acabada. Mas, falaremos sobre isso mais adiante. Voltemos ao “Pra você que me lê”: o leitor não atravessa nenhum limiar (não do modo como se espera diante de um título) ao se deparar com o título, mas, pelo contrário, é confrontado com ele. Nesse instante, já é convidado a exercer um olhar mais crítico para os espaços do livro. Tudo aquilo que parecia comum é *desfeito*, é preciso estar atento por onde caminha a leitura, o olhar. Da mesma forma nos é apresentado o nome da personagem, mesmo que ainda sem história.

²⁵ N.A.: Lembra que te contei que em **Feito à mão** temos um paratexto com capítulos, diálogos e notas de rodapé?

Estamos no “Pra você que me lê”.

Mas, de repente, a personagem invade esse espaço!

Estamos no “Pra você que me lê”?

A personagem invade o espaço paratextual a convite de uma personagem-narradora-escritora-“autora” (assim, imbricadas: “personagem-escritora-narradora-“autora”, pois não há como separarmos mais esses papéis, uma vez que estamos *suspensos* entre o paratexto e a ficção). Sendo assim, o leitor se vê em um espaço-outro em que um *fazer* é apresentado, encenado. Desejo de uma escrita que se apresenta em um *escrever* (assim, no infinitivo), nos levando ao encontro da noção de escritura em Barthes:

Coloco-me realmente na posição de quem faz alguma coisa, e não mais de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; *elimino o discurso sobre o discurso*; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, uma prática (...) (Barthes, *apud* Lima, 2021, p.227, grifos nossos)

Essa noção de escritura²⁶ está diretamente ligada à noção de *teatralidade* barthesiana. Em **Aula**, ele nos fala de uma escrita que se coloca não por sua mensagem, não enquanto instrumento, “mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (Barthes, 2013, p.19), uma escrita que se faz por meio de uma linguagem-limite:

Porque ela *encena* a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engendra um saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas *dramático* (Barthes, 2013, p.20, grifos nossos).

É a prática de uma escrita que Bojunga traz em **Intramuros**, porém, ao mesmo tempo que essa voz narrativa convida o leitor a compactuar com esse *fazer*, ele se vê distanciado, pois não é possível saber em que espaço ele se encontra. O leitor sabe que está diante de um *fazer*, porém não consegue delimitar o ponto de clivagem entre o dentro e o fora.

Lygia fala sobre as dificuldades da escrita, os desafios de um começo, a impossibilidade de um fim e, ao mesmo tempo, esse livro se apresenta em sua feitura, sem começo, sem fim. É

²⁶ N.A.: Perrone-Moisés diz que, “para Barthes, é escritura ou texto todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas *encenadas, teatralizadas* como significantes” (2012, p.70, grifos meus).

como se *dizer fosse o mesmo que fazer*, porém um fazer que está em movimento, fazendo-se e refazendo-se a todo instante.

Pensaremos melhor esse “*dizer é fazer*” por meio do ensaio “Gaguejou...”, de Gilles Deleuze (2011). Nesse texto ele nos fala de três formas de fazer a língua gaguejar: primeiro, ao modo dos românticos, substituindo o “disse” por “murmurou”, “balbuciou”, “gaguejou”, ou seja, dizê-lo, indicando por um verbo que denota a ação; a segunda forma seria fazê-lo, como Balzac “que efetivamente fazia o pai de Grandet gaguejar quando se tratava de algum assunto ou fazia Nucingen falar num dialeto que deforma” (2011, p.138), isto é, mimetizando a gagueira; a terceira possibilidade seria “*quando dizer é fazer*” (p.138) – nesse sentido, Deleuze nos diz que não se trata de fazer o personagem gaguejar, mas “é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal” (p.138). Trata-se de fazer a língua atuar em seu desequilíbrio:

Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala? Tudo depende, na verdade, da maneira pela qual se considera a língua: se a tomamos como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações só afetarão as palavras (variações do tipo entonação...). Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem, contudo, confundir-se com a fala, que assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção. Nesse caso, a língua só se confunde com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação da própria língua (Deleuze, 2011, p.139-140).

Quando Deleuze fala sobre fazer a própria língua gaguejar, ou criar uma língua outra dentro da própria língua, nos aproximamos, de certa forma, do conceito de escritura de Barthes, quando ele se refere a uma linguagem atuante, uma linguagem-limite. Em Deleuze (2011), o escritor se torna estrangeiro em sua própria língua, ou seja, não se trata, para ele, de misturar duas ou mais línguas, mas de talhar na sua língua uma língua estrangeira *sem preexistência*. “Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma” (p.141). Um fora que não está fora, linguagem em seu limite, que pode pintar, cantar, silenciar:²⁷

²⁷ N.A.: Não tem como não trazer aqui o exemplo de Guimarães Rosa!... Ele nos mostra com clareza, com evidência, aquilo de que fala Deleuze. Não é por acaso, inclusive, que a gagueira rosiana é facilmente confundida com a fala... Entretanto, como alguém já disse antes: “Mas ninguém fala desse jeito!”

[...] a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é *o fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou mesmo uma música, mas músicas de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime (Deleuze, 2011, p.145).

Nesse sentido, entendemos que Lygia força os limites do próprio livro, colocando em cena os movimentos de um fazer: livro gago, narrativa gaga. Como nos diz Deleuze (2011) da escrita em que a língua se torna estrangeira: o leitor se depara com fragmentos, alusões, resultados de esforços e, no caso de *Bojunga*, de uma escrita que vem de um antes (passado), porém ainda por se fazer (potência).

Da mesma forma são as personagens. Enquanto a escritora em sua narrativa nos fala das “contingências da criação”, do não controle sobre a personagem, Nicolina transita livremente entre o dentro e o fora do livro. Sem um lugar específico, passeia ambigualmente entre os espaços do livro, assume diferentes papéis. Aliás, a personagem é convidada a atravessar os limites (ou é a escritora que caminha para outro espaço?):

Então, já que eu estava pensando em termos de teatro, resolvi dar uma *deixa* pra Nicolina entrar e se apresentar [...]

– Olha, esta é a Nicolina. Entra meu bem, não fica aí parada na porta feito coisa que você não quer se mostrar; que que é isso gente!, este espaço também é teu. Quer dizer, é muito mais teu do que meu, tanto que é *você* que vai contar a tua história, é ou não é? (*Bojunga*, 2016, p.14, grifos da autora)

Mas, poderíamos pensar: há sim um marco que divide esses espaços – a voz da narradora-escritora e a das outras personagens – e não deixa o leitor tão distante, perdido, sem saber onde está ou quem narra, pois, seguindo com a leitura, em determinados momentos, nos deparamos com:

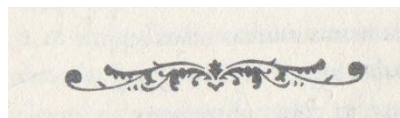


Figura: arabesco. Fonte: *Bojunga* (2018, p.42)

Esse arabesco surge, à maneira de variados outros sinais gráficos, dividindo a página, indicando uma pausa, uma ruptura. A voz que narra nos diz:

Olá! voltei para o nosso papo.

Anteontem anunciaram a chegada oficial do outono. Garantiram que a temperatura ia mudar e um vento frio ia varrer Londres. Varreu. Varreu da rua as mil folhas que se despediam das árvores (BOJUNGA, 2016, p.42-43).

Estaria o leitor em outro espaço? No paratexto? A voz narrativa traz, novamente, fatos da vida cotidiana da autora.

Não é possível determinar, mais uma vez, o lugar em que se encontra quem narra. Ao mesmo tempo que o leitor parece ser levado ao “Pra você que me lê” – de onde, na verdade, não sabemos quando saiu, *se* saiu –, visto que essa personagem-narradora-escritora-“autora” surge como uma voz autoral em um prefácio, eis que surge, em uma nuvem, outra personagem, Vinícius:

E hoje, nesta ocupação distraída a que eu estava entregue, notei o formato multifacetado de uma nuvem se aproximando. Meu coração bateu diferente: aposto que essa nuvem vai me trazer Nicolina, pensei. E não é que tive uma surpresa? Quem chegou foi o Vinícius, e, pra aumentar minha surpresa, já chegou me tratando como se eu fosse uma velha e querida amiga.

– Que bom te ver! (Bojunga, 2016, p.44)

A quem pertence esse espaço? Não estávamos, assim como o leitor (temos outro leitor?), diante de uma voz autoral? A escrita se move e carrega com ela Vinícius, que, assim como Nicolina, passeia livremente nos “deslimites” de **Intramuros**. Esses espaços surgem amalgamados, para além de substâncias miscíveis, pois não há processo que os separem.

As notas de rodapé também fazem parte da escritura de Lygia. Deslocadas de suas funções, trazem para a cena o riso de Nicolina, como uma espécie de rubrica teatral: “N. A.: O riso entra, toma o lugar da palavra e fica se exibindo por tempo considerável” (Bojunga, 2016, p.19).

Se, de acordo com Barthes, “[é] um problema da escritura moderna: como forçar o muro da enunciação, o muro da origem, o muro da propriedade?” (Barthes, 1992, p.77), é o que também vemos na obra de Lygia, pois ela faz sua escritura desfazendo os muros de **Intramuros**,

colocando tudo isso em questão: a *origem*, a *enunciação*, a *propriedade*. Seus espaços paratextuais se tornam um espaço-outro onde não é possível determinar a quem pertence, qual sua função, ou mesmo de onde vem a voz que narra, ou quando começa o texto, onde ele termina, ou seja, é um espaço habitado pelo *neutro*.

Quando nos referimos ao neutro, estamos pensando em Barthes, na noção de neutro²⁸ que leva à “suspensão de sentido”, porém, ao mesmo tempo nos remete a um “estar entre”, mas não se trata de um terceiro termo, mas de uma atopia, uma vez que o lugar da escrita de Bojunga, em **Intramuros**, é ao mesmo tempo texto e paratexto, porém não mais texto e nem paratexto, um espaço-outro que ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do texto e do paratexto. Uma atopia que, como nos diz Bident (2012, p.120) remetendo a Barthes, tem como consequência a não propriedade.

A potência do neutro, nos diz Bident (2012, p.67), não residiria na oposição. Se há uma “marca”, o neutro não seria uma “não-marca”, mas uma marca “sem sotaque”, ou seja, seria o que se desprende do padrão, dos costumes, do que está dado. Para pensar esse neutro, Bident (2012) recorre a Barthes com o exemplo dos **Coreanos** de Vivaner (levado ao palco por Planchon e Serreau). De acordo com o estudioso da *teatralidade* em Barthes, esses personagens são neutros, pois “eles estão deliberadamente além ou aquém da positividade e da negatividade: eles *são*, cortando assim todo o recurso ao adjetivo²⁹” (Barthes, *apud* Bident, 2012, p.68-69, grifos do autor). Outro exemplo, citado por Bident (2012), também retirado de Barthes, é o **Ubu** de Wilson, levado ao palco por Vilar. Não é possível, nos diz ele, dar um adjetivo ao personagem, uma vez que, “o Ubu de Wilson não é nem um cínico, nem um monstro, nem um clown, nem um burguês etc. O que ele é então? Ele *é*, somente porque ele fala. (...) a palavra de Ubu não é comunicação, é uma palavra absolutamente estática, bruta e neutra como uma pedra³⁰” (Barthes, *apud* Bident, 2012, p.69, grifo do autor).

²⁸ De acordo com Bident, “[o] neutro está presente no coração e subjacente ao teatro de Roland Barthes. No discurso sobre o teatro como naquele sobre a literatura, ele ocupa um lugar ao mesmo tempo secreto, decisivo e incerto” (tradução nossa). “Le neutre est présent au coeur et au creux du théâtre de Roland Barthes. Dans le discours sur le théâtre comme dans celui sur la littérature, il occupe une place à la fois secrète, décisive et incertaine” (Bident, 2012, p.59).

²⁹ “... ils sont délibérément au-delà ou en deçà de la positivité et de la négativité: ils *sont*, coupant ainsi tout recours à l’adjectif” (Barthes, *apud* Bident, 2012, p.68-69).

³⁰ “... l’Ubu de Wilson n’est ni un cynique, ni un monstre, ni un clown, ni un bourgeois, etc. Qu’est-il donc? Il *est*, seulement parce qu’il parle (...) La parole d’Ubu n’est pas de communication, c’est une parole absolument statique, brute et neutre comme une pierre” (Barthes, *apud* Bident, 2012, p.69).

Bident (2012, p.76-77) também nos fala de um neutro que surge em oposição à neutralização presente no discurso sobre a moda e a publicidade. A neutralização estaria ao lado da naturalização, do discurso totalizador. Em oposição, o neutro seria o que permitiria uma relação dialética, não podendo ser sustentado por nenhum binarismo. Assim vemos os espaços da obra de Lygia: espaços neutros que nos remetem a uma *suspensão do sentido*, nos colocando numa espécie de *entre-lugar* no qual tudo se faz e desfaz ao mesmo tempo.

Desfeitos os *muros* de **Intramuros**: carregados para o livro seu antes, seu depois; pulverizados os paratextos que delimitariam fisicamente os limites do próprio livro; as personagens ocupam diferentes espaços, a voz autoral se perde entre outras vozes, das quais não podemos delimitar a origem; fatos da vida autoral se misturam (se diluem) ao (no) texto, porém sem sabermos onde e quando ele se inicia. Uma escrita em movimento que nos coloca necessariamente em movimento, pede por um olhar atento para a página que abriga, ao mesmo tempo, feitura e desfeitura do livro. Um livro que *se escreve, já escrito*, porém, ainda *por vir*. Poderíamos então, dizer que:

“Escrever é, de uma certa forma, fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo”.³¹

*“Écrire,
c’est
théâtraliser”*

³¹ “Écrire, c’est d’une certaine façon fracturer le monde (le livre) et le refaire” (Barthes, apud Bident, 2012, p.80)

AQUI DENTRO DO LADO DE FORA

Posfácio...

*“O buraco do espelho está fechado
Agora eu tenho que ficar agora
Fui pelo abandono abandonado
Aqui dentro do lado de fora”*

Arnaldo Antunes
 (“O buraco do espelho”)

O título que abriria esse espaço seria “Entre os muros de Intramuros”. Eu havia planejado ele como um terceiro capítulo. Tentei por muitas vezes, por meio de um “Nós”, abrir este espaço e entrar de vez em **Intramuros** (2016). Mas sempre tropeçava na busca por um modo de deixar mais claro os movimentos da escrita que me fizera iniciar essa caminhada com um breve percurso sobre a história do livro, acompanhado por outro livro da autora, o **Feito à mão** (2008) – obra na qual, pela primeira vez, surge o “Pra você que me lê” –, seguindo com a *teatralidade* barthesiana. Mas agora eu entendo o porquê de não ter entrado em **Intramuros**. Ele me lançou para fora, pois me fez pensar o livro para além do próprio livro. Não estou dizendo que todo meu percurso não foi pautado no que me pediu o livro, mas o que quero dizer é que ele, dizendo sempre mais do que dizem suas palavras, me fez olhar para o livro *em si*, inclusive – ou melhor, principalmente – para suas margens, para aquilo que o precede e que o sucede.

Como eu disse outras vezes, nas notas que precisei trazer ao longo da nossa caminhada, meu leitor pode achar tudo isso muito fora do que seria preciso para este lugar que agora ocupo. Queria poder trazer aqui todos os outros começos, nos quais tentei, de todas as formas, trazer um discurso mais linear, com todas as configurações necessárias de uma escrita acadêmica. Mas correria o risco de deixar o meu leitor ainda mais cansado com tantos começos e recomeços, remendos, fissuras tapadas... “Tudo isso por um voto de confiança?”, imagino Nicolina me repreendendo por tentar convencer meu leitor de que isso tudo é, sim, um de tantos outros começos. Aliás, esses começos ainda estão bem aqui, subjacentes a tudo isso que agora escrevo, mas para você, meu caro leitor, chegarão apenas sob a forma de ausência, tal qual as páginas e páginas da vida de Nicolina, rasgadas por sua autora.

Seguirei com o que me pede **Intramuros**, mesmo que para isso eu tenha que abandonar todas as exigências de um “Nós”.



Figuras

“Sinto em mim uma tensão que me extravasa”³²

Baudelaire

Se é para falar de **Intramuros**, então teremos que falar de uma prática, de uma escrita errante, de incertezas, de começos, de tropeços, de restos, de fragmentos, de dúvidas, de caminhos abandonados, de figuras que (se) *extravasam* e se lançam para diferentes lugares, exercem diferentes papéis ao ponto de só nos serem possíveis enquanto figuras.

Figuras extravagantes...

Chamo de figuras esses “seres” que participam dessa escrita, exercem diferentes papéis, colocam a escrita em movimento e, ao mesmo tempo, por ela são movidos; personagens, o leitor, a personagem-narradora-escritora-“autora” e o próprio livro. Figuras extravagantes: “Extra-vagante é aquele que vaga, que erra, que anda sem rumo ou fora (“extra”) de seu caminho; por extensão, alguém excessivo, que está além da normalidade, que extravasa a fronteira dessa normalidade” (Siscar, 2021, p.33).

Dessas figuras de **Intramuros**, tentaremos vislumbrar, embora conscientes da dificuldade, os seus movimentos, os gestos de uma prática, mesmo que por meio de fragmentos.

³² N.A.: A epígrafe, eu retirei do poema de Baudelaire, tradução feita por Llansol e trazida na íntegra no ensaio de Siscar “A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire”. De acordo com o pesquisador, ao fazer a tradução de “À une passante”, a tradutora acrescenta o que ela chamou de “Outra versão”, uma tradução que extravasa a forma do poema, não se configurando como soneto, mas em cliques de slides: “Desta vez, não é só o título que surpreende: os versos são de extensão muito distinta, com sintaxe perturbada, organizados de maneira irregular (inclusive com brancos entremeados), sem pontuação (como se Mallarmé de *Um Lance de Dados* reescrevesse o poema de Baudelaire)” (Siscar, 2021, p.28). Um sujeito que extravasa, extravagância que rompe com a estrutura do poema e, conseqüentemente, com o que se espera de uma tradução, uma escrita que carrega em sua materialidade essa “tensão que extravasa”. Assim vejo o último livro publicado por Bojunga. Ao passo que nos fala de seu corpo-a-corpo com a escrita, potência que não se faz ato por apenas um querer-escrever, mostrando as dificuldades diante da página em branco, assim como seu lugar diante da escrita, a difícil e ambígua relação entre criador e criatura, apresenta um livro, uma escritora, personagens e um leitor que extravasam, ou, mais uma vez com Siscar (2021), “pisa[m] fora do canteiro” (p.32).



Como um errante, me coloco em risco seguindo essas pegadas no deserto, tentando apreender o vazio que dá forma ao cano.



As figuras de **Intramuros** não nos são possíveis pelo que é, tão pouco pelo que não é, mas pelo que transborda, pelo que escapa do que estava dado, que nos aproxima de um fazer, embora, ao mesmo tempo, nos mantenha distantes. Figuras neutras, que ocupam o espaço do neutro, em um entre, não se estabilizando em um terceiro termo. Transbordamento que chama nosso olhar para o que está além do próprio texto, para além do próprio livro.

A personagem-escritora-narradora-“autora”

“Se Deus existe, é porque está no livro.”

Jabès

Quando paramos para pensar essa figura que narra **Intramuros** (2016) desde o início, trazendo reflexões acerca de sua própria escrita, trazendo fatos de sua vida que nos aproximam da autora, dialogando com as personagens, chegamos à figura personagem-narradora-escritora-“autora”, assim, fundidas, uma vez que essas vozes se misturam de tal forma que não podemos delimitá-las.

Iniciamos **Intramuros** com uma voz que julgamos ser conhecida a nos falar sobre o desejo de escrever um novo livro e as dificuldades enfrentadas para iniciar a escrita: “Depois de perder horas na contemplação do papel não escrito, e feito coisa que era pra não continuar ali remoendo a suspeita de que eu tinha desaprendido a escrever (p.9)”; porém, em outra ocasião: “– Olha, esta é a Nicolina. Entra meu bem, não fica aí parada na porta feito coisa que não quer se mostrar” (p.14); mais adiante: “– Sim, Vinícius, mas o que eu estava querendo...” (p.76); seguindo com a leitura: “– Estou botando um ponto final em você.” (p.162). Essas vozes que narram **Intramuros** nos lembram muito a narradora de **Fazendo Ana Paz** (2009), outra obra de Bojunga.

Como nos fala Edson Maria da Silva (2017), em sua dissertação **Lembrando dos caminhos**: a escrita da memória em **Fazendo Ana Paz**, de Lygia Bojunga, também temos, nesta obra, uma mistura de vozes, de “eus”, pois, no livro em questão, somos apresentados à uma escritora às voltas com a escrita que também dialoga com sua personagem e, ao longo da narrativa, nos lembra a própria autora.

Fiz Pai, fiz Carranca, fiz Antônio, fiz ponto final na história, fiz reunião com o editor pra anunciar que eu tinha acabado um livro que vinha empacando há uns trezentos anos, fiz a leitura de tudo que eu tinha escrito depois que eu cheguei da viagem. Achei tudo um horror.

E aí comecei a rasgar a Ana Paz. Pra nunca mais (nunca mais, tá me ouvindo, Ana Paz? NUNCA MAIS!) eu sofrer a tentação de continuar escrevendo ela. (Bojunga, 2009, p.84).

O olhar que Silva (2017) estende para essa narradora será de grande contribuição para pensarmos esta figura que narra **Intramuros** e se coloca em um entre-lugar no qual não podemos separar personagem, narradora, escritora e autora, uma vez que as funções que estabelecem dentro de um mesmo espaço estão em permanente oscilação, sem demarcações físicas ou por meio do enredo. Por isso partiremos, com o pesquisador, da seguinte premissa, estendendo para **Intramuros**: “**Fazendo Ana Paz** não é narrado por uma voz onisciente, orquestrada ou demiúrgica, embora tais traços não sejam desconsiderados, nem como formas nele presentes nem como desejos de escritos” (Silva, p.27). Indo em via inversa aos trabalhos de Eliana Gabriel Aires, com **A criação literária em Lygia Bojunga: leitura e escrita** (2010), e Marta Yumi Ando, com **Fazendo retratos e experimentos: a performance da linguagem em Lygia Bojunga** (2011), que consideram a voz narrativa em **Fazendo Ana Paz** como um arquinarrador, Silva (2017) nos fala que na obra em questão não temos essa “espécie de narrador consciente do seu trabalho, um narrador demiurgo e artilheiro 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 de sua história” (p.28).

Algo parecido à leitura das pesquisadoras, mencionadas por Silva (2017), está presente no trabalho de Gabriela Trevizio Gamboni Patrocínio (2020), pois ela também parte dessa posição, porém focalizando **Intramuros**. Patrocínio (2020), considerando o livro como autoficção, nos fala de uma autora que *simula* ser uma personagem, em outros momentos chama a narradora de “arquinarradora”. Mas, assim como Silva (2017) nos fala a respeito da voz

narrativa de **Fazendo Ana Paz**, acreditamos que não podemos dizer que em **Intramuros** temos uma *voz consciente que finge não poder*, ou seja, que deteria o controle da escrita ao ponto de tentar enganar o leitor, *simular um não poder*, um faz de conta, pois, na obra em questão, para além das demarcações não precisas entre vozes e *funções*, como ocorre na obra citada por Silva (2017), temos a intensificação dessa não hierarquização das vozes por meio da não demarcação física no próprio livro, como já mencionamos anteriormente no capítulo um.



As contingências...

São as dificuldades, as dúvidas, os medos diante da escrita, os desafios de tentar dar rumo à vida das personagens, que Bojunga traz em **Intramuros**.

“Perfeitamente, Coronela.” Representar ri-go-ro-as-men-te o papel de subalterna, sempre pronta a respeitar as minhas ordens, foi a maneira que ela encontrou para exprimir o ressentimento diante de uma contingência que eu expliquei, mas na qual ela nunca acreditou. Nem ela nem muita gente. *Eu diria mesmo que a maioria das pessoas, mesmo se interessando por literatura e pelo ato de criar personagens literários, não acredita. Contingência* que, às vezes, não acontece só comigo, não!, mas com vários escritores também: tem certos personagens que fogem ao nosso controle e passam a ter vida própria. Muitos dos episódios que planejamos para a vida deles não se concretizam porque na hora H eles mudam o rumo do barco e navegam em águas que não tem nada a ver com as águas planejadas. (Bojunga, p.158, grifos nossos).

O acaso, as incertezas, as dúvidas, são essas as questões que permeiam a escrita da última obra de Lygia. Lembramos que ela inicia seu livro nos falando do medo de ter “desaprendido a escrever” (p.9). Porém, podemos ver que há um plano, ou pelo menos um desejo, um rumo traçado, mas a personagem-narradora-escritora-“autora” nos fala que suas personagens tiram o leme de sua mão, mudam o rumo do barco (Bojunga, 2016, p.158). É importante ressaltar também que esta “declaração” – apontando o não domínio do escritor sobre a escrita – não é encontrada *apenas* em **Intramuros**, ou **Fazendo Ana Paz**, mas em vários outros livros de Lygia Bojunga, bem como em suas poucas entrevistas, concedidas a jornalistas e pesquisadores, o que demonstra tratar-se de um ponto de vista da escritora, em relação às vicissitudes da criação artística (ou à “exigência da obra”, como diria Blanchot), que persiste com o tempo.



Em “Gênesis”, primeiro livro da **Bíblia**, temos um Deus onipotente que cria um belo jardim chamado Éden. Cria o homem a sua semelhança e, de um fragmento do homem, faz a mulher. Adão e Eva podiam usufruir de tudo o que estava no jardim, apenas com uma exceção: não comer do fruto da Árvore do Conhecimento, pois se assim fizessem, seriam expulsos do paraíso, conheceriam a dor, o desejo, a fome, o medo, seriam abandonados, teriam que traçar os rumos das próprias vidas. Mas, Adão e Eva comeram do fruto proibido e foram viver para além das fronteiras do belo jardim. Portanto, nem mesmo Jeová, com sua onipotência, conseguiu ter domínio sobre sua própria criação, a partir do momento que elas ganharam vida.



Pirandello também nos fala sobre as contingências da escrita – nos lembrando muito essa personagem-narradora-escritora-“autora” de **Intramuros** –, em um livro no qual suas personagens chegam sem que ele possa dizer de onde vieram e, embora fragmentadas e sem histórias, ganham vida.

Qual autor poderá dizer como e por que um personagem nasceu em sua fantasia? O mistério da criação artística é o próprio mistério do nascimento natural. Ao amar, uma mulher pode desejar ser mãe, mas o desejo sozinho, por maior que ele seja, não basta. Um belo dia ela vai se descobrir grávida, sem nenhuma indicação precisa do momento em que ocorreu a concepção. Da mesma forma, um artista, ao viver, acolhe em si muitos germes de vida, e nunca será capaz de dizer como e por que, num certo momento, um desses germes vitais se inseriu em sua fantasia para se tornar, ele também, uma criatura viva num plano de vida superior à volúvel existência cotidiana. (Pirandello, 2022, p.6)

Pirandello (2022), assim como Lygia, expõe a impossibilidade de precisar o momento em que surge, na mente do escritor, uma personagem. O autor nos fala de certa “criadinha” “desaforada, zombeteira” e “muitas vezes extravagante”, que traz para ele personagens que são árduas de tratar. O que nos leva à obra de Lygia: de onde veio o nome “Intramuros”? De onde veio o nome “Nicolina”? Esses são os questionamentos iniciais da personagem-narradora-escritora-“autora”, assim que nos propõe falar sobre um livro não escrito.

Da mesma forma que Nicolina, que era somente nome, as personagens de Pirandello, embora sem história, sem um drama, tinham “nascidos vivos, queriam viver” (Pirandello, 2022, p.7).

“Por que”, perguntei a mim mesmo, “não represento isso, o caso inédito de um autor que se recusa a dar vida a alguns de seus personagens, que nasceram vivos em sua fantasia, e o caso desses personagens que, já infundidos de vida, não se resignam a ficar excluídos da arte? (Pirandello, 2022, p.9)

A personagem-narradora-escritora-“autora” tinha dois nomes em uma página em branco “Intramuros” e “Nicolina”. Não prontos, mas já nascidos. Como as personagens de Pirandello que vão para o palco para se fazerem, Nicolina e o próprio Intramuros se fazem no mostrar o fazer do livro, e nesse fazer nos são reveladas as contingências que envolvem a criação literária. Apenas para frisar a “força” que pode haver, para um escritor, em um nome próprio, lembremos aqui de um belo ensaio de Barthes, “Proust e os nomes”, para o qual Andrade (2001, p.13-14) nos chama a atenção:

Localizando nos nomes próprios três qualidades que, segundo ele, o narrador de *Em busca do tempo perdido* atribui à reminiscência – sendo elas o poder de essencialização, o poder de citação e o poder de exploração –, Barthes expõe o papel fundador da onomástica proustiana: “dispor do sistema de nomes próprios significava para Proust [...] dispor das significações essenciais do livro, do arcabouço de seus signos, de sua sintaxe profunda”. Objeto extremamente precioso, que, como uma flor ou um verbete de dicionário, é passível de ser desabrochado, desdobrado, o nome próprio é o elemento poético catalisador e propagador da obra do romancista francês, a ponto de se poder arriscar dizer que “toda a *Recherche* originou-se de uns poucos nomes”.

Se toda a *Recherche*, por que não todo(a) **Intramuros**?

Os (des)encontros...

Olá! Voltei pra retomar nosso papo.

Anteontem anunciaram a chegada oficial do outono. Garantiram que a temperatura ia mudar e um vento frio ia varrer Londres. Varreu. Varreu da rua as mil folhas que se despediam das árvores; varreu de mim a lembrança de Nicolina; varreu com fúria as nuvens que passeavam no céu, ficou tudo cinzento, choveu. (Bojunga, 2016, p.43)

É em seu estúdio que a personagem-narradora-escritora-“autora” espera pela chegada de suas personagens. Do janelão, olhando para o céu, aguarda a chegada de Nicolina. Mas, como nos diz o personagem-autor de **Um sopro de vida**: “toda vez que eu faço uma coisa com intenção não sai nada, sou, portanto, um distraído quase proposital” (Lispector, 2020, p.78). O personagem-autor da obra de Clarice, assim como a personagem-narradora-escritora-“autora”

de **Intramuros** também nos fala sobre escrever, sobre dar vida à personagem. Para conseguir escrever, dar vida a Ângela, é preciso atingir um estado de Graça, entrar em estado de dormência, não saber o que pensa: “descobri que eu preciso não saber o que penso – se eu ficar consciente do que penso, passo a não poder mais pensar, passo a só me ver pensar” (Lispector, 2020, p.87).

Na obra de Bojunga, a personagem-narradora-escritora-“autora” espera por suas personagens em seu estúdio, porém elas só chegam nos momentos de distração, nos momentos “propícios a devaneios”:

E hoje, nesta desocupação distraída a que eu estava entregue, notei o formato multifacetado de uma nuvem se aproximando. Meu coração bateu diferente: aposto que essa nuvem vai me trazer a Nicolina, pensei. E não é que tive uma surpresa? Quem chegou foi Vinícius, e pra aumentar minha surpresa, já chegou me tratando como se eu fosse uma velha e querida amiga. (Bojunga, 2016, p.44)

É nesse espaço, falando de sua busca por sua “casa-estúdio” pelas ruas de Londres e seu retorno para o Brasil, que a personagem-narradora-escritora-“autora” ao mesmo tempo nos fala da chegada de suas personagens e, sem nenhuma mudança na voz narrativa, entra em diálogo com elas. Assim como nos diz Pirandello (2022) sobre suas seis personagens, as personagens da obra de Bojunga também chegam em momentos inesperados:

Devagarinho, uma a uma, as nuvens começaram a se exibir de novo aqui na minha passarela.

Fiquei acompanhando o rumo delas enquanto tentava resolver a data da minha próxima volta para o Rio, quando percebi uma nuvem se aproximando mais depressa do que as outras. Não resisti à ideia de que era Vinícius que vinha nela. E mais: com pressa de me encontrar.

Foi só ele saltar da nuvem que senti dentro de mim a perturbação que vinha estampada no rosto dele.

Parou na minha frente. Não me olhou nem falou, só se abraçou comigo e assim ficou. Afinal, se afastou, mas permaneceu cabisbaixo, a fisionomia contraída, a respiração meio descontrolada.

Meu deus, que diferença! Que rapaz simpático e alegre da outra vez! E, agora...isto?

De repente, levantou a cabeça e se entregou a uma torrente de palavras:

– É incrível! Até o fim ela me faz perder a cabeça. Depois que eu nocauteei aquele cara... lembra? (Bojunga, 2016, p.69).

Mas, ao contrário de Vinícius, que chega e mantém um diálogo com a autora, Nicolina chega sem avisar, assume a narrativa, surpreende sua autora, invade seu espaço:

Só que quando fui chegando (ainda bem que eu estava de pé no chão e ela de costas para mim), levei um choque: encontrei a Nicolina instalada muito à vontade diante da minha mesa de trabalho batendo papo contigo.

O quê?

Não, não!, o choque não foi esse. Isso foi apenas uma surpresa. Uma surpresa muito agradável, embora eu nem tenha prestado atenção no que ela estava te contando, uma vez que meu olho bateu direto em tudo que mora na minha mesa de trabalho [...] Pois bem: a Nicolina tinha arrumado tudo do jeito dela, você acredita? (Bojunga, 2016, p.87-88).

Quando Calvino nos fala sobre a escrita de suas obras em **Mundo escrito e mundo não escrito** (2015), toca em um delicado assunto: o nascer de um autor. De acordo com ele, para dar vida ao observador Palomar, foi preciso adquirir novos hábitos, uma forma diferente de olhar para o que está ao seu redor:

O problema é que não sou propriamente o que se chama de um observador: sou muito distraído, absorto em meus pensamentos, incapaz de concentrar minha atenção naquilo que vejo. Assim, antes de escrever cada capítulo desse livro me vi na necessidade de cumprir uma operação preliminar: pôr-me a observar coisas que estiveram sob meus olhos centenas de vezes e registrar cada mínimo detalhe delas, para fixá-las na memória, como nunca tinha feito antes [...] eu tinha que mudar a mim mesmo para me tornar semelhante ao suposto autor daquele livro que eu queria escrever. (Calvino, 2015, p.122)

Rodrigo S. M., o narrador-personagem-autor de **A hora da estrela** (1998) também nos fala da necessidade de sua *despersonalização* para deixar falar um outro “eu” que daria vida a Macabéa:

para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (Lispector, 1998, p.12)

Já vimos que a autora de **Intramuros** (2016) não se preocupa em delimitar os lugares daqueles que participam da escrita, nem mesmo fisicamente, uma vez que dilui as fronteiras do

próprio livro, como se refletisse no livro a liberdade necessária para sua própria escrita. No encontro com Nicolina, a personagem extravasa seu espaço e invade o local de trabalho de sua autora, ou seja, elas coabitam um mesmo espaço, ou ainda, habitam espaços que mantêm uma relação de *continuidade*, mesmo sendo de natureza diferente. Nicolina organiza a “bagunça” do espaço de trabalho de sua autora para então assumir o leme. O mesmo acontece com a escrita. A personagem diz não gostar do modo como sua autora escreve e propõe seu próprio modo de narrar.

A mulher na capa...



“E aí, apesar de um certo sentimento de culpa que volta e meia me assaltava por estar me intrometendo na morada dos meus personagens (às vezes tão intrometida que acabava me misturando na vida deles), fui avançando nessa prática [...]” (Bojunga, 2016, p.8). “Quero-e-preciso ficar ‘intramuros’ com tudo o que eu criei” (Bojunga, 2016, p.170). “Só não me tornei um verdadeiro escritor porque me perco demais entre as vidas e minha vida” (Lispector, 2020, p.103).

✎

Aqui vamos nós, mais uma vez, esbarrar em um delicado assunto: autoficção. Não vamos retomar os trabalhos que trataram da escrita bojunguiana por este viés, para além dos quais já mencionamos brevemente, pois seria uma parada muito longa e que pouco contribuiria para nosso objetivo. Iniciamos esse tópico para pensar essa figura personagem-narradora-escritora-“autrora” que nos aparece em um entre-lugar, não sendo possível delimitá-la por suas

funções, tampouco pelo espaço que ocupa, embora, em muitos momentos nos deparemos com fatos que “sabemos” fazer parte da vida da autora. Mas, e a *mulher na capa*?

Temos na capa de **Intramuros** (2016), como você pode ver, na figura acima, uma foto da escritora Lygia Bojunga, o que nos lembra muito as capas dos livros biográficos, embora também não seja incomum editoras recorrerem a imagens dos autores em capas de livros literários, como um recurso mercadológico. Mas, levando em consideração essa figura à qual somos apresentadas nesse extenso “Pra você que me lê”, é preciso ampliar nosso olhar para esta capa – pensando também que Bojunga é sua própria editora.

Brizuela (2014) nos diz que “a fotografia é a evidência de que ‘*eu é outro*’” (p.152 grifos nossos). Ao entrar no mundo da arte, a fotografia coloca em risco seu índice de realidade, seu caráter testemunhal.

A fotografia não “redime” a realidade, mas inventa realidade. Essa natureza não é realidade, mas desnaturalização do natural, a desfamiliarização da realidade, a “manipulação da realidade”. Como? A operação fotográfica reside em dissecar um fragmento do real, isolá-lo, sempre fora de contexto, em outros tempos e outros lugares. (Brizuela, 2014, p.22).

Há, portanto, na constituição interna da fotografia, de acordo com a pesquisadora, uma contradição, pois ela pertence ao mesmo tempo ao mundo, porém não é o mundo, assim como pode parecer-nos familiar, mas ao mesmo tempo estranha. Grandes críticos modernos, prossegue Brizuela (2014), como Eduardo Cadava, Roland Barthes, Walter Benjamin, George Baker e Carol Armstrong, deram destaque a essa característica intrínseca à fotografia, esse “estar-entre”. Característica que faz com que ela seja atualmente considerada como “o veículo perfeito para insistir *na opacidade da ficção*, é claro, mas também *na opacidade da realidade*” (Brizuela, 2014, p.28, grifos nossos).

Portanto, podemos ver que a fotografia nos é apresentada não como testemunha de uma realidade, mas como algo capaz de unir dois polos opostos, pois ao mesmo tempo que nos aproxima da realidade, também nos afasta. Se podemos considerá-la como um espelho, tratar-se-á de “um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autorreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente” (Brizuela, 2014, p.19).

Seria ingenuidade não considerar que a fotografia da autora na capa nos “convida” a identificarmos sua imagem com a voz que narra o extenso “Pra você que me lê” de Lygia Bojunga. Mas podemos mesmo dizer que temos na capa a fotografia da autora? Ora, podemos dizer, é verdade, que temos uma foto de Lygia Bojunga. Mas em qual momento, qual a circunstância? A imagem que esse espelho reflete não existe mais fora do espelho.



Calvino (2015), como vimos, nos fala de um autor que surge para dar vida à uma determinada personagem que se difere muito da pessoa que ele é. Em **Intramuros**, ao se colocar como *leitora* de sua obra, a autora questiona os motivos de sua escrita: “⁷ N.A.: Quando, antes de rasgar o conteúdo do caderno, eu reli este episódio, não pude deixar de pensar que eu devia estar precisando purgar uma indignação minha qualquer pra ter me alongado tanto na indignação de Nicolina” (Bojunga, 2016, p.152). Como se esse “eu” que escreveu fosse “outro”, um outro inalcançável, que se tornou possível somente no momento da escrita.

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial, presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. (Agamben, 2007, p.55)

Podemos dizer que o autor é essa figura que surge quando o sujeito se coloca no corpo-a-corpo com a linguagem, com a escrita, sujeito que só se faz na e pela escrita. A personagem-narradora-escritora-“autora” nos fala que “se perdendo, [a gente] vai se achando no esforço de escrever um livro” (p.180). Além disso, em outro momento, admite um desejo *inconsciente* que coloca sua escrita em movimento:

só recentemente me dei conta de que a resposta que dei (Intramuros) e que sempre me pareceu tão leviana quanto enigmática, foi o primeiro vestígio que se mostrou de um desejo profundo, inconsciente, desvendado lentissimamente ao longo do aprendizado que foi, para mim, a nossa convivência (mais de quatro anos, não é?). (Bojunga, 2016, p.163-164)

Esse desejo – já citado no início desse fragmento – é o *desejo* e a *necessidade* de estar “intramuros” com suas criações.

Talvez, por isso, seja importante mencionar que, ao longo de toda narrativa, nos deparamos com fatos que sabemos fazer parte da “vida” de Lygia Bojunga, mas todos eles nos levando para o mesmo ponto: *sua relação com a escrita, com o livro*. Seja suas viagens entre Rio de Janeiro e Londres – que dificultam seu encontro com suas personagens – ou relatos da compra de uma casa, todos esses fatos estão sempre relacionados com o *escrever livros* – uma vez que suas casas também são seus lugares de criação, lugares em que deixa reservado um cômodo para se “perder na escrita”. Portanto, o que há da mão que escreve não vai além de uma remissão ao próprio gesto da escrita. Talvez isso seja algo parecido com o que Cinara de Araújo (2008) nos diz sobre “escrever com a vida e não sobre a vida”, o que nos levaria a recusar buscar nesta escrita qualquer “caráter de testemunho autobiográfico” (p.33).

Caminho de descobertas...

Ao considerarmos que não haja um arquinarrador que, consciente da escrita, seja capaz de engendrar uma narrativa manipulando seu leitor, fingindo um não poder, não estamos dizendo que sua escrita seja livre de “intenções” ou jogos com o leitor, ou pior, duvidando da capacidade criativa da escritora. O que percebemos é que Lygia parte da premissa de que a criação não é suscetível de pleno controle (isto é, completamente submetida à consciência). Justamente o contrário! A criação é o que está sempre escapando, aquilo que coloca o artista numa dupla relação com a perda: a perda do mundo ou do vivido (ou do nunca vivido...) e a perda da linguagem enquanto poder de representação ou significação plenas (já que as palavras não são as coisas...). Dessa forma, ao tentar se colocar no momento da escrita, no exercício de uma prática, Bojunga testemunha essa imagem da criação e nos apresenta um lugar em que não é possível uma hierarquização, pois nos mostra uma escrita *em falta, em perda*, que ainda está por se fazer e, assim como Silva (2017),

consideramos 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 pretenciosa, abraça em si todas as “responsabilidades” e todas as minúcias de um enredo (Silva, 2017, p.29).

A “personagem-narradora-escritora-“autora” de **Intramuros** nos diz que sua escrita foi, para ela, um caminho de descobertas que só se tornaram possíveis no corpo-a-corpo com a escrita, levado a termo por um sentido vago ou ausente (“leviano”) ou, ainda, “enigmático”, que ela própria relaciona a um “desejo profundo e inconsciente”:

Até hoje me surpreendo quando penso ou falo naquele notório encontro com o público, quando me perguntaram o nome do meu próximo livro e eu respondi pronta e *irresponsavelmente*: Intramuros, sem nunca ter pensado neste título para livro algum, nem começado a escrever livro nenhum e nem ao menos ter definido qualquer ideia para um próximo livro [...] Só recentemente me dei conta de que a resposta que eu dei (Intramuros) e que quase sempre me pareceu *tão leviana quanto enigmática*, foi o primeiro vestígio que se mostrou de *um desejo profundo e inconsciente*, desvendado lentissimamente ao longo do aprendizado, que foi, pra mim, a nossa convivência (mais de quatro anos, não é?) (Bojunga, 2016, p.163-164, grifos nossos).

Caminho de descobertas, ou seja, algo que se *re-vela* somente ao longo da própria escrita. É o que nos diz Agamben (2007) no ensaio “O autor como gesto”, se referindo a César Vallejo. Não podemos dizer que o autor é aquele que em um determinado momento foi tomado por um sentimento particular e incomparável que o levou a escrever. “Nada menos certo” (p.55), nos diz o filósofo. O mais provável é que tais pensamentos ou sentimentos só tenham se tornados reais para o autor no momento da escrita, ou depois de ter escrito, ou seja, não é resultado de algo que surge de um conhecimento prévio, assim como nos disse Silva (2017).

“Caminho tortuoso e longo” (Bojunga, 2016, p.8), que só se mostra no seu próprio fazer, não se faz seguindo um mapa previamente estabelecido, mas através de um *desejo*, de uma busca. Em **Intramuros**, a busca pelo momento em que o livro *se faz*, o que nos leva ao encontro de Blanchot (2018), ao se referir a obras que se movem em direção à própria origem: “Busca obscura, difícil e atormentada. Experiência essencialmente arriscada em que a arte, a obra, a verdade e a essência da linguagem são questionadas e se põem em risco” (Blanchot, 2018, p.288). Coloca-se a literatura na roda de Íxion, o poeta torna-se o inimigo do próprio poeta ao não mais se colocar como o porta-voz de um deus.

No poema, Mallarmé pressente uma obra que não remete a alguém que a teria feito, pressente uma decisão que não depende da iniciativa de determinado *individuo privilegiado*. E, contrariamente ao antigo pensamento segundo o qual o poeta diz: não sou eu quem fala, é o deus que fala em mim, essa independência do poema não designa a transcendência orgulhosa que faria da criação literária o equivalente da criação de um mundo por algum demiurgo; ela não significa nem mesmo a eternidade ou a imutabilidade da esfera poética, mas, pelo contrário, transtorna os valores habituais que atribuímos à palavra “fazer” e à palavra “ser”. (Blanchot, 2018, p.287-288, grifos nossos)

Lygia, se colocando no lugar de quem exerce uma prática, a prática da escrita, do fazer livro, mostra-se em uma busca, busca obscura, guiada por um “desejo profundo e inconsciente”, atormentada pelas dúvidas, pelos medos, pelos erros. Para a personagem-narradora-escritora-“autora” que caminha conosco ao longo de **Intramuros**, interessa mais a busca que leva à obra do que a obra em si. **Intramuros** surge, portanto, dessa “busca inquieta e infinita de sua fonte” (Blanchot, 2018, p.289).

Vários “eus”...

“Um dia concluí que o primeiro projeto da Casa Lygia Bojunga tinha que ser feito a três (eus): escritora, atriz e andarilha” (Bojunga, 2008, p.115). Será que poderíamos dizer que o “Pra você que me lê” de **Intramuros** é um lugar onde a autora também dispersa seus diferentes “eus”?



Traremos aqui uma citação de **Intramuros**, também destacada por Silva (2017), ao refletir sobre as diferentes vozes de **Fazendo Ana Paz** (2009):

Mentirosa é uma palavra 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 antes, que fingir isso e aquilo, que mentir isso e aquilo estava acontecendo... E sabe para quê? Pra ficar sozinha. Quer dizer, sozinha não: eu ficava com os meus bonecos” (Bojunga, 2016, p.19).

Silva (2017) destaca a palavra “fingir” na citação e fala do embaralhamento de sua linha de pensamento com a proposta de Eliana Aires e Yumi Ando, no que se refere ao arquinarrador, aquele que, como já comentado, finge, detém o controle da narrativa. Mas nós vamos chamar atenção para outro ponto, aliás, ponto que nos aproxima ainda mais do seguimento que Silva (2017) dá ao seu trabalho no que diz respeito a esses diferentes “eus”, afastando-os da ideia de arquinarrador e que gostaríamos de aproximar da noção de *teatralidade*. Chamamos sua atenção, meu caro leitor, para o seguinte fragmento da citação acima: “sem nem ter percebido isso antes, que fingir isso e aquilo, que mentir isso ou aquilo estava acontecendo”, ou seja, se

há um fingir, um mentir, é um fingir e mentir que *foge do controle da personagem*. Portanto, quando se fala da escrita, do fazer, do criar, inventar, quem está no controle?

Acho que aqui chegamos mais perto ainda do que Silva (2017) chama de “fingir com fingimento” (p.37). De acordo com o pesquisador, essa personagem que narra e também é autora pode realmente não ter um controle sobre suas personagens, uma vez que estas não se apresentam com um caminho claro e estabelecido. Mas o fingir seria o modo encontrado por ela para dar forma ao fragmentado, ao indefinido. Portanto, para o pesquisador, fingir uma dificuldade “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” (Silva, 2017, p.37).

Retomo aqui, juntamente com Silva (2017), um fragmento do conhecido poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa.

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (Pessoa *apud* Silva, 2017, p.37)

Pessoa se desdobrou em vários “eus”, porém sem se ancorar em nenhum deles, pois “ele é o poeta de nenhum lugar do eu” (Lourenço, *apud* Silva, 2017, p.37). Era na literatura, por meio da *teatralidade*, nos diz Silva (2017), que Pessoa podia vivenciar os seus “eus” fragmentados. Para o poeta, a escrita era um lugar de fragmentação, lugar no qual ele podia estilizar seus diferentes “eus”:

[i]nútil, 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, *apud* Silva, 2017, p.38, grifos do autor).

Nicolina também se incomoda com o fato de se dar um adjetivo pensando exclusivamente em sua profissão de fazer bonecos: “desculpa, mas é que... sei lá... acho que foi porque... de repente... eu achei tão ridícula essa coisa de dizer que sou bonequeira. Que besteira, não é? Eu sou que nem todo mundo: *uma porção!*” (Bojunga, 2016, p.20, grifos nossos).

Lembremos que Nicolina, assim como sua autora, também vive da arte, do dar vida a coisas descartadas, que, com o uso, com o tempo, “perderam o valor”.

Todos são “uma porção”. Parece que ao criar um espaço-outro que não é nem dentro nem fora, Bojunga nos apresenta um lugar em que é preciso deixar falar seus diferentes “eus”. Um espaço no qual temos uma voz que narra, dialoga com suas personagens, nos coloca diante das incertezas da escrita. Por isso dizemos “figura”, uma figura neutra que só nos é possível enquanto uma personagem-narradora-escritora-“autora”, assim, imbricadas, uma vez que não é possível separá-las, pois não se fixam em lugar nenhum, não possuem contornos definidos, exercem os mesmos papéis. Se em suas Mambembadas a escritora conseguia levar para o mesmo lugar seu eu andarilha, o eu atriz e o eu escritora, na literatura, principalmente no “Pra você que me lê” de **Intramuros** (2016), ela nos apresenta uma personagem-narradora-escritora-“autora” – designação talvez muito imprecisa, mas que tem a virtude de não fingir uma pretensa unidade da voz, do sujeito e do livro.

A personagem

“... Nicolina tem uma necessidade muito grande de inventar,
de criar, e então...”

Lygia Bojunga

Ao falarmos sobre a figura personagem-narradora-escritora-“autora”, já falamos um pouco sobre Nicolina, essa figura que também extravasa os limites do próprio livro. Mas aqui, neste tópico, chamaremos sua atenção especificamente para ela, uma vez que a personagem-narradora-escritora-“autora” a declara personagem central de **Intramuros**.

A subalterna...

Wood, em seu livro **Como funciona a ficção** (2011), nos diz que “a chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir o seu modo de pensar e de falar” (Wood, 2011, p.22).

Minha mãe era superlegal, sabe. Só que ela tinha mania de administrar. Se era casa, se era firma, tudo bem, mas, se era gente, já não era assim tão bom. Eu cheguei a chamar ela de Coronela, imagina. Mal sabia eu que ia ter que depender de uma *outra* Coronela. (Bojunga, 2016, p.21, grifos da autora)

A mãe de Nicolina nunca conseguiu ter controle sobre ela, pelo contrário, ela sempre determinou as ações dos pais. No único momento em que sua mãe tenta se impor, com o objetivo de fazer a filha ir para a escola, Nicolina dá uma martelada na cabeça dela³³, deixando-a incapaz de exercer suas funções de mãe e de administradora da empresa de sua família. A *outra* Coronela a qual Nicolina se refere é justamente (e ironicamente) sua *autora*, porém não podemos nos esquecer que Nicolina ocupa o mesmo espaço físico que ela, pois é levada para o “Pra você que me lê”, assumindo, neste mesmo espaço, sua própria narrativa. Além disso, a personagem-narradora-escritora-“autora” também nos diz: “várias vezes Nicolina me tirou o leme das mãos e inverteu o rumo do barco” (Bojunga, 2016, p.158). Inverte não somente o rumo do barco, como também o modo e o ritmo do navegar, pois Nicolina nos apresenta uma narrativa mais linear, ao contrário da narrativa fragmentada de sua autora. Porém, ao mesmo tempo em que a personagem-narradora-escritora-“autora” nos fala sobre ter sua escrita dominada pela personagem, Nicolina também reclama do fato de ter sua narrativa “contaminada” pelo modo de escrever de sua autora, ao ocupar um espaço que não pertence a ela: “...desculpa: não era para eu falar mais nisso. Este ambiente aqui da Coronela tá me contaminando: meu papo com você tá desordenado” (Bojunga, 2016, p.95).

Esse modo como “criatura” e “criadora” se relacionam nos lembra muito a relação de Ângela com o personagem-autor na obra de Lispector, **Um sopro de vida** (2020). A relação entre personagem-autor e personagem se torna tão complexa ao ponto de ele se questionar: “Eu a imito? Ou ela me imita?” (p.112), porém, ele mesmo sabe que Ângela é “improvisado”, não funciona por imitação: “Só que ela não funciona com meu jeito mecanicista: ela só age (através das palavras) quando eu a deixo livre” (Lispector, 2020, p.112).

Assim como Ângela vai adquirindo liberdade para escrever sua própria história, Nicolina vai assumindo, em **Intramuros**, a sua narrativa e se aproximando cada vez mais do leitor, ao ponto de, assim como faz a sua autora, conversar com ele sobre a escrita, sobre sua dependência da autora. São os “buracos”, de acordo com Nicolina, fazendo referência ao pintor

³³ N.A.: Será que estou certo em escutar aqui ecos de Raskolnikov, uma homenagem talvez? Lygia já declarou sua paixão por Dostoiévski, e em especial pelo protagonista de **Crime e castigo**, em **Livro – um encontro**: “Esse livro foi pra mim o exemplo perfeito do quanto nós, leitores, podemos nos envolver emocionalmente com um personagem literário.” (Bojunga, 2007, p.22)

Chagal, esses espaços em que, assim como a escritora, ela pode ao mesmo tempo trazer sua vida e falar sobre a escrita em um diálogo com o leitor.

Ele [Chagal] disse assim: “Sinto-me mais leve, mais livre, diante da tela, e me escondo em minha arte como em um buraco. Entro nesse buraco como em um templo onde eu quisesse oferecer-me em sacrifício”. [...] sei lá por que, eu chamei também de buracos estes espacinhos onde ela se enfia para conversar com você. (Bojunga, 2016, p.91-92)

Interessante pensarmos esses “buracos” por meio dessas duas figuras, tanto a personagem, que se diz subalterna e bate continência para sua autora “Coronela”, quanto pela figura da personagem-narradora-escritora-“autora” que reclama das imposições de sua personagem. “Um templo, lugar de sacrifício”, porém um lugar para o qual a autora convida sua personagem para entrar (ou sair?). Poderíamos dizer que, mesmo nesse lugar, em que supúnhamos ser o lugar de uma voz autoral, não temos nada além do que a marca de uma ausência, uma vez que entrar nesse templo é sacrificar-se?

Nicolina não somente passa a fazer parte de sua narrativa, como também tem acesso aos bastidores da escrita, indo em direção a um espaço que pertenceria exclusivamente a sua autora, mas que sabemos ser, de acordo com a personagem, não um lugar de afirmação autoral, mas de “sacrifício”. Poderíamos então dizer que esse espaço não é o lugar onde a personagem-narradora-escritora-“autora” se coloca como “aquela que escreve”, mas à disposição da escrita? Como vimos, ela entra nesse templo não como Deus, mas como aquela a ser sacrificada. Em nome de Deus? Certamente não. Em nome do *ritual*.



Criaturas do meu espírito, aqueles seis já viviam uma vida que era deles, e não mais minha, uma vida que não estava em meu poder negar a eles.

Assim é que, persistindo eu na vontade de afastá-los de meu espírito, eles, já quase totalmente privados de qualquer suporte narrativo, personagens de um romance, prodigiosamente saídos das páginas do livro que os continham, seguiram vivendo por conta própria; escolhiam certos momentos de meu dia para se apresentar a mim na solidão de meu escritório, e vinham me tentar, ora um, ora outro, ora dois juntos, propondo tal ou tal cena a ser representada ou descrita, os efeitos que poderiam obter, o interesse que sua insólita situação poderia despertar e assim por diante (Pirandello, 2022, p.9).

Ana Paz também faz exigências a sua autora, escolhe o rumo de sua vida: “Mas quando fui rasgar a cena que a Ana Paz-moça encontra o Antônio lá no banco da praia, ela se levantou: – Não! mal ou bem, nessa hora eu tô me apaixonando por um homem, eu tô me sentindo tão viva” (Bojunga, 2007, p.84). Inacabada, com um pai ainda por se fazer, embora com diferentes versões, Ana Paz exige sua liberdade, que só seria adquirida em forma de livro. As personagens de Pirandello (2022), como dissemos, também vão para o palco incompletas e é no palco que eles se fazem, expondo para o público o que na obra acabada permaneceria oculto. São os tormentos da criação, a complexidade que reside nessa relação entre autor e personagens:

O Pai: Nunca viu [a personagem se explicar, se posicionar], senhor, porque os autores costumam ocultar os tormentos de sua criação. Quando os personagens estão vivos, realmente vivos, diante de seu autor, ele apenas vai segui-los na ação, nas palavras, nos gestos que exatamente eles propõem, e precisa querê-los como eles mesmos se querem, e aí do autor que não fizer assim! Quando um personagem nasce, adquire imediatamente tal independência, até do próprio autor, que qualquer um pode imaginá-lo em muitas outras situações que o autor jamais pensou em colocá-lo, e às vezes também adquire um significado que o autor jamais sonhou em lhe dar. (Pirandello, 2022, p.107).

Na última obra de Bojunga essa liberdade é levada ao limite³⁴, ou melhor, aos limites do próprio livro. Nicolina é convidada a contar sua própria história, mesmo que para isso ela tenha que ocupar um espaço que supostamente não seria dela, assim como fazem as personagens de Pirandello (2022), ao irem para o palco se explicar, para mostrar como devem ser encenadas.

Quanto mais nos aproximamos dessas personagens, seja de Nicolina, de Ana Paz, de Ângela, ou das personagens de Pirandello, podemos ver que mais opaca é a visão que temos do lugar que esses “seres” ocupam no momento da criação. Com Nicolina, acreditamos que isso se torna ainda mais complexo, pois ao contrário das outras personagens, que ocupam de forma mais delimitada o espaço reservado para a ficção (o próprio texto ficcional), Nicolina nos é apresentada em um espaço que estávamos habituados a considerar como autoral (o “Pra você que me lê”), isto é, não “contaminado” pela ficção. Levada para este lugar, coloca-se em questão não somente a submissão da personagem diante de sua autora, como também essa “voz autoral”,

³⁴ N.A.: Só para te lembrar, caro leitor, além de **Fazendo Ana Paz** (2009), podemos perceber essa problemática da “liberdade” das personagens também no último livro da trilogia de Lygia, **Paisagem** (2004), onde ainda está em jogo o papel do leitor, assim como parece sugerir também Pirandello (“qualquer um pode imaginá-lo em muitas outras situações que o autor jamais pensou em colocá-lo”).

pois assim como o espaço textual, ele também nos é apresentado como um lugar de criação, de liberdade:

O que eu estava era chegando à conclusão de que, nesses buracos, a gente se sente tão livre feito ele [o pintor] se sentia pra fazer o que *o aqui dentro da gente* tá precisando que a gente faça.

É bom a gente se sentir livre, não é?

Puxa, como é bom! (Bojunga, 2016, p.92, grifos da autora)

Pensemos ainda em um dado que é essencial (por isso é sempre bom lembrá-lo): a escritora Lygia *ganha* essa liberdade (de alargamento do espaço de criação) justamente quando se torna sua própria editora, que passa a ocupar-se do livro em todos os seus aspectos (materiais, gráficos, estruturais, etc), em toda a sua extensão. Na verdade, o lugar de editora projeta-lhe ainda uma terceira e paradoxal (impossível?) função: a de *leitora da própria obra*.

Fatos...

“[...] não temos outra realidade além da ilusão” (Pirandello, 2022, p.106)

“[...] eu não pretendo te contar nada que não seja factual. Não pensa que eu vou viajar, não; só vou te contar coisas que aconteceram *mesmo*, prometo. E, quando eu prometo, tá prometido.” (Bojunga, 2016, p.18)



Fato s.m. **1** ação ou coisa feita, ou em processo de realização **2** o que acontece por causas naturais ou não; ocorrência **3** algo cuja existência pode ser constatada de forma indiscutível [origem: do lat. *Factum*, i ‘feito, ação, façanha, empresa’.

Ilusão s.f. **1** interpretação errônea do sentido ou da mente **2** produto da imaginação; devaneio **3** efeito artístico que dá efeito de realidade **4** mentira, logro. (Houaiss, 2010)

Ainda, de acordo com o dicionário, ilusão está em oposição à verdade. Diante desses “fatos”, poderíamos dizer que o Pai de **Seis personagens em busca de um autor**, ao contrário de Nicolina, não se preocupa em afirmar uma verdade, afinal, sua realidade é ilusão, mas Nicolina está “comprometida com os fatos”. Mas, vamos estender a fala do Pai:

Pai – [...] toda a sua realidade de hoje tal como é, está destinada a lhe parecer ilusão amanhã.

O Diretor – (*sem ter entendido bem, desorientado pela argumentação capciosa*) Pois bem! Aonde quer chegar com isso?

Pai – Oh, a lugar nenhum, senhor. Mostrar-lhe que, se nós (*indica os outros Personagens*) não temos outra realidade além da ilusão, é conveniente que o senhor também desconfie de sua realidade, desta que o senhor hoje respira e toca em si, porque, como a de ontem, está destinada a se revelar amanhã como ilusão. (Pirandello, 2022, p.106)

Uma ilusão mais real do que o que chamamos de realidade, pois, de acordo com a personagem, “se sua realidade pode mudar de hoje para amanhã...”, a realidade das personagens permanece a mesma, está fixada. Esse modo de relacionar ilusão e realidade nos leva até Nicolina e, ao mesmo tempo, à personagem-narradora-escritora-“autora”. Os fatos de Nicolina, ou seja, aquilo que “aconteceu *mesmo*”, são trazidos pela mesma personagem que admite ser uma “fingidora” – Nicolina também cria, inventa sua realidade. Podemos dizer, portanto, que os fatos de Nicolina, embora criados, inventados, se tornam fatos por se fixarem, mesmo que ainda incompletos, fragmentados. Mas, e os outros fatos? Aqueles que dissemos fazer parte da vida de Lygia Bojunga? A realidade de Nicolina seria mais real do que a realidade de sua autora? Ou poderíamos dizer que o que chamamos de “fatos” da vida de Lygia só se tornam reais a partir do momento que vão para o livro e se fixam? “Criadora” e “criatura” ocupam o mesmo espaço, exercem os mesmos papéis, criam realidades.

Esse jogo entre o que vem de fora do livro e o mostrar de um fazer, refletido na materialidade de **Intramuros**, nos leva para um lugar em que realidade e ficção se tornam mais opacas. Poderíamos dizer que os fatos de Nicolina são tão reais quanto os fatos da vida da autora ou os fatos da vida de sua “criadora” são ilusões (criação), assim como os de sua personagem?

O leitor

Sou da opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras³⁵...

Lygia Bojunga

“[...] antes, eu costumava vir até aqui para te contar alguma coisa ou outra de um livro que você tinha acabado de ler, ou que estava recém-começado” (Bojunga, 2016, p.7-8).

³⁵ N.A.: Esse fragmento eu retirei do *paratexto* “Caminhos”, de **Livro – um encontro** (2007, p.97). É nesse livro que a autora tem como foco falar de seu relacionamento com o livro, principalmente como leitora (mas também como escritora, na segunda parte...).

Retomaremos este fragmento, situado nas páginas iniciais da última obra de Lygia Bojunga. Como a narradora diz, antes ela dialogava com um leitor sobre um livro feito, ou pelo menos parte dele. Mas **Intramuros** ainda não está pronto, portanto, esse leitor com o qual ela dialoga está, assim como a escritora, de mãos vazias.

Como não há um livro pronto, o leitor com o qual a personagem-narradora-escritora-“autora” dialoga não pode ser tomado como um leitor ideal, como vimos com Compagnon (1996) em nosso primeiro capítulo, uma vez que, desde o início, o leitor sabe que se trata de um caminho a ser traçado. Então, que leitor seria este?



Uma porta que não está lá...

Há uma pergunta que retorna o tempo todo, seja para pensarmos as personagens, a personagem-narradora-escritora-“autora, seja o próprio livro e, retorna agora, mais uma vez, ao pensarmos a figura do leitor: O que é *Intramuros*?

Freei a volúpia: ao chamar Nicolina pra tal “conversinha importante”, eu já tinha relido tudo o que escrevi até hoje pro *Intramuros* e já tinha feito uma seleção das narrativas e diálogos que me pareceram vivos. Não como boa literatura, se é que literatura o *Intramuros* é, mas como uma espécie de depoimento literário, digamos assim, um despretensioso relato de como a gente, se perdendo, vai se achando no esforço de escrever um livro. (Bojunga, 2016, p.180, grifos da autora)

Esse fragmento nos fala muito do que já conversamos, principalmente do que diz respeito ao que surge somente no momento da escrita, como falamos ao questionarmos as vozes narrativas. Mas aqui, o que queremos é ir em direção a essa outra figura, o leitor. Como pode ser observado, esse fragmento está localizado na página cento e oitenta, ou seja, poucas páginas antes do final do livro, portanto, o leitor inicia o livro sendo avisado de que se trata de algo que está *se fazendo* e termina a leitura sem a certeza do que foi e ainda está sendo construído ao longo de toda a caminhada.

O leitor de **A divina comédia**, como nos diz Manguel (2017), também é convidado para fazer parte de uma caminhada, porém, trata-se de um recomeço, de uma jornada da qual já se sabe o início e o fim, pois aquele que narra conta algo que já passou. Sabendo do caminho a ser percorrido, o narrador surge como um guia para o leitor, que agora se torna também um peregrino:

E nós, como seguidores da viagem de Dante, ao aceitar o papel agora designado a nós, devemos por nossa vez perder nossa identidade comum e nos converter também em peregrinos transformados pelo ato da leitura em personagens necessários à história, aos quais Dante dirige repentinamente, para nos alertar, nos guiar, nos instruir, nos instar a refletir e a agir de um modo mais elevado. (Manguel, 2017, p.44)

Embora haja a intenção de fazer com que, na caminhada, o leitor possa se realizar espiritualmente, ou seja, vivenciar os tormentos e apuros da viagem, ele já aceita o convite com a certeza de que tudo dará certo, afinal, está em companhia de quem já fez a viagem. Ele é, portanto, guiado por quem já sabe o caminho.

Mas Manguel nos apresenta mais duas metáforas para o leitor: a torre e a traça. O leitor que vive na torre de marfim tem a leitura como uma forma de se esquivar do mundo. Essa torre é vista sobre dois vieses, sendo considerada como um refúgio necessário para uma reclusão reflexiva, ou um esconderijo daquele que quer fugir da ação.

O leitor era visto como um excêntrico afastado das ocupações comuns da vida em sociedade, alheado e arrogante, que não se importava nem um pouco com seus semelhantes, só com o mundo dos livros, é zombado em sátiras gregas e romanas, e aparece (infelizmente) em todas as eras; mas foi só no século XIX que a expressão literal “torre de marfim” foi usada para denotar o santuário intelectual do leitor como fuga e alheamento do mundo (Manguel, 2017, p.78).

Já o leitor traça, outra metáfora utilizada por Manguel (2017) para se referir a outra relação de leitura, pode ser tanto as criaturas feitas de livro, que não sabem distinguir realidade e ficção, ou seja, querem viver como nos livros, quanto aqueles que só querem se cercar dos livros, gostam de sua presença, seu cheiro, seu formato, mas não sabem lê-los. Pode se referir também a leitores que engolem “as palavras sem se beneficiar do significado delas, traduzindo o texto não para uma experiência fundamentada, mas para uma autoilusão” (Manguel, 2017, p.117).

Manguel sai da leitura do livro escrito indo em direção à leitura do texto eletrônico. Não o acompanharemos nesse movimento, uma vez que nos interessa, como dissemos desde o início, o livro impresso, portanto, nosso foco será o leitor desse livro, principalmente, o leitor de **Intramuros** (2016). O que é importante destacar é que, embora Manguel (2007) nos diga que essas metáforas ganham diferentes sentidos ao longo dos tempos, podemos dizer que, por meio do que lemos em sua obra, algo permanece nesses diferentes leitores. Do leitor viajante, embora mude-se o modo de como viajar, ele continua sendo guiado em uma viagem; o leitor da torre

de marfim sempre apartado, seja com o intuito de refletir, seja de fugir. A traça, embora reconheçamos que vivemos de palavras, também varia em suas significações, porém ainda atrelada à uma criatura feita de livros, um leitor enfeitiçado.

Mas seria possível se comportar como um viajante diante de um livro que ainda não está pronto? Como viajar por caminhos ainda por serem construídos? Como aceitar ser guiado por uma “autora” que se deixa ver nas dúvidas, nas errâncias? Como se aproximar de uma personagem que admite ter o hábito de *mentir*?

Manguel nos fala que o leitor de Dante se coloca como um viajante, uma vez que, para Dante, “o livro é um mundo através do qual podemos viajar porque o mundo é um livro que podemos ler” (p.46). Porém, Brizuela (2014) nos diz que vivemos “num mundo onde já não há continuidade entre as coisas, muito menos entre as coisas e as palavras” (p.14) e, como nos diz Blanchot (2018, p.303), aqui já mencionado, escrever se torna o problema, portanto, já não é mais possível adentrar o templo da escrita sem colocá-lo em causa.

Da mesma forma, podemos estender tais questões para as outras duas metáforas. Se estamos diante de um livro que ainda está se fazendo, como não se lançar para fora se o que está sendo colocado em questão é a própria escrita, o próprio livro e suas fronteiras? Ao mesmo tempo, como transpor uma porta que não sabemos onde está?

Como dissemos, **Intramuros** (2016) se faz por meio de diálogos entre personagens, uma personagem-narradora-escritora-“autora” e o leitor. Ao contrário de um leitor enfeitiçado, ou que se deixa guiar pelo que diz a narradora, temos um leitor que se mantém à distância, que duvida, questiona, estranha:

[...] absolutamente segura de que assim ia se chamar a personagem central do *Intramuros* – personagem esta que eu também não tinha ideia de quem seria.

O quê?

Não, não, não! Este nome nunca tinha me ocorrido antes [...] (Bojunga, 2016, p.11)

Trouxemos parte de um fragmento já citado, porém, nesse momento, chamo sua atenção para o questionamento que está implícito nele. A personagem-narradora-escritora-“autora” nos fala que o nome Nicolina surgiu de um “rompante”, porém, parece que o leitor com o qual ela dialoga questiona essa eventualidade. Em outro momento, também aqui já citado, mas agora observado por outro ângulo, a “autora” tenta convencer sua personagem que há situações na

escrita que fogem do seu controle, ela nos diz que entende o fato de Nicolina não compreender, pois, “a maioria das pessoas, mesmo se interessando por literatura e pelo ato de criar personagens literários não acredita” (p.158). Em tantos outros momentos, é possível perceber que há um questionamento vindo do leitor:

O quê?

Ah, vou. Vou sim. Custa a tomar decisões importantes, e, pra mim, estas foram importantes. Tanto a de rasgar metade do que escrevi, quanto a metade que restou – o que responde a tua pergunta recém-feita sobre o destino que eu pretendia dar ao *Intramuros*. (Bojunga, 2016, p.181)

Portanto, esse leitor que é convidado a fazer parte do diálogo não é um leitor passivo, que se deixa ser guiado, mas um leitor que questiona o próprio fazer que se faz diante dos seus olhos. Embora seja convidado a percorrer a escrita com a personagem-narradora-escritora-“autora”, ele também conversa com a personagem Nicolina, é alertado de seu comportamento duvidoso, pois, embora ela fale para o leitor que não pretende “contar nada que não seja factual” (p.17), mais adiante ela fala de seu hábito de mentir e fingir, pondo em causa seu próprio discurso.

Além disso, não podemos nos esquecer que esse leitor “entra” nesse suposto paratexto e percorre toda a leitura sem saber quando está no texto, ou no paratexto, pois, como já foi dito desde as primeiras páginas da nossa conversa, não é possível delimitar dentro e fora. Portanto, o leitor de **Intramuros** (2016) não pode ser um leitor enfeitado, uma vez que não se sabe em que ponto pode se lançar para outro espaço, mas sempre permanece em um espaço-outro, “tão longe, tão perto”.

E mais uma vez esbarramos no teatro de Pirandello... O espectador de **Seis personagens em busca de um autor** (2022) também fica em um entrelugar, uma vez que não consegue distinguir até que ponto temos a encenação das personagens ou a encenação dos atores ao representar as personagens. No mesmo lugar ocupado pelo expectador, está a Atriz principal, que caminha por entre as cadeiras até chegar ao palco. Ou seja, do mesmo modo que o expectador, atores, personagens e o Diretor da peça de Pirandello ocupam o mesmo espaço, um *além* do palco, mas *ainda* no teatro; o leitor de **Intramuros** é convidado a habitar o mesmo espaço que a personagem-narradora-escritora-“autora” e as personagens. Porém, quanto mais próximo dessas figuras, mais distante esse leitor é lançado, uma vez que não é possível definir

o lugar por onde sua leitura caminha. Convidado a entrar, o leitor é lançado para fora, porém um fora que se faz *no* livro. Viajante? Torre? Traça? Viajar para onde? Embarcar onde? Assim como não é possível saber a origem dessa viagem por meio do enredo que nos lança para um antes do livro, também não é possível por meio de alguma marcação no chão da página, pois os espaços físicos do livro não estão definidos. O mesmo vale para o leitor que quer fugir, estar alheio, pois o livro se faz do fazer de **Intramuros** e ao mesmo tempo desfaz o livro em sua estrutura, ou seja, lança-o para fora. Traça? Por onde entrar? Como habitar um livro em que não sabemos por onde começa, tampouco onde termina?

Na contracapa somos alertados que o livro “não é uma obra voltada para leitores mirins, e sim para quem se interessa pelo fazer literário e pelo cumprimento de um projeto de vida” (Bojunga, 2016). Mas o que isso nos diz? O leitor se depara com um imbricamento de fazer literário e vida. Aliás, como nos diz a personagem-narradora-escritora-“autora”, seus projetos de vida sempre foram “todos inspirados nele, no Livro” (p.166).



Como dissemos, e que foi o que impulsionou nossa conversa até aqui, visto que é por meio dessa indistinção entre texto e paratexto que consideramos que Lygia teatraliza sua escrita, dando a ela movimento, lançando-a para os (des)limites do livro, fazendo surgir um espaço-outro, um dentro-fora habitado pelo neutro, o leitor convidado a entrar nesse extenso “Pra você que me lê” se vê, portanto, em um espaço sem fronteiras. Vemos um leitor que está distante, uma vez que questiona, porém outras vezes próximo, habitando os mesmos espaços que outras figuras, como a personagem-narradora-escritora-“autora” e a personagem Nicolina.

O que seria possível apanhar desses movimentos do leitor? O mesmo do movimento das outras figuras? Talvez, suas dúvidas, seus questionamentos, suas desconfianças, seu olhar crítico em direção àquela que “cria”, assim como para aquela que diz ter a vida “guiada” por sua “criadora”. Porém, ao mesmo tempo, são suas dúvidas e sua presença que também dão movimento à escrita. Assim como no teatro de Pirandello (2022), um teatro que coloca em cena o seu fazer, no qual vemos um expectador em um espaço sem fronteiras, assim como os Atores, as personagens e o Diretor, vemos o leitor de **Intramuros** (2016) nesse entre-lugar que não se pode definir, assim como não poderíamos dizer até onde o leitor poderia entrar como um

viajante, ou em que ponto pode deixar-se alheio em suas reflexões, tampouco se entregar em uma ilusão e fazer do livro seu abrigo. O que podemos acompanhar desse leitor para além de seu movimento de distanciamento, embora convidado para entrar?³⁶ O que podemos ver desse leitor para além de seu olhar crítico, desconfiado?

Temos, portanto, a figura de um leitor que acompanha e ao mesmo tempo faz parte de um (des)fazer, porém à distância, uma vez que não é possível entrar sem ser lançado para fora.

O livro

“Andar aqui, é andar para fora”

Siscar

“Quero escrever movimento puro”. Este fragmento, retiramos da epígrafe de **Um sopro de vida** (2020). “Escrever movimento”. Assim como na obra de Clarice, **Intramuros** (2016) também é a escrita de um movimento ou poderíamos dizer: uma escrita em movimento. Nessa movência, “varia, se rompe, ela perde o poder de descrição e já não pode senão alegar o *funcionamento*” (Barthes, 2005, p.185, grifos nossos).



NICOLINA,

absolutamente segura de que assim ia se chamar a personagem central do **Intramuros**³⁷
[...] (Bojunga, 2016, p.11)

Nicolina seria a personagem central de **Intramuros**? Mas qual **Intramuros**? Do livro que seguramos em nossas mãos temos como centro de toda a narrativa o próprio livro que ainda está sendo escrito. Temos um **Intramuros** que começa antes de **Intramuros**. Parece ambíguo, mas é só nos lembrarmos do que conversamos no capítulo um. Nossa longa conversa sobre o

³⁶ N.A.: Trocando em miúdos, reitera-se o convite lapidar do narrador de “Curtamão”, de **Tutameia** (2021, p.62): “É para não entrarem! A casa é vossa...”

³⁷ N.A.: Sei que só recuamos uma citação quando ela ultrapassa três linhas, porém, levando em consideração a materialidade da escrita da autora, não inseri a citação no interior do parágrafo.

livro e suas transformações até chegar ao livro como é estruturado hoje não foi um simples desvio. É preciso ter em mente o surgimento desses espaços e suas funções, bem como o que aqui estamos chamando de paratextos. Pois, como conversamos, a escritora traz para dentro do livro tudo aquilo que, para se adequar ao lugar de produto acabado, objeto a ser comercializado, foi relegado ao limbo, como nos disse Agamben (2018).

Se na Idade Média as margens eram lugar de correções, anotações, ilustrações variadas, ornamentos, no livro impresso temos as margens reservadas para dar os devidos créditos (técnicos) aos profissionais que participaram da feitura do objeto; porém, nos livros da escritora Lygia – sendo mais latente ainda nos livros da Lygia escritora e editora – as margens se tornaram *lugar de teatralização*, ou seja, espaço no qual a escritora leva a escrita literária para os seus limites. **Intramuros** (2016) é essa exploração paratextual levada ao extremo, pois não somente o que antecede e sucede a obra passa a fazer parte de sua escritura, como também ocorre uma “dessemantização” das margens que circundariam o texto.

Quando Barthes nos questiona sobre a necessidade de “renunciar à pluralidade das artes para melhor afirmar a pluralidade dos textos”, nos convida a olhar para a literatura para além de si mesma. A literatura, assim como o teatro (mas, como vimos, não qualquer teatro), tem poder de colocar-se em movimento, encenar, mostrar-se. O fazer literário há tempos não está comprometido com o descrever, mas com um mostrar-se, mesmo que para isso seja preciso, como nos diz Blanchot (2018), destruir o templo. Uma escrita que se lança para fora, indo ao encontro de tantas outras artes, tantos outros textos. Para pensar esse fazer literário é preciso ir além da própria literatura, mesmo sem sair dela. Um outro lugar surge na escrita de Bojunga e nos pede um olhar mais atento, que se estenda para além do texto³⁸, para o livro e ao mesmo tempo além dele.

Ao falar de um antes do livro e ao mesmo tempo um livro que se faz, a personagem-narradora-escritora-“autora” nos revela não saber de onde veio o título, assim como também as dificuldades de escrever. Portanto de onde veio INTRAMUROS? Ou seja, qual seu início? O fim já sabemos, *sua impossibilidade*, aquela inerente ao gesto mesmo da criação, pois “*Acabado livro nenhum nunca está*” (Bojunga, 2016, p.9, grifos da autora). É como se o livro refletisse em sua materialidade uma escrita que ainda se faz, uma vez que não é possível delimitar dentro e fora. Como se mostrar a escrita enquanto prática (não um falar sobre) fosse deixar ver o que não está delimitado, o que ainda não tem lugar fixo:

³⁸ N.A.: Lembrando que aqui chamo de *texto*, como conversamos no capítulo um, o espaço reservado para a ficção.

[...] escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a “escrever”.

Explica-se assim, e discerne-se melhor a perda de unidade de que sofre ou se orgulha a literatura presente. Cada escritor faz da escrita seu problema (Blanchot, 2003, p.303).

Portanto, nesse corpo-a-corpo com a escrita, na tentativa de falar do momento em que nasce um livro, seu antes (ou seja, o que seria relegado ao esquecimento, expulso do livro pronto, acabado), além de nos depararmos com uma personagem-narradora-escritora-“autora” e uma personagem que finge, inventa, narra, muda o “rumo do barco” (figuras que extravasam seus próprios limites), somos também apresentados a um livro que se desestrutura materialmente, que *perde sua unidade*, colocando em questão o que entendemos por livro enquanto objeto formalmente estruturado.

Jogo semelhante se faz com os espaços físicos do teatro de Pirandello (2022). Como dissemos, suas personagens vão para o palco incompletas. O drama: encontrar um autor que as coloquem em cena. Elas entram no teatro pela porta da frente, atravessando a sala em direção ao palco. Os atores e o Diretor as recebem e tentam encontrar um modo de levá-las para o palco. Neste movimento, coloca-se em questão a relação entre os atores, personagens e o Diretor. No fazer, seus lugares ainda não estão definidos, extrapolam as fronteiras do próprio palco. Para visualizar a cena, o Diretor se retira e assume o lugar de espectador, as personagens transitam entre palco e sala, assim como os atores. Temos uma diluição das fronteiras por meio dessa exploração do que está para além do palco de forma que as histórias se misturam ao ponto de personagens, atores, Diretor e espectadores não poderem definir dentro e fora da ficção:

A Atriz Principal – (voltando pela direita, entristecida) Morreu! Pobre rapaz, morreu!
Oh, que coisa!

O Ator Principal – (voltando pela esquerda, rindo) Que morreu que nada! Ficção!
Ficção! Não acredite!

Outros atores à direita – Ficção! Realidade! Realidade! Morreu!

Outros atores à esquerda – Não! Ficção! Ficção!

O Pai – (levantando-se e gritando entre eles) Que ficção! Realidade, realidade, senhores, realidade! (Pirandello, 2022, p.120)

Portanto, no teatro de Pirandello também somos levados para um espaço-outro, lugar do que está inacabado, incompleto, por se fazer, ainda se fazendo, no qual não é possível distinguir dentro e fora, uma vez que, como dissemos, assim como Lygia, o autor não somente explora o que antecede a cena, mas o que está para além do palco, ou seja, os espaços físicos que delimitam o lugar do espetáculo.

Por isso, podemos dizer que percorrer as páginas de **Intramuros** (2016) é “andar para fora”, pois o livro também se apresenta enquanto uma figura que extravasa seus próprios limites. Para além de abrigar a escrita, a coloca em movimento e, ao mesmo tempo, é movido por ela, fazendo-se, desfazendo-se. Há, portanto, um “entre” que se estabelece nessa relação texto e paratexto.

Ao pensar esse movimento para fora, porém sem sair do livro, nos encontramos, mais uma vez com Derrida (2009) e seu belíssimo ensaio sobre **Le livres des questions**, de Edmond Jabés. O livro que fala sobre o livro: “*Toda saída para fora do livro se faz no livro*. Não há dúvida de que o fim da escritura se situa para lá da escritura [...]. Também não há dúvida de que, do mesmo modo que o fim da escritura passa além da escritura, *a sua origem não está no livro*” (Derrida, 2009, p.105, grifos nossos).

Os muros...

Além de título da obra, que é um extenso “Pra você que me lê”, **Intramuros** é também nome do galpão onde Nicolina mora e cria seus bonecos. A palavra também é utilizada para se referir a “tudo que a autora criou”:

Então, Nicolina, este meu desejo profundo, inconsciente, cujo primeiro vestígio se manifestou quando, sem saber por que, eu contei pro público o nome da tua futura morada, só agora, depois desse longuíssimo convívio com vocês, se mostrou na sua inteireza: quero-e-preciso ficar “intramuros”, com tudo que enfiei dentro deles. Nos espaços dos quais me tornei guardiã (Bojunga, 2016, p.170).

Portanto, intramuros se refere também aos “Pra você que me lê”, assim como às obras e aos espaços criados pela autora, lugares que ela chama de “morada de suas personagens”. Poderíamos então dizer que é um espaço habitado tanto pelas personagens quanto por sua autora. Como a personagem-narradora-escritora-“autora” nos diz: “Vou me apegando a tudo que vou criando, sejam espaços ou vocês” (p.168).

Em certo momento, Nicolina questiona sua autora se **Intramuros** e ela serviram de “metáfora”, ou seja, apenas um outro modo de dizer algo que já sabemos o que é, mas não encontramos meios diretos para dizer. Mas, para a personagem-narradora-escritora-“autora”, **Intramuros** e Nicolina serviram como um caminho de descobertas, um modo de encontrar seu (entre)lugar na escrita: “– Não. ‘Serviram’ (e bota aspas neste verbo, hein, dona Nicolina) foi pra eu enxergar com clareza *onde é meu lugar*” (Bojunga, 2016, p.171, grifos nossos).

E que lugar é esse? Assim como Nicolina, o lugar de sua autora é “intramuros”. Mas quais são os muros de **Intramuros**? O livro, por meio da exploração paratextual, nos lança para fora do próprio livro, trazendo o que está antes do livro, inclusive, citando outras obras da autora, como, por exemplo, o livro **Feito à mão**, publicado, após sua “versão artesanal”, pela Agir em 1999, livro no qual, como dissemos anteriormente, pela primeira vez, tivemos contato com o “Pra você que me lê”.

Será que **Intramuros** não seria então um convite para um olhar mais atento para estes espaços, principalmente na obra da autora, já que, na maioria das vezes, são vistos como meros acréscimos ou acessórios? Será que não seria possível estendermos nossos olhares para este espaço em outras obras da autora, assim como olhamos para este extenso “Pra você que me lê” que se estende por todo o livro e mostra-se como um espaço habitado pelo neutro, ou como nos diz Bident (2012), se referindo a Barthes, de uma suspensão de sentido que nos coloca em um entre-lugar? Dessa forma, a partir de **Intramuros** somos remetidos a toda a obra de Lygia, que se reorganiza ou desorganiza, fundada agora numa fissura ou quebra da unidade do livro, posta em evidência sobretudo com a criação da Casa Lygia Bojunga, que permite à escritora ocupar também o papel de editora de sua obra. Assim, as edições da Casa Lygia Bojunga não podem ser vistas como uma edição “qualquer” ou “mais uma” edição (no caso dos livros publicados anteriormente à sua criação), ou seja, o gesto da editora – todas as escolhas e decisões que sua função implica – não pode mais ser separado do da escritora, uma vez que ele interfere nas possibilidades de sentido das obras e nos convida a tomá-las em relação umas com as outras.



Vemos este extenso “Pra você que me lê” de **Intramuros** e as figuras que nele transitam como figuras que extravasam seus próprios limites, não sendo possível dar a elas uma definição fixa, única, visto que ocupam um espaço-outro que não nos é possível definir como texto ou paratexto, mas apenas como um dentro-fora. O imbricamento desses espaços faz com que a

própria escritora questione o lugar de sua escrita. O que seria esse **Intramuros** que se escreve enquanto nos fala de sua própria escrita?

Freei a volúpia ao chamar a Nicolina pra tal “conversinha importante”, eu já tinha relido tudo o que eu escrevi até hoje pro *Intramuros* e já tinha feito uma seleção das narrativas e diálogos que me pareceram vivos. Não como boa literatura, se é que literatura o *Intramuros* é, mas como uma...uma espécie de depoimento literário, digamos assim, um despretenso relato de como a gente, se perdendo, vai se achando no esforço de escrever um livro. (Bojunga, 2016, p.180, grifos da autora)

Na folha de rosto, o livro está catalogado como “romance brasileiro”, porém, na contracapa ela nos diz que a obra estaria voltada para quem se interessa pelo fazer literário. Romance, depoimento literário... relato... caminho de descobertas... lugar onde se experimenta a liberdade de fazer o *que aqui dentro da gente* tá precisando que a gente faça. Que a gente *faça*. Fazer. *Poíesis*.

P.S.

Escrevi páginas e páginas que nunca serão lidas, a não ser por mim. Minha escrita, assim como a de **Intramuros**, também é resto, também é pedaço de algo que sempre estará por se fazer. Há uma rota traçada, sim, mas o que dessa caminhada consegui trazer para você? Como nos diz Hissa (2019) sobre a pesquisa, o caminho só existe na caminhada, e nesse traçar dos caminhos descobrimos que poderíamos ter feito melhor, descobrimos que aquele livro sobre o qual nos debruçamos por dias, meses, anos de leitura, nos oferece mais do que conseguimos alcançar. Desfazemos os caminhos e fazemos novamente. Mas até quando? Sempre desfarei meus caminhos para refazê-los, porém, sempre haverá “buracos”, aliás, “a pesquisa é o movimento que devemos fazer na direção da construção da consciência de ignorâncias nossas” (Hissa, 2019, p.17). Portanto, assim como a personagem-narradora-escritora-“autora” nos diz que sua escrita é um caminho de descobertas que só se realiza durante seu fazer, a minha, embora não tenha pretensão literária, também é uma caminhada de descobertas que só se faz na própria caminhada. Escrever também é para mim um “caminho tortuoso e longo”, mas é sempre com muita humildade que eu me coloco aqui, não somente para fazer, mas para fazer-me.

Embora consciente das falhas, dos troços que deixaram marcas no chão da página, espero ter deixado aqui a certeza de que consegui trazer para meu leitor, por meio de **Intramuros**, a necessidade de olharmos para o livro e para além do livro. Aliás, esse é o convite que ele nos fez ao explorar sua materialidade para colocar em cena os movimentos de uma escrita. Como nos diz Barthes, não é possível, não diante de um fazer literário cuja intenção é colocar-se em movimento, no mostrar de uma prática, não nos atentarmos à pluralidade dos textos. Mostrar uma prática é provocar um abalo sísmico na própria linguagem, é deixar ver o que ainda não pode se esconder por debaixo de um véu de suposta unidade. Deixar ver os alfinetes em cada ajuste, em cada prega, em cada remendo, em cada ponto. Lançar a linguagem para seus próprios limites, para fora, ainda dentro, um dentro do lado de fora...

Embora não acabado, é preciso pôr fim. Nossa conversa fica por aqui.

Até o nosso próximo encontro, quando ainda serei um Aprendiz...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In _____. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Trad. Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Os lugares da escrita: o livro livre de Lygia Bojunga. In: _____ e GAMA-KHALIL, Marisa Martins (Orgs.). **As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez**. Uberlândia: CAPES/GPEA, 2013. p.115-123.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. Lygia Bojunga e a cena da escritura. In: MAGALHÃES, Maria do Socorro; ROCHA, Dheiky do Rêgo Monteiro (Orgs.). **Livro infantil: arte, mercado e ensino**. Jundiaí: Paco Editorial, 2021. p.13-34.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. **Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita**. 2001. 94f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- ARAÚJO, Cinara de. **A biografia como método: a escrita da fuga em Maria Gabriela Llansol**. 2008. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Saraiva, 2009.
- BARROS, Manuel. **Livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Manuel. **O livro das ignorâncias**. 4ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. O teatro de Baudelaire. In. **Ensaio crítico**. Lisboa: Edições 70, 2009. p.47-54.
- BIDENT, Christophe. **Le geste théâtral de Roland Barthes**. Paris: Hermann éditeurs, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. v.3: A ausência de livro – o neutro, o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p.113-123: O efeito de estranhamento.

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

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. 6.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **Feito à mão**. 4.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2008.

BOJUNGA, Lygia. **Intramuros**. 1.ed. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2016.

BOJUNGA, Lygia. **Livro – um encontro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

BOJUNGA, Lygia. **Meu amigo pintor**. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.

BOJUNGA, Lygia. **Meu amigo pintor**. 25.ed. Rio de Janeiro. Casa Lygia Bojunga, 2023.

BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. 6.ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

BOJUNGA, Lygia. **O pintor**. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **Retratos de Carolina**. 3.reimp. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

BOJUNGA, Lygia; OHTAKE, Tomie. **7 cartas e 2 sonhos**. Rio de Janeiro: Berlends & Vertecchia editores Ltda, 1983.

BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. 4.ed. Trad. Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1988. p.71.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: **Obras completas**, v.III. Trad. Lígia Morrone Averbuck et al. São Paulo: Globo, 2004. p.79-83.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito** – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p.138-146: Gaguejou...

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz N. da Silva et all. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FLORENCIO, Cristiane Figueiredo. **“Literapalco” em Lygia Bojunga: a arte como projeto de vida**. Disponível em: [\Literapalco\ em Lygia Bojunga: arte como projeto de vida \(usp.br\)](#). Acesso em Jul. 2022.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tard. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

LEAL, Ana Letícia. Lygia Bojunga, da leitura à escritura. In: **Anais XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética**. Disponível em: [Microsoft Word - TC0556-1.rtf \(abralic.org.br\)](#) Acesso em: 22 jun. 2023. sp.

LIMA, Natalie. Encenar um desejo de ensinar. **Revista Criação & Crítica**, Edição n.30 “Roland Barthes Hoje”. Disponível em: [Encenar um desejo, ensinar | Revista Criação & Crítica \(usp.br\)](#) Acesso em: 22 jun.2023. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i30p225-252>

LISPECTOR, Clarice. Fundo de Gaveta. In _____. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964. p.125- 257.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MELOT, Michel. **Livro,**. Trad. Marisa Midori Deaecto e Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

MUZZI, Eliana Scotti. Dom Quixote: Edições paratextuais. In: _____ e TURRER, Daisy (orgs.). **Dom Quixote – encenações tipográficas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 37-66.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Edusp, 2010.

PASSOS, Vanessa Paulino Venancio. **Manual do estilo e criação literária com a artesã Lygia Bojunga**. 2018. 136f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará.

PATROCÍNIO, Gabriela Trevizo Gamboni. **A metaficção no fazer literário de Lygia Bojunga**: projeto de escrita de uma autora. 2020. 140f. Tese (Doutorado). Universidade Católica de São Paulo.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens em busca de um autor**. Trad. Federico Carotti. Porto Alegre: L&PM, 2022.

ROCHA, Ludymilla Oliveira. **A poética do artesanal em *Feito à mão*, de Lygia Bojunga**. 2018. 125f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Uberlândia.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia** (terceiras estórias). São Paulo: Global Editora, 2021.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. **Sala Preta**. v.13, n,1, jun. 2013, p.56-70. Disponível em: [A invenção da op | Sala Preta \(usp.br\)](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70). Acesso em: 20 mar. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>

SILVA, Edson Maria da. **“Lembrando dos caminhos”**: a escrita da memória em *Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga. 2017. 167f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia.

SISCAR, Marcos. A tradução extravagante: Maria Gabriela Llansol, leitora de Baudelaire. In: _____; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio Mendonça (Orgs.). **Vida poesia tradução**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021

THE PILLOW BOOK. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander e outros. Roteiro: Peter Greenaway. Intérpretes: Vivian Wu. Personagem: Vivian Wu, Ewan McGregor, Yoshi Oida e outros. Alpha filmes, 1996. Filme DVD (126min).

TADEU, Tomaz. Apresentação. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Rabiscado no teatro**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p.7-12.

TURRER, Daisy. Dom Quixote e a cultura do impresso. In: _____ e TURRER, Daisy (orgs.). **Dom Quixote – encenações tipográficas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 13-35.

TURRER, Daisy. **O livro e a ausência de livro em *Tutaméia*, de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.5.0.231-239>

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich: Cosac Naify, 2014.