

**FAZENDO ANA PAZ: A MANIPULAÇÃO LÚDICA DA LINGUAGEM POÉTICA
EM LYGIA BOJUNGA**

Marta Yumi Ando¹

RESUMO

No presente artigo, analisamos a obra infanto-juvenil brasileira *Fazendo Ana Paz* (1991) de Lygia Bojunga, no intuito de verificar os modos como são exploradas as potencialidades lúdicas da linguagem, de maneira a instigar o leitor, em especial o leitor jovem, altamente receptivo ao elemento lúdico. Tendo isso em vista, constatamos uma diversidade de jogos linguísticos, entre os quais se destacam a ambiguidade, a construção inovadora de figuras de linguagem e, sobretudo, a *bricolage*.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil. Ludismo. Lygia Bojunga.

INTRODUÇÃO

Na obra infanto-juvenil brasileira *Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga, publicada originalmente em 1991, o jogo estabelecido com o leitor, assim como o jogo de vozes e os jogos temporais relacionam-se a um jogo maior processado entre realidade e ficção, na medida em que a autora embaralha tais categorias, sobretudo ao criar uma personagem que as mimetiza. No jogo mimético entre o real e o fictício, novos jogos são instaurados, como exemplifica a diversidade de jogos linguísticos analisados neste artigo, destacando-se, entre outros recursos, a prosopopeia, a repetição, a ambiguidade, a gradação e a *bricolage*. Nosso intuito é averiguar o caráter lúdico de que se reveste a escritura de Lygia Bojunga, nos modos como esta maneja a linguagem poética, responsável por mobilizar o imaginário e o intelecto do leitor, especialmente do leitor jovem, na medida em

que o elemento lúdico encontra profundas ressonâncias nesse leitor em formação.

De fato, como afirmam Aguiar e Khéde (1988, p. 116), “o ludismo é uma das formas mais apropriadas de aproximação com a criança. Na infância, a exploração do mundo como liberdade e a própria necessidade de adaptar-se às situações confere ao jogo um papel preponderante”. Isto porque, segundo Cademartori (1982), para a criança, o jogo é considerado uma atividade que integra as próprias vivências. Em nosso estudo, o termo ludismo estará, portanto, estreitamente associado a noção de jogo e aos efeitos produzidos no leitor.

Entretanto, é importante esclarecer que essa concepção de ludismo não se relaciona à espontaneidade nem à ingenuidade dos folguedos infantis. Nesse sentido, se o brincar traz a ideia de descompromisso e leveza, como se se tratasse de algo superficial e sem maiores consequências, na escritura lygiana, o ludismo nada tem a ver com brincadeira descompromissada, já que produz uma série de efeitos no leitor, mobilizando-o constantemente, seja no âmbito intelectual ou emotivo, conduzindo-o à reflexão. Assim, o que se focaliza aqui é um ludismo revestido de seriedade, elaboração, lucidez.

O JOGO LÚDICO E A INTERAÇÃO COM O LEITOR

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

No jogo processado entre texto e leitor, prevalece a liberdade, a gratuidade e a ordem, como lembra Huizinga (1971). O jogo lúdico, portanto, é caracterizado

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

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

Em função da ausência de títulos, os quais poderiam funcionar como indícios semânticos, o leitor se vê impelido a imaginar o que por ora não foi expresso, intensificando o seu grau de participação na narrativa. Trata-se, no dizer de Iser (1979), de espaços vazios, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Conseqüentemente, o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está: “o não-expresso impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso. Expresso esse que também se desenvolve quando o leitor produz o sentido indicado” (ISER, 1999, p. 28).

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

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

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

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

Eu tenho que achar um lugar pra esconder as minhas vontades. Não digo vontade magra, pequenininha, que nem tomar sorvete a toda hora

[...]. Vontade assim todo o mundo pode ver, não tô ligando a mínima. Mas as outras – as três que de repente vão crescendo e engordando toda a vida – ah, essas eu não quero mais mostrar. De jeito nenhum. (NUNES, 1990, p. 11)

Como expressa Huizinga (1971), a personificação, que não é exclusivamente antropomórfica, constitui-se, simultaneamente, numa função lúdica e num hábito espiritual, pois é tendência inata do espírito atribuir personalidade aos objetos, como ocorre com frequência na vida cotidiana, quando involuntariamente adotamos essa prática. Lygia Bojunga agencia esse procedimento estético em praticamente todas suas narrativas e, em *Fazendo Ana Paz*, ela o incorpora não apenas na passagem mencionada, mas também em outros momentos, como podemos verificar nos seguintes trechos, em que se focaliza o reencontro da protagonista com a casa da infância:

A Casa ainda não tinha *acordado*. Deu vontade de ver a Casa assim, tão *quieta*. [...] (NUNES, 1992, p. 29)²

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

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

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

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

Note-se, entre os verbos selecionados pela autora, aqueles que, ao indicarem a personificação da casa da infância e de elementos a ela adjacentes, como o pé de jasmim, o corredor e a rua em frente, apontam, em sua maioria, para o despertar, como se o passado e, por extensão, os valores apre(e)ndidos na infância com o pai também estivessem nesse momento despertando dentro de Ana Paz-velha. O fato de a Casa vir essencializada, isto é, grafada com inicial maiúscula, e o de que essa Casa estava *esperando* por Ana Paz há muito tempo, como pressente a personagem, corrobora essa leitura, pois se a Casa a aguardava, então o retorno ao passado – em que se salientam as imagens da casa, do pai e da carranca, e conseqüentemente os valores daí oriundos –

mostra-se algo compulsório ou um motivo associado, no dizer de Tomachevski (1973).

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

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

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

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

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

Diante dessas passagens, podemos verificar, no primeiro exemplo, uma espécie de pleonasma estilístico, mediante o jogo linguístico estabelecido entre o

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Três ações, três momentos distintos da narrativa são sumarizados em três orações bem pontuais, indicativas de uma pretensa objetividade ou senso de realismo para tratar com a práxis. Só aparentemente. O filho vai embora, mas não sua ofensa, que continua a repercutir na cabeça da personagem. Assim, apesar de, no plano literal, o chuveiro refrescar e de, no plano figurado, a bolsa ter sido arrumada (e a bolsa traz a simbologia da mente, do inconsciente), na realidade, a mágoa permanece: “Mas continuei sem fazer a digestão da velha egoísta” (NUNES, 1992, p. 24), o que, entretanto, é novamente tratado com humor: “às vezes era a velha que repetia, outras vezes a egoísta. Direitinho feito a pizza: ora voltava na minha cabeça feito queijo, ora enchova” (NUNES, 1992, p. 24). Por sua vez, tal humor canaliza para nova síntese: “Egoísta ou não, frio ou não,

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

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

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

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

Revitalizando a expressão popular “entrar pelo cano”, a autora a associa ao sentido denotativo de cano, em referência à situação em foco: o trabalho do bombeiro. A par disso, a repetição do vocábulo “corooná” marca uma *performance* da linguagem, pois o procedimento, aí associado à ênfase, ocorre mediante o emprego da hifenação: Co-ro-o-na, de modo a salientar sonora e visualmente a própria palavra ouvida pela personagem. Em vista dessa e das demais repetições mencionadas, podemos afirmar que toda repetição significa alguma coisa, como elucida Barthes (1970, p. 57): “o acaso deve *variar* os acontecimentos; se ele os repete, é que quer significar qualquer coisa através deles: repetir é significar.”

Como vimos, a repetição, configurada tanto no nível temático, como no sonoro, morfológico ou sintático, nunca surge isolada, estando sempre associada a uma significação ou intencionalidade. Nesse sentido, os jogos sonoros articulados pela arquinarradora não se reduzem à simples atitude lírico-lúdica de brincar com os sons da língua a que alude Citelli (1995, p. 39), ao dizer que “a própria descoberta da linguagem pela criança tem muito desse caráter de jogo

com as palavras: prazer e encantamento com os mistérios dos sons”. Isso porque, diferentemente da criança, a narradora, essa “coroona” que reflete sobre si mesma e o próprio relato, não está descobrindo as coisas apenas com encantamento e prazer ou com a leveza do descompromisso; bem ao contrário, sua brincadeira está tingida de amargura.

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

Podemos ainda mencionar o fato de que o próprio nome da protagonista é manipulado ludicamente: “Tem gente que, pra andar mais depressa, me chama só de Ana. Mas se tem coisa que eu não gosto é ver o meu nome pela metade” (NUNES, 1992, p. 13). Constatamos, na Ana Paz-menina, a valorização do próprio nome, o que, simbolicamente, vai ao pleno encontro da busca de identidade perpetrada posteriormente pela Ana Paz-velha. Ao mesmo tempo, alude-se à pressa tão ostensivamente presente na sociedade contemporânea, em que as pessoas fazem tudo às carreiras, o que se reflete na linguagem empregada, na qual as palavras, incluindo aí os nomes, são constantemente abreviadas. Em um gesto de autoafirmação, Ana Paz reclama ainda daqueles que a chamam de Pazinha: “Finjo até que não escuto quando alguém me chama assim” (NUNES, 1992, p. 13). Interessante o modo como Paz é transformado em

diminutivo mediante o acréscimo do sufixo *-inha*. Fugindo das convenções, em que o diminutivo Aninha seria o mais recorrente, Lygia inova não apenas ao adotar Paz como nome complementar, mas também ao criar o diminutivo Pazinha, instigando o leitor, em função dessa construção original.

Se há aqueles que, para descontentamento de Ana Paz, chamam-na evocando o “nome pela metade”, por outro lado, seu pai e sua mãe, em momento algum, abreviam o nome atribuído à filha: “Mas a minha mãe e o meu pai sempre me deram uma força: eu nunca ouvi eles me chamando diferente de Ana Paz” (NUNES, 1992, p. 13). Explicando, então, a origem do seu nome, a protagonista revela: “O meu pai escolheu Ana, ele gostava demais de Ana, mas a minha mãe achava curto” (NUNES, 1992, p. 13). Não obstante as possibilidades levantadas – “Ana Lúcia, Ana Luísa, Ana Helena” –, a personagem acaba sendo “batizada” pela mãe no ato do próprio nascimento: “Paz!”, nome eufórico, sobretudo conjugado à Ana, que significa “graça, clemência, mercê” (GUÉRIOS, 1973, p. 54). A esse respeito, é interessante o fato de que os demais nomes propostos pelo Pai trazem também um sentido eufórico, remetendo à ideia de luz: Lúcia (do latim *Lucius*, “luminoso, iluminado”, derivado de *Lux*, “luz”), Luísa (do germânico *Hluot-wig*, “combate invicto, glorioso” ou “ilustre”), Helena (do grego *Heléne*, “tocha, luz”) (OBATA, 2002, p. 130, 131, 99).

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

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

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

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

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

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

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

Trata-se realmente de um verdadeiro trabalho de sucata ou *bricolage*, nos termos propostos por Lévi-Strauss (1997). Como o *bricoleur*, Lygia propõe um arranjo de fragmentos permutáveis, remanejando-os e reorganizando-os ludicamente em sua tessitura literária. Notamos, no entanto, que a autora não faz a *bricolage* no nível da linguagem, uma vez que ocorre mediação discursiva. Ela apenas alude ao processo e o descreve, apelando para um nível mais abstrato. Na descrição feita, é o leitor que, valendo-se de sua imaginação e fantasia, tem que fazer a *bricolage* para montar essa casa toda feita de sobras.

Nessa montagem imaginária, embora os elementos estejam aparentemente dispostos ao acaso, verifica-se, todavia, um afinamento, um movimento gradativo e, ao mesmo tempo, metonímico: enumeram-se espaços amplos (casa do avô, casa da tia, apartamento da professora de inglês); figuram,

a seguir, espaços adjacentes (porta da avó, pátio da outra avó, jardim da prima); destacam-se, então, espaços ainda mais específicos (guarda-roupa de espelho na porta de um quarto de hotel); finalmente, há um afunilamento máximo, que ocorre, simultaneamente, à passagem do estático para o dinâmico, o que é traduzido pelo movimento iterativo da torneira que sempre pingava na casa de infância da narradora.

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

É tendo em vista a concepção de *bricolage* proposta por Lévi-Strauss, com as devidas ressalvas, que mencionamos os seguintes trechos, compostos também de fragmentos heteróclitos, ao feitio da casa de infância de Ana Paz. A diferença é de que, agora, já não é mais o leitor quem faz a *bricolage* a partir da descrição feita, pois aqui a autora não descreve; ela faz a *bricolage*. O primeiro descreve um riso:

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

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

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

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

Em relação ao segundo exemplo, a reforma da casa associa-se a imagens inusitadas referentes a uma operação cirúrgica, como se a casa literalmente adquirisse vida com a reforma. Nessa operação, a narradora, valendo-se do discurso dramatizado, acende a luz e examina a casa, nos remetendo prontamente à imagem de um médico a examinar um paciente (a casa) que se recupera após um tratamento intensivo (reforma). Há, portanto, dois tipos de *bricolage*, os quais se realizam tanto no nível concreto (casa) como no abstrato (cirurgia). Para compor essa imagem, a autora recorre a um campo semântico correspondente, valendo-se de palavras como plástica, operação, cirurgia, curar e amputar. Como se se tratasse, enfim, de um ser vivo, a casa adquire características orgânicas, o que se concretiza por intermédio da antropomorfização. Convém lembrar que, ao lado de outros recursos, tais como a rima, a ordenação rítmica da linguagem, o disfarce intencional do sentido, a construção frasal sutil e artificial, Huizinga (1971) menciona as figuras de linguagem, em que se inclui a antropomorfização, como uma das manifestações do espírito lúdico.

Após elaborar o fim do livro, a personagem-escritora, em outra *bricolage*, revela que ainda faltava fazer o Pai, levantar a Carranca, refazer o Antônio, as páginas riscadas até que, depois de muitas tentativas fracassadas, decide pegar tudo, enfiar na gaveta e escrever outro livro. Antes, porém, de o processo de construção da obra ser abandonado, dando início à escrita de outra, mais dois projetos são delineados pela Lygia-*bricoleuse*: a Carranca e o Pai, que merecem ser comentados, devido ao modo como a *bricolage*, neste caso realizada em um nível mais abstrato, é incorporada a tais criações.

Em relação à Carranca, percebemos que sua descrição vai sendo moldada de acordo com as intenções do Pai, como revela a arquinarradora: “Cada história que o Pai inventava era uma história de propósito pra ir passando pr’Ana Paz tudo que é valor que ele considerava importante” (NUNES, 1992, p. 34). Em virtude disso, a Carranca é fragmentada, de maneira que cada fragmento dá ensejo à construção de uma história. Em relação à parte peixe, o Pai inventou que “era pra, lá pelas tantas, ela poder viver debaixo d’água, lutando contra os maus espíritos”; quanto a estes, inventou que “eles eram os caras que não deixavam o Brasil ser uma terra de fartura pra tudo que é brasileiro”; para explicar o surgimento do par de asas, contou que, “de tanto amar a liberdade [...] nasceu um par de asas na Carranca” (NUNES, 1992, p. 34-35).

E, se Ana Paz lhe perguntava “por que que ela tem pé que parece pata”, o Pai logo inventava outras histórias para incutir novos valores, como o amor aos bichos: “de tanto amar tudo que é bicho, ela tinha ficado meio bicho também”. Assim como a conscientização das dificuldades com que se defronta o artista: “artista vive num sufoco medonho, e [...] o artista que fez a Carranca não arrumou grana pra comprar mais madeira...”. E, finalmente, como a importância da arte popular: “E aí o Pai aproveitava pra ir contando [...] tudo de muito importante que era a arte popular” (NUNES, 1992, p. 35).

Notamos que as invenções do Pai em torno da Carranca são constituídas não apenas de fragmentos heteróclitos, como também de fragmentos que vão sendo constantemente transformados e remodelados, à medida que os mesmos vão dando curso a diferentes histórias e veiculando valores ideológicos. Trata-se de histórias que se encontram em consonância com os propósitos almejados pelo

Pai, materializados quer na transmissão de valores, como a bravura, o amor à liberdade e aos bichos; quer na conscientização acerca de questões políticas, da importância da arte e da precária situação vivida pelo artista. Mas é importante ressaltar: tal mensagem, situada em nível axiológico (cultural), não figura na narrativa de Lygia enquanto matéria bruta, imposta ao leitor de maneira direta ou panfletária, e sim como sentidos gerados pela necessidade interna da narrativa em seus meios inventivos de operação com a linguagem. Esse dado é fundamental, pois exige do leitor outra disposição: a que não está condicionada à recepção ingênua da mensagem.

Assim como a Carranca, o Pai é também construído de modo fragmentário, sendo constantemente remodelado na oficina artística de Lygia Bojunga, por intermédio da mobilização empreendida pela arquinarradora. Desse modo, delineia-se, em meio aos diversos rascunhos do Pai, o esboço de um pai superfechado: “Ele tinha as mesmas ideias do primeiro Pai. Só que ele não passava elas pra Ana Paz. Nem pra ninguém. Guardava tudo dentro dele”. E de um pai boa praça: “Fiz outro Pai. Dessa vez, suave, boa praça, gostando de contar piada. Esse sim: saiu um chato de galochas”. Ou, ainda, um pai sonhador: “Resolvi experimentar um Pai sonhador, romântico: em vez de fazer, ele sonhava com tudo que ele ia fazer [...] nossa! no primeiro encontro eu já comecei a achar esse Pai um saco [...]” (NUNES, 1992, p. 37). É interessante, no esboço do pai superfechado, a exploração lúdica dos sentidos literal e figurado do adjetivo, pois o pai era “tão fechado que eu não saquei nada dele”.

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

se aproximarem da complexidade inerente ao ser humano, não passam de fórmulas, de esquemas predeterminados.

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

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

Mas acabei achando que eu tinha achado o pai que o Pai ia ser. Ele ia ser um Pai de todo dia, um Pai incoerente [...] eu estava animada com esse novo Pai, eu ia fazer ele passar pra Carranca tudo que ele achava que a gente devia fazer e ele não fazia, agora sim! ia ser um Paizão. (NUNES, 1992, p. 37)

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

um tipo de personagem, mas para a própria personagem em processo de construção. Enfim, tal plurivalência semântica contribui para a abertura característica do discurso lúdico, em que o signo não se encerra em si mesmo, mas se abre para inúmeras vias de sentido.

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

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

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

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

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

Configura-se uma gradação em que a falta de ânimo para a feitura do Pai vai se ampliando à medida que o tempo passa até culminar na imobilização total da escritora: “Parei de escrever”. Note-se que, nessa gradação, a afirmação

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

Em vista disso, percebemos que a *bricolage*, considerando suas diversas nuances, aliada aos demais recursos apontados, se oferece como um procedimento que permeia todo o texto, desde a construção fragmentária das três Anas, estendendo-se à manipulação do foco narrativo, do tempo e do espaço. Devido à sua estrutura fragmentária, toda a narrativa constitui-se, assim, em uma *bricolage*, na medida em que novos arranjos e novas tramas são propostos o tempo todo, de modo que a obra, instigando o leitor, aponta incessantemente para o próprio processo de construção.

FAZENDO ANA PAZ: THE LUDIC MANIPULATION OF POETIC LANGUAGE IN LYGIA BOJUNGA

ABSTRACT

In this paper, it is analyzed the Brazilian work for young people *Fazendo Ana Paz* (Making Ana Paz, 1991), by Lygia Bojunga. The aim is verifying the exploration of ludic potentialities of language, instigating the reader, especially the young reader, highly receptive to ludic element. From this perspective, it was seen a diversity of language games, among which are evidenced the ambiguity, an innovative construction of figures of speech and, above all, the *bricolage*.

Keywords: Literature for young people. Ludism. Lygia Bojunga.

Notas

- ¹ Doutoranda em Teoria da Literatura (IBILCE-UNESP/Bolsista CNPq).
- ² No artigo, os grifos das citações são do autor.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, M. A.; KHÉDE, S. S. Personagens e Perfis Culturais da Literatura Infanto-Juvenil Contemporânea no Brasil. *Caleidoscópio*. Estudos Literários, n. 8, v. 8, p. 111-117, 1988.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CADEMARTORI, Lígia. Jogo e iniciação literária. In: ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Lígia. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 25-40.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, v. 1.
- GUÉRIOS, Rosário Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1973.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979. p. 83-132.
- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 19-33.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 2. ed. Trad. Tânica Pellegrini. Campinas: Papirus, 1997.

NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. Il. Marie Louise Nery. 17. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

NUNES, Lygia Bojunga. *A casa da madrinha*. Il. Silvio Vitorino. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

NUNES, Lygia Bojunga. *Fazendo Ana Paz*. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Lucilo Antônio. *A forma lúdica de representação como substrato da composição poética*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2001.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 169-204.