

**O TEXTO EM SUA CORPORALIDADE: CONFLUÊNCIAS DO VERBAL
COM O IMAGÉTICO EM *RETRATOS DE CAROLINA* DE LYGIA BOJUNGA**
THE TEXT IN ITS CORPOREALITY: CONFLUENCES BETWEEN VERBAL AND IMAGE IN
LYGIA BOJUNGA'S *RETRATOS DE CAROLINA* [PORTRAITS OF CAROLINE]

Marta Yumi Ando¹

RESUMO: Tomando como *corpus* a obra *Retratos de Carolina* de Lygia Bojunga, examinamos sua *performance* gráfica, recurso experimental por meio do qual o texto, literalmente, se mostra ao leitor. Em virtude disso, analisamos confluências do verbal com o imagético, no intuito de evidenciar que a referida obra não se restringe à função de narrar no sentido convencional, uma vez que *mostra e encena* os sentidos pretendidos, mediante o investimento na dimensão corporal da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil. Prosa experimental. *Performance* gráfica. Lygia Bojunga.

1 Introdução

Em *Os desafios da escrita*, Roger Chartier assinala que a forma possui papel fundamental na construção dos sentidos de um texto: “Os textos não existem fora dos suportes materiais [...] de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados” (CHARTIER, 2002, p. 61-62).

Em seu suporte material impresso, as possibilidades de variação na apresentação do texto são infindáveis, desde a cor e o tamanho da fonte até a textura, dimensão e espessura da capa e das páginas, a qualidade do papel e das ilustrações, os recursos tipográficos e o arranjo estrutural do conjunto. Enfim, a diagramação e o projeto gráfico podem se concretizar em inúmeras combinações, de acordo com os profissionais envolvidos, os objetivos mercadológicos, os custos materiais, o público-alvo.

É tendo em vista essas reflexões que examinamos, em *Retratos de Carolina* (2002) de Lygia Bojunga, confluências dos textos verbal e imagético, como parte de um trabalho maior centrado em aspectos experimentais e performáticos. Assim, o que pretendemos é analisar a *performance* verbo-visual, procedimento mediante o qual o texto, literalmente, se mostra em sua corporalidade, possibilitando novas formas de interação entre texto e leitor.

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela UNESP - São José do Rio Preto. E-mail: andomayumi@gmail.com. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

2 A corporalidade do texto em *Retratos de Carolina*

É desde o primeiro contato do leitor com a obra, quando este depara com a capa e folheia o livro, que observamos o investimento no experimentalismo verbo-visual. Examinando a configuração gráfica, podemos deduzir que se trata da caligrafia da própria Lygia Bojunga a responsável por desenhar o título, a lombada, a folha de rosto, a dedicatória e as capitulares, o que se justifica pela inconstância característica da letra manuscrita e pelo exame dos dados bibliográficos em que constatamos ser de Bojunga a autoria do projeto gráfico.

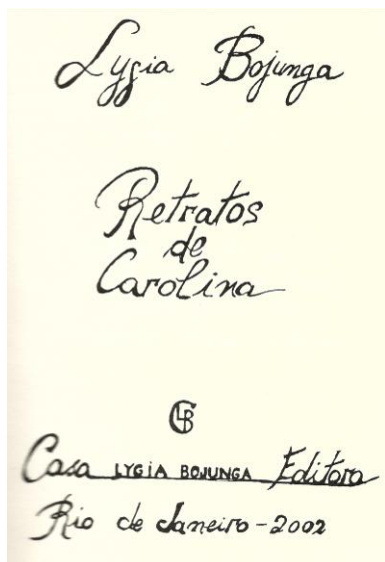


Figura 1: Caligrafia da autora – Folha de rosto
Fonte: BOJUNGA (2002)

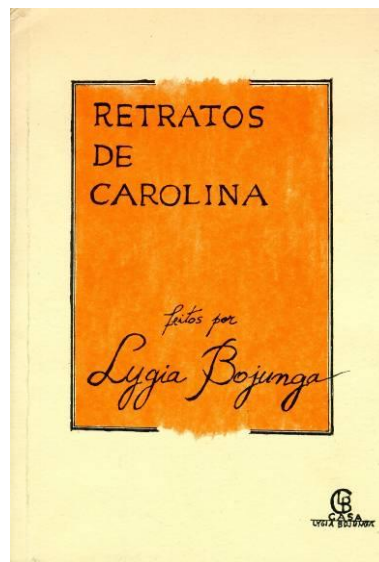


Figura 2: Capa de *Retratos de Carolina*
Fonte: BOJUNGA (2002)

Como mostram as figuras 1 e 2, a folha de rosto e a capa apresentam a caligrafia da autora, delineando – ao que parece, à nanquim – o título, a indicação de autoria e o logotipo da editora.

Ao contrário das demais obras da autora, nesta não há uma imagem específica para ilustrar a capa; tem-se apenas um retângulo posicionado verticalmente, preenchido na cor laranja, contendo o título e a autoria em preto. Ocorre, porém, que, diferentemente do que se observa em capas, as quais geralmente apresentam transcritos somente o título e a autoria, aqui o que constatamos é uma inusitada comunicação – ou uma continuidade sintática – entre ambos, por meio do verbo fazer, posto no particípio passado: Retratos de Carolina *feitos por* Lygia Bojunga. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

Lygia Bojunga. Desse modo, o fazer metalinguístico – um dos principais temas da narrativa – é anunciado já na capa na indicação de autoria, semelhantemente ao que ocorre em duas outras obras da autora: *Fazendo Ana Paz* de 1991, e *Feito à Mão* de 1996, em que o verbo fazer se apresenta no título.

Outro detalhe a ser notado é a borda em traço duplo que, iconizando uma moldura, envolve esse retângulo: ela não se fecha sobre si mesma, apresentando duas aberturas: uma na parte de cima e outra na de baixo do retângulo. Desse modo, tais aberturas permitem que o laranja que preenche o interior da figura se espalhe um pouco para além de seus limites, podendo, assim, indiciar ao leitor a presença de uma narrativa que, literalmente, não se enquadra nos moldes convencionais, uma narrativa que se quer mais livre, porosa e rarefeita, propiciando a entrada do leitor através dos interstícios do mundo ficcional com o qual está prestes a se defrontar.

Em outro nível de leitura, esse retângulo pode também remeter o leitor à capa de um álbum, visto de cima, sob uma perspectiva plana. Assim, o que se vê é a iconização de um álbum cujos retratos o leitor se encontra na iminência de folhear/ler/reler, com a diferença apenas de que não se trata de um álbum de fotos, e sim de retratos de uma vida, em *flashes* flagrando vivências intensas, polarizadas por paixões e frustrações. É curioso que, nesses retratos de Carolina feitos pela ficcionista, não há sequer um retrato imagético da protagonista ou de outras personagens. Mas é justamente pela ausência de ilustrações que se amplia a participação criativa do leitor, que se vê impelido a elaborar, em sua imaginação, tanto a feição das personagens, como os espaços ficcionais por onde elas transitam. E se o leitor precisa imaginar aquilo que só tem existência no mundo da fantasia, a formação de representações na leitura do texto literário se intensifica; afinal, como afirma Iser (1999, p. 61), a imagem representada literariamente, ao contrário da imagem previamente dada, nos enriquece e nos mobiliza a criar representações únicas, em virtude de sua inexatidão.

Quanto à cor escolhida para preencher o retângulo, em sua simbologia cromática, o laranja, ao lado do vermelho e do amarelo, cores a partir das quais se forma, é, segundo Cirlot (2005, p. 173), uma cor quente e progressiva, que corresponde a “processos de assimilação, atividade e intensidade”. Por resultar da mistura do amarelo e do vermelho, pode trazer em si a simbologia dessas cores: o amarelo, atributo de Apolo, é a cor da intuição e do intelecto; o vermelho, atributo de Marte, é a cor da paixão e do princípio vivificador. Como a narrativa traz, de modo progressivo, o processo formativo de Carolina, destacando-se, de um lado, a paixão em suas diversas facetas, e de outro, a capacidade e habilidade inventiva da

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.

protagonista, então, em sua simbologia, a cor selecionada se harmoniza com o enredo apresentado.

Desse modo, a figura geométrica estampada na capa, embora, a princípio, não pareça possuir muita relevância, quando realizamos uma leitura mais atenta, percebemos indícios prolípticos, icônicos e simbólicos que, provavelmente, em um primeiro contato com a obra, passam despercebidos. E, realmente, essa figura, ou moldura, revela-se um detalhe fundamental, uma vez que a autora a escolheu não só para configurar todas as capitulares, como também para encabeçar o comentário na parte de trás da capa.

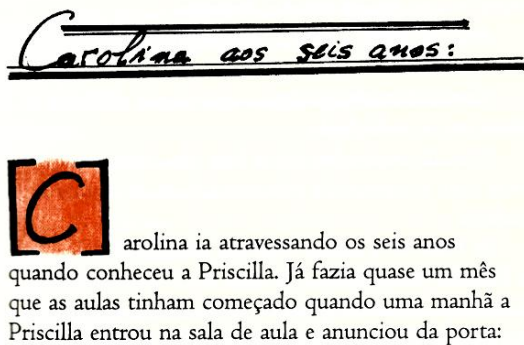


Figura 3: Capitular
Fonte: BOJUNGA (2002)

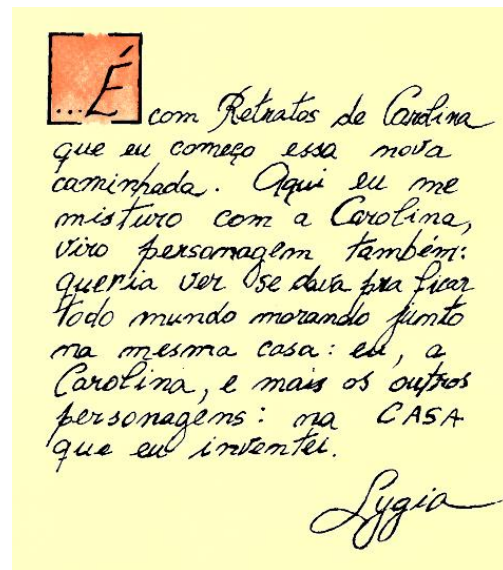


Figura 4: Comentário
Fonte: BOJUNGA (2002)

Todas as capitulares seguem rigorosamente o mesmo estilo, como exemplifica a figura 3. Assim, todas aparecem, como na capa, desenhadas sob o formato de um retângulo laranja com bordas vazadas, as quais, por sua vez, podem, no fluxo da leitura, remeter o leitor à imagem das frestas, relacionada metaforicamente pela personagem paterna ao Grande Segredo. Além disso, todas as capitulares são precedidas por títulos seguidos de dois pontos, havendo, ainda, como na capa, dois traços paralelos sob e sobre os títulos, emoldurando-os parcialmente. Essa moldura vazada, desta vez lateralmente, surge reduplicada em todas as demais páginas dos capítulos, configurando o cabeçalho, que, além da indicação das páginas, traz, alternadamente, o nome da autora e o título da obra. Em *Retratos*, percebe-se, portanto, uma integração harmoniosa entre capa, capitulares e cabeçalho.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

Em relação ao corpo do texto, com exceção de duas páginas, *Retratos* segue o padrão adotado nas obras editadas e reeditadas pela Casa Lygia Bojunga. Assim, o que verificamos é a preferência outorgada ao texto alinhado à esquerda, como uma forma de explorar a maleabilidade e de instaurar uma espécie de marca visual, que, ao lado do logotipo, da textura das páginas e de outros elementos constitutivos da materialidade textual, permitem que o leitor lygiano reconheça, de imediato, as obras da autora.

Contudo, em dois momentos da narrativa, precisamente às páginas 159 e 232, há um singular procedimento estético em que se observa uma brusca mudança gráfica no texto quanto ao alinhamento do parágrafo. Ao se configurarem desenhos verbais que vão se afunilando até culminarem, respectivamente, nas palavras “tchau” e “fazer”, performatiza-se não somente o final da primeira e da segunda parte da narrativa, como também se remete à imagem da ampulheta do Pai. Trata-se de uma performatização, na medida em que o final de ambas as histórias, mais do que narrado, é *apresentado* graficamente ao leitor, numa inusitada iconização da linguagem poética que, poderíamos dizer, aproxima-se do propósito concretista.

Sendo assim, ao explorar as camadas materiais do significante, esse procedimento evidencia uma estrutura verbo-visual, com sintaxe espacial e palavras ilhadas (“tchau” e “fazer”), cuja forma-sentido intenciona-se assim potenciar. Explorar a camada significante, contudo, não implica, como aponta Haroldo de Campos, em texto publicado em 1957 e citado por Coutinho (2003, p. 258), “desprover a palavra de sua carga de conteúdos”, e sim utilizá-la como material de trabalho ao lado dos demais materiais à disposição, pois não se deve reduzir o “elemento palavra” à “pictografia decorativa”, mas considerá-la em sua integridade orgânica. Em síntese: tanto na poesia concreta, como nos trechos em análise – guardadas, claro, as devidas diferenças – estrutura e conteúdo encontram-se amalgamados.

Em relação a um dos trechos mencionados, situado na página com que se finaliza o livro, o leitor depara com a disposição estratégica das palavras no espaço da página, de modo a desenhar uma imagem que se afunila:

Mas não resisti, acabei me virando: Carolina
continuava no mesmo lugar. A fisionomia dela estava
resignada. Resignada, não: serena. Muito serena.
Respirei aliviada.
Levantei o braço e acenei com a mão.
Esperei.
Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação,
ela respondeu ao meu aceno,
me dizendo também:
tchau.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.

(2002, p. 232)

Interessante notar que a palavra “tchau”, assim isolada na última linha da folha, é também a palavra com que se encerra o texto verbal da narrativa. Há, entretanto, na folha oposta, um texto imagético: uma foto em preto e branco de Lygia Bojunga em uma praia deserta.



Figura 5: Lygia Bojunga
Foto: Peter
Fonte: BOJUNGA (2002, p. 233)

Certamente, não foi por acaso a escolha dessa foto e sua inserção ao lado do segmento final do texto, pois a imagem, além de exibir uma praia, isto é, o mesmo cenário do Cata-vento, espaço onde se desenrola a segunda parte da narrativa, parece exercer uma função ilustrativa, como se estivesse representando plasticamente a cena imediatamente posterior à despedida entre criador e criatura. Como consequência dessa convergência de linguagens, o texto exige uma participação mais ativa do leitor na produção de sentidos, tirando-o da passividade. Ferrara (1981, p. 26) trata justamente dessa questão, ao comentar que, na arte moderna, “a inter-relação de linguagens surpreende o leitor na sua ociosidade, obriga-o a suplantar os alicerces da linguagem conhecida [...]. Mais do que identificar ou ler, exige-se enxergar, reconhecer e participar”.

Em meio a tal participação, a leitura de uma narrativa, de acordo com Barbosa (1996), pode implicar um movimento de releitura, por meio da qual os indícios disseminados pelo texto são de fato percebidos, o que não significa que o leitor deva ler novamente toda a obra; significa, antes, que, a partir das combinações realizadas entre as diferentes perspectivas *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.

oferecidas pelo texto, o leitor tem condições de construir os sentidos potenciais. Em *Retratos*, ao deparar com essa configuração plástica centralizada e afunilada com que se encerra o texto, o leitor poderá, assim, ser levado a folhear o livro em um movimento retrospectivo, pois se trata do mesmo *desenho verbal* que aparece no final da Primeira Parte:

A cabeça começa a fazer um movimento de
assentimento. A voz sai clara, sublinhando
o que a cabeça afirma:
– Ser dona da minha vida...
Com essa minha mão
aqui... eu vou
fazer.

(2002, p. 159)

Em uma leitura intertextual, o leitor conhecedor de outras obras da autora poderá se lembrar do final de *Aula de inglês* (2006) em que o mesmo procedimento estético é adotado para performatizar não apenas o final da narrativa, como também o final do “Pra você que me lê”². Assim, além de curiosamente apresentar dois finais para a história sob a forma de epílogos, na página final do segundo epílogo (p. 212), em continuidade à fala do pai de Teresa Cristina, essa fala também vai se afunilando até culminar no final da história, em que, literalmente, aparece materializada a palavra FIM, grafada em caixa alta.

gente podia fazer essa diferença na vida dos outros,
na vida até de um vilarejo inteiro. Mas a gente tá
fazendo, pai, tá fazendo! e isso é bom demais. Lá!
Lá! Isolada! Cercada de tudo que a gente faz tudo pra
não ver. Tão linda que ela era! e ainda por cima
minha filha. Dá pra entender?! Pra mim é um
mistério profundo que só mesmo um chope
bem gelado pode ajudar a explicar.
Vamos lá!- Travou o braço
No do Professor e
Arrastou ele
Calçada
Afora.

FIM

² Esse espaço dedicado ao leitor denominado “Pra você que me lê”, incorporado ao texto, pela primeira vez, em *Feito à Mão* (1996), ressurgiu não apenas em *Retratos*, como também em muitas obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, o que se configura, ora como uma explicação metalinguística para nos colocar em contato com os “bastidores” da escrita, ora como um espaço híbrido em que se observa a fusão entre realidade e ficção. Em cada obra, tal espaço atende, portanto, a diferentes propósitos e estratégias. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

E, no final do “Pra você que me lê” (p. 214), mais uma vez, observa-se o afunilamento gráfico, mas, desta vez, afunila-se o dizer não de uma personagem, e sim do eu-autoral. É interessante o fato de que aí é deixada ao leitor a opção de escolha do final que mais lhe agradar.

Mas deixa eu te contar: lendo os dois epílogos
(como já te disse antes, num outro *Pra você que me lê*, eu sempre gostei de epílogos), concluí que quem
devia escolher este ou aquele é você.
Então, aqui te deixo os dois momentos em que
o Professor fica ciente do que aconteceu
com Teresa Cristina depois que os
dois se separaram lá em Londres.
Quero que você fique com
o momento que
preferir.

Desse modo, tanto o final da narrativa como o da reflexão metalinguística presente no “Pra você que me lê” não são apenas narrados, mas *encenados* ao leitor. Trata-se, com efeito, da mimetização do “fecho” do texto, por meio de uma admirável operacionalização icônica da linguagem poética. Um afunilamento gráfico, mas não semântico, pois ficou a abertura da escolha para o leitor.

Em *Retratos de Carolina*, a autora empregou pela primeira vez esse recurso gráfico, certamente em virtude da liberdade compositiva advinda do fato de a obra ter sido publicada pela própria editora e pelo fato de a própria Lygia ter se encarregado do projeto gráfico. Optando, assim, por determinada estrutura gráfica no final da primeira e da segunda parte da narrativa, a autora compõe verdadeiras *imagens verbais* que se afunilam e terminam, respectivamente, com as palavras “tchau” e “fazer”. Examinando-as, o leitor poderá associá-las, em um primeiro momento, à performatização do fim: no primeiro caso, do primeiro final dado à história intradieética dos retratos de Carolina; no segundo, do final da meta-história extradiegética da interação criador/criatura. Ao nível da superfície, isso é engenhado no texto, mediante a materialização gráfica desses finais.

Convém acrescentar que, nos trechos referidos, seja em *Retratos*, seja em *Aula de inglês*, apesar de a sequência sintática ser respeitada, o que os torna experimentais não é o conteúdo em si e sim a disposição visual das palavras no espaço da página, de modo que o texto passa a operar metasse semanticamente, como ocorre na poesia visual. Em outras palavras, o que se tem é a exploração da visualidade e dos sentidos sugeridos pela disposição gráfica

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

das palavras. Desse modo, mais do que simplesmente narrar, o texto *mostra*, com sua corporalidade verbo-visual, o sentido intencionado. E se o texto, literalmente, se mostra ao leitor, então este realiza uma leitura gráfico-visual, que, segundo Melo e Castro (1993), contém valores que, na leitura corrente, dificilmente se tornam conscientes: trata-se de valores materialmente visuais que evidenciam outro tipo de percepção sinestésica: o espaço.

Quanto às palavras que encerram esse funil verbo-visual em *Retratos de Carolina*, podemos constatar que a palavra “tchau” figurativiza a despedida não apenas de Carolina ao acenar para a autora, mas também a do leitor em relação à obra, já que é com essa palavra que se finaliza a narrativa. Por sua vez, no que diz respeito à palavra “fazer” com que se encerra a primeira parte da narrativa, podemos inferir que se trata de uma *performance* da determinação da personagem, que justamente nesse momento decide atuar na própria vida não mais como mero figurante e sim como protagonista da cena. Assim, o modo como o “fazer” se encontra disposto no desenho verbal, com a palavra ilhada e em destaque fechando o “funil”, iconiza tudo o que esse “fazer” representa para a heroína: a criatividade, a invenção e a habilidade na projeção de novos espaços e de novos rumos para sua vida.

Outros recursos gráficos amplamente utilizados por Lygia Bojunga não apenas em *Retratos*, como também em suas demais obras, são o itálico e a caixa alta. Tais procedimentos são incorporados à narrativa como meio de mimetizar a modulação da voz, a urgência ou a ênfase atribuída ao dizer, seja das personagens, seja do narrador, conferindo ao texto, nessa síntese sinestésica, uma textura “verbivocovisual”, tal como a proposta pelos concretistas brasileiros. Além disso, o itálico é empregado para encenar o contraponto de vozes na segunda parte da narrativa, em que se alternam a voz de Carolina e a da autora ficcionalizada, utilizando-se o itálico e a fonte normal, respectivamente. Esses recursos, assim como outros procedimentos estéticos, como o emprego de uma pontuação expressiva, a silabação, a repetição, o prolongamento vocálico, a gradação, a substantivação e o paralelismo sintático, contribuem para colocar em evidência a *performance* textual, em sua dimensão múltipla.

O itálico aliado à repetição é o que podemos notar, por exemplo, na passagem: “E a Priscilla tinha que tratar do cabelo, e a Priscilla tinha que tratar do vestido, e a Priscilla tinha que tratar de mil coisas, porque *a minha festa tem que ser uma grande festa*” (2002, p. 19). Além da repetição anafórica que coloca em evidência a personagem em sua vaidade, instaura-se a súbita mudança do foco para a própria personagem, cuja fala espelha o narcisismo e também o espaço gráfico especial por meio do qual a personagem se vê. Evidencia-se, portanto, uma projeção narcísica, tanto da Priscilla quanto do discurso do qual ela é porta-voz.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

Já nos trechos transcritos a seguir, o itálico materializa, respectivamente, a urgência que toma conta de Carolina na confissão que faz à amiga de infância; a que toma conta do Pai em sua necessidade de ouvir a confissão da filha; e a que toma conta de Carolina em sua fantasia de viver um grande amor com Discípulo:

– Não! eu *preciso* te contar (2002, p. 26).

– Por favor, Carolina, não interrompe o teu desabafo. Eu quero ouvir; eu *preciso* ouvir. Por favor (2002, p.127).

– Você não vê que ele *tem* que se livrar da Tânia? (2002, p. 204).

Na passagem subsequente, o itálico como recurso enfático alia-se não apenas à reiteração lexical, como também a um jogo de contrastes que se estabelece a partir do olhar do Homem Certo:

[...] Eu estava tão envolvida com ele que eu não sacava, mas não sacava *mesmo* que o jeito dele olhar pra mim me intrigava porque não era um jeito dele olhar pra mim: era um jeito dele olhar *através* de mim. Pai, o olho dele me atravessa com força (e com que força!) pra enxergar a Eduarda. Lá [...] Lá, onde mora a fantasia dele, sei lá! Só sei que é *lá* que a Eduarda mora, e que pra encontrar ela *lá*, o olho dele tem que me atravessar (2002, p. 122-123).

Em relação à caixa alta, esse recurso também se materializa em fragmentos marcados pela ênfase:

– O pior é que eu pedi a ela... por favor... **POR FAVOR**... pra ela não contar pro meu pai (2002, p. 21).

Hoje Carolina não está querendo se esconder na conversa: quer falar de-la, **DELA!** (2002, p. 85).

– Você fala assim porque está pouco se incomodando com o fato de que eu estou sozinha, sozinha, **SOZINHA!** (2002, p. 150).

Nestes exemplos, tanto na fala de Carolina-criança, como na do narrador e da Mãe, o corpo gráfico maior surge como recurso agenciado pela consciência operante para dar forma concreta à súplica no primeiro exemplo e ao grito nos outros dois. Nestes, como se trata da figurativização de um grito, é evidente que venha acompanhado de uma pontuação igualmente expressiva: o ponto de exclamação. Do mesmo modo, o emprego das reticências no primeiro exemplo mimetiza o arrastar da voz, característico da súplica. Ademais, note-se que, nos três exemplos, a reiteração lexical funciona como um recurso retórico – a gradação – que, aliada à

pontuação e ao emprego da caixa alta, contribui para dar relevo, literalmente, à escrita performática.

Outro recurso que acentua o investimento na *performance* gráfica da escrita de Lygia é o uso singular dos dois-pontos, seja para conferir maior dinamicidade à escrita, seja para sintetizar o dito, seja para exercer a função de aposto. Trata-se de uma estratégia amplamente incorporada pela autora em *Retratos* e outras obras suas. Note-se, nas passagens abaixo, como o uso duplicado dos dois-pontos em uma mesma frase cria curiosos efeitos de sentido:

– Ainda bem que o teu pai não está aqui vendo até que ponto vai o teu egoísmo: o *meu* caminho, a *minha* liberdade, a *minha* vida: a vida dos outros que se dane, não é? (2002, p. 151)

– Mas é isso mesmo que está me acontecendo, eu estou cega pro resto: só vejo ele; eu estou confusa demais: nunca pensei que meu primeiro amor por um homem fosse pegar esse feitiço [...] (2002, p. 89)

Senti direitinho que o Discípulo ia me tirar do sério. Não: mais. É: mais: senti direitinho que a gente pode ter nascido um pro outro. [...]

Tai: a polícia pega a Tânia mas o Discípulo escapa, pronto: que mais que precisa? (2002, p. 193)

No primeiro fragmento, os dois-pontos e o itálico no pronome possessivo pontuam, como se apontassem diretamente, o espaço individualista, egocêntrico da personagem, visto sob o olhar crítico de sua mãe. No segundo, também há destaque e o recorte para uma observação centrada na própria personagem, evidenciando, agora sob sua óptica em primeira pessoa, o estado confuso em que se encontra por causa da paixão. Acontece que também o ponto-e-vírgula acaba exercendo a mesma função que os dois-pontos, levando-nos a pensar numa certa arbitrariedade no emprego da pontuação. É como se menos importasse a função específica desses sinais gráficos do que o espaço que eles criam para o leitor visualizar o sentido na concretude da situação. Já no terceiro fragmento, é sensível o propósito de conferir dinamicidade ao pensamento de Carolina e a vivacidade com que essa personagem encena suas reflexões para o leitor, ao mesmo tempo em que reproduz para este cenas hipotéticas, construídas em sua imaginação.

A utilização de hifens intercalando as palavras ou orações também consiste em um recurso, bem ao gosto lygiano, que coloca em evidência a dimensão corporal da escrita. Trata-se de um procedimento responsável por conferir maior saliência (literal) ao dizer, de modo tal que o que se tem é um dizer que se mostra e se configura aos olhos do leitor:

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.

A menina-que-não-se-amarrava-em-boneca gritou, ganheeeeeeeeeei!
(2002, p. 37)

Corre pra porta; pára; hesita; volta pra sala e, num puxa-pra-cá-empurra-pra-lá, consegue sair pro jardim com a gaiola. (2002, p. 40)

– Você falou! En-lou-que-cer. Taí, paizinho, é isso: eu estou enlouquecida. Primeira vez na vida que eu me apaixono assim por um vestido. (2002, p. 58-59)

[...] Mas cada dia que acabava só fazia o pesadelo crescer: tinha passado mais um dia pro ser-que-um-dia-ia-ser... ser. (2002, p. 127)

No primeiro exemplo, além do prolongamento vocálico na forma verbal, que figurativiza a alegria e emoção da menina ao ganhar o prêmio desejado, observamos o processo de substantivação a partir de um neologismo por justaposição lexical. É assim que a oração subordinada adjetiva restritiva – “que não se amarrava em boneca” – é transformada, pela hifenação, em parte integrante de um substantivo, ao incorporar-se ao sujeito do período.

Trata-se também de substantivação o segundo exemplo, com a diferença apenas de que, desta vez, Lygia opera com a substantivação de orações coordenadas assindéticas. Percebe-se, assim, que esse tipo de neologismo é empregado de modo singular pela autora, que não se limita a justapor palavras isoladas, mas orações inteiras.

Já em “En-lou-que-cer”, encontramos outro procedimento performático, na medida em que aí se verifica a encenação da pronúncia e da entonação realizadas pela personagem, que, por meio da silabação, marca o ritmo acentuado e, ao mesmo tempo, pausado de sua voz.

No último trecho citado, o processo de substantivação por justaposição implica um interessante jogo de palavras fonomorfofossintático, responsável por produzir um efeito de eco no nível sonoro; um jogo lexical (ser = substantivo vs. ser = verbo) no nível morfológico; e, no nível sintático, promove uma intrincada fusão dos termos da oração, que então perdem sua função original e passam a exercer função de substantivo.

Desse modo, Lygia Bojunga opera com rupturas no estatuto das unidades linguísticas, inovando o léxico e procedendo a novas combinações morfofossintáticas, nas experimentações realizadas em seu laboratório poético. É importante lembrar que estamos utilizando o termo poético, aqui, com o sentido de que a enunciação adquire um funcionamento poético, mesmo sob a forma narrativa, o que assegura a esse texto ficcional o seu estatuto artístico. Nesse sentido, cabem aqui tanto as reflexões de Chklóvski (1973) quanto as de Jakobson (1969), em suas postulações sobre a singularidade do procedimento artístico enquanto linguagem que desafia e “estranha” a percepção do leitor. Embora não seja nosso objetivo, tal consideração *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

poderia nos levar a pensar na relevância dessas estratégias de construção da linguagem ficcional de Lygia para o público juvenil, por exemplo. Afinal, a versatilidade com que a autora manipula as potencialidades sígnicas, dando corpo à sua encenação e tornando-as visíveis para o leitor, certamente constitui um fator de sedução para esse tipo de público.

A par disso, há passagens no texto permeadas por construções paralelísticas que acabam por desfazer as fronteiras entre a prosa e a poesia, tornando próximos os modos narrativo e lírico da enunciação.

A noite vai avançando.
E Carolina ali. O olho na areia que escorre, mais adivinhada do que vista: a noite é sem lua.
No pensamento, um vazio.
Na imaginação, a imagem flutuante de um túnel comprido e escuro.
No peito, uma angústia palpitando.

Outra hora que passa, outra hora que passa, outra hora [...] (2002, p. 154).

Trata-se de um fragmento que retrata o estado angustiante, solitário de Carolina após a perda do pai em que imagina um reencontro com ele. Em nível diegético, trata-se do simbólico final da primeira parte dos “retratos”, em que se focaliza a personagem aos vinte e cinco anos. Interessante notar o espaço em branco, iconizando uma pausa não apenas espacial, como também temporal, de maneira a mimetizar o lento escoar das horas em meio à angústia da personagem.

Já nesta outra passagem, a qual retrata Carolina aos vinte e nove anos e traz para o leitor, na diegese, a personagem empregada em um escritório de arquitetura, a construção sintática repetitiva acentua, de modo curioso, o contraste entre o pouco e o muito.

Namora um pouco.
Dança um pouco. Se diverte um pouco.
Visita a Mãe um pouco.
Tudo um pouco.
Muito só sonho.
Mas hoje Carolina acordou com muito de uma outra coisa: depressão.
(2002, p. 210)

A monotonia de que se reveste o cotidiano de Carolina, permeado sempre pelas mesmas ações, em paralelo com o muito sonho que paira além desses limites. Logo, o ritmo

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.

anafórico da sintaxe contra o ilimitado do desejo, oposição que só pode gerar o estado disfórico: a depressão.

Finalizando esta análise, citamos mais um trecho no qual se evidencia uma construção paralelística que mimeticamente reflete o estado disfórico da personagem:

Queria criar com paixão! Namorar com paixão! Viver com paixão! Mas acordou achando a vida dela tão nhenhém, que só tinha vontade de puxar o lençol pra cabeça, e puxou; só queria se esconder dela, da vida, de tudo que é sonho que continuava sonho, de tudo que é expectativa que continuava esperando, de tudo que ia acontecer e que todo dia não acontecia; e se escondeu.

Passou a hora da ioga.

Passou a hora do café da manhã.

Passou a hora da condução.

E a Carolina ali, coberta de lençol dos pés à cabeça pra não enxergar nem uma fresta do mundo lá fora. (2002, p. 211)

Nesse fragmento, o conflito que se trava entre a inércia (pulsão negativa) e o dinamismo vital (pulsão positiva) se figurativiza nessa escrita que alterna impulsividade e acomodação, exclamações e repetições pontuais. É o que notamos em: *Queria criar com paixão!* Logo, é a paixão, o desejo e o sonho recalcados para se sobressair a mesmice que preenche seus dias. Em outros termos, trata-se do recalque do princípio do prazer, em obediência ao princípio da realidade. Princípio que vai se impor na vida de Carolina até o inesperado reencontro com Priscilla, a amiga de infância que a traíra, mas que, após vinte e três anos, por uma ironia do destino, é justamente quem lhe abre as portas para a realização profissional.

3 Considerações finais

Conforme vimos, em *Retratos de Carolina*, as configurações verbais e imagéticas constituem a corporalidade do texto em seu fazer performático, fazer prolipticamente anunciado já na capa. Embora o texto não apresente ilustrações propriamente ditas, aspecto que, aliás, torna sua leitura gráfico-visual ainda mais desafiadora, a exploração da *performance* verbo-visual se faz notar desde a capa, a lombada, a folha de rosto, a dedicatória (portanto, desde o primeiro contato do leitor com a materialidade do texto), o que ocorre, por exemplo, mediante a inserção da caligrafia da autora para delinear esses elementos pré-textuais.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun. 2010.

E inserir, como elemento gráfico, a caligrafia da própria Lygia Bojunga em diversas partes do livro é, por si só, um traço marcadamente experimental em relação às obras que comumente vemos editadas. Além disso, trata-se de uma característica que vai ao pleno encontro do projeto estético lygiano, centrado no fazer artesanal, isto é, no *Fazer à Mão*, como evidencia o título de uma de suas obras, cujo texto havia sido originalmente produzido de modo o mais artesanal possível, explorando o que a autora chama de seu “eu-artesã”. Convém ainda destacar que a inserção da caligrafia da autora em seus textos confere familiaridade com o leitor, que assim se sente mais próximo da autora que admira, possibilitando o estreitamento dos laços que unem e envolvem a relação autora-obra-leitor.

Em relação ao corpo do texto, vimos os modos como a autora habilmente incorpora a *performance* textual, seja mediante o agenciamento de recursos tipográficos como o itálico e a caixa alta, seja mediante procedimentos como a hifenação, o prolongamento vocálico, construções paralelísticas e seus desdobramentos, colocando, assim, em evidência a dimensão múltipla da escrita, em sua textura “verbivocovisual”.

Nessa confluência do verbal com o visual, um dos aspectos que mais se destaca, a nosso ver, é o que denominamos “funil verbo-visual”, incorporado ao texto em dois momentos para figurativizar o final da narrativa dos retratos e o da metanarrativa da interação criador-criatura e que também se constitui como o final do texto. Como pudemos observar, tal desenho verbal curiosamente dialoga, tanto em nível diegético como extradiegético, com uma foto da própria Lygia Bojunga, uma vez que remete quer à autora real (afinal, trata-se *realmente* de um foto da autora), quer à situação metaficcional vivenciada pela protagonista e pela personagem-escritora (e, nesse sentido, a foto acaba também por exercer uma função ilustrativa, representando a cena com que se encerra a narrativa).

Em vista das considerações apontadas, constatamos que, em *Retratos*, o texto, de fato, não se restringe à função de narrar no sentido convencional, na medida em que *mostra, encena* os sentidos pretendidos por meio do investimento na dimensão corporal da escrita. Desse modo, ressaltamos a relevância da *performance* gráfica, pois esta, ao lado dos elementos da narrativa, ou mesclados a eles, colaboram para a construção de sentidos por parte do leitor. Assim, concordamos com Chartier (2002), e reforçamos suas palavras, quando assevera que a forma exerce papel fundamental na obra, em sua organicidade e estruturação; afinal, o “mesmo” texto, registrado em letras, realmente, não é o “mesmo” caso mudem os recursos por meio dos quais se configura sua escrita e se efetiva sua comunicação.

ABSTRACT: Taking as corpus the work *Retratos de Carolina* [Portraits of Caroline] by Lygia Bojunga, the graphic performance as experimental resource by means of which the text literally shows itself to reader is analyzed. Thus, confluences between verbal and image are examined in order to show that work does not narrate in conventional sense, because it shows and dramatizes the intentioned meanings by means of the investment in corporal dimension of writing.

KEYWORDS: Young's people literature. Experimental narrative. Graphic Performance. Lygia Bojunga.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BOJUNGA, Lygia. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.
- _____. *Feito à mão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- _____. *Aula de inglês*. II. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- CHKLÓVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. v. 6.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de. *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.
- NUNES, Lygia Bojunga. *Fazendo Ana Paz*. II. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.
- Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 164 a 179, jan.-jul., 2011. Recebido em 18 abr.; aceito em 7 jun . 2010.