

O DISCURSO ENCENADO: ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS EM *RETRATOS DE CAROLINA* DE LYGIA BOJUNGA<sup>1</sup>

---

MARTA YUMI ANDO\*

---

RESUMO

O presente estudo propõe-se a analisar a dramatização enunciativa na obra *Retratos de Carolina* (2002) de Lygia Bojunga, observando os modos como a autora presentifica os eventos narrativos. Em outros termos, trata-se de verificar os mecanismos com que se opera a encenação discursiva, em que o mostrar prevalece sobre o narrar.

PALAVRAS-CHAVE: literatura juvenil brasileira, narrativa, enunciação, Lygia Bojunga.

---

Detentora do Prêmio Altamente Recomendável para o Jovem (2002) pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), *Retratos de Carolina*, publicada em 2002, compartilha, com as demais obras da autora, o Prêmio Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA). Tendo sido a décima oitava obra literária de Lygia Bojunga, com essa narrativa a autora inaugura mais um projeto: a fundação da própria editora, a Casa Lygia Bojunga, criada exclusivamente para abrigar as próprias personagens.

Em relação à apresentação da fábula, a narrativa traz para o leitor o percurso de uma personagem feminina, da infância à maturidade, sendo abordados temas que se polarizam entre a paixão e a frustração. Seguindo, no fluxo da leitura, o fio tecido pela autora, o leitor se depara com a história de Carolina em diferentes momentos de sua vida, o que é apresentado, aparentemente, de forma linear, de acordo com a ordem cronológica dos acontecimentos. Em várias passagens, no entanto, essa ordem é rompida por meio de digressões, *flashbacks* e pela instauração do tempo psicológico, em que se inspeciona a interioridade das personagens. Assim, a narrativa se estrutura em dois

---

\* Faculdade Alvorada Maringá, Maringá, Paraná, Brasil.  
E-mail: andomayumi@gmail.com

planos: o horizontal, em que ocorrem os fatos sequenciais no tempo da enunciação, e o vertical, em que ocorrem cortes transversais para dar espaço a *flashbacks*, de maneira a mesclar o tempo da enunciação com o do enunciado.

Nessa mescla na instância temporal, ocorre, na segunda parte da narrativa, a inusitada abertura para o viés metalinguístico, dando-se espaço à outra história – a do embate criador/criatura – a partir da reivindicação pela personagem central de retratos mais coloridos, “menos frustrantes”. Nesse capítulo, intitulado “Pra você que me lê”, além de a narradora dirigir-se diretamente ao leitor, ocorre o encontro “real” entre a narradora-escritora, espécie de *alter ego* de Lygia Bojunga, e Carolina, encontro que se situa em um espaço atemporal, que poderíamos chamar de extradiegético, uma vez que extrapola a organização temporal intradieética presente nos retratos. Em outros termos, os eventos passam a se situar em um plano superior, vale dizer, no plano demiúrgico da criação. Desse modo, temos duas histórias que se entrelaçam: a história dos retratos de Carolina e a do embate entre Carolina e a escritora que lhe deu vida.

Para o delineamento, seja dos retratos da protagonista, seja dos eventos que se passam na instância demiúrgica, as situações postas em cena, mais do que propriamente narradas, são presentificadas ao leitor. No dizer de Eikhnenbaum (1973, p. 157-158), essa dramatização da linguagem instaura-se a partir da “preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas [...], mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente”. Desse modo, tem-se a prevalência do mostrar (*showing*) sobre o narrar (*telling*), o que gera um expressivo efeito de teatralidade, presente em menor ou maior grau em todas as obras da autora.

Tal característica relaciona-se às habilidades de Lygia não apenas como ficcionista, mas também como atriz e dramaturga, como evidenciam diversas obras suas, sobretudo em virtude da presença constante de diálogos, o que as torna extremamente maleáveis para adaptá-las à linguagem teatral. Daí a autora ter realizado o projeto “As Mambembadas”, voltado para a teatralização das próprias narrativas, a começar com *Fazendo Ana Paz* (1991), a fim de apresentá-las em palcos do Brasil e do exterior.

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. (BOJUNGA, 2005, p. 115)

Além do fato de Lygia Bojunga mambembar Brasil afora, podemos nos lembrar de que duas obras, *Nós três* (1987) e *O meu amigo pintor* (1987), acabaram se transformando em textos independentes – *Nós três* (1989) e *O Pintor* (1989) – estruturados como peças teatrais. Inclusive, a autora até incorpora o teatro ao enredo de algumas obras, como é o caso de *Angélica* (1975), *O meu amigo pintor* (1987) e *O abraço* (1995). Em *Angélica*, por exemplo, uma peça teatral ganha corpo e concretude, desde seu estágio embrionário como ideia presenteada por Porto até sua discussão, sua escritura, seu ensaio e sua apresentação no palco pelas personagens.

Em *Retratos de Carolina*, essa feição dramática evidencia-se por meio de diferentes estratégias enunciativas, dentre as quais o recurso do diálogo dentro do diálogo, como exemplifica o autorretrato de Carolina, quando a personagem se encontra, como ela mesma diz, “pendurada” no Cata-vento à espera da escritora. Nessa cena, a dramatização do narrar envolve o entrelaçamento do discurso de Carolina com o de uma personagem hipotética, surgindo, assim, um novo nível diegético criado a partir da instância da protagonista, que se torna, então, uma espécie de ser “autopoietico”, ou seja, criador da própria realidade. Em outras palavras, delineia-se uma inusitada situação em que a personagem central cria, em seu imaginário, uma outra personagem. Fruto da fantasia exacerbada de Carolina, o hipotético prefeito de Arraial é assim trazido ao plano da enunciação, tendo, a princípio, sua voz mesclada à de Carolina:

Nesse tempo todo em que eu estou aqui pendurada, só esperando ela voltar, eu fico sonhando um sonho que toda a vida eu sonhei: de repente, um poderoso qualquer me chama e diz, Carolina, aqui vai nascer uma cidade, você tem carta branca pra planejar ela todinha. [...] Mas não precisava ser um poderoso-presidente, não! [...] Podia ser esse vilarejo aqui! O prefeito lá de Arraial me chamava e dizia: Carolina, carta branca pra reestruturar aquele distrito onde “penduraram” você. (BOJUNGA, 2002, p. 175)

A seguir, intensificando a vivacidade da representação imaginária, a alternância de vozes dá corpo a um vivo diálogo entre a heroína e o prefeito, de modo que a situação, mais do que incorporada ao relato da protagonista, é, como no cinema, encenada dramaticamente no plano da enunciação:

- Mas, Sr. Prefeito, já aconteceu cada barbaridade por lá!...
- Reestruture. Bote abaixo se for preciso.
- Pode?
- Carta branca, já disse.
- Mas olha que pra cada barbaridade abaixo a gente vai dar uma senhora indenização.
- Dê!
- A prefeitura aguenta?
- Tenho uma verba gigantesca pra salvar essa região [...]. (BOJUNGA, 2002, p. 175-176)

Por meio dessa estratégia enunciativa, a cena imaginária, além de ser trazida para próximo do leitor, é permeada de humor, o que se percebe, no fragmento a seguir, na referência aos juros sendo devolvidos “com juros”, bem como no discurso exemplar e politicamente correto presente na fala do prefeito:

- Vindo de onde [a verba]?
- Do FMI.
- De onde?!
- Tudo que é juro que o Brasil já pagou dessa famigerada dívida externa está sendo devolvido. Com juros.  
[...]
- Isso não vai dar ensejo a corrupções?
- E eu? o que que eu estou fazendo aqui? Você se esquece que os prefeitos foram feitos pra garantir os interesses públicos? É claro que nós não vamos permitir que o povo seja lesado por qualquer corrupção.  
(se é pra sonhar, vamo’lá.)  
Aí eu ia e começava a atacar cada barbaridade. (BOJUNGA, 2002, p. 176)

Outra situação hipotética vivenciada por Carolina é o seu encontro com Discípulo. Como no caso anterior, trata-se, como num jogo

de espelhos, da ficção dentro da ficção. Assim, se temos a diegese de Carolina em seus retratos de vida e, num plano superior, a interação criador-criatura, agora o que temos é um nível intradieético situado no relato do processo de construção de Carolina (em nível de enredo) e, ao mesmo tempo, da interrupção desse processo (em nível de fábula), já que a protagonista ficara “pendurada” em seus retratos e, simultaneamente, foi sendo (des)construída em sua elaboração artística. Como primeira personagem a ser extraída desse microuniverso, tivemos o prefeito de Arraial e agora quem toma corpo é Discípulo, que então migra da peça que supostamente estava sendo escrita para a fantasia de Carolina. Desse modo, os sonhos com Discípulo, embora ocorram no espaço onde Carolina estava “pendurada” (âmbito do criador), ganham concretude no imaginário da protagonista (âmbito da criatura):

Sonhei!

(Ou será que imaginei?)

Ele estava lá mesmo. Na restinga. Deitado. O braço atrás da cabeça, fazendo de travesseiro.

O olho bem aberto pro céu. (BOJUNGA, 2002, p. 198)

É, pois, misturando sonho e imaginário, que Carolina, investindo-se em certa medida de poderes demiúrgicos, deixa de ser uma simples personagem para conquistar estatuto autoral. Em virtude disso, no microuniverso onírico de Carolina, Discípulo deixa de ser o Discípulo imaginado pela escritora para se tornar o Discípulo moldado pela imaginação da protagonista. Nesse inusitado sopro de vida, é interessante observar o modo como ocorre a transição do discurso indireto para o direto:

[Ele estava] Pensando.

– Em quê, meu amor? – eu quis saber. E me sentei do lado dele.

(BOJUNGA, 2002, p. 198)

Nesse trecho, ocorre uma interessante fusão dos discursos articulados pela personagem-narradora, em função da versatilidade com que se opera a passagem do discurso indireto para o direto, de maneira a estabelecer um *continuum* entre o discurso do eu-narradora e o do eu-personagem.

A par disso, uma intensa fruição sinestésica, conjugando o visual e o tátil, marca a cena, em vista do deleite com que a protagonista se enamora de Discípulo:

A barba dele tinha crescido.  
Ele pegou a minha mão e ficou roçando a barba na palma dela.  
Bom. (BOJUNGA, 2002, p. 198)

E acaba culminando em uma acentuada plasticidade, por conta da composição pictórica com que a autora tece a cena:

Tinha uma orquídea em flor bem perto dele. Amarela e roxa.  
Bonito que era olhar pros dois. (BOJUNGA, 2002, p. 198)

Nesse microuniverso, o fato de surgir outra personagem além de Discípulo – um garoto – confere ainda maior autonomia ao mundo criado pela imaginação de Carolina, tornando-o, de fato, independente da autora ficcionalizada. Isto porque não é a arquinarradora, e sim uma personagem, Carolina, que, conquistando estatuto de autor, rege esse mundo, ainda que inconscientemente na instância do sonho, espaço onde tudo se torna possível, até mesmo o encontro amoroso de duas personagens em processo de construção.

Mas aí [...] quando ele tirou minha blusa pra casar a barba dele com o meu peito, chegou um garoto. [...] Disse que tinha um recado pra dar: “tão esperando vocês dois pra votar lá na eleição”.  
“Que eleição?”  
“Hoje vão resolver como é que fica essa história de invasão.”  
“Mas logo agora?”  
“Todo mundo já votou. Só falta vocês dois.” (BOJUNGA, 2002, p. 199)

Note-se o modo como a voz dessa nova personagem e a da própria narradora são incorporadas ao discurso indireto. Trata-se, assim, não de um relato narrativo, e sim de um relato dramatizado, visto que a situação é apresentada ao leitor sob uma perspectiva cênica.

No reencontro entre Carolina e Priscilla, a dramatização do narrar também se faz presente no discurso de Priscilla quando conta para Carolina como conseguiu convencer seu pai a criar uma fundação voltada para atender “gente que não tem grana [...] e que precisa de

uma plástica pra corrigir coisa séria: queimadura, acidente, defeito de nascença, o diabo” (Bojunga, 2002, p. 216). Note-se, na passagem transcrita a seguir, o diálogo dentro do diálogo, em que a personagem encena o próprio dizer e o de seu pai, de modo que narrar torna-se encenar.

– Essa sugestão veio no meio de uma discussão que a gente teve (a gente discute à beça); falei que na hora dele prestar contas a Nosso Senhor, Nossa Senhora, Santa Teresinha, esse pessoal todo com quem ele vive às voltas (meu pai é carola que você precisa ver), isso ia contar ponto. Pelo menos, eu falei, você vai poder dizer pra eles que aqui na terra você não atendeu somente à vaidade; eu tenho certeza que isso vai impressionar bem. – Priscilla ia andando tão depressa que Carolina mal conseguia acompanhar. – Acertei na mosca com esse argumento dele ganhar ponto pra entrar no céu. Mas ele é meio turrão, sabe, e falou assim:

“Eu tenho uma fila gigante de nariz e ruga e peito e bunda me esperando: onde é que você quer que eu arrume tempo pra organizar uma fundação?...”

“Quem vai organizar sou eu.”

“... pra procurar uma casa...”

“Quem vai procurar sou eu.”

“... pra levantar um espaço que...”

“Deixa comigo” eu falei. (BOJUNGA, 2002, p. 216-217)

É interessante a dinamicidade que marca o discurso de Priscilla. Seu dizer, permeado de breves interrupções no narrado para voltar-se à interlocutora – “a gente discute à beça”; “meu pai é carola que você precisa ver” –, apresenta um ritmo veloz, que se traduz no ritmo do andar de Priscilla e que “Carolina mal conseguia acompanhar”. Desse modo, a personalidade de Priscilla é diretamente apresentada ao leitor, sem que seja necessária a intervenção de um narrador onisciente intruso que teça comentários apreciativos (ou depreciativos) acerca dos entes ficcionais.

Até mesmo em notas de rodapé a dramatização do narrar se faz presente. Assim, se convencionalmente esse tipo de nota é empregado apenas para prestar esclarecimentos acessórios ao leitor, em Lygia Bojunga, essa função é ampliada, na medida em que se presta a manipular a ordem temporal dos acontecimentos e a presentificar o narrado.

---

\* Quando um dia perguntaram pra Priscilla por que que ela e a Carolina já não eram amigas, a Priscilla respondeu:

– A Carolina esfriou comigo.

– Ué, por quê?

– Porque eu chamei a mãe dela de puta. Mas foi sem querer, viu? (BOJUNGA, 2002, p. 27)

---

\* Um Turner e um Stubbs. Carolina já tinha ido duas vezes à Galeria, na companhia do Pai. Quando disse pra ele que, podendo escolher dois quadros pra levar pro Rio, ela levava aqueles dois, o Pai se surpreendeu:

– De todas as pinturas que você viu desde que saiu do Brasil?

– É.

O Pai brincou:

– Eu sei que você adora cavalo. Mas você não acha esse do Stubbs um pouco grande demais pra levar?

– A gente dá um jeito...

– E por que que você gostou tanto do Turner? Vai ver foi por causa da lebre...

– Não, não, eu acho esse trem meio fantasma, ele me intriga: ele me encanta... [...]. (BOJUNGA, 2002, p. 51)

Em ambas as notas, percebemos uma manipulação da sequência temporal, visto que o tempo aí presente não coincide com o tempo apresentado na enunciação. Se na primeira nota temos um movimento de prolepse, já que o narrador antecipa ao leitor um fato que viria a acontecer após a festa de aniversário, na segunda temos o movimento inverso, o da analepse, configurando-se, pois, essa nota como um *flashback* dramatizado.

Vários *flashbacks* dramatizados podem ser encontrados no decorrer da narrativa, como exemplificam as páginas 16, 50, 52, 90, 97 e 102.

Com relação aos *flashbacks* presentes nas páginas 16 e 50, nota-se uma significativa visualidade gráfica, uma vez que as analepses aparecem entre parênteses e com recuo de parágrafo, de maneira que o recuo temporal aparece concretizado no espaço da escrita.

Na página 16, a analepse, que se estende até a página 18, volta-se para os ensinamentos do Pai a respeito da vida como um Grande Segredo. Somado a isso, há, imediatamente antes e após a analepse, um espaço em branco maior cuja função é distinguir a digressão temporal da narrativa principal.

E, na esperança de que segredo-com-segredo-se-paga, ela tratava de ir contar pra Priscilla mais um pedacinho do Grande Segredo, que ela tinha acabado de descobrir.

(Uma vez, falando de segredos, o pai da Carolina disse pra ela que a vida é um grande segredo, que vai se desvendando devagar, à medida que a gente vive. Disse que quanto mais a gente presta atenção nele, mais ele se mostra. Mas disse também

Figura 1 - *Flashback* dramatizado – O grande segredo  
Fonte: Bojunga (2002, p. 16)

Já na página 50, em que se dramatiza um breve diálogo de Carolina com sua mãe no último dia em Londres, esse espaçamento em branco não se faz presente, o que se explica, talvez, por se tratar de uma distância temporal reduzida entre o tempo do enunciado e o da enunciação.

em cada prédio, cada gradil, cada árvore, não pára de se perguntar, quando é que eu volto pra cá?

“Mas, Carolina, hoje a gente vai jantar mais cedo por causa do concerto que tem depois.”

“Eu sei, mãe, eu sei, mas eu quero me despedir da cidade.”

“O programa de despedida é de noite, minha filha.”

“Mas eu quero me despedir mais!”

“Descansa um pouco, Carolina, você não parou desde que chegou aqui.”

“Eu não quero perder um minuto desta cidade.”

“Mas onde é que você vai?”

“Andar por aí, olhar pra ela.”

“Mais?”

“Mais.”)

E aí vai Carolina pensando, eu tenho que dar um jeito de voltar pra cá; mas que jeito? Uma bolsa de

Figura 2 - *Flashback* dramatizado – Londres

Fonte: Bojunga (2002, p. 50)

O espaço em branco, assim como o recuo de parágrafo, empregados para diferenciar o discurso do narrador do discurso dramatizado que aí se articula, também aparecem na cena em que se relata o fascínio de Carolina pela escrivaniha paterna, quando se diz que um dos fatores que

mais pesava na atração que Carolina sentia por aquele espaço era a escrivaninha.

“Não entra! Teu pai está escrevendo.”

“Deixa ela entrar.”

“Sai de perto dessa porta! Teu pai está lendo.”

“Já acabei. Entra, Carolina.”

Carolina rondava de levinho a porta encostada do escritório. Mas se o Pai não chamava, ela não entrava. E a atração pela escrivaninha não era só porque ela tinha associado o pai ao móvel: era também pelo *móvel* escrivaninha.

Figura 3 - *Flashback* dramatizado – Escrivaninha  
Fonte: Bojunga (2002, p. 89-90)

Como é possível notar, nessa passagem, dramatizam-se falas da Mãe e do Pai em meio à narração heterodiegética, havendo, por conseguinte, a alternância de vozes do narrador e das personagens. Isso é apresentado diretamente ao leitor, sem recorrer a explicações acerca da situação apresentada. Em outras palavras, a encenação dispensa maiores esclarecimentos por parte do narrador, permitindo que o discurso das próprias personagens apresente, por si só, a situação.

No “Pequeno retrato do Homem Certo”, encaixado na narrativa principal para explicitar as motivações que presidiram o comportamento dessa personagem, a encenação do narrar também pode ser observada. Desta vez, porém, alterna-se o discurso do narrador com o de Eduarda, personagem que, embora apenas seja aludida no texto, nesse momento ganha maior visibilidade, justamente em virtude da dramatização do seu discurso. Em termos gráficos, esse discurso configura-se mediante o emprego dos parênteses, de maneira que estes são usados para distinguir a voz do narrador da de Eduarda.

Passado um tempo, a Eduarda começou a reivindicar do Homem Certo o abandono de antigas predileções, feito cheirar pó (você vive

dizendo que não é dependente; mas se não é, vai ficar), adular o uís-que (por que você não aprende a parar depois do primeiro ou segundo?), fumar três maços por dia (se você não se importa de morrer, eu me importo: não tô mais aguentando respirar tanta fumaça), um consumismo que ela achava excessivo (você não é mais criança, já tinha que saber que não se pode gastar desse jeito!), um ritual supe-relaborado na fazeção de amor (lá uma vez que outra, tá bem, mas isso todo dia não tem que aguento) etc. (BOJUNGA, 2002, p. 97-98)

É também nesse retrato que o narrador incorpora ao próprio discurso uma fala do Homem Certo, dramatizando, assim, o dizer dessa personagem, o que é acompanhado de um comentário extremamente irônico do narrador:

Mas a Carolina só conheceu o Homem Certo agora: não pode comparar o que ele é com o que ele foi. Resultado: se enfeitiçou. E quando ele disse, vamos casar! não quero mais esperar pra você ser minha, exclusivamente minha, a Carolina (sem achar esquisito nem nada de passar a ser de alguém depois de vinte e um anos sendo dela) só perguntou:

– E a Eduarda? (BOJUNGA, 2002, p. 102)

Na ironia operada, percebemos claramente o “discurso bivocal” de que fala Bakhtin (2005), uma vez que, no procedimento irônico, o discurso agencia duplo sentido: volta-se para o objeto focado como discurso comum e para um outro discurso. Como afirma Castro (1997, p. 130), “a consideração pelo discurso de um outro implica, na verdade, o reconhecimento do segundo contexto como meio de perceber o significado da ironia [...]. É uma espécie de emprego ambíguo do discurso do outro”, de modo que, no jogo enunciativo, “a mesma enunciação serve para dizer A e, simultaneamente, para dizer o seu contrário, devido ao valor argumentativo oposto da enunciação. É esse valor argumentativo que garante a instauração dos opostos”.

No fragmento transcrito, ocorre, portanto, a encenação não apenas do discurso do Homem Certo, mas também da autora ficcionalizada. Entretanto, a nosso ver, onde a dramatização da linguagem adquire um de seus pontos altos na narrativa é a situação colocada em cena mediante o monólogo interior dialogado em que Carolina dramatiza uma conversa com um amigo do Rio. Em um procedimento estético

semelhante ao que encontramos na “conversa pensada” com o Pai na cena que antecede seu sonho com o túnel e com a gaiola vazia, a personagem, em uma espécie de prolepse imaginária, interioriza um diálogo que hipoteticamente viria a ter com seu amigo.

[...] há pouco tempo ele tinha ido à Europa, mas não a Londres, e por que que você não foi lá? ela quis saber, fazer o quê? ele respondeu, eu não gosto daquela cidade, mas como é que você pode não gostar se você nunca foi lá? porque eu sei que eu não vou gostar, mas sabe como?, sabendo, ué, essas coisas a gente intui... Agora, abrindo caminho entre os pombos de Trafalgar, Carolina já está escutando a pergunta que o amigo vai logo fazer quando ela chegar, você quer, por favor, me explicar por que que você gostou tanto de Londres? Ah, sei lá, paixão é coisa difícil de explicar, eu concordo que Paris é mais bonita, Veneza então nem se fala, Madri eu também achei linda, mas elas todas se mostram logo, tipo: olha eu aqui, vê só o arraso que eu sou! mas Londres, não: ela se esconde, se a gente não gasta sola de sapato procurando, acaba não encontrando os maiores encantos que ela tem; não olha assim pra mim, é verdade: ela não é uma cidade que vai logo se entregando, a gente tem que ir atrás e, mesmo assim, ela só vai se revelando aos pouquinhos [...]. (BOJUNGA, 2002, p. 52)

Mais uma vez, o que se observa é a (con) fusão de vozes no discurso. Introduzido pelo narrador, o discurso se estende em meio ao confronto de vozes entre Carolina e seu amigo, tendo o narrador apenas a função de intermediar as falas. Desse modo, o narrador, agindo quase como uma câmera, opta mais por uma atitude de mostrar, em vez de interpretar ou comentar os fatos. Embora mediado por verbos *discendi*, esse diálogo, por conta do modo inusitado com que a ficcionista emprega a pontuação, apresenta-se aparentemente caótico, mimetizando o caos da situação apresentada e a rapidez com que esta ocorre. Nesse segmento textual, não há aspas que possam facilitar o trabalho de desvendamento por parte do leitor, mas é justamente por isso que o texto se torna mais instigante, pois assim maior é o “trabalho cooperativo” do leitor nos termos de Eco (1986). No dizer do crítico italiano, o texto é uma “máquina preguiçosa” e, como tal, exige do leitor um trabalho cooperativo para preencher os não ditos ou os já ditos

que ficaram em branco, pois toda interpretação que oferecesse uma vantagem ao leitor colocaria o texto em desvantagem. Nesse sentido, o texto como resultado só é vencedor e “benfeito” como máquina que visa a pôr o leitor em dificuldade. Em outras palavras, o texto obriga o leitor a executar grande parte do trabalho, conclamando-o a ajudá-lo a funcionar, vale dizer, a cooperar com a produção de sentidos.

Em vista das considerações apontadas, podemos dizer que *Retratos de Carolina* configura-se como uma obra que, em função de seus aspectos estruturais, dificulta o trabalho do leitor, que é então incitado a “cooperar”, ao interagir com o texto. Eco (2001, p. 41) afirma que “qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor”. É, portanto, por meio dessa congenialidade que o leitor lygiano é impulsionado a exercer um grau maior de participação, ao defrontar-se, entre outros recursos, com estratégias enunciativas como o discurso dentro do discurso, *flashbacks* dramatizados e monólogo interior dialogado, por meio dos quais o texto não é simplesmente narrado, mas encenado perante o leitor.

THE DISCOURSE IN SCENE: ENUNCIATIVE STRATEGIES IN LYGIA BOJUNGA’S  
*RETRATOS DE CAROLINA*

ABSTRACT

This research study aims at analyzing the enunciative dramatization in the work *Retratos de Carolina* (2002) by Lygia Bojunga. The procedures by which the author makes present the narrative events are examined. In other words, the discursive dramatization mechanisms; in which the showing prevails over the narrating are focused upon.

KEY WORDS: brazilian literature for Young people, narrative, enunciation, Lygia Bojunga.

---

NOTA

- 1 Este artigo foi originalmente publicado nos *Anais* do Encontro Nacional de Interação em Linguagens Verbal e Não Verbal (IX ENIL), realizado em 2010, em João Pessoa, PB.

## REFERÊNCIAS

ANDO, Marta Yumi. Fazendo Ana Paz e retratos de Carolina: a dramatização da linguagem em Lygia Bojunga. In: ENCONTRO NACIONAL DE INTERAÇÃO EM LINGUAGENS VERBAL E NÃO VERBAL, 9, 2010, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Ideia, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BOJUNGA, Lygia. *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002.

BOJUNGA, Lygia. *Feito à mão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

CASTRO, Maria Lília Dias de. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. Unicamp, 1997. p. 129-138.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.