

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Gabriela Trevizo Gamboni Patrocínio

A metaficção no fazer literário de Lygia Bojunga: projeto de escrita de uma autora

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2020

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Gabriela Trevizo Gamboni Patrocínio

A metaficção no fazer literário de Lygia Bojunga: projeto de escrita de uma autora

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Diana Navas.

São Paulo
2020

Banca Examinadora

Ao meu pai Jorge, por representar minha existência.

Ao meu marido Roberto, pelo amor dedicado e incentivo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.148296/2017-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 88887.148296/2017-00.

Agradeço, com profunda gratidão, à Comissão de Bolsas e à CAPES, pela bolsa concedida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar.

Ao meu pai Jorge, pelo amor imensurável, por todos os valores transmitidos, em especial, coragem e perseverança, e pelo apoio.

À minha mãe Vera, presente em memória, que representa luz, amor e amparo, e, onde quer que esteja, está torcendo por mim.

Ao meu esposo Roberto, pelo amor dedicado, compreensão, alento, e por embarcar comigo nessa viagem.

À Bella, minha incansável companheira de tantos momentos e diversas madrugadas (desde a Especialização!); e, também pelo amor e alegria que me proporciona.

À minha irmã Michele, pela parceria, amizade e amor, e por presentear-me com minhas tão amadas sobrinhas Leticia, Geovanna e Lorena.

À toda minha família, em especial minhas tias Iracy e Célia que me apresentaram desde tenra infância as veredas literárias.

Aos meus amigos, que mantiveram, de perto ou de longe, uma torcida pela realização deste sonho.

À minha querida orientadora Prof^a Dr^a Diana Navas, que desde o início deste Programa de Doutorado, me incentivou com tanta amabilidade, confiança e sensibilidade, a embarcar nessa aventura.

À amiga Grazielle Valim, que tive o prazer de conhecer durante este percurso, pelas trocas intelectuais e afetivas.

Às Professoras Dr^a Eliane Galvão e Dr^a Maria Aparecida Junqueira, pela generosidade, pelos comentários e apontamentos enriquecedores durante o Exame de Qualificação.

A todos os professores deste Programa, que lançaram luz à elaboração desta pesquisa.

À Ana Albertina, assistente de coordenação deste Programa, pelo apoio e conselhos valiosos nos momentos em que precisei de auxílio.

A todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para concretização deste sonho, e pela aprendizagem ao longo dessa trajetória.

A todos, o meu muito obrigada!

Podemos dizer que somos para a vida o que o leitor é para a arte metaficcional: cocriadores de nosso próprio enredo, desdobrando-se em incalculáveis versões, até o infinito.

PATROCINIO, Gabriela Trevizo Gamboni. **A metaficção nas obras de Lygia Bojunga: projeto de escrita de uma autora.** Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 140 p.

RESUMO

Esta tese objetiva investigar a autorreferencialidade nas obras *Intramuros* (2016), *Retratos de Carolina* (2002) e *Fazendo Ana Paz* (1991), de Lygia Bojunga, no intento de estabelecer suas correlações no tocante ao emprego das estratégias metaficcionais, tendência essa expressiva na literatura juvenil contemporânea. Almeja-se, além da identificação de tais estratégias, refletirmos acerca da autorreferencialidade como motivadora e instigadora de um leitor mais reflexivo e crítico, haja vista que, ao se deparar com narrativas metaficcionais, esse leitor não será apenas um mero consumidor, mas, sim, um colaborador na construção dessas narrativas. A participação do leitor nessa (re)construção do texto literário acaba por ser um convite a experimentar os bastidores da produção artística, incitando-o a tornar-se mais reflexivo e a realizar uma leitura menos ingênua. A pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo desenvolve uma breve retrospectiva histórica, buscando remontar às raízes da Literatura juvenil brasileira, suas tendências e o desabrochar da metaficção, incluindo diversos autores e obras, em especial, Lygia Bojunga. No segundo capítulo, apresentamos o conceito de metaficção, partindo de teóricos como Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Gustavo Bernardo e Diana Klinger. Na sequência, analisamos as três obras, a partir do viés metaficcional de que a autora se vale em suas construções narrativas, sinalizando as peculiaridades existentes em cada uma delas. Em *Fazendo Ana Paz*, analisamos o tecer das personagens, ressaltando a maneira como a autora denuncia sua escrita; em *Retratos de Carolina*, destacamos o papel da autora a figurar como personagem e os recursos de que se utiliza na construção da obra; finalmente, em *Intramuros*, desvelamos a crescente complexidade dos recursos empregados por Bojunga, revelando a recorrência a procedimentos autoficcionais na elaboração de sua trama, marcada por um caráter teatral. Por fim, no terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre o projeto estético literário da escritora, evidenciando como as estratégias metaficcionais de que se vale sugerem – e mesmo demandam – um leitor que é provocado e convocado a abandonar sua posição alienada e controlada, e é conduzido a descobrir significados, dele sendo requerida uma consciência mais crítica e participativa acerca das desafiadoras formações ficcionais, que sugerem novas formas de ler o texto e o mundo. Fundamentam este capítulo, em especial, Wolfgang Iser e Teresa Colomer. Ao final, apresentamos algumas considerações que apontam para os resultados encontrados, bem como as referências utilizadas nesta investigação.

Palavras-chave: Lygia Bojunga; metaficção; projeto estético; leitor crítico.

PATROCINIO, Gabriela Trevizo Gamboni. **Metafiction in the works of Lygia Bojunga: a writing project by an author.** Thesis for Doctoral Degree in the Postgraduate Studies Program of Postgraduate Studies in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 140 p.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the self-referentiality in the works *Intramuros* (2016), *Retratos de Carolina* (2002) and *Fazendo Ana Paz* (1991), by Lygia Bojunga, in an attempt to establish their correlations regarding the use of metafictional strategies, a trend that is expressive in the literature contemporary youth. In addition to identifying such strategies, we aim to reflect on self-referentiality as a motivator and instigator of a more reflective and critical reader, given that, when faced with metafictional narratives, this reader will not only be a mere consumer, but rather, a collaborator in the construction of these narratives. The participation of the reader in this (re) construction of the literary text turns out to be an invitation to experience the backstage of artistic production, inciting him to become more reflective and to perform a less naive reading. The research is divided into three chapters. The first chapter develops a brief historical retrospective, seeking to go back to the roots of Brazilian youth Literature, its tendencies and the unfolding of metafiction, including several authors and works, in particular, Lygia Bojunga. In the second chapter, we present the concept of metafiction, starting from theorists such as Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Gustavo Bernardo and Diana Klinger. Then, we analyze the three works, from the metafictional bias that the author uses in her narrative constructions, signaling the peculiarities existing in each one of them. In *Fazendo Ana Paz*, we analyze the weaving of the characters, highlighting the way the author denounces her writing; in *Retratos de Carolina*, we highlight the role of the author to appear as a character and the resources used in the construction of the work; finally, in *Intramuros*, we unveiled the increasing complexity of the resources employed by Bojunga, revealing the recurrence of self-fictional procedures in the elaboration of his plot, marked by a theatrical character. Finally, in the third chapter, we focus on the writer's literary aesthetic project, showing how the metafictional strategies that are worth suggest - and even demand - a reader who is provoked and summoned to abandon his alienated and controlled position, and is led to discover meanings, requiring a more critical and participative awareness of challenging fictional formations, which suggest new ways of reading the text and the world. This chapter, in particular, is based on Wolfgang Iser and Teresa Colomer. At the end, we present some considerations that point to the results found, as well as the references used in this investigation.

Keywords: Lygia Bojunga; metafiction; aesthetic design; critical reader.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “PRA VOCÊ QUE ME LÊ”	11
1 LITERATURA JUVENIL – LYGIA BOJUNGA E A METAFICÇÃO	18
1.1 Literatura Juvenil - a busca por uma identidade: breve panorama histórico	18
1.2 A construção da ficção juvenil: temas fraturantes no cenário brasileiro	24
1.3 A arquitetura das obras juvenis brasileiras na contemporaneidade	25
1.4 A origem da metaficção nas obras juvenis	28
1.5 Lygia Bojunga: trajetória de uma autora	33
2 DA TEORIA À FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE NARRATIVAS BOJUNGUIANAS	42
2.1 A Metaficção: discutindo um conceito	42
2.2 A Metaficção nas trilhas de Lygia Bojunga	58
2.2.1 <i>Fazendo Ana Paz</i> : o ‘empacamento’ no tecer da trama	58
2.2.2 <i>Retratos de Carolina</i> : o embate entre criador e criatura	72
2.2.3 <i>Intramuros</i> : a dramatização em cena	86
2.3 Amarrando as pontas do fazer literário de Lygia Bojunga: algumas estratégias	101
3 A AUTORREFERENCIALIDADE NA FORMAÇÃO LEITORA	109
3.1 A escritora leitora: a generosidade e parceria no tecer bojunguiano	109
3.2 Um olhar para o leitor: o projeto estético literário de Lygia Bojunga	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS (“Pra você que me leu”)	130
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO: “PRA VOCÊ QUE ME LÊ”

Ao longo do tempo a literatura juvenil passou por várias mudanças, tanto em linhas temáticas como em linhas estruturais. Nesse sentido, essas obras passaram por uma instabilidade nos procedimentos narrativos, gerando uma reestruturação do que se entende por padrões de composição narrativa. Tais mudanças são demarcadas quando ocorrem o ‘surto de criatividade’ e o *boom* da Literatura infantil e juvenil brasileira. Nelly Novaes Coelho (2010) define as novas produções com o “[...] experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; [...] substituição da literatura confiante / segura por uma literatura inquieta / questionadora” (COELHO, 2010, p. 283). Fruto da revolução cultural provocada pelo modernismo, essa configuração na literatura juvenil surge em meandros das décadas de 1960 / 1970, e vigora até nossos dias.

Trata-se de uma escrita contestadora, que não se conforma, muitas vezes, às estabilidades de princípios ou ditames de como se deve funcionar uma narrativa. Ela está ideologicamente descompromissada com valores estéticos estáticos, assim como com a previsibilidade linguística, a predeterminação do tema e do estilo, a posição silenciada e despreocupada do leitor e as convenções de produção da alegoria literária. Na obra *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (2000), Coelho comenta que, em decorrência da valorização da linguagem, os novos livros tratam como tema o próprio fazer literário. Consoante a isso, a literatura juvenil volta-se para si mesma e, por essa razão, emprega recursos da metaficção.

A metaficção é concebida por Linda Hutcheon (1984, p. 1) como sendo “[...] ficção sobre a ficção – isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e / ou linguística”¹. Nesse sentido, a ficção volta-se para si mesma, para seus artifícios e formulações internos, em um movimento introspectivo e narcisístico imbuído de uma autoconsciência, uma autorreflexividade, uma autorrepresentatividade, que quebram os limites entre o enredo ficcional e a crítica do ficcional.

Aqui, ficção e crítica se imbricam, ocupam o mesmo espaço e se fundem em um mesmo discurso. Assim sendo, na maneira introversa em que a trama se constrói, há uma mescla entre o conteúdo narrativo ficcionalizado e o jogo de crítica textual que fratura a experiência do leitor, posicionando-o a um lugar incomum às narrativas tradicionais, que seguem uma convenção na escrita ficcional.

¹ Texto original: [...] *fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and /or linguistic identity.*

Para Patricia Waugh (1984), a metaficção é aquela que oferece uma crítica acerca das próprias estratégias da construção, levando o leitor a pensar acerca da relação entre realidade e ficção, pois ao “[...] nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a compreender como a realidade que vivemos no dia a dia é igualmente construída, de forma semelhante na ‘escrita’”² (WAUGH, 1984, p. 18-19). Nas lentes da teórica, a metaficção se configura na medida em que rompe com a convenção narrativa, ao revelar sua estrutura ‘ontológica’ da narração, ao cunhar um ‘modelo’ crítico de ruptura na maneira de realizar a ficção, pois se mostra autorreflexiva e consciente de seu próprio trabalho com a linguagem, instável quanto aos vínculos que estabelece com a realidade e subversiva quanta às formas de fazer narrativas.

Na esteira das duas teóricas, Gustavo Bernardo, em sua obra *O livro da metaficção* (2010), destaca que esse recurso é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), ressaltando que o recurso metaficcional aparece não só na literatura, mas em várias linguagens artísticas, como teatro, televisão, cinema, pintura, *charges*.

Posto isso, destacamos que as novas narrativas inserem outros níveis de interação entre texto e leitor. Destarte, não apenas o texto recebe novas características, mas, aquele que o recebe é também ressignificado (HUTCHEON, 2013, p. 12). Ao refletirmos acerca de tal premissa – a mudança de atitude do leitor diante de um texto com características distintas de outros textos que obedecem a uma tradição convencional, como ocorre com narrativas metaficcionais –, observaremos que a ficção atua como elemento determinante daquilo que o leitor pode fazer perante o ato da leitura. Dessa forma, a metaficção desafia o jovem leitor a desbravar o redimensionamento do seu papel na (re)construção do texto literário, assumindo uma postura mais ativa diante do texto, por cooperar explicitamente com ele. Trata-se da revelação dos bastidores da construção narrativa, o (des)velar da forma como é produzido ficcionalmente, deixando ‘às claras’ as técnicas e procedimentos dessa criação.

Com isso, esta tese, objetiva investigar a autorreferencialidade nas obras *Intramuros* (2016), *Retratos de Carolina* (2002) e *Fazendo Ana Paz* (1991), de Lygia Bojunga, no intento de estabelecer suas correlações no tocante ao emprego das estratégias metaficcionais, tendência essa expressiva na literatura juvenil contemporânea. Almeja-se, além da identificação de tais estratégias, refletirmos acerca da autorreferencialidade como motivadora e instigadora de um

² Texto original: “[...] In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’”.

leitor mais reflexivo e crítico, haja vista que, ao se deparar com narrativas metaficcionalis, esse leitor não será apenas um mero consumidor, mas, sim, um colaborador na construção dessas narrativas. A participação do leitor nessa (re)construção do texto literário, em nossa leitura, acaba por ser um convite a experimentar os bastidores da produção artística, incitando-o a tornar-se mais reflexivo e a realizar uma leitura menos ingênua.

Para tanto, alguns procedimentos escriturais são ferramentas de figuração da autorreflexividade em narrativas metaficcionalis que nos encaminham, pelo menos parcialmente, à compreensão desse recurso, a saber: a paródia; o hibridismo; os narradores e personagens; as referências implícitas ou explícitas, a *mise en abyme*; a desestabilização do pacto ficcional entre o leitor e o texto, dentre outras. Tais recursos instalam novos jogos narrativos, ao passo que de seu leitor é exigido maior aprofundamento no ato da leitura, uma vez que a percepção da verossimilhança é questionada.

Desta forma, ao nos voltarmos para o estudo da metaficção presente nas narrativas bojunguinas, esta pesquisa busca responder: a presença de recursos metaficcionalis nas narrativas de Lygia Bojunga podem contribuir para a formação leitora e crítica do jovem leitor? Em que medida o fazer literário bojunguiano, que traz em seu bojo aspectos autorreferenciais, estimulam um leitor reflexivo?

Partimos da hipótese de que a recorrência às estratégias metaficcionalis evidencia-se nas três obras em estudo, mantendo, entretanto, peculiaridades: em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina* temos a denúncia da escrita bojunguiana. No entanto, na segunda obra, essa denúncia vai além: cede espaço para a própria autora revelar a corporalidade verbo-visual, a manipulação lúdica da linguagem poética, a articulação de vozes discursivas e a dramatização, concretizados performaticamente em sua narrativa. Na verdade, não se configuram processos compositivos isolados, mas, antes, se entrelaçam em uma intrincada teia, cujos fios cabe ao leitor, pouco a pouco, desenredar em seus atos de apreensão do texto.

Em *Intramuros*, Bojunga parece atingir o ápice do seu projeto estético, pois, além de discutir o próprio fazer literário – como nas duas outras obras mencionadas acima – rompe vertiginosamente com um tradicional pacto de leitura, à medida que se ficcionaliza e, em um ato performático, constrói-se discursivamente junto à sua narrativa, elaborando uma ficção em que, mais do que representação, assistimos o revelar de uma autoficção. Por meio da narrativa meta e autoficcional, da mescla entre dados reais e ficcionalis, Lygia Bojunga convida o leitor a decodificar os limites entre o real e o ficcional, solicitando-lhe um comportamento

interpretativo de natureza crítica em vez do consumo meramente ingênuo e passivo do texto, conduzindo a reconhecer a sua própria identidade como uma construção discursiva.

A ideia de privilegiar a escritora Lygia Bojunga surge a partir da leitura de seu último livro lançado – *Intramuros* (2016), e, ao identificar o diálogo que tal obra estabelece com *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Retratos de Carolina* (2002), percebemos a autorreferencialidade nas histórias dessa escritora a partir da identificação das estratégias metaficcionalis, bem como os efeitos de sentido, conforme veremos nas lentes de Iser, gerados a partir desse emprego, propondo a investigação e descrição dessa estratégia.

Ao nos propormos conhecer sua produção, embora nosso empenho se debruce especialmente nas três obras que destacamos, foi possível notar que, em muitas de suas obras, a necessidade da autora em compartilhar com o leitor o processo de criação literária, expondo o que normalmente fica escondido e só vem a ser revelado a partir de subsídios externos à obra, Bojunga faz questão de mostrar dentro da literatura, e foi a partir disso, que sua escrita nos despertou tal encantamento. Sua generosidade é tamanha que a sensação que temos é a de que a autora entrelaça suas mãos nas nossas, nos tira da plateia, e direciona-nos aos bastidores, apresentando-nos como tudo aquilo surgiu, cada ato criativo de sua escrita, e a relação do texto com o autor. Sua escrita conecta ficção e crítica, fazendo com que elas se fundam em um mesmo discurso, fraturando em diferentes níveis a experiência do leitor, uma vez que rompe com a posição comum de obedecer a uma convenção tradicional de escrita ficcional. Com isso, Lygia Bojunga evidencia em suas obras os impasses acerca da criação de seres ficcionais e o poder de um discurso persuasivo, que fica ‘à mostra’ para seu leitor, de modo que ele acompanhe esses diálogos entre criador e criatura.

Além disso, outro aspecto que merece destaque, diz respeito aos temas fraturantes³ que a escritora aborda, e que conduzem o jovem leitor a tomar conhecimento e a refletir acerca de questões que cercam seu cotidiano. É importante ressaltar que a forma empregada pela autora no que tange à abordagem desses temas não os transformam em narrativas traumatizantes, pelo contrário. O êxito reside justamente na forma sutil e envolvente que conduz as reflexões acerca de assuntos árduos, através de uma linguagem marcada pela oralidade e tom de diálogo. No entanto, o fato de não preservar seu jovem leitor de tais questões dolorosas que o cercam, faz com que alguns críticos questionem a qual público se destina sua produção: criança, adolescente ou adulto?

³ Podem ser compreendidos como temas ‘tabus’, aqueles que rompem com uma convenção social, e abordam assuntos polêmicos, no tocante a questões árduas e / ou delicadas.

Trata-se de obras admiradas por diferentes públicos e gerações, que transitam entre jovens e adultos, os quais se sentem desafiados a embarcar na complexidade temática e estrutural que sua criação lhes proporciona. O fato de ela romper com uma literatura utilitarista, assumindo o discurso de possibilidade – que não objetiva um dogma a ser seguido, uma lição a ser ensinada, mas, ao contrário, a criação polissêmica – imprime, juntamente com a linguagem, o tom transgressor da sua escrita. É importante frisar que, embora não tenhamos o intuito de atribuir rótulos, acredita-se que a grande contribuição de Lygia se concentre na literatura juvenil, uma vez que representa indivíduos em processo de transição, de amadurecimento, mesmo que tal recurso se pautar através de acontecimentos dramáticos, pois sua produção dialoga com a realidade do jovem leitor.

Como já mencionado, ao analisarmos sua produção, notamos que se trata de uma literatura de fronteira, ou seja, percebemos que seu projeto de escrita tem sido alterado ao longo do tempo⁴. No conjunto de suas obras iniciais, a saber, *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A Bolsa Amarela* (1976), *A Casa da Madrinha* (1978), os temas como a marginalização, o machismo, a falta de liberdade, a reafirmação de caráter, o trabalho infantil, e a crítica ao ensino tradicional são pautados pela oralidade e o tom informal, e que, apesar de terem as crianças como destinatários principais, não se furtam de serem textos extensos.

A denúncia social presente em todas suas obras, se torna ainda mais intensa nas produções que seguem, pois, ao mesclar a fantasia e a realidade, Bojunga nelas retrata, a partir da ótica do jovem, as dificuldades de relacionamentos que eles encontram num mundo consolidado por adultos. Temas como a morte em *Corda Bamba* (1979), *Meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987); o divórcio dos pais como em *Tchau* (1984); o machismo e a falta de diálogo familiar em *Seis vezes Lucas* (1995) e *Querida* (2009); o abuso e exploração sexual em *O Abraço* (1995) e *Sapato de Salto* (2006); o amor não correspondido ou abusivo como em *Aula de Inglês* (2006); a pobreza e a desigualdade social em *A Cama* (1999), valem-se da representação do jovem, questionando através de seus personagens valores estabelecidos e propondo novos paradigmas nas relações entre as pessoas.

⁴ Eliane Galvão Ferreira e Alice Matsuda (2014), no estudo intitulado *The symbology of the sea in Lygia Bojunga Nunes's work: a reflection utopian and dystopian framing*, refletem acerca da representação do mar nas obras bojunguianas e, a partir de conotações positivas e negativas dessa simbologia, classificam a obra da autora em três fases, à luz da concepção de Vera Maria Tietzmann Silva. Trata-se da “fase solar”, que inclui *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976) e *A casa da madrinha* (1978), *A cama* (1999), *O Rio e eu* (1999) e *Retratos de Carolina* (2002). As obras *Corda Bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980), *Tchau* (1984) e *Aula de inglês* (2006) correspondem a uma “fase de transição”; enquanto *Meu amigo pintor* (1987), *Nós três* (1987), *O abraço* (1995) e *Sapato de salto* (2006) representam a “fase noturna”. Nas demais obras, o mar não apresenta relevância.

Tal característica se repete em toda sua produção, mas, após a década de 80, algumas de suas obras sinalizam uma mudança na trajetória do projeto de escrita de Lygia, apresentando como temática central o processo de criação literária, conforme já mencionamos. Essas obras ressaltam aspectos biográficos que, muitas vezes, juntam-se ao discurso ficcional, fazendo com que a escritora assome como mais uma das suas personagens. É o caso de *Livro – um Encontro* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Feito à Mão* (1996), *O Rio e Eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002) e *Intramuros* (2016). A recorrência ao recurso metaficcional exige a participação do seu jovem leitor no processo de (re)construção do texto literário, cabendo-lhe desbravar um discurso em que os aspectos crítico e ficcional dialogam.

Para tanto, durante nossas pesquisas, constatamos que não há outros trabalhos que desenvolvam, detidamente, o referido tema. Por esse motivo, a abordagem adotada neste estudo consiste em uma tentativa de preencher a lacuna existente. Isto posto, acreditamos que nossa pesquisa possa contribuir para a recepção crítica das obras analisadas e reflexões sobre a formação de um leitor crítico a partir de obras metaficcionais.

No entanto, algumas pesquisas merecem destaque no que tange à escrita de Lygia Bojunga. A tese de Doutorado de Marta Yumi Ando, pela Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto, em 2011, intitulada *Fazendo retratos e experimentos – A performance da linguagem em Lygia Bojunga*, que consiste na análise de alguns procedimentos experimentais relacionados ao fazer metalinguístico, operacionalizados por Bojunga em seu laboratório poético, tais como a corporalidade verbo-visual, a manipulação da linguagem poética e a construção do foco narrativo. A análise desenvolvida por Yumi tem como objetivo investigar a performance gráfica, linguística e enunciativa, que caminham simultaneamente à articulação de valores metafóricos, simbólicos e ideológicos.

Destacamos também a Tese de Doutorado de Talita Silveira Coriolano, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulada *As performances do narrador em Lygia Bojunga* (2016). Tal estudo consiste na abordagem de jogos de equívoco, desdobramento em camadas e a simbologia das máscaras, além de refletir as performances do narrador ambíguo, que desvela o seu processo criativo ao mesmo tempo que desnuda a ficção como ficção.

Dispomos também da Dissertação de Mestrado de Patrícia Yurgel, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *Lygia Bojunga e a trilogia do livro: processo criativo & relações com o leitor* (2007), a qual aborda a maneira como o processo criativo de Lygia Bojunga é exposto ao leitor.

Em relação aos artigos, diversos foram levantados, mas destacamos os que mais se aproximaram de nosso objeto, como o de Diana Navas, intitulado *Metaficção e a formação do jovem leitor na Literatura Infantil e Juvenil Brasileira Contemporânea* (2015), no qual ela questiona se a narrativa de cunho metaficcional pode permitir a construção de um leitor mais crítico e reflexivo.

Todas as questões construídas nesta pesquisa estão dispostas em três capítulos, sendo que o primeiro, intitulado *Literatura Juvenil – Lygia Bojunga e a Metaficção*, revela uma breve retrospectiva histórica, buscando remontar as raízes da Literatura juvenil brasileira, suas tendências e o desabrochar da metaficção, incluindo diversos autores e obras, em especial, Lygia Bojunga.

O segundo capítulo, *Da teoria à ficção: um olhar sobre narrativas bojunguianas*, apresenta o conceito de metaficção, partindo das considerações de Hutcheon (1984), Waugh (1984) e Bernardo (2010). Na sequência, propõe a análise de três obras, sinalizando as peculiaridades existentes em cada uma das narrativas bojunguianas em termos de recorrência às estratégias ficcionais. Em *Fazendo Ana Paz*, analisamos o tecer das personagens, ressaltando a maneira como a autora denuncia sua escrita; em *Retratos de Carolina*, destacamos o papel da autora a figurar como personagem e os recursos de que se utiliza na construção da obra; finalmente, em *Intramuros*, desvelamos a crescente complexidade dos recursos empregados por Bojunga, revelando a recorrência a procedimentos autoficcionais na elaboração de sua trama, marcada por um caráter teatral.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *A autorreferencialidade na formação leitora*, debruçamo-nos sobre o projeto estético literário da escritora, evidenciando como as estratégias metaficcionais de que se vale sugerem – e mesmo demandam – um leitor que é provocado e convocado a abandonar sua posição alienada e controlada, e é conduzido a descobrir significados, dele sendo requerida uma consciência mais crítica e participativa acerca das desafiadoras formações ficcionais, que sugerem novas formas de ler o texto e o mundo.

Ao final, apresentamos algumas considerações, de modo a evidenciar os resultados encontrados, bem como pontuamos as referências utilizadas nesta investigação.

Para a realização desta pesquisa, de cunho bibliográfico, teórico e analítico, recorreremos, principalmente, às concepções teóricas de Linda Hutcheon (1984), Patricia Waugh (1984), Teresa Colomer (2003) Gustavo Bernardo (2010), Diana Klinger (2016), Wolfgang Iser (1996 e 1999).

1 LITERATURA JUVENIL – LYGIA BOJUNGA E A METAFICÇÃO

Como nos demais textos produzidos na e para a sociedade, a literatura de recepção juvenil traz um discurso que dialoga com outras manifestações textuais no conflito de vozes dessa sociedade, ou seja, ela não é um veículo à parte na sociedade, também está carregada de valores ideológicos e de conflitos sociais [...] (GREGORIN FILHO, 2011, p. 31).

1.1 Literatura Juvenil - a busca por uma identidade: breve panorama histórico

Durante muitos anos, a literatura juvenil esteve atrelada à literatura infantil, ou assim chamada literatura infanto-juvenil. Esse conceito, embora necessite de alteração, é assim compreendido talvez pelo fato de ocupar um ‘entre espaço’, ou seja, é identificado entre a ‘literatura infantil’ e a ‘literatura adulta’. A ausência de uma definição rígida se instaura pelo fato de o jovem ser concebido como aquele que não pode ser tratado como uma criança e, também, não pode ser levado muito a sério como um adulto, permeando o limiar de uma estratificação social.

No decorrer dos anos, alguns fenômenos sociais e econômicos foram determinantes para que esse jovem passasse a ser concebido de forma diferente pela sociedade – com o desenvolvimento industrial e urbano as pessoas deixam o campo, surgem mais oportunidades de empregos, modificando, assim, dentro das famílias a figura do jovem: percebe-se que investir na educação e na formação leitora desses indivíduos se faz necessário.

Porém, antes de nos aprofundarmos na questão da literatura juvenil, é necessário relativizar definições que tratam a juventude como sendo uma experiência vivida por todos: por um lado, temos um fenômeno a partir do determinante biológico, que seria a definição de um período cronológico da vida do indivíduo; por outro, temos o questionamento da unicidade do conceito de juventude, que propõe um tratamento diferenciado deste fenômeno de acordo com a heterogeneidade das trajetórias individuais em função da estratificação social. Pierre Bourdieu (1983) afirma que assumir a juventude como um fenômeno unívoco, independente de uma divisão social, é uma tentativa de manipulação da realidade, pois não considerar as diferentes oportunidades vivenciadas por jovens de distintas classes sociais resultaria em análises caricaturais do fenômeno. Para ele, teríamos duas juventudes: a experimentada pelos filhos da burguesia e outra, bastante restrita e quase ausente, vivenciada pelos filhos dos operários.

José Machado Pais (1990) argumenta que a juventude deveria ser considerada como aparente unidade, quando referida a uma fase da vida, e como diversidade quando estão em

jogo diferentes atributos sociais, os quais fazem distinguir uns dos outros. Ele propõe a modificação da noção de cultura juvenil, reivindicando o conceito com o intuito de explorar questões específicas dos modos de vida dos jovens em seu dia a dia, defendendo a ideia da experiência, seja ela individual ou em formação de grupos, dessa juventude. Com isso, a identidade individual de cada jovem ganha importância, visando o desejo do reconhecimento. Isso direciona uma visão contemporânea da juventude para além daquele paradigma que se vincula apenas à ideia de como os jovens eram representados na sociedade, ou seja, considerando-os mais como sujeitos que precisavam ser amparados e cuidados para chegar à idade adulta sem transtornos.

Para Luis Antonio Groppo (2004), a juventude é uma realidade social e não uma ‘mistificação ideológica’. Dessa forma, é preciso relacionar a juventude com outras categorias sociais como: classe social, etnia, raça, religião e condição urbana. Ele defende que é preciso criar um norte, uma estrutura comum que compreenda quais são os valores estabelecidos para a atual juventude, visto que o período moderno buscou a ‘institucionalização’ do curso da vida, na tentativa de homogeneizar os grupos etários, principalmente através do Estado e da escolarização. Na atualidade, essa ‘institucionalização’ perde fôlego; o autor assegura que a sociedade contemporânea relativiza o conceito de juventude, fazendo com que o indivíduo tenha certa autonomia para compor sua identidade, seus comportamentos, seus valores e, sobretudo, que tenha a capacidade de transformá-los.

Diante de tais informações, e em consonância com Bauman (2013), ressaltamos o fato de o jovem ser visto hoje pelo mercado como um consumidor em potencial (prova disso são os inúmeros objetos de consumo específicos como roupas, músicas, filmes, revistas e livros). Ao focar a relação da juventude e educação nos contextos da sociedade líquida de mercado, o sociólogo e filósofo polonês considera que a cultura líquido-moderna não estimula a prática de aprendizagem e da acumulação de conhecimento, mas incentiva o rápido descarte, o desengajamento, a descontinuidade e o esquecimento em prol de uma compulsão de consumo. Acredita, entretanto, no desenvolvimento de uma revolução cultural que reorganize nossa identidade consumista, e, embora nosso sistema educacional seja limitado e cada vez mais submetido a essa prática, pode ser a principal alavanca dessa transformação. O fomento à resistência e o espírito crítico dentro da educação, aliados à crença de que a juventude possui capacidade criativa e de apropriação de novas ideias, são peças-chave para essa revolução cultural.

Partindo da crença de revolução cultural que sugere Bauman, podemos pensar na literatura juvenil como uma das vertentes que fomentam e caminham para essa transformação: trata-se de um público que não mais se interessa pelas histórias infantis, mas também não se sente preparado para as leituras adultas. No entanto, delimitar a faixa etária com exatidão parece-nos inviável, justamente pelo fato de a adolescência ser categorizada histórica e socialmente como uma literatura de fronteira ou de intervalo, como define Maria Madalena Teixeira da Silva (2010 e 2012)⁵.

Diante disso, é inegável a existência de um mercado editorial voltado a esse tipo de público, além disso, a existência de inúmeras ações, projetos e programas de instituições governamentais e não governamentais que incentivam, propõem e mantêm atividades de apoio à leitura entre crianças, adolescentes e jovens. A indústria editorial tem se inserido nesse contexto, investindo na publicação de obras literárias que se voltam para o público juvenil, abordando temas de seu interesse, com projetos gráficos primorosos, as quais circulam na escola e em outros espaços de consumo dessa literatura.

No entanto, se constatarmos que a literatura juvenil, enquanto fenômeno editorial é um fato, ao traçarmos um percurso histórico, veremos que o seu surgimento e afirmação enquanto gênero literário é recente. De acordo com Ariès (2011), foi somente no século XVIII que se consolidou a ideia de que as crianças, e por extensão os adolescentes e jovens, eram diferentes dos adultos em suas necessidades e que por isso requeriam atenção e cuidados especiais. Nesse período, de imposição dos valores burgueses sobre os aristocráticos, em cujo cerne está a concepção moderna de família, a criança passou a ser considerada um elemento fundamental do núcleo familiar, o que resultou em um processo de educação moral das crianças.

De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1986) a literatura infantil, enquanto sistema regular e autônomo, surge no final do século XIX, pouco antes da República, sendo endereçada especialmente às escolas, constituindo-se de histórias modelares, com uma representação estereotipada das crianças (LAJOLO; ZILBERMAN, 1986, p. 31 - 32). No entanto, é somente na segunda metade do século XX, com o crescimento do mercado editorial, que a literatura voltada para os jovens se fortalece.

Nos anos de 1960, importantes instituições voltadas à literatura juvenil surgem no país, mobilizando no Estado, grande apoio às entidades envolvidas com o livro e a leitura, fato que acarretou uma forte reação no mercado editorial, tornando a literatura juvenil um nicho

⁵ A pesquisadora sugere 'juventude' à faixa etária localizada entre 11 (onze) a 16 (dezesesseis) anos. No entanto, a delimitação da faixa etária é imprecisa, em razão dos diferentes graus de desenvolvimento de cada jovem, bem como os níveis escolares, cada indivíduo tem seu nível de evolução.

promissor, atraindo inclusive escritores consagrados, que normalmente voltavam-se para o público adulto, tais como Mario Quintana, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Clarice Lispector (LAJOLO; ZILBERMAN, 1986). Após a década de 1960, várias obras foram publicadas, sem a designação de literatura juvenil, mas sim integrando um subgênero da literatura para a infância, conforme já pontuamos. Naquele contexto, as obras em formato de séries se fortalecem, com intuito de atender à necessidade da produção editorial.

Além disso, é durante esse mesmo período que surgem a renovação nas temáticas da literatura infantil, a qual passa a abordar temas considerados tabus ou impróprios para crianças. Nas palavras de Lajolo e Zilberman (1985, p. 126), a partir desse momento, “submergiu [...] o compromisso do livro infantil com valores autoritários, conservadores e maniqueístas”. Refletindo acerca disso, Teresa Colomer (2003), nos lembra que por muito tempo houve uma polêmica em torno da existência ou não de uma literatura especificamente infantil e juvenil e, caso existindo, se ela teria um caráter literário.

De tal sorte que até a década de setenta do século XX, a crítica voltada a esse tipo de público se dividiu em dois grupos, onde alguns autores procuraram “estabelecer uma hierarquia literária e um corpus canônico dos melhores livros, a partir de critérios [...] baseados em análises da qualidade literária”; enquanto outros reagiam e “se propuseram a atender primordialmente ao êxito dos livros entre seus destinatários crianças e adolescentes, reivindicando uma avaliação a partir da experiência dos livros que agradam às crianças” (COLOMER, 2003, p. 46). A tensão entre esses dois polos de entendimento nunca chegou a se desfazer, uma vez que o problema que tem se colocado para a literatura juvenil se resume em “como selecionar os livros de maneira que exijam um esforço de interpretação, mas sem que esta literatura se torne distante para aqueles que se supõe sejam seus destinatários”. (COLOMER, 2003, p. 47).

Destarte, se inicialmente a crítica se inclinou pela qualidade literária, aos poucos foi ganhando força a importância de incluir o destinatário na avaliação dos textos. A partir da década de 1970, houve uma nova formulação dos pressupostos teóricos sobre esse tipo de literatura, haja vista que passou a ser considerada como um ‘campo literário’ específico. Abandonou-se a discussão teórica sobre o grau de qualidade literária do campo e passou-se, então, a procurar definir traços específicos da literatura voltada para crianças e jovens.

Diversos autores buscaram estabelecer as características próprias do gênero, tais como “o protagonismo de crianças e jovens, a flexibilidade especial das possibilidades dos acontecimentos narrados, determinados elementos recorrentes nas tramas (a prova, a viagem através do tempo, golpes de sorte e formas distintas de iniciação à idade adulta), *etc.*”.

(COLOMER, 2003, p. 51). Com isso, a partir desse debate iniciado nos anos 1980, assistiu-se ao abandono progressivo de uma postura de confronto, para um caminho mais produtivo “em direção à delimitação e fundamentação ‘positiva’ dos parâmetros teóricos de um corpus literário definido por seu receptor ideal”. (COLOMER, 2003, p. 53).

Delimitando a abordagem, trazemos a pesquisa de Raquel de Souza (2015), que também compreende que a especificidade da literatura para jovens reside em seu destinatário. A pesquisadora afirma que a literatura juvenil ganha autonomia em relação à literatura infantil a partir da década de 1970, quando passa a constituir um “subgrupo à parte, com selos editoriais, coleções, séries e autores especializados no público jovem”. (SOUZA, 2015, p. 16). Reflete ainda que esta parece ser uma das consequências do fenômeno sociocultural contemporâneo relativo à maior visibilidade da adolescência como fase específica de desenvolvimento biológico, psíquico e social do ser humano. Consoante a isso, constrói-se um discurso sobre a adolescência que movimenta a mídia e a indústria cultural, surgindo assim um novo nicho de mercado.

Com isso, ela compreende que é por meio do leitor adolescente, do destinatário, que é possível reivindicar a sua especificidade, o que reforça as colocações de Lajolo e Zilberman (1986), para quem os sistemas literários adulto e juvenil se influenciam e se alimentam, pois a literatura para criança e o jovem se beneficia em termos de legitimação da literatura para adultos. Nessa mesma linha, Larissa Cruvinel (2009), ao explorar elementos que evidenciam a especificidade da literatura juvenil, comenta que, apesar de ser inegável a existência de um sistema de produção para os jovens leitores, esse novo campo literário desperta algumas polêmicas quanto à sua legitimidade. Para ela, antes de apontar qualquer tipo de desqualificação em relação à literatura juvenil, é preciso “analisar de forma mais sistematizada o que marca essa produção e se há um redimensionamento do literário em vista da determinação do público ao qual se dirige”. (CRUVINEL, 2009, p. 11).

A pesquisadora parte da ideia de que, na literatura juvenil, pelo fato de esta se dirigir preferencialmente a leitores que vivenciam a adolescência, fase socialmente aceita como um período de transição e de transformações, há uma preocupação com a formação humana, encontrando-se nos romances juvenis determinados princípios educativos e ideológicos. Ao analisar alguns romances juvenis, verifica que o processo de amadurecimento de uma personagem central, geralmente adolescente ou jovem, é bastante recorrente na literatura voltada ao leitor juvenil. Essa personagem, ao final do seu percurso dentro da narrativa, alcança

“um acréscimo de experiência” (CRUVINEL, 2009, p. 21) que não necessariamente a introduz na vida adulta, mas a torna mais madura para lidar com seus conflitos.

Nesse sentido, o herói precisa passar por um processo de formação para estar apto a integrar-se socialmente, ou seja, parte de uma situação conflituosa, problemática, para ao final da jornada, reconciliar-se com o meio circundante. Dessa forma, ela retoma a ideia de João Luís Ceccantini (2000) que, ao verificar a recorrência do tema de formação em obras juvenis premiadas, com destaque para a busca da identidade e o amadurecimento do jovem protagonista, defende que essa narrativa juvenil seja denominada como ‘uma estética de formação’.

Cruvinel se vale ainda do estudo de Daniel Delbrassine (2006), cuja reflexão se volta para o processo formativo no texto juvenil, operado por um delicado jogo entre a censura, já que o texto se endereça a um leitor sob a tutela do adulto, mas também a necessidade de atrair o leitor juvenil. Pensando nisso, essa literatura acaba por trazer temas tabus, ou como já colocamos, temas fraturantes, que são de interesse desses jovens e que são abordados em busca de lhes abrir os olhos, partilhando experiências, e lhes transmitir valores, ainda que sem moralismos. Dessa forma, é através do acompanhamento do processo formativo do protagonista adolescente que se opera o processo formativo do leitor juvenil, a partir de um processo de espelhamento.

Delbrassine (2006) destaca, ainda, algumas estratégias empregadas no romance juvenil, retomadas por Cruvinel (2009), as quais auxiliam nesse processo de identificação e consequente formação do leitor em relação ao texto: a predominância de um ‘eu narrador’ que fala em tom de confiança ao leitor (estratégia de proximidade); a apresentação de um herói à imagem do leitor como forma de provocar a adesão afetiva (hipertrofia da função de comunicação); e o emprego predominante de discurso direto como uma forma de deixar o leitor mais próximo da personagem (estratégia de tensão).

A pesquisadora coloca ainda, que o escritor de literatura juvenil deve cuidar da dimensão estética e ética da obra para que, durante a leitura, haja um intercâmbio profundo entre texto e leitor. A dimensão ética não se refere a moralismos rasos, mas a uma reflexão existencial necessária ao processo formativo: “A obra voltada para o leitor adolescente precisa alcançar o estatuto de arte e, ao mesmo tempo, ser capaz de captar o interesse desse leitor mais jovem, sem empobrecer as estruturas da obra literária”. (CRUVINEL, 2009, p. 31). Constata-se, desta forma, que não se trata mais da visão pedagógica e muitas vezes moralizante que a literatura

juvenil trazia em seus primórdios, mas, sim, da tematização de conteúdos ligados à realidade do adolescente, abordados a partir do ponto de vista juvenil.

1.2 A construção da ficção juvenil: temas fraturantes no cenário brasileiro

A literatura juvenil é de extrema importância na formação do jovem leitor e, se no tocante à qualidade estética, nada deixa a desejar em relação à denominada literatura adulta, em termos críticos vivencia um processo de consolidação em território brasileiro. Endereçada preferencialmente a um público que já passou pelo processo de alfabetização, mas que ainda carece desenvolver suas competências no que tange aos termos do uso da língua e da capacidade interpretativa a partir de uma linguagem rica e simbólica, essa literatura revela algumas peculiaridades, mostrando-se inovadora em termos temáticos e, também, estruturais.

No que concerne aos temas abordados pela literatura juvenil, podemos, de acordo com Colomer (2003), identificar dois vieses no conjunto desse tipo de produção: narrativas fantásticas e narrativas realistas. Na linha do fantástico, observamos a presença dos contos de fadas, histórias populares e universos maravilhosos, remetendo o jovem leitor a contextos atemporais. Trata-se de recriações que se constituem por transformações no conteúdo moral, além de marcantes inversões de papéis: é muito comum, por exemplo, encontrar princesas que não mais se submetem ao julgo da família ou marido, abandonando sua condição de fragilidade e dependência; reis tomados pela alienação e sem nenhum preparo, nem conhecimento para governarem; príncipes covardes e medrosos; além de bruxas de bom coração e fadas horrendas e de caráter duvidoso, dos quais são exemplos *História meio ao contrário* (1978), *A princesa que escolhia* (2006) e *Era uma vez um tirano* (1982), de Ana Maria Machado; *A mão na massa* (1990) e *A moça tecelã* (2004) de Marina Colasanti, para citarmos apenas algumas narrativas.

Já na linha realista – compreendendo-se, aqui, como realista, a narrativa construída a partir de algo possível, pautada na verossimilhança – observamos que as narrativas seguem duas correntes: a idealista e o realismo crítico. A primeira tem seu enredo construído a partir de situações do dia a dia, na qual, entretanto, omite-se o aspecto exageradamente conflitivo de nosso mundo. Em razão disso, tais narrativas tendem a apresentar como resultado um desfecho favorável às diferentes personagens, pautado no diálogo e cooperação, e em que as situações conflitivas são pacificamente resolvidas. Na linha do realismo crítico, por seu turno, apresenta-se ao jovem leitor a realidade social e humana sem atenuações. Nela, temas que concernem ao universo político, sexual, racial, ecológico, psicológico, familiar, além de vícios, depressão,

violência doméstica, dentre tantos outros – e dos quais, por muito tempo, foram poupados os jovens leitores – são abordados. Essa tendência parece ser a mais recorrente na contemporaneidade, embora – é válido ressaltar – não com o objetivo de oferecer uma visão pessimista da realidade ao indivíduo em formação, mas, sim, de incitá-lo a pensar e agir, visto que refletem os problemas sociais vivenciados por esses jovens, em especial, a violência e as questões econômico-culturais, como já colocamos no item acima.

Acredita-se que, ao se deparar com tais narrativas, o jovem leitor se identificará e, assim, irá interessar-se por novos conhecimentos, compreendendo o funcionamento do mundo, neutralizando a alienação e estimulando a cidadania ativa e participativa. Dentre muitas outras obras juvenis, exemplificam essa corrente *O rapaz que não era de Liverpool* (2006) e *Meu pai não mora mais aqui* (2008), ambos de Caio Riter; *A distância das coisas* (2008) de Flávio Carneiro; *Todos contra D@ante* (2008) de Luís Dill; além de diversas obras de Lygia Bojunga, a saber: *A casa da madrinha* (1978), *O meu amigo pintor* (1987), *Corda bamba* (1979) e *Sapato de salto* (2006).

Inovadoras não apenas no que se refere à temática, mas também em termos de arquitetura narrativa, muitas produções contemporâneas⁶ preferencialmente endereçadas ao jovem leitor rompem com a literatura marcada pelo viés pedagógico e moralizante que, por muito tempo, perdurou no cenário da literatura infantil e juvenil, e assumem sua condição de arte.

1.3 A arquitetura das obras juvenis brasileiras na contemporaneidade

Valendo-se de diferentes estratégias no trabalho ‘com’ e ‘na’ linguagem, as narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, cientes de seu papel na formação do jovem leitor, mostraram-se marcadas pelo humor e pela provocação. Recorrem, ainda, a diferentes estratégias composicionais como à intertextualidade, paródia, quebra de linearidade, fragmentação e metaficção, estratégias essas que desafiam – e justamente em razão disso – atraem o jovem leitor.

Como sabemos, a arte literária não é simplesmente resultado da escrita de um único autor, mas sim, fruto de seu relacionamento com outros textos e estruturas da própria linguagem. Considerando que todo “texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é

⁶ É necessário ressaltar que nem todas as narrativas contemporâneas possuem qualidade estética. O mercado ainda mantém muitas obras de caráter pedagógico e utilitário, que se apresentam apenas como forma de entretenimento.

absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), Kristeva atenta-nos para o fato de que a literatura nasce ‘de’ e ‘em’ si própria. Na ficção juvenil não é diferente. Os escritores desse tipo de produção estabelecem, muitas vezes, intertextos com letras de músicas, filmes ou mesmo elementos da cultura popular e midiática comuns ao universo do jovem leitor, ou mesmo com outras obras literárias ou fatos históricos, revelando-se este um recurso importante no processo de aproximação do jovem à leitura literária, ainda que esses tais diálogos não sejam percebidos, de imediato, pelo seu interlocutor preferencial.

Na obra de Caio Riter, *O rapaz que não era de Liverpool* (2006), por exemplo, temos um narrador - personagem chamado Marcelo, de quinze anos que, durante uma aula de Biologia, descobre que não é filho biológico de seus pais. Diante de tal fato, e da confusão em que se encontram suas ideias, o protagonista passa a culpar seus pais adotivos por o privar de conhecer sua real identidade. Marcelo, então, decide se afastar da família e passa um tempo na casa de sua madrinha, período de muitas incertezas e angústias, mas que contribui para seu próprio crescimento, levando-o a identificar que o conceito de família ultrapassa os limites sanguíneos.

O título da obra faz referência aos Beatles, banda da qual Marcelo e seu pai são fãs. Além disso, os versos de músicas dos Beatles são utilizados para intitular os capítulos, constituindo-se a famosa foto da banda – na qual os quatro elementos surgem atravessando uma rua – em um forte traço da obra. Ela é modificada pelo narrador e transformada numa foto de família, que estampa o rosto dos seus cinco integrantes, pais e os dois irmãos, e quando Marcelo descobre ser adotado, retira sua própria imagem da foto, de modo que a família, assim como a banda inglesa, fique apenas com quatro elementos, o que explica o título do livro e o sentimento de não pertencimento gerado em Marcelo ao saber de sua adoção.

Além de uma temática fraturante – a da adoção – essa obra nos revela como a opção pelo foco narrativo interno é estrategicamente empregada a fim de aproximar seu leitor das inquietações e angústias de Marcelo. Além disso, o narrador se utiliza da fragmentação ao intercalar os dias posteriores à descoberta com cenas significativas de sua vivência, valendo-se da técnica cinematográfica. As diversas digressões, marcadas pela crise de identidade nesse momento de transição, que é a adolescência, também contribui para aproximar o jovem leitor, criando com ele uma espécie de empatia, visto já poder ter, em algum momento, vivenciado situações semelhantes.

Os recursos utilizados na arquitetura das obras juvenis contemporâneas também aparecem na obra de Flávio Carneiro, *A distância das coisas* (2008), sendo a recorrência à

intertextualidade uma delas, haja visto que Pedro, o protagonista e narrador da história, estabelece diálogos com personagens literários e narrativas cinematográficas que contribuem de forma decisiva para aproximar o leitor do texto literário. A narrativa gira em torno de um jovem, Pedro, que vive com um tio, após a morte de sua mãe, e em quem paira dúvida sobre a real morte de sua mãe, uma vez que a personagem não acompanhou o seu funeral. Movido, então, por tal dúvida, o adolescente inicia uma investigação e descobre que sua suspeita está correta: após sofrer um acidente de carro, sua mãe foi internada numa clínica sem nenhuma memória, e se encontra em estado bastante grave. Pedro fica indignado com a atitude do tio por ter-lhe omitido o estado da mãe – ainda que objetivando evitar o sofrimento do sobrinho – mas consegue se acertar e perdoar tal atitude.

A narrativa finaliza com Pedro tentando recuperar a memória da mãe, resgatando as histórias que ela lhe contava durante a infância. A fragmentação presente na obra se consolida através das memórias que o assaltam, das dúvidas e dos questionamentos, revelando-se uma espécie de narrador-filósofo, um ser lacunar, cheio de dúvidas que, em razão disso, não detém a verdade sobre os eventos que narra. É válido ainda observar que o protagonista se utiliza de uma linguagem que muito se aproxima dos adolescentes, contribuindo significativamente para a verossimilhança, e para que o jovem leitor se veja ali representado, sem artificialismos.

Caminhando nessa mesma linha da quebra da linearidade e da fragmentação, João Anzanello Carrascoza rompe com a ordem linear, causal e lógica em *Aos 7 e aos 40* (2013), onde ao seu leitor são oferecidos *flashes*, fragmentos de narrativas, semelhantes a um *puzzle*, que precisam ser organizados. Trata-se de um protagonista que conta sua própria história durante a infância e a fase adulta, a partir de uma sutil alternância do foco narrativo que, de maneira variada, se apresenta em primeira pessoa e em terceira pessoa. É notável, nesta narrativa, o emprego de uma linguagem poética e polissêmica, que desautomatiza o olhar do leitor sobre os eventos do cotidiano e que o convida a tornar-se uma espécie de coautor ao organizar o *puzzle* – que é a narrativa, mas também a vida – em busca de atribuir-lhe sentido.

A audácia dessa mulher (1999), de Ana Maria Machado, constitui-se também como exemplo ímpar da recorrência à intertextualidade na produção contemporânea. Embora não receba a denominação de ficção juvenil pelo mercado editorial brasileiro, o romance apresenta traços que muito agradam ao jovem público em termos temáticos, bem como por estabelecer relações intertextuais com várias obras significativas do acervo literário mundial e, principalmente, com um dos romances brasileiros mais conhecidos, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em uma passagem da obra, a autora faz menção à Virgínia Woolf,

retomando e assumindo o processo da intertextualidade na construção de sua narrativa: “Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente” (MACHADO, 1999, p. 165).

A narrativa gira em torno de Beatriz e Virgílio, que recebem um convite de um diretor de televisão para fazerem parte da montagem de uma série de televisão ambientada no século XIX, no Rio de Janeiro. A partir de então, três histórias surgem e se apresentam simultaneamente: a primeira é de Beatriz e Virgílio que se envolvem amorosamente; a segunda é a série de televisão denominada ‘Ousadia’; e a terceira que é baseada no caderno de receitas / diário, que fora herdado por várias gerações de mulheres da família de Virgílio, e que chega até Beatriz. Nesse manuscrito, Lina, autora do diário, mais do que escrever receitas, redige relatos acerca da sua vida. O desfecho do romance se dá através da descoberta de Bia de que a autora do caderno na realidade é Capitolina (Lina), personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Além disso, os nomes escolhidos também fazem referência a Dante Alighieri em *A Divina Comédia*: Beatriz e Virgílio. A autora se utiliza também de intertextos com diferentes escritores como Émile Zola, Aluísio Azevedo, José de Alencar, Henry James, Stendhal dentre outros, inserindo o jovem leitor dentro do cânone tanto brasileiro como universal.

Aos diálogos intertextuais que Ana Maria Machado imprime em sua narrativa, soma-se um outro artifício que muito contribui para a qualidade estética da obra e o enredamento do jovem leitor: a utilização de estratégias metaficcionalis. Instigando o jovem leitor a conhecer os bastidores da ficção, a autora se vale dos elementos compositivos como matéria-prima da sua criação, desnudando o processo de construção poética. Ao mesclar o discurso crítico com o discurso ficcional, a autora desafia seu leitor a pensar de forma distinta acerca da literatura, pois o convida à leitura de novas formas de se ver e ler o mundo ficcional: ‘da’ e ‘na’ própria literatura, desafiando-o a um pensamento crítico acerca da textualidade e dos limites entre o real e a ficção. É este instigante recurso empregado na contemporaneidade pelos escritores de obras endereçadas preferencialmente ao público juvenil que constitui o interesse de nosso estudo.

1.4 A origem da metaficção nas obras juvenis

Em conformidade com o que já pontuamos acerca da origem da literatura juvenil, retomamos que a sua função paidêutica aparece desde as comunidades mais antigas⁷, sua intenção inicial era abordar a moral, os valores e a cultura de cada sociedade delineando a índole do texto literário, e indicando qual direção devia seguir o ensino da literatura. Movida por um discurso pedagógico, muitas vezes até catequético, o texto endereçado aos jovens leitores tinha a intenção de instruir o indivíduo⁸, fato este que, se acentuou após os séculos XVIII e XIX, com o surgimento do conceito moderno de crianças e jovens (pois, até então, adultos e crianças partilhavam dos mesmos eventos), e com a proliferação de produtos literários voltados para esse público.

No entanto, esse uso didático da literatura não impediu a incorporação de elementos autorreflexivos comuns aos textos metaficcionalis. Se observarmos os escritos voltados para tal público durante os séculos XVII e XVIII, veremos que muitos escritores já se utilizavam de estratégias composicionais relacionadas à autorreferencialidade literária, as quais, portanto, não estão restritas a produções contemporâneas. Assim, não seria de bom tom criar uma generalização que relacione os recursos de autorreflexão textual somente às produções do início da Era Moderna, ou mesmo às produções vinculadas a revoluções artísticas do modernismo ou do pós-modernismo.

Tais estratégias são utilizadas, obviamente com distintos níveis de intensidade, em obras que datam de milênios atrás, como já mencionado. Porém é importante ressaltar que a gênese da utilização desse recurso em produções ficcionais se evidencia, de maneira mais aberta, na Idade Moderna, o que vai ao encontro do que Miguel de Cervantes faz em *Dom Quixote de la Mancha* (1605), ao se valer de estratégias autorreflexivas ao parodiar a transição da Era Medieval para a Era Moderna. Sobre o assunto, Zênia de Faria (2018, p. 14) afirma:

Geralmente, *Dom Quixote de La Mancha* é considerado o precursor dos textos que seguem essa linhagem. Assim, desde o século XVII, e ao longo dos séculos subsequentes, o aparecimento de narrativas voltadas para si mesmas e que se autoquestionam tem sido uma constante, com ênfase particular em alguns períodos, como ocorreu no início do século XVII, na França, no século XVIII, sobretudo na França, Inglaterra e Alemanha e como ocorreu num tempo bem mais próximo de nós, ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 50.

⁷ A exemplo disso, temos obras como de Homero, *Iliada* e a *Odisseia*, Platão com *A República* e Aristóteles com *Arte Poética*, e Horácio que também seguiu essa linha. Além disso, nomes como La Fontaine e Charles Perrault serviram de inspiração na construção de narrativas feéricas, com o intuito de educar moralmente, dentre muitas outras.

⁸ Na atualidade, em pleno século XXI, ainda são encontradas muitas obras com tal interesse.

No Brasil, a força cultural literária foi inaugurada pelos portugueses no século XVI, mas é só no século XIX que a literatura juvenil começa a dar seus primeiros sinais. Sob a sombra de textos europeus, que se apresentavam em idiomas originais, ou por meio de adaptações e traduções, obras estrangeiras se apresentavam ao público brasileiro, em especial, aos mais favorecidos, privilegiando uma classe que emergia em decorrência da instauração do regime republicano. Com isso, seguindo os mesmos moldes da literatura juvenil portuguesa, a brasileira começa a despontar, conforme afirma Gloria Pimentel Correia Botelho de Souza (2006, p. 78):

[...] esse período inicial, de formação de uma literatura voltada para o ideário infantil e juvenil, correspondem a importação, a tradução e adaptação dos contos populares, os contos maravilhosos e dos grandes clássicos universais, bem como de uma produção literária elaborada com fins pedagógicos pelos educadores e intelectuais da época, corretamente denominada escolar. Tudo isso se dá exatamente no final do século XIX até o primeiro decênio do século XX.

As mudanças sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e educacionais, se deram a partir da instauração da República em 1889, onde a modernização do país alcançou o âmbito literário em vários aspectos – o comercial, através da criação de editoras que aumentaram a vendagem de material impresso infantil; no estético, com a diminuição da essência pedagógica, privilegiando o teor literário; e, também, no aspecto identitário, rompendo com os moldes europeus, e contemplando o cenário e as temáticas tipicamente nacionais.

Desse filão de autores, do início do século XX, muitos se destacaram⁹, e em se tratando de temática, podemos afirmar que o clima nacionalista, lições de civismo e heroísmo, exaltação ufânica das paisagens brasileiras, acabaram por se limitar aos grandes centros urbanos, com isso, atribuindo ainda maior importância às classes dominantes. Todavia, alguns escritores, não se limitando a determinadas convenções sociais, romperam com certos paradigmas e levaram o texto literário para outros patamares, movidos pelo desejo da subversão, ou mesmo em resposta às necessidades prementes do seu presente. Ao lado de muitos outros autores, Monteiro Lobato evidencia essa preocupação com a literatura infantil, ao incorporar elementos lúdicos, que não correspondem somente à formação escolar, voltando-se para as potencialidades de seu

⁹ Dentre eles estão: *Pátria* (1889) de João Vieira de Almeida; *Por que me ufano de meu país* (1901) de Afonso Celso; *Contos pátrios* (1904) de Olavo Bilac e Coelho Neto; *Histórias da nossa terra* (1907) de Júlia Lopes de Almeida; *Através do Brasil* (1910) de Olavo Bilac e Manuel Bonfim; e *Saudades* (1919) Tales de Andrade.

público preferencial, enxergando e valorizando sujeitos que possuem características próprias e que devem ser respeitadas.

Dentre os principais aspectos que podem ser destacados acerca de Lobato, Regina Zilberman (2004, p. 11) destaca “o seu entusiasmo pela literatura infantil, vertente que, graças a ele, assumiu em nosso país, invejáveis prestígio e qualidade, bastante superiores ao que o gênero atingiu em outros países latinos, na Europa ou na América”. Se anteriormente a produção voltada para infância e juventude encontrava-se sufocada por um conjunto de elementos que não consideravam suas especificidades, a obra lobatiana surge como um alento, que, aliado ao talento, dialogará com mais efetividade dentro do imaginário que representava. Diferentemente de Zilberman (2004), mas desenvolvendo o rastreamento do percurso histórico da literatura juvenil, Nelly Novaes Coelho (2010) reflete que os leitores “se sentiam identificados com as situações narradas; sentiam-se à vontade dentro de uma situação familiar e afetiva, que era subitamente penetrada pelo maravilhoso ou pelo mágico, com a mais absoluta naturalidade”. (COELHO, 2010, p. 249 - 250).

Monteiro Lobato trilhou caminhos diversos, constituindo-se como um autor versátil, multifacetado. Sua ampla produção caminha desde a prosa de ficção, poesia, teatro, traduções/adaptações, ensaios, a obras não ficcionais, que observadas em conjunto, sem o receio de algum excesso, permitem-nos concordar com Zilberman (2014, p. 33) ao afirmar que Lobato “sozinho, é quase um sistema literário inteiro”. Essa fecunda capacidade de alternar entre vários campos produziu reflexos no percurso que o levou a ser considerado o pai da literatura brasileira para crianças e jovens. Não é à toa que a turma do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, criação considerada uma das grandes realizações do autor, e que ganha força e presença ao longo de vários livros, conseguiu mimetizar o universo que permeia a imaginação infantil, onde realidade e fantasia se fundem e adquirem um espaço para livre circulação, sem as amarras da lógica, das limitações e das preocupações cotidianas. O poético aliado à flexibilidade do real e à verossimilhança compartilham a instância do processo de representação simbólica à maneira da criança e do jovem. A conjunção desses elementos forma a atmosfera que perpassa o tempo, o espaço, a trama, e as personagens que compõem o universo do *Sítio*, aliado a uma linguagem acessível e espontânea, o que vai ao encontro do que afirma Ernest Ficher (2010, p. 249 - 250) de que “o conteúdo e a forma (o significado e a forma) são conexos e intimamente ligados em interação dialética”.

Estamos diante de um autor que atribuía à linguagem grande atenção e cuidado, no conjunto de sua obra é possível encontrar a tematização da língua e da escritura de narrativas

para crianças, entre outros assuntos relacionados a esses últimos, que evidenciam a presença de reflexões metalinguísticas e metaficcionalis. A junção entre literatura e pedagogia permitiu o desenvolvimento de uma literatura que se ocupasse de temas que estavam relacionados diretamente com a formação moral, ética e religiosa dos jovens leitores, e que, em consonância com o trabalho em termos estruturais das obras, possibilitaram não apenas a abertura a assuntos não restritos à educação, mas para reflexões acerca da metalinguagem e da metaficção.

A criação de personagens tão bem construídos, como Emília, Narizinho, Pedrinho, Visconde de Sabugosa, Tia Nastácia, Dona Benta, dentre outros, já fazem valer ter existido as obras do autor, no entanto, podemos destacar um conjunto de inovações que trouxe e influenciou fortemente o gênero, e que posteriormente servirão de fonte de inspiração e se intensificarão na produção pós-lobatiana. Em sua produção autorreflexiva, encontramos características que iniciam e antecipam a tradição metaficcional que irão compor os quadros das formas de expressão do gênero infantil e juvenil contemporâneo, ascendendo-a ao patamar que conhecemos hoje. O *gérmen* encontrado na literatura da segunda metade do século XX e, também, do XXI tem suas raízes atreladas a ele, conforme discorre Coelho (2010):

[a] Monteiro Lobato coube a fortuna de ser, na área da Literatura Infantil e Juvenil, o divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o de hoje. Fazendo a herança do passado imergir no presente, Lobato encontrou o caminho criador que a Literatura Infantil estava necessitando. Rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas ideias e formas que o nosso século exigia. (COELHO, 2010, p. 247).

Dentre as mudanças que sua obra direciona está o compromisso que ele trava ao abordar os problemas da representação literária, o que resulta na recorrência à autorreflexividade. No entanto, esse legado do autor só se configurou fortemente na era pós-lobatiana, em meados dos anos 1970 e 1980, período em que a autoconsciência textual ganha fôlego e, em algumas obras infantis e juvenis, passa a ocupar irrestritamente a totalidade do enredo da ficção.

Essa autoconsciência se manifesta em uma autorreferência crítica assinalada em forma de hibridismo pelo qual o discurso ficcional recupera, em sua trama, elementos de um discurso concomitantemente associado à crítica e à teoria literária. Isso posto, ressaltamos o que Lajolo e Zilberman (2003, p. 154) asseguram acerca da literatura infantil e juvenil pós-70: “às vezes o texto tematiza seu próprio processo de escrita e produção, às vezes faz referência a outras obras, instaurando uma espécie de diálogo entre textos”. Nas palavras de Linda Hutcheon (1984) e Patricia Waugh (1984), essa autoconsciência ou autoquestionamento literário é denominado de metaficção, isto é, uma maneira de organização específica da linguagem, onde a prosa de ficção

se questiona enquanto texto narrativo ficcional, expondo seu próprio processo de construção e de seu status de artifício literário, simultaneamente.

A previsibilidade e a passividade da narrativa voltada para jovens, que, geralmente estavam presentes e engessadas em um enredo cuja representação se submetia ao ‘começo, meio e fim’, a personagens conformadas em rígidas configurações e a narradores que se limitavam em deter e contar histórias, cedem espaço aos procedimentos metaficcionalis, ampliando o questionamento, a inquietude e desestabilizando ideias convencionais.

As narrativas metaficcionalis preferencialmente endereçadas ao jovem leitor ajudam-no a compreender que, no âmbito literário, podem conviver duas perspectivas: a da ficção e a da crítica sobre essa ficção, que, embora distintas, se complementam, pois expõem ao leitor o processo de escrita, atribuindo-lhe o papel de coautor, exigindo “ostensivamente a participação do leitor a quem o narrador se dirige com frequência, explicando o que narra e fazendo perguntas” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 155). Dentre os vários escritores que se destacaram nessa linhagem pós-lobatiana, mostrando-se compromissados com temas e caminhos da expressão literária distintos da fase de estagnação, e movidos a alcançar outros patamares, estão: Ana Maria Machado, Ricardo Azevedo, Clarice Lispector, Ângela Lago, Pedro Bandeira, mas, em especial, Lygia Bojunga, que certamente é um dos principais nomes da literatura juvenil brasileira, e que, assim como seu mestre, Monteiro Lobato, valoriza e respeita as peculiaridades e exigências de seu jovem leitor. É nessa identificação das estratégias metaficcionalis empregadas pela autora na construção de suas obras, bem como aos efeitos de sentido por elas gerados que nos debruçaremos ao longo dessa pesquisa.

1.5 Lygia Bojunga: trajetória de uma autora

Nascida no dia 26 de agosto de 1932, em Pelotas no Rio Grande do Sul, onde viveu até seus oito anos, Lygia Bojunga nos revela uma gaúcha de nascença, mas carioca de coração. Mudou-se com os pais para o Rio de Janeiro, onde concluiu sua infância e iniciou sua adolescência travando um caso de amor com o mar, como ela mesma afirma no site Casa Lygia Bojunga: “[...] eu logo me entreguei ao mar, à praia e à vida do bairro de tal maneira que parecia até que o planeta Terra tinha um só nome: Copacabana”. Em uma de suas obras *O Rio e eu* (1999), a autora expõe sua relação com a cidade, e já aponta o fascínio que tinha pelo mar:

“nessa cidade onde o Cristo morava, feito coisa que era pouco ter bonde cheio de gente pendurado lá no céu, ainda tinha praia, imagina! praia e mar”¹⁰. (BOJUNGA, 1999, p. 19).

Deu início a sua carreira literária, efetivamente, aos quarenta anos; antes, atuara como atriz de teatro¹¹, traço esse que veremos em muitas de suas produções, além de escrever para rádio e televisão: “foi o meu começo de escrever-para-ser-paga. Querendo dizer com isso que aquele foi um tempo em que escrevia todo dia porque eu precisava de dinheiro e não porque eu precisava escrever”. (BOJUNGA, 2001, p. 40). Insatisfeita com a situação, Bojunga foi tomada pela sensação pelo descontentamento em produzir por obrigação, conforme ela mesmo afirma:

Eu ficava olhando pra cara dela [da sensação], achando que ela era mesmo muito esquisita: eu já não tinha mais dúvida que a minha vocação era escrever [...]; então o que que aquela sensação desajeitada de o que que tô fazendo aqui tava fazendo ali? (BOJUNGA, 2001, p. 50).

A partir de então, passou a prestar mais atenção à sua escrita e, nas palavras da autora, “dei pra ruminar o jeito que eu tinha, que eu comecei a namorar a ideia de escrever livro” (BOJUNGA, 2001, p. 50), fato que lhe propicia a redescoberta de sua verdadeira vocação:

O luxo de corrigir e reescrever, somado à sensação da liberdade me rondando, me roçando, me envolvendo, fez uma impressão tão forte dentro de mim, que eu sai desse primeiro encontro pressentindo que fazer literatura ia ser pra mim uma imensa aventura interior. (BOJUNGA, 2001, p. 55).

Ao resgatar essa vocação, ela menciona que consegue resgatar o prazer-prazer¹², e, em 1972, publica sua primeira obra, *Os Colegas*, destinada mais claramente ao público infantil. Em 1982, muda-se para Londres, mas suas vindas ao Rio de Janeiro são recorrentes, ambas cidades onde fixou as moradias são apelidadas de Boa Liga, Cata-vento e *Crow's Nest*. Em 1988, retorna à vida teatral, desta vez escrevendo e encenando o monólogo *Livro – um Encontro*, apresentado em várias bibliotecas, universidades e espaços culturais do Brasil, dando início a

¹⁰ A relação que Lygia trava com o mar é notória em várias de suas obras, em que o mar adquire várias conotações, tanto positivas, quanto negativas, conforme traz o estudo de Eliane Galvão e Alice Matsuda (2014), conforme apontamos.

¹¹ Em entrevista concedida a Edney Silvestre, declara: “Como é que a gente pode ser tão apaixonada por uma coisa e não ter vocação... pode até ter talento para aquela coisa e diziam que eu tinha... mas não ter vocação para aquela coisa. A vida do teatro sempre me sufocou. Eu não sou uma pessoa agregária. [...] Eu gosto, eu gosto de solidão”.

¹² O Prazer-prazer corresponde às personagens que ela construía para suas obras, que lhe proporcionavam grande prazer. Diferentemente daquelas personagens que tinha que construir por encomenda, e que lhe proporcionavam grande alívio quando concluídas.

um projeto que batizou de *As Mambembadas*. Além de *Livro*, Lygia encena também *Fazendo Ana Paz*, obra em que representou as sete personagens da história, *De cara com a Lygia* e *Depoimento*, todos voltados para a teatralização do fazer literário.

Em 2002, já com a carreira consolidada e reconhecida pela crítica, a escritora fundou sua própria editora, a Casa Lygia Bojunga Editora Ltda., objetivando publicar somente suas obras, as quais receberam um novo formato padronizado: além do mesmo tamanho, apresentam as capas e contracapas em tons amarelados. Com isso, a escritora concretiza um sonho que é percorrer todo o caminho do livro “desde o momento em que inicio a criação de meus personagens até o dia de ver o objeto-livro pronto, na mão de meus leitores” (BOJUNGA, 2007, np).

Ao todo, somam-se, no conjunto de sua produção, um total de vinte e três obras, muitas delas traduzidas em vinte idiomas, como italiano, francês, alemão, dentre muitos outros, fato que nos indica seu reconhecimento mundial na literatura destinada preferencialmente aos jovens leitores. Lygia Bojunga teve quase todos os seus livros laureados, somando-se em 2010, um total de 39 prêmios, como a Medalha Hans Christian (1982); o maior prêmio do IBBY (*International Board on Books for Young People*), considerado o Nobel da literatura infantil e juvenil; e o Prêmio em Memória de Astrid Lindgren (ALMA - *Astrid Lindgren Memorial Award*) recebido em 2004 pelo governo sueco e que, ao lado do prêmio *Andersen*, consiste em uma das maiores premiações internacionais do gênero. Além disso, diversas foram as premiações nacionais, tendo sido contemplada por mais de dezoito vezes pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e recebendo, até então, três prêmios Jabuti.

Embora movida pelo teor lobatiano, Lygia conserva seu estilo próprio, promovendo em sua escrita o equilíbrio entre realidade e fantasia, de modo que, por maior que seja seu poder imaginativo, ele não se sobreponha ao real, quer no âmbito político-social ou interior de seus personagens. Estamos diante de uma escritora que, movida pela crítica social, realiza a denúncia, sem privar seus leitores da realidade: o abandono infantil; as inseguranças que permeiam a formação de identidade; a pedofilia; a não valorização da capacidade crítica e criadora dos mais jovens; o consumo exacerbado; a ineficiência do sistema escolar, dentre outros são alguns dos temas fraturantes que percorrem o conjunto de sua produção.

Tais temas são conduzidos em tom de oralidade, estabelecendo com seu leitor uma espécie de conversa informal, recurso este que o envolve página a página. Essa proximidade que a escrita bojunguiana estabelece com seus leitores também se dá em razão de seus

personagens não se mostrarem passivos e inseguros, mas reflexivos, de modo a enfrentarem suas dificuldades e serem instigados à ação.

Ao nos debruçarmos em toda sua produção, é possível notar que, ao longo do tempo o projeto de escrita da autora sofreu algumas modificações. Percebe-se que, nas primeiras obras de Bojunga, a saber *Os colegas* (1972) e *Angélica* (1975), somos conduzidos por animais que, antropomorfizados, assumem traços humanos. Enquanto a primeira obra, os personagens marginalizados descobrem na amizade, solidariedade e no trabalho conjunto uma intensa alegria e razão de viver; a segunda traz personagens que buscam respostas para vários questionamentos que marcam a existência e o desejo de ser outro, compondo uma peça de teatro.

Aliás, a necessidade de olhar para os problemas psicológicos e emocionais sofridos pelas crianças e jovens, travam grande crítica à falta de estrutura familiar e à sociedade, como ocorrem em duas das mais conhecidas obras da autora *A bolsa amarela* (1976) e *A casa da madrinha* (1978). Na primeira temos como protagonista Raquel, uma menina que assume a narrativa em primeira pessoa e conta seu processo de amadurecimento sofrido, em razão da falta de estrutura familiar e ao desrespeito a sua condição infante, e que decide construir seu próprio mundo, através de um objeto, para lidar com suas dificuldades - trata-se de uma bolsa em que Raquel esconde suas vontades, metáfora do inconsciente, compreendendo esse espaço de fantasia onde a garota guarda seus desejos materializados, animais e objetos falantes. Já, em *A casa da madrinha* (1978), encontramos em Alexandre a crítica de Bojunga acerca da exploração do trabalho infantil, o abandono social, e mais uma vez, a falta de estrutura familiar. Haja vista que o personagem - menino pobre que mora na favela e necessita trabalhar para ajudar no sustento da família. A criança, ao buscar uma outra vida, parte em uma viagem de aventuras à procura da casa da madrinha, um lugar que, segundo seu irmão Augusto, está repleto de comida, roupas e objetos mágicos.

Destacamos o tema fraturante acerca da morte em *Meu amigo pintor* (1987), onde um menino de onze anos que precisa enfrentar a morte de um amigo, um pintor, que dizem ter se suicidado. Através de um jogo de imagens e de oposição entre cores quentes e frias, a morte do amigo desencadeia uma série de questionamentos sobre a morte. Em *Nós três* (1987), a morte também se faz presente através de um assassinato. Trata-se da história de Rafaela que ao passar as férias na casa de uma amiga da mãe – Mariana – conhece Davi, um aventureiro, que de passagem por aquele lugar acaba por ser apresentado à Mariana e se apaixonando por ela. No entanto, depois de algum tempo, Davi resolve ir embora, fato que enfurece Mariana e que acaba

por assassiná-lo em sua casa, onde Rafaela estava hospedada, e que presencia a cena de Mariana com a faca diante do corpo ensanguentado.

A crítica atribuída à instituição familiar também reside em muitas obras como em *Tchau* (1984) que traz em sua trama a história de uma mãe de dois filhos: Rebeca e Donatelo. Essa mulher deixa o marido e os filhos para ir embora com um homem chamado Nikos, por quem estava apaixonada. Desolada com a decisão da mãe, Rebeca tenta convencê-la a voltar, mas é inútil. Descontente com a situação, e alimentando esperanças de que a mãe um dia voltará, Rebeca organiza todos seus pertences dentro de uma mala que guarda debaixo da cama. Em *Seis vezes Lucas* (1995), a pressão psicológica e familiar que paira sobre a vida de um menino, filho único, com problemas de relacionamento com os pais. Criança tímida e medrosa, Lucas procura meios para vencer o medo de ficar sozinho. Motivado pela censura do pai de que homem não chora e não pode ter medo, tenta sufocar o choro e o medo que se transformam na ‘Coisa’, dor física que se instala em várias partes de seu corpo, com variado grau de intensidade, similar ao do medo sentido. Em *Querida* (2009), as dificuldades no relacionamento familiar se evidenciam através de Pollux - protagonista da trama que, se torna órfão de pai, e entregue ao ciúme da mãe, não aceita um novo casamento, onde decide o fugir de casa e busca refúgio na casa do irmão de sua mãe, Pacífico, cuja relação havia sido rompida com a família, ainda jovem, e que era desconhecido para Pollux.

Outro tema fraturante que merece destaque diz respeito ao abuso sexual infantil, para tanto, destacamos as obras *O abraço* (1995) e *Sapato de salto* (2006). Na primeira obra, nos deparamos com Cristina, narradora-personagem que, aos oito anos, é violada durante as férias passadas numa fazenda. Quando completa dezenove anos, a personagem reencontra ocasionalmente o violador num espetáculo circense e, sentindo-se atraída por ele, vai ao seu encontro e novamente é agredida sexualmente e assassinada. Na segunda trama, trata da história de Sabrina, uma menina órfã de onze anos que, além de se prostituir para sobreviver, vê a tia ser assassinada. De forma realista, mas ao mesmo tempo, delicada, a obra reflete marcas deixadas por traumas, caminhos que não dependem de escolhas. Além disso, a abordagem de temas como a homossexualidade, as dúvidas comuns a muitos, fazem com que a obra se aproxime do leitor.

Vale ressaltar que a abordagem de relacionamentos amorosos abusivos também é tratada por Bojunga, como é o caso de *Aula de Inglês* (2006), que nos apresenta a história de Teresa Cristina e seu professor de inglês. Ele, muitos anos mais velho que ela, nutre uma paixão por sua aluna que, por sua vez, é apaixonada por um escritor que submete a jovem às mesmas

experiências da personagem da próxima edição de seu livro. Teresa, assim o faz, parte em uma viagem para Londres e vai trabalhar em uma ONG, tal qual a personagem do escritor. No entanto, ao se dar conta do relacionamento potencialmente abusivo por parte do amado, abandona todo amor que nutria, e deixa também seu professor de inglês e suas aulas, das quais tanto gostava. O livro tem dois finais, sendo possibilitado ao leitor escolher o que mais lhe agrada.

No entanto, a partir da década de 80 assistimos a uma mudança na trajetória da escritora, apresentando como temática central o processo de criação literária, onde características de cunho autobiográfico desnudam o discurso ficcional assomando-se como mais um de seus personagens. É o caso de *Livro: um encontro com Lygia Bojunga* (1988), *Fazendo Ana Paz* (1991), *Paisagem* (1992), *Feito à Mão* (1996), *O Rio e Eu* (1999), *Retratos de Carolina* (2002), *Dos Vinte I* (2007) e *Intramuros* (2016). As três primeiras obras são definidas por Lygia como a “trilogia do livro”, ou “três pedaços da laranja”, onde ao leitor são ofertados relatos de leitura, escrita e a interação de leitura / escrita.

Em *Livro – um Encontro* (1988) temos a faceta leitora e escritora de Lygia Bojunga. Nele, a autora conta os seus ‘encontros’ com a escrita, desvendando o caminho percorrido para se tornar escritora. Trata-se de uma obra que transmite, de modo inventivo e afetivo, os sentimentos e emoções íntimas de uma escritora, e principalmente de uma leitora, em seu relacionamento com os livros. Já em *Fazendo Ana Paz* (1991), a narrativa cede espaço ao processo criativo da escritora, revelando como se dá os bastidores da ficção tornando-se assim, matéria literária. Em um primeiro momento, deparamo-nos com a história de uma mulher em três fases de sua vida: na infância, na adolescência e na velhice, fato que só é descoberto ao longo da trama.

No decorrer dessa narrativa, nos deparamos com fragmentos, revelados pela própria narradora, que tangem as dificuldades encontradas por ela na composição do enredo que estamos lendo. O processo do fazer literário, e todos seus entraves, é revelado ao seu leitor, que é atraído não somente pelo enredo, mas pela curiosidade em compreender os mecanismos envolvidos na elaboração da ficção, recurso este em que nossa pesquisa se debruça e o qual retomaremos adiante. Em *Paisagem* (1992) temos uma narrativa que entrelaça os dois processos no compor de uma história: o da criação, que parte da própria autora, e o da recriação, que parte do próprio leitor. Para tanto, Lygia cria Lourenço, um jovem admirador do trabalho da escritora, e que tem a capacidade de sonhar com a paisagem que somente ela conhecia, pois o conto ainda

estava em processo de criação. Intrigada com a situação, a autora sai de Londres e resolve conhecê-lo, e desvendar esse mistério que tanto o aproximam.

Em *Feito à Mão* (1996) temos um livro único, do qual a autora publicou apenas 120 exemplares, tecidos artesanalmente, um a um, todos escritos a mão por ela mesma. Na trama, nos deparamos com encontros e travessias da autora que, narrando sempre em primeira pessoa, entrelaça tempos e práticas diversas que a levaram à experiência do fazer à mão. *O Rio e Eu* (1999), Lygia traz em seu relato autobiográfico a paixão pelo Rio de Janeiro, cidade esta que ela conhece primeiramente pela voz de Maria de Anunciação, passadeira que trabalhava em sua casa no Sul. A autora nos apresenta a cidade como sua amiga íntima: briga e elogia, contempla e se reconcilia. Assim, a cidade é inventada e reinventada, através do amor e imaginação que ela concede ao seu leitor.

Vale lembrar que traços autobiográficos juntamente com a temática do fazer literário aparecem com grande frequência em sua produção, conforme exploraremos no capítulo seguinte. Acerca da exposição do processo de criação literária, destacamos também *Retratos de Carolina* (2002), que, em um primeiro momento, aborda a história de Carolina, em várias fases de sua vida. Cada fase é representada por um retrato, os quais são marcados por decepções e frustrações, assemelhando-se aos desencantos que marcam a vida real. Assumindo até então uma estrutura tradicional, a obra, no entanto ganha estratégias inovadoras com a segunda parte iniciada com um capítulo denominado “Para você que me lê”. Assumindo a partir de então um caráter metaficcional, nos deparamos com Carolina reivindicando um final feliz para sua história. Vendo seu pedido recusado por Lygia, Carolina passa a criar ela mesma sua própria história. Aqui, novamente nos deparamos com o fazer literário, de forma que os elementos como espaço, tempo, foco narrativo se tornam matéria-prima para a construção do próprio texto ficcional, e que veremos mais adiante.

Em *Intramuros* (2016), sua obra mais recente, logo nas primeiras páginas, a narradora nos apresenta Nicolina, que fala sobre sua infância, seu riso desmedido, sua família e as atitudes que levaram as pessoas a pensarem que era autista. Essa personagem nos dá a impressão de ser a condutora da história, mas, após um corte narrativo, ela desaparece, e só volta a retornar em outras passagens. Com isso, outras vozes surgirão como a de Vinicius, que também conduz a trama, assim como a própria narradora e Nicolina. Aqui, mais uma vez, Lygia traz a pauta do fazer literário, sua construção e as dificuldades que permeiam, como em um depoimento literário, conforme veremos à frente.

Como se pode observar, sua produção é marcada por temas fraturantes e que conduzem o jovem leitor a tomar conhecimento e a refletir acerca de questões que cercam seu cotidiano. É importante ressaltar que a forma empregada pela autora no que tange à abordagem desses temas não os transformam em narrativas traumatizantes, pelo contrário, o êxito reside justamente na forma sutil e envolvente que conduz as reflexões acerca de assuntos árduos, através de uma linguagem marcada pela oralidade e tom de diálogo. No entanto, o fato de não preservar seu jovem leitor de tais questões dolorosas que o cercam, faz com que alguns críticos questionem a qual público se destina sua produção: criança, adolescente ou adulto? Acerca disso, a autora apresenta uma opinião objetiva:

[...] poucas vezes eu sei se o que escrevo é mais pra criança, é mais pra adolescente, ou mais pra adulto. Digo poucas vezes porque sempre achei que meus primeiros livros (Os Colegas e Angélica), positivamente, eram para crianças, uma vez que escrevi os dois tentando o tempo todo reconstruir o meu eu-criança, querendo me lembrar do que que eu fazia, do que que eu gostava, do que eu imaginava. Em outras palavras: procurei dirigir aqueles dois livros para o chamado mundo infantil. Mas, a partir do meu terceiro livro (A bolsa amarela), meu processo criativo foi se modificando e não tardou a se transformar de tal maneira, que nunca mais consegui distinguir na minha escrita uma intenção genuína de “querer alcançar” esse ou aquele público, esse ou aquela faixa etária. E nunca mais soube de antemão o que que eu ia escrever. De repente surge a necessidade de dar vida a uma personagem, a uma casa, a uma paisagem. Mas a que elas estão destinadas é uma senhora incógnita pra mim. É só no trabalho de cada dia que elas começam a se definir, apontando episódios que vão construir a história que, um dia, vai dar cara ao livro. (BOJUNGA, 2007, p. 15).

Trata-se de obras admiradas por diferentes públicos e gerações, que transitam entre jovens e adultos, os quais se sentem desafiados a embarcar na complexidade temática e estrutural que sua criação lhes proporciona. O fato de ela romper com uma literatura utilitarista, assumindo o discurso de possibilidade – que não objetiva um dogma a ser seguido, uma lição a ser ensinada, mas, ao contrário, a criação polissêmica – imprime, juntamente com a linguagem, o tom transgressor da sua escrita.

É importante ressaltar que, embora não tenhamos o intuito de atribuímos rótulos, acreditamos que a grande contribuição de Lygia se concentre na literatura juvenil, uma vez que, representa indivíduos em processo de transição, de amadurecimento, mesmo que tal recurso se pautar através de acontecimentos dramáticos, pois sua produção dialoga com a realidade do jovem leitor.

Bem como já pontuado, ao analisarmos sua produção, percebemos que seu projeto de escrita tem sido alterado ao longo do tempo, mas, após a década de 1980, algumas de suas obras

sinalizam uma mudança na trajetória do projeto de escrita de Lygia, apresentando como temática central o processo de criação literária. Essas obras ressaltam aspectos biográficos que, muitas vezes, juntam-se ao discurso ficcional, fazendo com que a escritora assome como mais uma das suas personagens. A recorrência ao recurso metaficcional exige a participação do seu jovem leitor no processo de (re)construção do texto literário, cabendo-lhe desbravar um discurso em que os aspectos crítico e ficcional dialogam. No entanto, é importante frisar que, embora os traços metaficcionais permeiem todas essas obras, iremos nos ater com maior empenho nas obras *Fazendo Ana Paz* (1991), *Retratos de Carolina* (2002) e *Intramuros* (2016), como analisaremos no capítulo seguinte.

2 DA TEORIA À FICÇÃO: UM OLHAR SOBRE NARRATIVAS BOJUNGUIANAS

[...] Como já sabemos há muito tempo, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção. (BERNARDO, 2010, p. 9).

2.1 A Metaficção: discutindo um conceito

A fim de nos cercar melhor da compreensão do conceito de metaficção, recorreremos primeiramente ao E-Dicionário de termos literários, organizado por Carlos Ceia, que traz a seguinte definição: “[...] uma narrativa fundada numa metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções” (AVELAR, 2017). De modo que uma tradução bastante literal para o termo seria “além da ficção”, pois o prefixo ‘meta’ significa também ‘além de’.

Com o intuito de mostrar todos os procedimentos de construção textual, bem como as técnicas que antes, em narrativas tradicionais, eram ocultados, a metaficção recorre à exposição das costuras do texto, seus bastidores, evidenciando como um texto é construído ficcionalmente mediante uma série de convenções partilhadas pelos seus leitores. Na contemporaneidade, tem-se tornado comum esse tipo de narrativa, objetivando desestabilizar o modelo de ilusão de realidade do pacto ficcional, ‘dessacralizando’, assim, os segredos da constituição da obra enquanto artefato. Tais narrativas se valem de “explicitar as regras do artifício literário”, propondo “uma conexão mimética entre ficção e realidade, entre significado e significante” (COLOMER, 2003, p. 109). “Descobrir” e “explicitar” o processo de criação literária são característicos da metaficção, ou seja, a “criação narrativa que fala sobre si mesma; ou o processo de inventar histórias que se revelam ao leitor como tal. Revelação do ato de escrever como um ‘artifício’, como um ato de criação literária ou artística” (COELHO, 2000, p. 215).

Em seu estudo *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (1984), Linda Hutcheon concebe a metaficção como:

[...] é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística. “Narcisista” – o adjetivo qualificativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual – não tem sentido pejorativo, mas principalmente descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas do mito de Narciso¹³ [...] (HUTCHEON, 1984, p. 1, Tradução nossa).

¹³ Texto original: “[...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” the figurative adjective chosen here to

Publicado no Canadá e nos Estados Unidos em 1980, e na Inglaterra em 1984, este estudo acerca da metaficção textualmente autoconsciente, pode nos ensinar não só a respeito do *status* ontológico da ficção, mas também acerca da complexa natureza da escrita, acrescentando que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigmática da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, em que a autorreferência e o processo de espelhamento infinito são frequentes. É válido ressaltar que o termo “narcisista” que a autora menciona em seu título, não se refere ao autor, mas está atrelado ao texto metaficcional, caracterizado pela introversão, introspecção e autoconsciência. Com isso, a metaficção tende a brincar sobretudo com as possibilidades de significado e forma, ao passo que, demonstra ter uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto no espaço literário, quanto no espaço evocado pelo próprio romance, acaba por demarcar sua participação na produção da obra.

Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor somente um significado ou uma só interpretação ao texto, como de fato acontece pela figura de um narrador ou autor, explícito e autoconsciente, que detém todo conhecimento dos rumos de um texto único, com perspectivas fechadas. O realismo dos romances fez com que os papéis dos produtores fossem extintos, e é em nome disso que a metaficção confere uma nova roupagem, subvertendo as noções de objetividade.

Hutcheon (1984) afirma ainda que na metaficção o artista está presente não somente como criador, mas também como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus leitores, enquanto o autor manipulador torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor. Aqui, o mito romântico morre, o autor pensa mais em reescrever do que em criar um texto original, o que justifica a popularidade da metaficção histórica, por se empenhar na história e no discurso, ainda que insista também na autonomia de sua natureza ficcional e linguística.

Para ela, o interesse pela metaficção pós-modernista reside no texto, nas manifestações literárias que expressam mudanças sociais e suas conseqüentes implicações em relação ao leitor. Hutcheon defende que a ligação entre vida e arte foi refeita em outro nível, centrada no processo imaginário do contar a história; e não no produto, ou seja, na história contada, pronta e acabada.

designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus myth.”

Hutcheon (1984) destaca vários tipos de autorreflexividade existentes na metaficção, assegurando-nos de que não se trata de um fenômeno literário novo, nem esteticamente melhor do que outros. Na verdade, a metaficção integra uma longa tradição do romance e é exatamente seu grau de autoconsciência sobre realidades literárias que a faz distinta e digna de atenção. A existência de vários trabalhos já realizados sobre a metaficção é relatada pela autora, sendo *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, mencionado como exemplo de que a ficção é apenas ficção até o desaparecimento da autoconsciência do romance, e com o advento do realismo no século XIX.

A autora discorda dessa colocação sobre a literatura e considera as diferentes manifestações literárias como “[...] uma forma de progressão literária dialética, um tipo de mimeses novelística a outra¹⁴” (HUTCHEON, 1984, p. 4 - 5, tradução nossa). Para ela, a *mimeses* do processo é a manifestação literária do século XX, embora não rompa relações com o romance do século XIX, mas desencadeie em um *continuum* que se desenvolve gradativamente. Aqui, o papel do leitor é paradoxal, haja vista ser forçado a reconhecer o artifício da arte no que está lendo, e, ao mesmo tempo, ser ainda compelido a participar como cocriador no processo de construção da narrativa, o que se assemelha ao desenvolvimento de sua experiência existencial – o processo. Portanto, a metaficção não é um rompimento com a tradição mimética, mas sim o desenvolvimento dela.

Nota-se ainda que Linda Hutcheon busca investigar tanto as implicações deste fenômeno literário para a teoria do romance, como as possibilidades de categorizar os muitos tipos de autoconsciência textual. Afirma que a linguagem do romance, em toda ficção é representacional, enquanto na metaficção esse fato é tornado explícito: enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional, além de o texto o levar a participação, envolvendo-o intelectualmente, imaginariamente e efetivamente na (re)criação do texto.

Com isso, o papel do leitor é alterado, pois a leitura deixa de ser uma tarefa fácil, confortável e harmoniosa, na qual o leitor é atacado por todos os lados pelo texto literário autoconsciente, sendo levado a controlar, organizar e a interpretar esse texto. Nesta perspectiva, a função do leitor equivale a do autor, haja vista que é tão responsável pela manufatura da obra quanto o próprio autor, característica essa que separa a metaficção pós-moderna de outras obras literárias autoconscientes.

¹⁴ Texto original: “[...] a dialectical literary progression form, one kind of novelistic mimesis to another.”

A autora inicia a abordagem sobre os tipos e formas de narcisismo narrativo, mencionando alguns escritores como Borges, Barth, Sanguineti, Fowles, Sollers, que passam a transformar os elementos formais da ficção em material para a elaboração da própria ficção, como se fossem qualquer outro material empírico. A origem desse fenômeno remonta a Tristram Shandy, de Laurence Sterne, passando por Serafino Gubbio, de Pirandello, até as obras de Maurice Blanchot, nas quais as alegorias da consciência da escritura substituem a narrativa realista. Assim, enquanto o romance realista passava para o leitor a ideia de que a arte imita a realidade, de que o mundo ficcional é um espelho do mundo real:

O clássico romance realista de trama bem feita dá ao leitor a sensação de completude que sugere, por analogia, que a ação humana é de alguma forma inteira e significativa, ou o oposto, no caso da arte por si só que pode dar qualquer ordem ou sentido para a vida. O moderno, ambíguo romance pode sugerir, por outro lado, menos insegurança óbvia ao novo ou a falta de coincidência entre a necessidade do homem de ordem e de sua experiência real do caos do mundo contingente, de certa curiosidade sobre a capacidade da arte para produzir ordem “real”, mesmo por analogia, através do processo de construção ficcional¹⁵. (HUTCHEON, 1980, p. 19, tradução nossa).

Ao expor seu sistema linguístico e seu *status* ficcional, a narrativa narcisista compartilha com o leitor o processo de fazer – *de poiesis* – onde estrutura e gênese da composição transparecem através da leitura. Hutcheon (1984) aponta ainda a existência de textos diegeticamente autoconscientes (conscientes de seu próprio processo narrativo) e de textos linguisticamente autorreflexivos (que demonstram consciência tanto dos limites como dos poderes de sua própria linguagem), propondo duas modalidades que podem apresentar esses tipos textuais: narrativas explícita e implicitamente narcisistas. Ela explica que as formas explícitas de narcisismo aparecem nos textos em que a autorreflexão e autoconsciência se evidenciam de maneira explicitamente tematizadas e alegorizadas dentro da ficção, fazendo uso da metáfora narrativa ou do comentário do próprio narrador que se utiliza de técnicas como *mise en abyme*, alegorias, metáforas, e o desenvolvimento de um microcosmo para mudar o foco da ficção para a narração, seja pelo uso da narrativa como substância do romance ou pelo

¹⁵ Texto original: “The classic realistic novel’s well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, either that human action is somehow whole and meaningful, or the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man’s need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art’s ability to produce ‘real’ order, even by analogy, through the process of fictional construction.”

enfraquecimento da coerência tradicional da própria ficção; neste caso, a focalização se volta tanto para o processo criativo do escritor, como para a processo recreativo do leitor.

Enquanto narrativa narcisista implícita, sugere-se que esse processo aparece internalizado no texto, constituindo parte de sua estrutura e composição, o que caracteriza a autorreflexão, mas não necessariamente a autoconsciência. Aqui, a ênfase se desloca do desenvolvimento do leitor tematizado ao ato da leitura realizada, em progresso. Além disso nesse tipo textual o leitor sabe quais são seus deveres e responderá de modo apropriado, não necessitando de uma indicação direta por parte do seu autor. Linda Hutcheon (1984) elenca quatro possibilidades de narrativa narcisista: a diegética-explícita, linguística explícita, diegética implícita e linguística implícita.

Na narrativa diegética-explícita, o leitor é conduzido muitas vezes por um código narrativo de fundo, que o levará à consciência de que ao adentrar na narrativa, criará um universo fictício. Aqui, o texto se mostra explicitamente consciente de seu *status* como artefato literário, da narrativa e dos processos da criação de universos fictícios, bem como a presença indispensável do seu leitor. Na linguística explícita, o texto explora seus blocos de construção, evidenciando que os referentes da própria linguagem servem para construir aquele mundo imaginário. O leitor deverá, assim, compartilhar com seu autor alguns códigos em comum, como o social, literário, linguístico, dentre outros. No geral, o tema da linguagem é introduzido como uma alegoria da frustração do escritor que deve apresentar, somente através da linguagem, um mundo criado por ele e a ser percebido pelo ato da leitura.

A autora e crítica literária ainda propõe, no que se refere à narrativa diegética-implícita, alguns paradigmas como: a história de detetive, que se utiliza da autoconsciência e um modelo hermenêutico deliberado de leitura; a fantasia, que para seus leitores se tornam tão reais quanto seu próprio mundo; a estrutura de jogo, em que o leitor pode apreciar o processo criativo através de um jogo indicado pelo escritor; o erótico, exemplificado pelo ato da leitura, que pode se tornar literalmente ou metaforicamente sexual. Na narrativa linguisticamente implícita, temos o trocadilho, o anagrama, o enigma e a brincadeira linguística que atraem atenção do leitor para a linguagem.

Porquanto é válido ressaltar que:

Os quatro tipos de narrativa narcisista não são exclusivos nem completos e que a metaficção é, sem dúvida, parte do gênero novelístico, pois nela encontramos as mesmas operações ou processos que formam o elo entre a

leitura e a escrita, ou seja, entre a vida e a arte, a realidade e a ficção, exigido pelo gênero mimético¹⁶. (HUTCHEON, 1980, p. 35, tradução nossa).

Na metaficção, o leitor tem a percepção que toda ficção é um tipo de paródia, mas uma repetição com diferença. E que o universo recriado por ele deve então ser reconhecido como ficcional e de sua coautoria, ou seja, apesar da liberdade conquistada por esse leitor, ele é também responsável pela interpretação. Nas obras metaficcionais, o leitor toma conhecimento de que toda ficção é um tipo de paródia da vida, sem se importar com a verossimilhança, pois a ficção mais autêntica e honesta pode muito bem ser aquela que mais livremente reconheça sua ficcionalidade.

Na metaficção paródica o leitor volta-se para aqueles elementos formais que passam despercebidos pelo leitor familiarizado com a tradição realista mimética. Com isso, a paródia torna-se essencial ao romance, pois uma obra imita outra em um processo infinito de desdobramento que se assemelharia ao conceito moderno de intertextualidade. Outros dois artifícios tematizados com frequência na metaficção são a alegoria e a perspectiva em abismo, esse segundo, exemplificado pela representação especular, espelhamento autorreflexivo interno, encaixe, molduras, desdobramentos.

Em sua proposta, Hutcheon dedica especial atenção à figura do leitor, visto caber a ele reconhecer sua responsabilidade pelo texto, carregando em si a identidade de leitor, escritor e crítico. Enquanto o romancista pós-moderno pode rejeitar uma relação do século XIX com seu leitor (cuja relação é pautada na convenção da onisciência que apresenta um espelho da realidade empírica), como se o autor fosse uma entidade objetiva absoluta; pode negar também um narrador do século XX que usa a perspectiva da primeira pessoa dentro de qualquer realidade; mas não pode deixar de enxergar que o romancista ficcional oferece ao leitor um relacionamento baseado no espelhamento do processo real, em que o autor está vinculado no momento em que coloca a caneta sobre o papel, e onde o leitor se liga a uma função implícita ao texto, haja vista ser um elemento da situação narrativa, desempenhando seu ativo papel diegético:

Quando uma pessoa abre qualquer romance, este ato em si mesmo o faz mergulhar numa situação narrativa da qual deve participar. Algumas

¹⁶ Texto original: “These is a self-conscious recognition of multiple contextual significances yielded by textual selection and organization. As such, this ‘new new novel’ can remain within the novel genre, since these are the very operations or processes that form the link between Reading and writing – that is, between life and art, reality and fiction- that seems to be a minimal requirement for a mimetic genre.”

expectativas do código literário são imediatamente estabelecidas e ele se torna leitor com uma identidade diegética e com um papel diegético a desempenhar¹⁷. (HUTCHEON, 1980, p. 139, tradução nossa).

No entanto, o circuito de identificação leitor e personagem é rompido na ficção paródica autoconsciente, uma vez que o diálogo ativo com o leitor se torna inviável pelo fato de romper com modelos genéricos do seu tempo, procedimento muito utilizado pelo escritor. Lembrando ao leitor a identidade do livro como um artifício, o texto parodia expectativas deste leitor, seu desejo de verossimilhança e o torna consciente de seu próprio papel em recriar um universo ficcional: ele deve viver dentro de um universo reconhecidamente ficcional enquanto lê. O ato da leitura torna-se, portanto, um ato criativo que faz parte da própria experiência da escrita.

[...] não é acidental que... um metaficcionista é também um acadêmico. O crítico e o criativo se encontram em sua ficção como acontece em todos os textos narcisistas. O leitor, como o escritor, torna-se o crítico, sem sacrificar sua relação amadora eu/você do texto, o leitor também estabelece um diálogo eu/ele distanciado¹⁸. (HUTCHEON, 1980, p. 144, tradução nossa).

Para ela, toda a ficção exerce um grande efeito sobre o leitor; os textos narcisistas, por sua vez, objetivam recolocar este efeito, e perturbar seu leitor através do processo de espelhamento, que resulta em uma leitura desafiante e ameaçadora. Além disso, a metaficção adiciona explicitamente a dimensão da leitura como um processo paralelo ao do leitor. Nesse sentido, podemos concluir que a metaficção implica nas condutas que o leitor assume a partir da sua relação paradoxal com autor e texto: a narrativa o conduz de modo a reconhecer seu caráter artificial, envolvendo-o de tal forma que ele assuma a ‘coautoria’ da ficção, sendo um ativo participante. Nas lentes de Hutcheon, a metaficção desestabiliza os elementos textuais de maneira tão ostensiva e ampla, que até mesmo entidades bem consolidadas, como leitor, autor e narrador passam a ser reconsideradas, tornando inquestionável a natureza autoconsciente do discurso metaficcional.

Ora, Patricia Waugh (1984) investiga o modo como a narrativa metaficcional se declara um artefato, questionando os elementos fundamentais da sua estrutura narrativa. Além disso,

¹⁷ No texto original: “When a person opens any novel, this very act suddenly plunges him into a narrative situation in which he must take part. Certain expectations of a novelistic code are immediately established, and he becomes a reader... with a diegetic identity and an active diegetic role to play.”

¹⁸ No texto original: “It is not accidental that... a metafictionist is himself an academic. The critical and the creative meet in their fiction as they do in all narcissistic texts. The reader, like the writer, becomes the critic; without sacrificing his I-Thou amateur relation to the text, the reader also establishes and I-It distanced rapport.”

traz a discussão acerca da maneira como a metaficção leva o leitor a se perguntar sobre a relação entre ficção e realidade, ao passo que sugere a ficcionalidade do mundo fora do universo ficcional:

Metaficção é a designação dada à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo externo ao texto ficcional¹⁹. (WAUGH, 1984, p. 2, tradução nossa).

O estudo de Waugh, parece-nos abordar uma outra vertente de Hutcheon, por dedicar-se, de maneira consistente, na demonstração da teoria e prática da ficção autoconsciente. Ao abordar a relação entre ficção e realidade, discorre que, na contemporaneidade, não nos constituímos como ‘eus’, mas apenas como ‘papéis’ sociais que implicam no reconhecimento de que o estudo de personagens ficcionais podem oferecer modelos para o mundo externo à ficção: “Se nosso conhecimento deste mundo é agora visto como mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos inteiramente de linguagem) torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da ‘realidade’ em si²⁰”. (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa).

Com isso, ela discorre que os ‘meta’ refletem uma maior consciência no mundo contemporâneo, acerca da função da linguagem na construção e manutenção do nosso senso de realidade, assim sendo, a ideia de que a linguagem reflete um mundo coerente, significativo e objetivo não mais se sustenta. A ideia de que a linguagem é um sistema independente que gera seus próprios significados, acaba por ser reforçada, quando ela afirma que os termos ‘meta’, portanto, são necessários para explorar a relação entre esse sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para explorar a

¹⁹ Texto original: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

²⁰ Texto original: “If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.”

relação entre o mundo da ficção e o mundo exterior à ficção²¹”. (WAUGH, 1984, p. 3, tradução nossa).

A metaficção se aproxima, de certa maneira, a uma versão do princípio da incerteza de Heisenberge, por mostrar que é impossível descrever o mundo de maneira objetiva: o observador sempre muda o observado. A teórica ressalta a forma radical e, ao mesmo tempo, plenamente lúcida, da forma como a metaficção concebe a questão da representação.

[...] se ele ou ela se propõe a “representar” o mundo, ele ou ela percebe logo que o mundo, como tal, não pode ser “representado”. Na ficção literária, é de fato possível apenas “representar” os discursos desse mundo. No entanto, se alguém tenta analisar um conjunto de relações linguísticas usando esses mesmos relacionamentos como instrumentos de análise, a linguagem se torna uma “prisão” da qual a possibilidade de fuga é remota. A metaficção se propõe a explorar esse dilema²². (WAUGH, 1984, p. 4, tradução nossa).

A contemporaneidade tem sido marcada por diversas dúvidas, inseguranças, incertezas e pluralidade cultural, com isso, as narrativas atuais refletem essa nova conjuntura e essa quebra de valores tradicionais: enquanto as narrativas produzidas no século XIX se derivavam da crença em um mundo de história comumente experimentado e objetivamente existente, as narrativas construídas no início do século XX davam sinais de que essa crença se desfazia, apresentando romances voltados inteiramente para o interior, com experimentalismos de linguagem e profundos fluxos de consciência.

A escrita metaficcional contemporânea é tanto uma resposta quanto uma contribuição para um sermão ainda mais completo de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas não permanentes. A visão de mundo materialista, positivista e empirista sobre a qual a ficção realista se erige não existe mais. Não surpreende, portanto, que mais e mais romancistas tenham questionado e rejeitado as formas que correspondem a essa realidade ordenada (o enredo bem feito, a sequência cronológica, o autor onisciente autoritário, a conexão racional entre o que os personagens “fazem” e o que eles “são”, a

²¹ Texto original: “‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction.”

²² Texto original: “[...] if he or she sets out to ‘represent’ the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be ‘represented’. In literary fiction it is, possible only to ‘represent’ the discourses of that world. Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a ‘prisonhouse’ from which the possibility of escape is remote. Metafiction sets out to explore this dilemma.”

conexão causal entre os detalhes “superficiais” e as “leis científicas” da existência “profunda”²³. (WAUGH, 1984, p. 7, tradução nossa).

Pensando em tais afirmações, a teórica reflete que ao se afastarem da realidade por meio da desconstrução metaficcional, os ficcionistas descobriram um caminho para sair de seus dilemas e paranoias, em decorrência de um possível esgotamento do romance fruto de uma rejeição do realismo, onde escritores e leitores puderam compreender melhor as estruturas fundamentais da narrativa contemporânea, que desencadeia em “[...] sistemas semióticos interdependentes²⁴” (p. 9). Trata-se não de um abandono do realismo, mas sim uma revisitação às suas convenções com o objetivo de encontrar, através da ‘autorreflexão’, uma forma ficcional de modo compreensível para seu leitor. Para ela “[...] a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’²⁵”. (WAUGH, 1984, p. 18).

Para Gustavo Bernardo (2010) a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma. [...] A metaficção é a irmã mais nova da metalinguagem [...]” (p. 9 - 10). Em *O livro da metaficção* (2010), o autor lança luzes ao recurso metaficcional, uma vez que este vem ganhando destaque não só na literatura, mas também em várias outras linguagens como o cinema, pintura, televisão, teatro, charges, dentre outros, relacionando tal recurso “à procura da identidade estética e existencial”, conforme declara na contracapa da obra.

Logo em suas primeiras páginas, ele nos apresenta o conto metaficcional “*A continuidade dos parques*”, de Julio Cortázar, exemplificando como neste texto temos dois níveis de ficção: o primeiro, do conto em si, lido por nós e escrito por Julio Cortázar, e no segundo, o conto dentro do conto, que é lido por um indivíduo ficcional, ou seja, um desdobramento, um movimento de autorreferência: livro dentro de um livro; conto dentro de outro conto. Baseado na perspectiva de Hutcheon, com quem concorda, Bernardo também

²³ Texto original: “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more throughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the wellmade plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the causal connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence).”

²⁴ Texto original: “[...] interdependent semiotic systems.”

²⁵ Texto original: “[...] metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”

defende a oposição da metaficção à suposta apreensão do real pela ficção realista, ao afirmar que o recurso metaficcional “abala a perspectiva realista, mas não a joga fora nem pode fazê-lo: ela se constrói precisamente a partir de tal perspectiva”. (BERNARDO, 2010, p. 49).

A fim de demonstrar como as narrativas metaficcionais não são uma invenção da contemporaneidade, assim como Hutcheon, Bernardo cita um incontornável clássico, de cariz metaficcional, *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. O autor atenta-nos para o episódio em que o protagonista ataca um teatro de marionetes, imaginando estar protegendo um casal de amantes cristãos, da investida de mouros, evidenciando, no entanto, que o percurso entre a ficção e a realidade na fantasia de Miguel de Cervantes não se restringe apenas às loucuras encenadas por Dom Quixote: o próprio cavaleiro maluco, também chamado de Cavaleiro da Triste Figura, é na verdade Afonso Quijada, nobre cinquentão que enlouquece e passa a se imaginar um cavaleiro medieval jovem e valoroso em função das leituras literárias que realiza. Sua amada Dulcineia, a princesa Del Toboso, é na verdade a camponesa Aldonza Lorenzo, vítima da cabeça alucinada do louco herói.

Dom Quixote de La Mancha é conhecido por sua ideia fixa de tornar real o mundo dos romances de cavalaria. Esse projeto de vida tinha alguns problemas: primeiro, ele mesmo era um personagem, portanto, não era real; segundo, o mundo dos romances de cavalaria, por definição fictício, também não era real; terceiro, os romances de cavalaria já estavam fora de moda na época de Quixote, tanto que o romance se apresenta como uma paródia daquelas histórias. (BERNARDO, 2010, p. 66).

Contudo, explica-nos Bernardo que a obra “vem para confundir e fazer pensar, se nenhuma das suas facetas dá conta da sua personalidade ou da sua verdade” (2010, p. 66). Na falta de realidade dentro da ficção, Afonso Quijada decide viver uma ficção dentro da ficção, após enlouquecer “de tanto ler”, e se tornar Dom Quixote. Além do protagonista, muitos personagens transitam entre realidade e ficção, visto serem uma criação literária que também variam ficção e realidade.

Ao mencionar a minissérie televisiva *Capitu* (2008), dirigida por Luiz Fernando Carvalho, adaptação da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis, Gustavo Bernardo pontua a diferença do audiovisual, por se tratar de uma adaptação não realista, colocando em questão a ‘categorização’ de Machado de Assis, por parte da crítica e historiadores, enquanto ser um escritor realista. Curiosamente, o próprio Machado de Assis não se familiarizava com tal expressão, que denominava a escola literária predominante no Brasil durante as últimas décadas do século XIX. Bernardo aponta dois momentos em que o autor se pronunciava contra este

vocábulo, em duas críticas ensaístas, escritas entre 1878 e 1879. Assegura que tal rótulo foi atribuído à Machado, por parte de críticos e opositores a ele, e que, enciumados pelo sucesso que ele fazia, e impossibilitados de menosprezar sua produção, utilizaram-se dessa paradoxal pertença realista, imortalizando-o por tal característica. Bernardo reflete que o diretor da minissérie televisiva “adota uma estética não-realista” e “acaba por fazer justiça ao caráter igualmente não realista, portanto, subversivo, da literatura de Machado de Assis, nosso escritor metaficcional por excelência” (p. 122).

Na televisão o velho Dom Casmurro chega a tocar nas mãos do jovem Bentinho, ou seja, de si mesmo quando adolescente, quebrando completamente tanto a linha do tempo quanto as expectativas realistas do espectador. Com essa cena, o diretor reproduz o processo machadiano de duplicar todos os seus principais protagonistas, bem como seus narradores, fragilizando de tabela a suposta identidade tanto do autor quanto dos leitores. [...] A infidelidade, porém, num típico paradoxo à la Capitu, não poderia ser mais fiel. O diretor filma quase toda a minissérie num único espaço, um prédio abandonado no centro do Rio de Janeiro, com o cuidado de deixar sempre à mostra os elementos cênicos. Dessa maneira, não deixa o espectador se esquecer de que é isso, o espectador de um obra de arte, e não *voyeur* de vidas alheias, assim como Machado de Assis nunca deixou seu leitor se esquecer de que era o leitor de uma obra de ficção, e não um *voyeur* da vida alheia. (BERNARDO, 2010, p. 123 - 124).

Gustavo Bernardo compara Machado de Assis a Dom Quixote: transforma o escritor brasileiro tachado tão infelizmente de realista, num “inquisidor do bem”, que desembainha sua espada frente ao pedante realismo: “Com seus sorrisos paradoxais, Machado de Assis se torna o nosso Machado de La Mancha, devotado a desestabilizar o dogmatismo brasileiro na sua luta quixotesca contra o gigante do Realismo” (2010, p. 158). O crítico procura definir Machado não como um realista, um imodesto que procura convencer a todos que a realidade da qual ele apreende apenas uma amostra é o real em si, mas, como um cético em busca da verdade, desconfiando-se de quaisquer apreensões e definições fáceis sobre ela.

No intento de apresentar a presença da metaficção em outras linguagens, outras expressões artísticas também são trazidas por Bernardo. Dentre elas, destacamos as pinturas e fotografias de René Magritte, em especial o quadro *A traição das imagens*²⁶, que traz o desenho de um cachimbo com a paradoxal mensagem em francês “*ceci n’est pas une pipe*” (“isto não é um cachimbo”). Nesta tela, o artista cria um objeto ficcional, a representação de um cachimbo, e encontra a possibilidade de desdobrar a ficção, antecipando o juízo de valor que o espectador

²⁶ A obra foi elaborada por René Magritte em 1929, com o intuito de discutir os conceitos de verdade e representação de uma provocação transposta para a tela.

da obra teria daquela representação – o quadro no qual o cachimbo está representado afirma, ele mesmo, que aquele desenho não é um cachimbo. Essa obra gera uma reviravolta, pois ao tentar se aproximar da realidade, retratando um cachimbo, dela se afasta por se tratar da pintura de um cachimbo, e não do objeto em si. A frase quebra a expectativa que tínhamos diante da representação quando nega quaisquer indícios de realidade nela mesma.

As gravuras do holandês Maurits Cornelis Escher também são citadas por Bernardo, que nos evidencia como o artista constrói imagens baseadas em ilusões bidimensionais que brincam com a percepção humana, como nas obras *Répteis* e *Mãos que se desenham*. Em ambas, a construção metaficcional do autor permite que os desenhos ‘saíam’ de seu meio de expressão, retornando logo em seguida para ele, num *looping* infinito, de modo que, ainda que estejamos falando de imagens estáticas, criam, neste caminho, ilusões.

A presença dos níveis das supostas fantasia e realidade, bem como a passagem entre eles, força o espectador a se contemplar como parte de um terceiro nível. Não sendo linear, a cadeia de níveis compõe volta dentro de volta, até aninhar os níveis um dentro do outro. As voltas dentro das voltas criam espirais que recortam fragmentos do infinito. Palavra e imagem provocam o espanto que o artista deseja despertar no seu espectador. (BERNARDO, 2010, p. 114 - 115).

Exemplos cinematográficos que jogam com os limites entre realidade e ficção são também apresentados por Bernardo, figurando entre eles o documentário *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho. Nesse documentário, o cineasta faz suas famosas intervenções no depoimento das entrevistadas, intervenções essas que são registradas pela câmera e inseridas no corte final do filme. Quando entrevista uma mulher real, pois no filme também vemos personagens construídas a partir de personagens reais, Coutinho cria uma ficção ao intervir na fala e ‘ensaiar’ a personagem real.

Bernardo explica-nos que Coutinho, mesmo fazendo documentário, gênero que se convencionou ser a ‘apreensão de uma realidade’, destrói qualquer perspectiva realista a partir do momento em que ele aparece em cena. A figura do diretor acaba por ‘contaminar’ o ‘real’ presente no documentário com ficção, já que, ao denunciar sua presença em uma obra cinematográfica, percebemos que esta captura do real está sendo orquestrada e ensaiada por alguém, resultando em uma ficção. Com isso, o teórico apresenta-nos um novo conceito que diz ser o ‘irmão’ da metaficção – a “metarrealidade”:

[...] metarrealidade, então, como aquela realidade que a ficção constrói e que surge, para o leitor e para o espectador, como “mais real do que o real”, ou seja, como mais intensa, vívida e viva do que a vida cinzenta que se tinha antes

de a arte iluminá-la. Encontra-se além da realidade aquele instante exato em que acabamos de ler um livro, ver um quadro ou assistir a um filme que nos impressionou e nos modificou. (BERNARDO, 2010, p. 189).

Para ele, as autorreferências promovidas pela metaficção nos impulsionam a irmos além da realidade, criando um novo real, com resquícios de ficção – o metarreal. Ainda em se tratando de cinema, recorre a *Janela Indiscreta*, com direção de Alfred Hitchcock, e adaptado a partir do conto de Cornell Woolrich, *It had to be murder*. Aqui, tanto o conto quanto o filme referenciam quem está no ‘terceiro nível’ da metaficção, ou seja, o leitor. No caso do filme, o espectador é um *voyeur* onisciente e onipresente do outro *voyeur* e de todos os personagens dos apartamentos que ficam à frente do apartamento de Jeffries, protagonista da história, estando assim em uma posição bastante privilegiada, em um nível acima dos personagens e abaixo do romancista. Com isso, o romancista pode dar ao leitor o privilégio de estar um passo à frente do protagonista, munindo-o de informações às quais as personagens só terão acesso depois, de modo a conquistar sua empatia pela trama. Bernardo retira este conceito do próprio conto de Woolrich, ou seja, a ação retardada nos remete “[...] à possibilidade metaficcional: o escritor deliberativamente constrói uma narrativa para que o leitor chegue à verdade dos fatos narrados instantes antes do próprio narrador da história, manipulando tanto um quanto o outro” (BERNARDO, 2010, p. 210).

Bernardo tece, ainda, algumas reflexões acerca do realismo, realidade e ficção, depreendendo que muitas das criações humanas que admitimos como apreensões do real são, na verdade, ficções criadas para que possamos provar uma hipótese sobre algo que não conhecemos, ou mesmo para que possamos interagir com o mundo e com outros indivíduos. Em suas palavras “só podemos conhecer a realidade através da ficção” (2010, p. 38), abordando novamente o conceito de metarrealidade e todas as implicações que desencadeiam na ficção: “[...] as tentativas humanas de procurar saber (de ciência) procuram simular o real para conhecê-lo, mas no processo acabam por alterá-lo radicalmente. Termina-se sem saber como é ou era a realidade antes de se tentar conhecê-la, e, assim reorganizá-la, a ponto de destruí-la” (2010, p. 246).

Além disso, Bernardo tece um outro ensaio, que merece destaque, intitulado *Da metaficção como agonia de identidade*, onde o pesquisador afirma que a metaficção produzida mais recentemente, a partir da segunda metade do século XX, acaba por quebrar o contrato de ilusão entre o autor e leitor ao lembrá-lo de manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato verdadeiro, ressaltando que obras autorreflexivas se destacam sempre que o realismo está em baixa. Assim sendo, a reflexividade foi importante na fase inicial de

desenvolvimento do romance (como na época de publicação de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes), desapareceu na fase alta do romance (o realismo do século XIX), e volta com força no final do século XX, quando nossas certezas são abaladas com o advento da chamada Pós-modernidade, que, segundo ele, caracteriza uma crise epistemológica que atingiu o mundo ocidental depois da Segunda Guerra, e que, posteriormente, acaba por reconhecer a natureza provisória, convencional e fabricada de todas as estruturas culturais e sociais, algo que atinge fortemente os aspectos da vida contemporânea.

A metaficção, enquanto ficção, reconhece a sua própria ficcionalidade, configurando assim a tradução natural do pós-modernismo para a forma literária: trata-se de uma ficção que se volta para si mesma, trazendo em seu bojo questionamentos ou comentários sobre o estatuto linguístico ou narrativo e sobre o processo de produção e recepção do texto, podendo ser designada como um ‘antirromance’, em função de, em alguns momentos, criticar a escrita romanesca no interior da própria obra ficcional. Além disso, muitas vezes, são munidas de discussões políticas e ideológicas, caminhando para o dualismo entre realidade e ficção, levando leitores e escritores a dialogarem.

Bernardo compreende a metaficção como o recurso da invenção, explicitando, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, rompendo as fronteiras entre autor e leitor surgido no século XIX, quando os escritores buscavam procedimentos científicos em sua prática discursiva, fingindo que não fingiam, que não faziam ficção, mas diziam a verdade.

Consoante as reflexões colocadas, podemos perceber que o texto metaficcional mostra-se inacabado e, simultaneamente, reflete a condição humana, na medida em que se autorrevela como inconcluso. Essa característica se aproxima do leitor de uma maneira diferente, geralmente, convocando-o à atividade de continuidade da sua construção e questionamento textual, conforme apontam Hutcheon, Waugh e Bernardo.

O dilema do comportamento do leitor diante da obra metaficcional contribui para a construção de uma consciência diferente na percepção da narrativa, pois demonstra uma consciência de que está sendo lida. De acordo com Flávio Camargo (2009), o efeito dessa realidade metaficcional no leitor, tem como resultado um paradoxo entre o real e o ficcional, sendo o leitor convidado a assumir uma postura entre o real, em que vive, e o imaginário, contado na história. Com isso, o texto metaficcional solicita do leitor “uma posição paradoxal, qual seja: participar do processo de construção do texto e, ao mesmo tempo, reconhecê-lo enquanto ficção, imaginação”. (CAMARGO, 2009, p. 67 - 68).

A aliança entre texto e leitor cria uma relação benéfica entre ambos que não desconsidera que “o texto prescreve o que o leitor deve e pode ser” (HUNT, 2010, p. 131), tendo em vista determinados padrões que podem servir de ponto de partida para o estabelecimento de nexos e compreensão entre o mundo do leitor e o universo da narrativa, o que evidencia que não só a habilidade do leitor precisa ser considerada, mas também, os tipos de (auto)restrição metodológicas que podem surgir no processo de decodificação do texto. A exigência dessa nova postura do leitor envolve a crítica acerca do processo de ficcionalização, isto é, dentro da própria ficção, temos um questionamento sobre sua criação, sua escritura, sua produção e recepção enquanto texto ficcional. A obra metaficcional se utiliza da ambiência ficcional para se comunicar com o leitor, contestando uma estética, dessacralizando o processo de escritura, propondo tensões entre o texto literário conhecido e uma nova substância narrativa literária caracterizada pela indefinição.

Se o ato de ler se torna mais ativo em narrativas metafissionais, conforme apontam os teóricos que trazemos, o papel do leitor em tais narrativas acaba por ser ressignificado, haja vista que a metaficção atualiza o leitor sobre sua condição no mundo, bem como em outras épocas tais narrativas revelavam e capacitavam o ser humano a significar e ressignificar suas experiências.

Nesse sentido, esse recurso invoca uma atitude dialética, em que o leitor é tomado por um embaraçamento e uma desfamiliarização narrativos que alteram seu comportamento diante do texto, no qual é reposicionado, deixando de ser apenas um mero espectador ou receptor, para tornar-se um colaborador da obra literária e mobilizando-se a um processo de interação e cooperação que desnuda os procedimentos de constituição da própria obra. Assim, o papel desse novo leitor é estar comprometido a desvendar os meandros dos novos caminhos da narratividade, ultrapassando a passividade de somente ‘ler’ a obra. As narrativas metafissionais exigem do seu leitor uma interação em busca de sentidos na construção da própria narrativa, atuando como coautor, conforme vimos apontar os teóricos mencionados.

Por essa razão, a metaficção reivindica um leitor que seja capaz de perceber a autoconsciência textual, a presença de um personagem escritor ou de um narrador metaficcional e quais os efeitos que esse recurso agrega na composição e, conseqüentemente, no entendimento da obra literária. Conforme mencionado, a metaficção passa a ser um recurso muito recorrente em narrativas juvenis, a partir dos anos de 1970, onde o cenário da “pós-modernidade suscitou um (des)amoldamento das produções literárias, (des)construindo uma série de protótipos” (FRANCA; SOUZA; CAMARGO, 2015, p. 371), no qual diversos escritores publicam obras

em que se vê uma nova atitude diante da convenção e do fazer literário, como tentaremos evidenciar nas nossas análises de *Fazendo Ana Paz* (1991), *Retratos de Carolina* (2002) e *Intramuros* (2016), de Lygia Bojunga.

2.2 A Metaficção nas trilhas de Lygia Bojunga

[...]

- Por que ele fugiu? – indagou a menina.

- Não sei – respondeu dona Carochinha – mas tenho notado que muitos dos personagens das minhas histórias já andam aborrecidas de viverem toda a vida presos dentro delas. Querem novidade. Falam em correr mundo a fim de se meterem em novas aventuras. Aladim queixa-se de que sua lâmpada maravilhosa está enferrujando. A Bela Adormecida tem vontade de espetar o dedo noutra roca para dormir outros cem anos. O Gato de Botas brigou com o marquês de Carabás e quer ir para os Estados Unidos visitar o Gato Félix. Branca de Neve vive falando em tingir os cabelos de preto e botar ruge na cara. Andam todos revoltados, dando-me um trabalho para contê-los. Mas o pior é que ameaçam fugir, e o Pequeno Polegar já deu o exemplo. (LOBATO, 2011, p. 28).

As definições que foram elencadas, e que esmiuçamos no item anterior, evidenciam que a metaficção preocupa-se em mostrar o status ficcional da narrativa e os seus procedimentos de construção e composição interna, envolvendo não somente os aspectos de produção, mas também o discurso crítico que está embutido em seu bojo. Diferentemente das obras tradicionais, que envolvem o leitor de modo emotivo, as narrativas metaficcionais conquistam seu público através da curiosidade, e pelo prazer de descobrir os mecanismos que tais narrações despertam.

Para tanto, destacamos o brilhantismo que Lygia Bojunga, que assim como seu mestre Lobato, se vale no emprego de estratégias metaficcionais em suas obras. Vejamos, então, a presença desse recurso em três de suas obras, para compreender como ocorre o emprego dessas estratégias e de que modo podem contribuir para a formação do leitor.

2.2.1 *Fazendo Ana Paz*: o ‘empacamento’ no tecer da trama

A ruptura com a forma tradicional de se escrever narrativas destinadas ao público juvenil se evidencia nas primeiras páginas de *Fazendo Ana Paz* (1991), uma vez que adentramos na obra a partir de uma autora que, com um tom informal, conta ao seu leitor como surgiu a necessidade de escrever, expondo como foram concebidos mais dois outros livros: *Livro – um*

encontro com Lygia Bojunga (1988) e *Paisagem* (1992). *Fazendo Ana Paz* se encontra entre ambos, caracterizando uma ‘trilogia do livro’²⁷, cujo enredo se atém na história de uma personagem apresentada e representada pelas três fases de sua vida: Ana Paz criança; Ana Paz com dezoito anos e se fazendo mulher; e Ana Paz idosa, denominada pela narradora como “Velha”. Aqui, encontramos traços da própria autora²⁸, que expõe suas inquietações acerca da construção da personagem Ana Paz, representada como se fosse sendo ‘feita’ ao longo da narrativa, como se a personagem fosse nascendo à medida que se lê sua própria história. Isso se dá, dentre outros motivos, pela alternância da voz narrativa, que ora parece tratar-se da própria autora ficcionalizada, ora são as próprias personagens que narram em primeira pessoa. E é por meio dessa alternância de vozes que o leitor é conduzido pelos episódios da vida de Ana, que é narrada como se aparecesse de repente para ser contada: como se esse aparecimento fosse uma emergência da personagem em ser escrita e / ou ouvida.

Somos conduzidos, através de seu prólogo intertextual²⁹ denominado *Caminhos*, por um desabafo, no qual a autora assinala a necessidade de “falar mais dramaticamente do ato de escrever”, o qual a fez criar uma nova personagem: “o percurso [...] com a Ana Paz foi difícil”, marcado por várias dúvidas, angústias e vazios, como ela mesmo menciona “[...] tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei ‘Fazendo Ana Paz’. E me levou também a querer continuar ainda na mesma estrada”. (BOJUNGA, 2018, p. 10). Aqui, por meio de um jogo com o leitor, a narradora estabelece um desdobramento narcísico, no qual simula ser real, mas que coloca em questão a autonomia da sua personagem, tornando os limites entre o real e o ficcional confusos, simulando uma troca de papéis – a autora ficcionaliza-se, enquanto a personagem assume o papel de ‘real’. Para Costa e Lima (1991), o autor pode se distanciar de seu personagem para enxergar a si mesmo:

²⁷ A ‘trilogia do livro’, definida pela própria Lygia como “três pedaços da laranja”, ou seja, os relatos de leitura, escrita e a interação de leitura / escrita. Situam o leitor pelos caminhos da construção dessas três narrativas. Enquanto ela classifica a primeira *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, como encontro de Lygia com o objeto - livro, através do relato de suas vivências de leitura e escrita; a segunda é *Fazendo Ana Paz*, na qual a autora enfoca os processos de criação, mediante a construção de uma personagem que se ficcionaliza, e que, de alguma forma, reflete a própria Lygia. E a terceira, *Paisagem* enfoca a relação entre autor e leitor, por meio de uma trama que gira em torno do encontro de um leitor com sua escritora favorita.

²⁸ Esses traços se referem, em um primeiro momento, à história da própria personagem Ana Paz que nasceu no Rio Grande do Sul e se mudou para o Rio de Janeiro, assim como a própria história de vida de Lygia Bojunga.

²⁹ Esse recurso Lygia se vale nas outras duas obras que compõem sua trilogia, no entanto, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, ele aparece posteriormente, em sua reedição.

Ao pensar-se a obra ficcional como repetição ou imitação, oblitera-se porém a própria mudança de espaço implicada no lugar que ela ocupa. O ficcional desvia-se da persona de seu próprio agente, seu autor, possibilitando que ele se veja a distância. [...] A consciência desse deslocamento, pelo qual provisoriamente se abandona a janela da persona para que se ganhe distância quanto a ela, é sutil e indispensável. (LIMA, 1991, p. 51).

Barthes (1971) faz menção a uma ilusão referencial, que corresponde ao uso de certos procedimentos de escrita, tais como o efeito de realidade, que se dá através da inclusão de detalhes referenciais, não relevantes para a trama, mas que funcionam como marcadores de realidade. Portanto *Caminhos*, ao trazer essa suposta fala da autora, incluindo todos os marcadores que nos leva nessa fala empírica, imprime essa ilusão de realidade a que Barthes se refere. No entanto, nota-se que a referencialidade deflagrada nesse início da narrativa, seja no *Prólogo*, ou na menção de *A Bolsa Amarela*, constituem-se de ficcionalidade, onde a inversão de papéis no mecanismo de criação subverte a potencial realidade a que Barthes menciona: parece real, há indícios de real, mas não é, trata-se de uma ilusão, conduzida por marcadores que nos remetem à realidade e acabamos por ser ludibriados por essa falsa certeza que esses indicadores imprimem.

O deslocamento que Lygia insere em sua narrativa pode partir tanto da autora, quanto de seus personagens, ao criar consciências que se aproximam ou se afastam de seu ser biográfico. As tais ‘máscaras’ utilizadas pela autora nos levam ao modo essencialmente performático que ela constrói a narrativa, ou seja, a dramatização do ato de escrever. Por meio da performatização, surgem as dificuldades, tropeços e acertos, surge também a (des)construção de uma personagem que coloca em interação autora e escrita, além de estabelecer encontros entre criador e criatura: Ana Paz, personagem esta que, através da autonomia que a autora lhe confere, é capaz de desprender-se da instância narrativa que pertence, para atuar em uma outra, ou seja, invade a realidade e o espaço da própria autora.

Somos introduzidos na obra a partir da fala da autora que diz “Eu sempre gostei de ler livros de viagens; um dia me deu vontade de escrever um” (BOJUNGA, 2018, p. 12), a partir daí, a narradora conta que, ao se dispor a escrever tal livro, acaba saindo um bilhete escrito por uma menina chamada Raquel³⁰, cheia de vontades e caprichos, essa personagem convence a sua ‘criadora’, através de uma estratégia intertextual, a se curvar aos seus desejos, tanto que a

³⁰ Raquel é a personagem principal de *A bolsa amarela* (1976). No entanto, se pensarmos que é de praxe Lygia deixar suas obras ‘inacabadas’ em gavetas, podemos pensar que *Fazendo Ana Paz* pode ter sido escrita juntamente, ou antes de *A bolsa amarela*, o que justificaria a semelhança no processo de construção de Raquel e Ana Paz.

faz mudar de percurso. É importante ressaltar que o leitor é remetido a uma outra obra de Lygia, o que acaba por revelar sua identidade através de um procedimento autorreferencial, onde a escritora - autora é mimetizada, mesclando realidade e ficção, e ao revelar e camuflar a identidade autoral, ao entrar na própria diegese e interagir com seus personagens, ela nos revela uma exposição de autoria implícita: o leitor fica com a sensação de que a autora, por motivos maiores, é levada a abandonar sua ideia de origem - um livro de viagens, e acaba por ser movida por uma personagem que insistia em ser criada:

[...] Que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar? Não deu nem pra me espantar direito: a tal Raquel me pegou e não me largou mais; me disse que precisava encontrar um lugar pra esconder três vontades que ela tinha; [...] Eu nunca tinha vivido a experiência de uma personagem me pegar tão desprevenida; eu não tinha nem pensado que a gente podia parir personagem assim [...] A urgência de 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: A Raquel queria uma bolsa cheia de bolsos dentro, pra ir botando nos bolsos tudo que ela ia inventando [...]. (BOJUNGA, 2018, p. 13 - 14).

Ao confessar-se espantada com a intromissão de Raquel, e situando o leitor à todas as exigências dessa personagem, percebemos que a personagem se impõe de modo a manipular a autora à realização de seus desejos. Tal recurso nos leva ao que Ramalho (2006) afirma, pois “[...] aponta para um procedimento que, ao longo da obra, vai se tornar constante: apagar as fronteiras [...] entre autor / leitor / obra, transformando esse tripé [...] em uma poderosa interseção” (RAMALHO, 2006, p. 91). O que nos leva a crer que se trata de uma ilusão, pois mesmo com toda manipulação da personagem sabemos que existe, por trás, uma narradora que reconhece e tece cuidadosamente todos os pontos da narrativa.

Na sequência da narrativa, nos deparamos com uma narradora que continua a descrever todo processo de dificuldade na construção das suas tramas e personagens. Mas novamente se depara com uma experiência semelhante à de Raquel; desta vez, ela nos apresenta Ana Paz:

Eu estava habituada a ver cada um dos meus personagens hesitar pra vir à tona: quase sempre ele era isso, e depois isso, e depois isso, antes de virar aquilo; passava de gente pra bicho, de mulher pra homem, de criança pra velho, até ser o que ele ia ficar; que devagarinho que ele abria a porta dentro de mim! Daí o meu susto com a Raquel: ela nem tocou a campainha: escancarou a porta, se aboletou no meu caderno, e só foi embora quando botei o ponto final no livro. Depois dela, tudo que é personagem que eu fiz voltou a aparecer devagar: abria uma fresta da porta, dava uma espiada, sumia, voltava, a fresta ia aumentando... E tinha dias que eu pensava: será que filho

meu mais nenhum vai chegar feito a Raquel chegou? E um dia, aconteceu de novo: ela chegou e sem a mais leve hesitação foi me dizendo:
 – Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito.
 (BOJUNGA, 2018, p. 15 - 16).

Essa personagem surge em primeira pessoa, como se estivesse estabelecendo com sua própria criadora e leitor, certa proximidade, intimidade ao contar fatos de sua vida, como seu nascimento e sobre a carranca que implica no episódio da morte do pai³¹, vítima da ditadura militar:

[...] e o meu pai abriu o armário, e pegou uma sacola, e foi jogando lá pra dentro camisa, meia e pijama, e quando eu cheguei perto dele ele me pegou num abraço e disse, Ana Paz me promete uma coisa, que é pai, que é? promete que tu nunca vais te esquecer da Carranca, mas pai, o que que tá acontecendo? Ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca Ana Paz! Eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campainha tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada, eles tão ai! Eles tão ai! e o meu pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, a minha mãe gritou, não saí por aí que eles já cercaram a casa! e tome pancada na porta, e voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro tiro e a minha mãe gemendo chorado. (BOJUNGA, 2018, p. 18).

Após esse episódio rememorativo da infância de Ana Paz, a narradora expõe que não consegue seguir adiante, notando-se uma constante oscilação de foco, com a encenação intercalada de vozes inseridas, num primeiro momento, de modo aparentemente aleatório. E por mais que ela tente dar prosseguimento à narrativa, percebe que “o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra” (BOJUNGA, 2018, p. 19), bloqueando seu processo criativo:

Nossa! Empacar todo escritor empaca. Mas assim? tão depressa? Mal o livro começa? Fui ficando meio deprimida. Puxa, mas também que ingenuidade achar que a Ana Paz não ia mais me largar, por que que eu tinha achado? E que falta de maturidade também! Então eu ainda não tinha aprendido? (BOJUNGA, 2018, p. 20).

Conforme já mencionado, essa exposição por parte da autora no compor de suas personagens, dialoga com o que Linda Hutcheon (1984) afirma acerca da participação do leitor,

³¹ Na década de 1970, muitos escritores voltados para o público juvenil, se empenhavam em produzir obras nas quais, em um sentido metafórico, criticavam a repressão que ocorria na ditadura militar. Valendo-se da ideia de que os generais não liam obras destinadas a esse público, conseguiam desempenhar a denúncia social instigando o desejo de liberdade equilibrada com a qualidade estética. Tal denúncia está atrelada ao nome de nossa protagonista, Ana em hebraico significa graça, clemência, mercê; e Paz, nos remete a toda carga semântica que a palavra envolve, ao contrário de violência, o que não ocorre na ditadura.

ou de ‘coautor’, focando assim no processo de produção da narrativa e ‘deixando à mostra’ para que seu leitor perceba todas suas dificuldades que tangem o fazer literário, desmistificando a figura do escritor onipotente e absoluto, concedendo ao seu leitor a oportunidade de participar da composição narrativa.

A angústia da autora diante desse processo de “empacamento” acaba por ser rompida com o surgimento de outra personagem, a priori sem uma relação aparente com Ana Paz, a qual a narradora denomina “Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio” de 18 anos, em um banco de praça no Rio de Janeiro. Além dessa moça, que nada ajudou a desembaraçar o ‘sumiço’ de Ana Paz, surge uma terceira personagem denominada pela autora como “Velha”. Essa personagem, já com seus oitenta anos, surge na narrativa com a vontade de viajar para o Rio Grande do Sul, à contra gosto de seu filho, com o objetivo de reviver e rememorar algo do seu passado, sua suposta infância, e “encontrar com duas personagens que andam desgarradas por aí [...] Então eu virei a Ana Paz e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio em duas amigas da Velha” (BOJUNGA, 2018, p. 36), organizando um encontro entre as três.

À medida que as últimas personagens vão surgindo, a narradora - autora sente a necessidade de encontrar um fio condutor para unir as três personagens, porque, em princípio, ela pensava que o surgimento das duas últimas ajudaria a esclarecer Ana Paz - criança. Notamos que a construção das personagens e da narrativa não se dão de forma calculada, nem precisa; as personagens surgem de maneira espontânea e fora do espaço apropriado, como acontece com Raquel de *A Bolsa Amarela* (1976).

Além disso, podemos identificar a Velha como aquela personagem que produz todo o movimento de rememoração do seu próprio passado, entre eles, o da sua família e o de sua cidade natal, sugerindo assim, que é dela que surge a demanda da viagem interior, temporal e histórico-cultural, fato este que a aproxima da autora numa espécie de espelhamento: a personagem ficcional viaja para completar um trabalho de rememoração, enquanto a escritora retorna ao Rio de Janeiro, levando consigo a sensação de dever cumprido.

Ao promover esse encontro das três, a Velha decide fazê-lo na casa de sua infância, onde a autora, sem muita dificuldade, resolve “levantar a casa”:

Eu fiz ela toda de sobras. Uma sobra da casa do meu avô, outra da casa da minha tia, outra do apartamento da minha professora de inglês [...] De cada morada eu tirava um pedaço, pra ir levantando a casa onde as minhas três mulheres iam se encontrar.

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. Parava de fazer a Casa e ia plantar no pátio um pé de jasmin que tinha no

jardim da minha prima; botava num quarto da Casa o guarda-roupa de espelho na porta que um dia encontrei num quarto de hotel; botei até na cozinha uma torneira que sempre pingava lá na casa onde eu me criei. (BOJUNGA, 2018, p. 37).

Todas essas partes, ditas como “sobras”, parecem ser fragmentos de memória selecionados pela autora, formando assim momentos da vida da Velha. Essa fragmentação pode ser identificada na própria narrativa, na construção dos personagens, no foco narrativo, além de traços autorreferenciais. Além disso, a partir desse trecho é possível inferir que esse processo foi longo e transmite a sensação de que vários dias se passaram enquanto a criação da casa se desenrolava. Esse tempo, em suspenso, desacelera a narrativa. Durante o tempo em que o foco da narração são os bastidores da escrita, esse tempo é desacelerado, sugerindo que esse processo demanda trabalho e dedicação, fato que remete à construção de uma casa, que igualmente demanda um tempo longo, tem muitos detalhes, é algo trabalhoso e cansativo. Ao trazer essas sugestões em torno do literário em que o fazer literário vem à tona, Lygia possibilita um passeio pelo seu bosque literário nos guiando através dos caminhos do texto.

Essa passagem de ‘construção’ da casa é equivalente à viagem de avião da Velha, que percorre o trajeto do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul. Apesar de ser uma viagem razoavelmente longa, não se iguala ao tempo real de construção de uma casa. Ao chegar na casa, a Velha senta-se em uma cadeira para descansar e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio se aproxima desculpando-se pela demora, justificando que se perdeu da Ana Paz. Após esse momento em que a narradora descobre que as três são a mesma, cujo objetivo da viagem da Ana Paz é resgatar a si mesma, a narradora guia a personagem até o quarto, onde é assaltada por lembranças de quando era menina.

Nesse momento, temos a Velha que se depara com “ela-mesma-ali-criança” configurado em um jogo temporal, visto que ocorre a simultaneidade do passado, representado por Ana Paz - criança e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio, e a do presente através da Ana Paz - Velha. Trata-se de duas personagens diferenciadas que se desprenderam, com a diferença apenas de que não vemos o processo de desdobramento, mas sim o produto, já que ambas são construídas de modo independente na narrativa. É como se tratasse não de desdobramentos da mesma personagem, mas de três personagens distintas, cujos percursos se entrecruzam no passado com o presente.

É isso! As três são a mesma! Não foi à toa que, quando fiz a moça e a velha, eu não dei nome nem pra uma nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora estou me dando conta. A Ana

Paz vai crescer e se apaixonar pelo Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar pra casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. (BOJUNGA, 2018, p. 42).

Dessa forma, a fragmentação encontra-se não só no discurso, mas também na construção da personagem, haja vista que é delegado ao leitor a constituição das três facetas de Ana Paz, e mesmo que a própria escritora nos revele que as três são a mesma personagem, não nos poupa, enquanto leitores, de tentar, a todo momento, estabelecer elos entre as três personagens. Nas lentes de Iser (1999) “[...] o leitor se encarrega de preencher o que falta. Contudo, a existência dessas lacunas não requer um mero preenchimento de faltas, tratando-se antes de uma necessidade de fornecer conexões” (p. 29).

A essa personagem multifacetada, representada pela criança, moça e velha, são conferidos atributos temporais, como primavera e inverno:

- É que eu estou me preparando para uma estação diferente, sabe. Enquanto o senhor prepara o jardim pra primavera eu me preparo pro inverno que vai chegar.
 - Aonde?
 - Em mim. Sempre achei que, chegando nos oitenta, eu chegava no inverno da minha vida. Cheguei. E sabe? Tô achando bom começar uma estação nova, tô achando bom ver o senhor tratando do meu jardim... (BOJUNGA, 2018, p. 74).

É importante ressaltar também a relação da narradora - autora com a Velha, que é bastante peculiar: a menina tem nome, Ana Paz - criança; a moça, apesar de não ter nome próprio, é chamada de Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio, ou de Ana Paz - moça; entretanto, a personagem mais idosa é simplesmente chamada de Velha, o que a diferencia das outras, caracterizada por uma feitura constante, de todos os dias, demonstrando uma predisposição maior para ser escrita e passada para o papel. Desse modo, é possível notar uma relação de maior proximidade, afetuosa ou conflituosa, da voz da escritora - narradora com a voz da Velha, o que denota um grau maior de intimidade a até mesmo de reconhecimento entre ambas, pois entre elas parece não haver tanta dificuldade para a construção de caminhos, como ocorre com as outras duas, que aparecem quando querem e somem repentinamente.

Ao retomarmos a narrativa, e nos depararmos com tantas lembranças da Velha acerca de sua infância, temos o desenrolar de um diálogo entre as duas Anas, a idosa e a menina:

- Pai! Pai!

Era a voz da Ana-Paz criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela-mesma-ali-criança-chegando.

Que bom que elas tinham afinal se encontrado.

E feito coisa que elas tavam recém se conhecendo, a menina começou a passar informações pra velha:

- O meu pai me ensinou a fazer conta. Ontem a gente contou que faltam quatro meses pr'eu fazer oito anos. O meu pai é que corta minha unha. Do pé e da mão. É ele que me penteia também. Quase sempre no domingo. É quando ele tem mais tempo. Hoje é dia. Paaaai!

A Velha se virou querendo ver o Pai chegar.

E eu fiquei esperando. Esperando. Esperando esse Pai chegar dentro de mim. Só que ele não chegava. Quando eu cansei de esperar fiz a Menina continuar informando. (BOJUNGA, 2018, p. 48 - 49).

No diálogo entre as duas personagens surge a figura do Pai, personagem fundamental na história, já que foi o principal responsável pela formação dos valores que Ana Paz carregou até a mocidade e, por conseguinte, o porta-voz dos valores que a história transmitiria para os leitores. A fala da menina surge como uma estratégia utilizada pela narradora para esticar o tempo da história e equipará-lo ao tempo do processo de criação, ao passo que ele se desenrola 'ao vivo'.

No entanto, a construção do personagem parece estar truncada e a demora para a personagem aparecer simboliza a dificuldade em concebê-lo. Essa angústia assombra a autora e, com isso, o inacabamento da própria personagem, em virtude dessa não completude das partes adultas da menina. Esse ponto parece não estar resolvido na narrativa, embora não seja um aspecto frágil, pois ao abrir a cena da criação literária e deixar claro desde o princípio que é uma autora em dúvida, faz com que tais pontos obscuros se tornem verossímeis dentro da obra.

Mais adiante o Pai finalmente surge: "Lá pelas tantas eu consegui fazer o barulho duma porta se abrindo. Passos no corredor. A voz do Pai se anunciando: - Prontinho, estou aqui. Cadê o pente?" (BOJUNGA, 2018, p. 50). Contudo, o que se desenvolve é uma cena que já havia sido delineada, a fuga do Pai:

E o Pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, e a Mãe gritou não sai por aí que eles já cercaram a casa! E tome pancada na porta, e voz de homem gritando, e a Ana Paz começou a ouvir tiro tiiro tiiro, e a Mãe gemendo chorado.

Mas, 'pera aí, eu já fiz essa cena antes, que história é essa?

Acabei achando que eu tinha repetido a cena pra avivar, pra esquentar o personagem Pai.

Achei mal: ele esfriou. E esfriou de um jeito que eu passei dias sem conseguir soprar vida pra dentro dele. (BOJUNGA, 2018, p. 51 - 52).

Ao que tudo indica, a narrativa começa a deslanchar, mas a cena da morte desse pai acaba bloqueando o prosseguimento da trama. Esses esboços, rasurados e construídos, mas nunca concluídos, ilustram o processo de construção de um personagem que está ligado à morte e sua participação na história se limita a breves momentos antes de morrer. São fortes, porém, as lembranças acerca do que é significativo e que configura valores:

Lá pelas tantas eu achei que o Pai só podia aparecer junto com a Carranca. Então experimentei fazer os dois chegando juntos. Voz do pai: - Ana Paz! Olha aqui o presente que eu te trouxe. [...] – Que que é isso?!
 - Uma carranca.
 - Carranca? (...)
 E aí o Pai começou a inventar um monte de histórias pra ir respondendo às perguntas da Ana Paz. 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. (BOJUNGA, 2018, p. 52 - 53).

A autora não consegue, de maneira alguma, 'levantar' esse pai e mantê-lo em pé. Ele surge junto ao primeiro momento de Ana Paz, durante sua infância, e retorna em algumas memórias da Velha Ana Paz, o que gera uma crise nessa autora:

Tinha acontecido outra vez. A cena que eu estava fazendo se partia, o Pai me escapava, voltava pra morte dele; e não adiantava eu querer trazer ele pra página em branco: cada vez que eu começava a escrever o Pai ele voltava pra primeira cena do livro.
 Empaquei
 Sentava de manhã pra escrever. Começava a brigar com as palavras. (BOJUNGA, 2018, p. 58).

A autora expõe sua vontade em criar uma personagem consistente, e, segundo ela, o tal pai que estava sendo criado não possuía essa aura de verossimilhança. As várias tentativas fracassadas que perpassam desde um pai “chato de galochas”, “um pai superfechado”, “boa praça”, “um pai sonhador, romântico”, não deixaram a autora satisfeita, visto que não encontrava o tom correto desse personagem tão importante. É justamente esse o ponto crucial da narrativa: se deparar com tantos questionamentos e dúvidas, olhar para todos eles e seguir adiante, envolvendo o leitor em seu ‘jogo criativo’.

Com isso, é relevante perceber que, através do processo de dúvida, tentativa e erro, é que o Pai se constitui como personagem multifacetada e complexa, que valem como uma demonstração de algo maior que o produto final, ao passo que a solução parece estar em defini-lo como alguém cheio de contradições defeitos e qualidade: humano como todos nós, envolvido em processo de empatia.

Em muitos momentos, percebemos também, que a autora expõe antecipadamente fatos da narrativa:

Essa marca só vai começar a se apagar no dia que a Ana Paz se apaixona por um homem bem azeitado (e azeitado) no sistema. Mas marca tão forte assim um dia tem que aparecer de novo. E aparece. Só que tarde. Mas não tarde demais: a Ana Paz-velha volta pra casa da infância, vai ser mediadora no conflito entre Menina e Moça, e durante esse processo ela se reaproxima da Casa e da Carranca: retoma o cumprimento da promessa que fez pro Pai... (BOJUNGA, 2018, p. 61).

Nota-se então que o que importa é o trabalho que se vai fazendo, como o próprio verbo no gerúndio do título do livro já diz: um contínuo fazer. Portanto, trata-se de uma obra infundável, onde o leitor pode trilhar vários caminhos de leitura, em que as três Anas podem ser lidas como emergências de energias afetivas que pareciam estar ocultas, provocando ou se deixando provocar, por uma autora que deixa ‘à mostra’ o caminho trilhado. A atenção está focada no processo de criação de Lygia, pois deseja-se saber como a autora desmanchará os nós apresentados no processo de criação literária em uma obra concisa e coerente.

A contradição se estabelece desde o início da discussão metalinguística que, por um lado, temos em mãos a trama, concreta, editada e assinada por Lygia. Por outro, temos uma narrativa aberta, em discussão com todos seus percalços e dúvidas, e que se encontra em processo. Assistimos a uma narrativa em que a autora abre as possibilidades de enredo ao leitor, e apresenta mais dúvidas do que certezas em relação aos rumos dela, gerando muita angústia:

... 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!
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 (BOJUNGA, 2018, p. 61 - 62).

Os depoimentos da autora, repleta de dúvidas frente aos rumos das personagens, mesclam-se entre autora - personagem e sua criação, ao ponto de Ana Paz negociar com a autora seu destino dentro da trama:

- Ana Paz?...Por que você apagou a luz?...Eu sei que você taí, Ana Paz.
Acende a luz, sim? Ô, Ana Paz, quer acender essa luz?

- Só se você faz o meu pai.
- Eu não posso fazer o teu pai no escuro.
- Pode sim: eu já vi você escrever no escuro...
- Uma anotação, uns rabiscos. Mas não um Pai: acende essa luz!
- Primeiro eu quero o meu pai. (BOJUNGA, 2018, p. 62).

Estamos diante de uma criatura que observa sua criadora em momentos de criação, é como se estivesse acompanhando a autora, mesmo que sorrateiramente. Trata-se de uma personagem que parece adquirir vida fora da trama, pois elas compartilham memórias: esse fato confirma a presença constante das personagens no mundo interno da autora, de onde são levantadas conforme a necessidade de criação. Tudo isso nos remete para o fato de que, para Lygia Bojunga, construir uma personagem de ficção assemelha-se ao ato de dar à luz e conduzir o ser criado até a autonomia completa; é o que acontece com Ana Paz, pois ela consegue negociar os rumos de sua vida, embora não consiga convencer a autora a criar o Pai que, segundo ela, esse pai “nem sabe ficar em pé”.

As discussões entre ambas chegam ao ponto de Ana Paz acusar a autora de “não conseguir fazer mais ninguém”, levando-a a desistir momentaneamente de desenrolar os problemas encontrados no processo criativo. Essa discussão é interrompida pelo ‘criar’ de um outro personagem: um jardineiro.

Valeu: eu tinha levantado o Jardineiro. Me animei: se eu tinha levantado o Jardineiro, eu podia levantar o Pai, a Carranca, todo mundo. Claro! Eu agora ia fazer tudo direitinho feito eu tinha planejado. Virei otimista. Tão otimista que me dei o ao luxo de fazer o fim da história. Botei outra vez a narrativa na boca da Ana-Paz velha. (BOJUNGA, 2018, p. 76).

A narrativa segue expondo seus tropeços, pausas, engasgos assim como o próprio fazer do escritor de ficção, com isso, já ao final da obra, a autora encontra uma solução para toda angústia acerca do inacabamento de seus personagens: o ‘rasgar’ de sua ficção. Isso gera revolta em Ana Paz, que ressalta aquilo que considera os pontos altos da história, reivindicando seu direito de existir como personagem ficcional, rompendo as fronteiras entre o real e o ficcional. Como se tivesse vida própria, a personagem emerge da narrativa para defender-se, decorrendo daí um embate entre criador e criatura. Assim, temos, por um lado, a personagem, à mercê da escritora e que invade seu espaço; por outro, temos a escritora que se ficcionaliza à medida que se confronta com o próprio objeto de criação, e ao interagir com sua personagem torna-se também uma personagem:

- Você não tá resolvida, vê se entende!
- Mas por que que eu não posso ser assim mesmo?
- Assim mesmo o quê?
- Assim: não resolvida, feito você diz, descosturada, mal acabada, tanto pedaço de mim rasgado (sabia que você me rasgou demais?). Você sonhou pra mim uma vida toda bem feita, só que a tua ideia não deu certo e eu fiquei desse jeito. Mas por que que você precisa rasgar o que eu fiquei? Por que que você não pode me contar pros outros assim? Desacertada, inacabada, esperando a luz que, um dia, vai se acender (ou não) em tudo que é pedaço que eu tenho de escuridão? Puxa vida! Eu nasci pra viver num livro! Livre! (você sabe tão bem que não tem nada mais livre que um livro). (BOJUNGA, 2018, p. 88 - 89).

O diálogo entre criador e criatura, a tentativa de negociar a trajetória da protagonista, a fixação do olhar justamente nos tropeços do processo criativo são características dessa obra. Por meio da imagem do papel rasgado, o abstrato e o concreto se fundem, na medida em que o gesto de rasgar o papel coincide com o de rasgar a personagem. Neles, o leitor acompanha o descortinar do processo de criação literária, desmistificando o autor, ao passo que é conhecido como o detentor de todo o destino da ficção. Além disso, a figura do leitor é reiterada no ato de rasgar o papel quando Ana Paz diz “Por que que você não pode me contar pros outros assim?” (BOJUNGA, 2018, p. 88), fazendo alusão, portanto, ao leitor com o qual teria contato, caso conseguisse persuadir a escritora.

Acompanhamos esse processo de escrita ‘inacabada’, repleta de hesitações, riscos, rasgos, frustrações, lemos linha após linha ansiosos por um fim desses mistérios, mas só chegamos ao fim do livro, não ao fim da história, uma vez que estamos diante de uma obra aberta. Chegamos ao fim do livro para percebermos que o encantamento do livro reside na efabulação do processo de construção de uma personagem, de uma história e de todos os percalços que esse processo traz.

Tal processo acaba por evidenciar-se não só pelo próprio desvelamento de uma narrativa ‘*work in progress*’, mas também pelo próprio depoimento da narradora acerca do processo de criação: “personagem é feito filho da gente, ruim ou bom a gente gosta dele, ainda mais assim, quando ele ainda nem sabe ficar de pé. Fazer personagem é ato de entrega, de amor” (BOJUNGA, 2018, p. 40).

Com isso, estamos diante de uma escritora que se reafirma como escritora consciente, elevando o papel desempenhado por seu leitor ao convidá-lo à reflexão, conforme Linda Hutcheon (1984) e Patrícia Waugh (1984) propõem. Estamos diante de um romance metaficcional, em que o leitor é responsável por atualizar o texto, preenchendo os espaços que há entre o mundo empírico e o mundo ficcional. Para tanto, afirma que entram em jogo

conhecimentos linguísticos, os elementos objetivos e os subjetivos que fazem o leitor reavaliar sua relação com ambos os mundos. A narrativa metaficcional traz, ao mesmo tempo, liberdade e responsabilidade para o leitor, pois ele tem a liberdade de participar ativamente do processo de interpretação da obra, mas é sua responsabilidade colaborar com a produção desses textos, em vez de consumi-los passivamente:

Metaficção, então, não abandona “o mundo real” para os prazeres narcisistas da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo, a fim de descobrir – através da sua própria auto-reflexão – uma forma de ficção que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos.³² (WAUGH, 1984, p. 18).

Dessa forma, podemos entender que tanto Hutcheon quanto Waugh reiteram a literatura como um caminho privilegiado para se pensar o mundo, haja vista que o assentamento desse mundo criado como se fosse real ocorre unicamente via linguagem. A metaficção nesses romances revela-se como estratégia pela qual se explora a relação entre realidade e ficção, criador e criatura, o que dialoga com o procedimento que Lygia Bojunga desenvolve em *Fazendo Ana Paz*.

No “Pra você que me lê”, nota que frequentemente aparece em suas obras, temos as mesmas características discursivas do conjunto de toda narrativa. Dizemos isso após identificarmos que a oralidade atravessa os dois espaços, tanto o paratexto quanto a narrativa. De forma que a voz que os conduz, na maior parte do tempo, parece tratar-se da mesma, ganhando apenas nuances diferentes, quando ela se comporta como narradora - autora na trama, e como se comporta como escritora no paratexto. Tratam-se de espaços quase indistintos discursivamente, onde as fronteiras são apagadas ou minimizadas pela forma como o discurso narrativo é conduzido, embora ressaltamos que a voz que narra o “Pra você que me lê” se trata, de fato, da voz da escritora ‘batendo um papo’ com o leitor sobre sua própria escrita.

Esse ‘diálogo entre narrativas’ ou um desdobramento entre elas, vai ao encontro do que Bernardo (2010) afirma acerca da metaficção contemporânea, as quais “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, um diálogo entre ficções”, tornando-se, assim, “uma ficção fundada na elaboração de ficções” (BERNARDO, 2010, p. 39) de significativo valor estético. Um dos mecanismos privilegiados

³² Texto original: “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers.”

de formulação ficcional de enigmas reside no fenômeno estético da metaficção, que por definição se dobra e se redobra de fora para dentro. É justamente a metaficção, ou seja, o além da ficção, que desejo investigar e explorar. Quero “entrar” na ficção para ir além dela: na direção simultânea do seu princípio e do seu fim. (BERNARDO, 2010, p. 13).

O embate entre criador e criatura, o desdobramento de narrativas, o depoimento da autora frente à dificuldade de compor uma trama, intensificam-se ainda mais em *Retratos de Carolina*, uma vez que, nesta obra, tanto as estratégias referentes à simulação autoral como às relacionadas à simulação da autonomia da personagem atingem um grau ainda maior, dentro da produção de Lygia Bojunga, conforme veremos a seguir.

2.2.2 *Retratos de Carolina*: o embate entre criador e criatura

Publicada em 2002, *Retratos de Carolina* inaugura um grande projeto de Lygia Bojunga: a fundação da própria editora, Casa Lygia Bojunga, criada com o intuito exclusivo de abrigar as próprias personagens, conforme ela mesmo declara na própria capa do livro em estudo:

É com *Retratos de Carolina* que eu começo essa nova caminhada. Aqui eu me misturo com a Carolina, viro personagem também: queria ver se dava pra ficar todo mundo morando na mesma casa: eu, a Carolina, e mais os outros personagens: na CASA que eu inventei. (BOJUNGA, 2008).

Trata-se da história de Carolina em diferentes fases de sua vida: aos seis anos; aos quinze anos; aos vinte anos; vinte e um anos; vinte e três anos e aos vinte e cinco anos. Assim como a própria capa e título do livro sugerem, estamos diante de ‘retratos’, flashes que revelam cada memória dessas tais fases da protagonista: infância, adolescência e fase adulta, apresentadas através da instauração do tempo psicológico, *flashbacks* e digressões.

Ao leitor são ofertados todos os dilemas enfrentados em cada uma dessas fases, como a amizade e lealdade não correspondidas; a paixão arrebatadora por um objeto ou país; a responsabilidade e a escolha da profissão; o casamento e o divórcio; o aborto; a morte do pai; e a responsabilidade em assumir novos rumos para própria vida.

Além disso, a tarefa de preencher as lacunas entre uma fase e outra, e as que seguem após o desfecho da primeira fase da narrativa também é atribuído ao leitor. A esse respeito, é curioso o fato de que o álbum de Carolina, é construído pelo pai, apresentado em determinado momento da narrativa e mimetizando-a nos revela a própria estrutura dela, uma vez que

apresentam retratos imagéticos e verbais da protagonista: “[...] A cada aniversário de Carolina ele tirava novas fotos dela. Escolhia as que gostava mais pra colar no caderno, anotando embaixo: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos, Carolina aos ...” (BOJUNGA, 2008, p. 83 - 84).

Essa primeira parte da obra, nos é apresentada de forma linear, iniciando com Carolina ainda criança e finalizando com a protagonista já mulher. Aqui a narradora vai nos revelando essa personagem, talvez com o intuito de nos aproximar dela e da própria narrativa. No primeiro retrato tecido pela autora, nos deparamos com a infância da protagonista, e como se deu o momento em que ela avistou sua primeira amiga: “Carolina ia atravessando os seis anos quando conheceu a Priscilla. Já fazia quase um mês que as aulas tinham começado quando uma manhã a Priscilla entrou na sala de aula e anunciou da porta [...]” (BOJUNGA, 2008, p. 13). A entrada triunfal de Priscilla na sala de aula desperta um fascínio em Carolina, enquanto a aproximação das duas acaba por selar o início de uma grande amizade aos olhos da nossa protagonista:

E, de repente, aconteceu. Aconteceu uma Priscilla na vida de Carolina. Uma Priscilla que foi se apriscillando mais e mais, à medida que Carolina descobria novos aspectos do talento e da vida da amiga.

[...]

E agora elas são amigas.

Pra Priscilla: mais uma amiga.

Pra Carolina: a amiga sonhada, admirada, unha e carne, amiga amada.

Carolina (já se viu no caso do esse e do cê) era dada a convicções. E outra das muitas convicções que ela tinha é que amiga-amiga tem que partilhar tudo que é segredo da gente. Então, bastava Carolina achar que uma coisa tinha cara de segredo pra já ir correndo contar pra Priscilla. Mas a Priscilla não retribuía na mesma moeda. E isso, deixava Carolina pensativa. (BOJUNGA, 2008, p. 13, 14 - 15).

E é por meio dessa amizade que Carolina sente, pela primeira vez, a decepção ou traição. A não reciprocidade da amiga faz com que Carolina se afaste de Priscilla, e a frustração acaba por tomá-la nesse momento de sua vida.

O retrato dos quinze anos é marcado pela tão esperada e desejada viagem à Europa com seus pais. Após conhecer diversos países, o último lugar programado em seu itinerário foi Londres, e dentre tantas cidades exploradas fora o lugar que mais havia gostado, tanto que se apaixonou por um vestido que denominou “a cara de Londres”. O fato, entretanto, de não poder comprá-lo acaba por configurar a sua segunda grande tristeza:

Carolina se precipitou pra entrada da loja. Empurrou a porta de vidro. [...] O Pai chamou a atenção de Carolina para uma placa discreta de metal polido,

onde estavam impressos os horários de funcionamento da loja, o encerramento marcado para as cinco e meia. Carolina olhou pro relógio: vinte pras seis.

[...]

- Minha filha, já estão até olhando, para com isso.

- Se a gente não compra ele agora, não compra nunca mais.

Um funcionário se aproximou, abriu a porta, e perguntou o que que Carolina desejava. Num inglês macarrônico ela respondeu que queria comprar aquele vestido. Apontou. O funcionário se desculpou, indicou o horário da loja na plaqueta de metal, pediu licença, fechou a porta e Carolina desatou a chorar. (BOJUNGA, 2008, p. 59 - 61).

O retrato dos seus vinte anos, já em sua fase adulta e estudante de arquitetura, é caracterizado pela paixão pelo Homem Certo, personagem este que se apresenta em um primeiro momento como o namorado de Bianca, amiga de Carolina, cuja denominação parte dessa amiga, e cujo nome aparece de maneira extremamente irônica, em virtude da índole e das atitudes desse personagem. Descrito por Bianca, em um primeiro momento como:

[...] o Homem Certo tinha o dobro da idade dela. E ela não tinha a menor dúvida: isso era coisa que só um homem certo podia ter. Era casado. Quer dizer, descasado: a mulher tinha ido embora com outro, e você não imagina como ele ficou carente, coitado; e você sabe, não é, Carolina, um homem pra ser certo ter que ser carente. [...] Mais adiante, veio uma dúvida, eu não sei se ele cheira pó, viu Carolina, às vezes eu acho que sim, às vezes acho que não, e essa coisa de eu-acho-e-desacho tem a ver com o jeito que, às vezes ele olha pra mim. (BOJUNGA, 2008, p. 68).

Esse personagem que é apresentado através das lentes da amiga Bianca, acaba por se encantar com Carolina quando se encontram pela primeira vez. Ela, curiosamente trajando o tão sonhado vestido londrino, que não conseguiu comprar durante sua grande viagem. Trata-se do momento em que Bianca leva Carolina para jantar na casa do Homem Certo, e nossa protagonista, ao entrar em um dos quartos, se depara com um belo guarda-roupa, e dentro dele o tão desejado vestido. Movida por sua impulsividade e paixão, acaba por vesti-lo e é nesse exato momento que o Homem Certo a surpreende, confundindo-a com sua ex-esposa:

[...]

- Eduarda? Não. Eu sou Carolina.

- Carolina! – a Bianca gritou da porta. – E ela também, ficou de olho admirado.

– Que bonita que você ficou dentro desse vestido! – Veio chegando pra junto de Carolina. – Que vestido tão... Mas onde é que... – Olhou pra porta do guarda-roupa aberta; disfarçou [...]

O Homem Certo continuava parado. Parecia hipnotizado por Carolina. (BOJUNGA, 2008, p. 75).

A partir desse retrato, nos reportamos a obra mais lentamente, uma vez que a narrativa prossiga com enfoque na tensa relação que Carolina vivencia com o Homem Certo. Na sequência denominada de “Carolina aos vinte e um anos, junto da escrivãzinha do Pai:” nos deparamos com a confissão da paixão de Carolina pelo Homem Certo, e através de um estreito diálogo com o Pai, comunica-lhe seu enlace com tal personagem.

É curioso, no entanto, que entre vários retratos de Carolina, aparece um “Pequeno retrato do Homem Certo”, revelando informações que a protagonista não possui, delegando ao seu leitor uma sensação de poder ao oferecer a outra versão dos fatos, concedendo-lhe o benefício da escolha. A simulada imparcialidade do narrador é rompida pelo ponto de vista de uma outra personagem, ex-mulher do Homem Certo, Eduarda. Além de apresentar um outro ponto de vista, o de Eduarda, este entrecorta a narração com o claro propósito de direcionar nossa leitura “[...] 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 uísque (por que você não aprende a parar depois do primeiro ou segundo?)” (BOJUNGA, 2008, p. 97).

Vale ressaltar que a voz que surge entre parênteses abriga críticas ao comportamento do personagem em xeque, já antecipando nossa opinião sobre ele. Tal retrato, no qual é narrado uma breve descrição desse personagem, surge na tentativa de justificar a índole e a repentina paixão por Carolina:

Durante o jantar, quanto mais ele estudava a Carolina (e quanto mais vinho provava), mais ele se convenciu de que podia reeditar a Eduarda na Carolina. Quando chegou a sobremesa, a Bianca já era objeto de museu pro Homem Certo; quando o café foi servido o Homem Certo já tinha resolvido que no dia seguinte começava o cerco.

E começou. Um verdadeiro bombardeio de cesta de flor, de pedido de encontro misturado com chocolate, de telefonema, de presente, e de charme e mais charme se derramando pela voz no telefone, pela letra nos bilhetes, pelo olhar no abraço.

E quando, “de brincadeira”, só pra lembrar o primeiro encontro, o Homem Certo pediu pra Carolina se enfiar outra vez no vestido, ficou tão seduzido pelo jogo amoroso daquela noite, que contagiou Carolina e ela se seduziu também. (BOJUNGA, 2008, p. 100 - 101).

O retrato seguinte se debruça na frustração e decepção de Carolina em seu casamento, até que, encorajada por seu pai, decide romper essa relação, retomar seus estudos, e trilhar seus próprios caminhos rumo à sua liberdade. É curiosa a relação dela com o pai, seu confidente, amigo e parceiro, presença muito mais forte do que a figura materna, como ela mesmo afirma. A transmissão de valores elencados através da figura do pai, nos remete a uma suposta função

formadora da literatura juvenil, desenvolvida por Lygia Bojunga³³, conforme pontua Regina Zilberman (2003):

Com efeito, ela dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de ‘conhecimento do mundo e do ser’ [...] o que representa um acesso à circunstância individual por intermédio da realidade criada pela fantasia do escritor. E vai mais além – propicia os elementos para uma emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do próprio saber. (ZILBERMAN, 2003, p. 29).

É válido destacar que a aura de magia impregnada no escritório do Pai torna-o um espaço acolhedor, pois é nesse lugar especial que ela encontra o amparo de que tanto necessita em momentos cruciais de sua vida: “o fato do escritório do Pai ser um esconderijo fazia daquela peça ensolarada, onde duas janelas olhavam pra rua, [...] um lugar mais que especial: pra Carolina, o escritório era mágico. A escrivanhinha morava entre as janelas, e vivia na companhia de duas cadeiras” (p. 81). O fato de as cadeiras sempre ficarem próximas uma da outra parece simbolizar a proximidade, cada vez mais estreita, entre pai e filha.

Além disso, a escrivanhinha possui também um forte valor simbólico, metaforizando a interioridade do Pai: é como se esses objetos e, por continuidade, aquilo que eles representam, ao se situarem nesse escritório - esconderijo, estivessem protegidos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008), o assento é símbolo de autoridade, um valor pessoal ou representativo, e um assento elevado indicaria superioridade, o que se coaduna com a cadeira do Pai, maior, que simbolicamente indicaria o lugar especial ocupado por ele na vida de Carolina.

Ao se mostrar infeliz e frustrada ao Pai, ele lhe confessa que seu casamento com sua mãe também fora motivado por uma paixão, e que só depois de um tempo percebeu que tal sentimento transformara-se em pena, o que justifica o fato de não ter insistido mais energicamente em sua tentativa de frear a impulsividade da filha, diante de tal arrebatador sentimento. Ele, por experiência própria, havia sentido a cegueira e o poder avassalador de uma paixão. Expõe que seu descontentamento e desencanto pelo Homem Certo foram movidos pela descoberta de que seus olhos e sentimentos ainda serem voltados para Eduarda, sua ex-esposa: e “só devagar é que fui entendendo que era o instrumento que ele precisava pra ter outra vez a Eduarda nos braços. [...] Ah, pai, como me doeu descobrir que, pra ele, eu não era eu. Me lembro do dia em que eu, afinal, saquei: pra ele eu sou um mero instrumento” (p. 123).

³³ Essa função não deve ser confundida como função pedagógica.

Trata-se de um homem extremamente violento, que mina e afasta os estudos, amigos e família de Carolina, sufocando-a em virtude de um sentimento de posse que desejava desempenhar, não com nossa protagonista, mas com Eduarda. Um estupro, e por consequência uma gravidez não desejada, resultam em um aborto, e em uma separação: “Pois é. Imagina só fazer uma Vida. Uma vida que nasceu de uma violência, gerada de um homem que eu não gosto mais. [...] A ideia de me emaranhar numa maternidade que eu não queria, e continuar num casamento que eu não queria mais, me su-fo-cou: resolvi abortar” (p. 128). Ao descrever tal ato, e sentir-se acolhida pelo pai, Carolina toma a decisão de divorciar-se, e tomar as rédeas de sua vida, a contragosto de sua mãe, visto estar sempre a favor de seu marido.

Como se não bastasse tais retratos de violência e frustração, naquela mesma noite, Carolina recebe a triste notícia de que a doença que seu pai possuía havia o dominado e o levava à morte. Uma amizade não correspondida; a paixão por uma cidade e um vestido; a impulsividade por um casamento, e por consequência o aborto e o divórcio; a perda do Pai – pessoa que mais amava no mundo, compõem os tais retratos que constituem a vida de Carolina.

Essa primeira parte da obra encerra-se com o desejo de emancipação dessa personagem. Ao acordar, se lembra do pássaro que libertou quando tinha seis anos, durante o aniversário de Priscilla. Na ocasião, a decepção de Carolina por Priscilla se desencadeou em decorrência dessa traição, ao trocar os presentes, a amiga ficou com a boneca tão sonhada e desejada por Carolina, ao passo que ela fora presenteada, a contragosto, com uma gaiola acompanhada por um pássaro. Mas, aqui, essa imagem do pet volta com outra representatividade, pois ao tomar novos horizontes para a própria vida, ela se projeta na figura desse pássaro, “tinha aberto a porta da gaiola pro Pet ir s’embora, voar, ser livre” (p. 158). Constatação salientada logo adiante: “[...] e repete, feito custando a crer, e fui eu! e fui eu que abri a porta pra ele ser dono da vida dele. Com essa mão aqui. Com essa minha mão aqui” (p. 158).

Em sentido simbólico, a gaiola representa a castração, o aprisionamento enfrentado por Carolina, impedindo-a de alçar voos mais altos. Na cena inicial em que o pássaro e a gaiola aparecem, ou seja, no aniversário de Priscilla, o fato da nossa protagonista ter ficado com o *Pet*, em virtude das artimanhas da amiga e da accidental libertação do pássaro, funciona como um indício políptico, representando o futuro aprisionamento e posterior libertação de Carolina. Esse aprisionamento é mostrado de modo exemplar na cena em que a heroína, ao se confidenciar com o Pai, conforme já vimos, lhe revela o conflito enfrentado no casamento: “[...] e só aí entendi o cerco cada vez mais fechado pra me botar na gaiola, pra me manter prisioneira” (p. 123).

De tal forma, é possível estabelecer uma analogia entre o pássaro e Carolina, já que a libertação da ave figurativiza a libertação da personagem, que, após a separação conjugal, dá livre curso à inteligência, com a retomada dos estudos e a busca da almejada independência financeira. O voo do pássaro, por extensão, representa o crescimento da protagonista, o elevar-se rumo à própria autonomia, à superação das tensões. Por tudo isso, o voo do pássaro propiciado pela Carolina - menina vai ao encontro da libertação alcançada pela Carolina - mulher, em busca de patamares cada vez mais altos, sobretudo em sua carreira profissional, que em sua nova casa, acaba por sonhar:

Durante um tempo Carolina fica olhando pra mão, tentando trazer pra lembrança uma imagem sonhada que fugiu.
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. (BOJUNGA, 2008, p. 159).

Na segunda parte da obra, denominada “Pra você que me lê”³⁴, capítulo metalinguístico que acaba por romper com a sequência narrativa, gerando estranhamento ao leitor. É iniciada com a inscrição de “Segunda parte”, em letras garrafais, centralizadas em uma página em branco, onde ao leitor é revelada a existência de uma primeira parte, até então implícita, pois o início da trama não é antecedido pela inscrição “Primeira Parte”, como é o caso da segunda. Poderíamos até dizer que a “Primeira Parte”, aqui colocada, poderia ser compreendida como uma história independente, que mantém a coerência interna, o que dispensaria a “Segunda Parte”.

No entanto, é na “Segunda Parte” que nos é revelado o caráter metaficcional da obra, fugindo aos moldes tradicionais, que, em certa medida, estariam presentes caso a obra se limitasse à “Primeira Parte”. No início de “Pra você que me lê”, é ofertado ao leitor uma espécie de ‘encenação da escritura’, em que o texto deixa de dirigir-se às tramitações de Carolina, e volta-se para o processo de construção, conforme revela o eu - aural:

Na segunda versão do meu livro *Feito à Mão*, em forma de introdução, eu converso com você, que me lê. Hoje, aqui, nos *Retratos de Carolina*, eu venho conversar de novo (obviamente, gostei da prática), mas já disposta a mudar um pouco o feitio do nosso papo.

³⁴ Como já mencionado, esse recurso foi utilizado por Lygia pela primeira vez em *Feito à Mão* (1996), mas ressurgiu em muitas outras obras após sua reedição, pela Casa Lygia Bojunga. Em cada obra, tal espaço atende a intenções agenciadas por Lygia, haja vista que se trata de um espaço metalinguístico que, normalmente, coloca-nos em contato com os bastidores da trama.

Deixa ver se eu me explico: se lá no *Feito à Mão*, eu uso o espaço da nossa conversa pra te contar como é que eu desenvolvi o projeto de um livro artesanal, aqui, nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (justo quando o livro vai acabando é que eu começo o papo) pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina. Só que, dessa vez, eu converso com você em feitio de história-que-continua. (BOJUNGA, 2008, p. 163).

Estamos diante de um processo autorreferencial, que além de incorporar a intertextualidade de *Feito à mão*, se trata da conversa da autora ficcionalizada com o leitor virtual, e é como se tal conversa tomasse lugar no instante mesmo em que o texto é escrito, presentificando, assim, a interação dialógica entre texto e leitor. Assim como ocorre em *Fazendo Ana Paz*, nota-se a tematização das dificuldades envolvidas no processo de escrita da obra, expressa por meio da recorrência a estratégias metaficcionalis, pois, além de desenvolver a reflexão acerca da obra que está sendo produzida, elabora-se também a criação de uma outra, a do encontro de Carolina com a autora ficcionalizada.

um dia desses, no Cata-vento, ouvi a porta se abrindo e fechando lá embaixo. Pensei, qual deles está chegando? Mas quando escutei a cadência dos passos subindo a escada eu logo senti que era a Carolina. Ela parou na porta e passou um olhar atento pela minha mesa de trabalho:

- Você estava escrevendo?

- Na cabeça; quer dizer: ‘tava pensando.

- Em mim?

Hesitei. Ela veio chegando pra perto:

- Será que dá pra gente conversar um pouco?

- Claro, ué.

Ela puxou uma cadeira pra junto da mesa e sentou:

- Desde que você botou aquele ponto final em mim eu estou querendo esse papo contigo. Mas eu sei que, quando eu resolvi reconstruir a minha vida com essa minha mão aqui – espalmou a mão sobre a mesa – você logo se envolveu com o Discípulo, e eu não quis, de saída, perturbar o affair de vocês dois. – Meio que riu. (BOJUNGA, 2008, p. 164 - 165).

Nesse jogo entre realidade e ficção, deparamo-nos com a construção de uma autora criada por Lygia à sua imagem e semelhança, como se a escritora de carne e osso, Lygia Bojunga, se deslocasse do mundo real e, por vias ficcionais, virasse personagem da própria trama. Desse modo, como afirmam Costa e Fantinati (2004), a narrativa distancia o autor empírico, permitindo que o narrador absorva a personagem – escritora, e, assuma integralmente o tom ficcional. E, uma vez assumida essa ficcionalidade, instaura-se um movimento dialético

em que “a linguagem do texto produz o autor tanto quanto o autor produz a linguagem do texto³⁵”. (WAUGH, 1984, p. 133, tradução nossa).

A sequência da trama se constitui pelo embate entre Carolina e sua escritora, ou seja, um embate entre criador e criatura, que se configura a partir da reivindicação da protagonista por retratos menos frustrantes e mais coloridos, diferentes daqueles ofertados por sua criadora na “Primeira parte” da obra. Aqui, além de a narradora se dirigir ao leitor, ocorre um encontro real entre a narradora - escritora e personagem, encontro esse configurado através de um espaço extradiegético, o que caracteriza duas histórias que se entrelaçam: a primeira trata-se da história dos retratos da Carolina, enquanto a segunda consiste no embate entre narradora - escritora e Carolina.

Esse fato nos leva a uma reflexão: se, por um lado, a autora se converte em matéria de ficção, observamos um movimento inverso em relação à protagonista; pois, Carolina, antes presa ao universo diegético, eleva-se a um plano superior, investindo-se do poder de invadir o universo da própria criadora: “[...] Carolina recolheu a mão e disse, eu queria te pedir pra fazer mais um ou dois retratos de mim. [...] - Bom, pra ser franca: eu não me conformo da gente se separar assim: só deixando retratos negativos de mim” (BOJUNGA, 2008, p. 164 - 165). Estamos diante de uma personagem que transita de uma diegese à outra, sendo que a segunda constitui-se em uma representação mimética mais próxima do real empírico do que a primeira, o que caracteriza um desdobramento em que a narradora simula ser a escritora real, e também a simulação da autonomia da personagem, justificado pela fala: “Não forcei nada, Carolina, você já nasceu assim” (p. 168).

Por meio desse posicionamento, assistimos um narrador que adota uma postura aparentemente liberal frente à sua personagem; enquanto personagem, ao criar vida própria, rebela-se diante de retratos negativos que lhe foram imputados, desvinculando-se do universo diegético para reivindicar retratos mais felizes junto à escritora. Através desse elemento, é possível notar as semelhanças que nos levam a obra anterior, pois Bojunga se utiliza de um processo semelhante. Nas palavras de Ando (2011), ambas as obras:

[...] agenciam uma série de recursos experimentais, tais como: a corporalidade textual, o ludismo linguístico, o desdobramento discursivo e a dramatização. Por meio desses recursos e do enfoque quer no processo de (re)construção da personagem, quer na suspensão em um espaço atemporal extradiegético, o embate criador/criatura ocupa lugar de relevo nas narrativas, mobilizando, assim, o imaginário do leitor [...] (ANDO, 2011, p. 43).

³⁵ Texto original: “[...] the language of the text produces him or her [the author] as much as he or she [the author] produces the language of the text.”

Ainda que Carolina dependa da autora para existir, ou continuar existindo, o embate com sua criadora lhe permite alcançar patamares superiores ao de outras personagens, uma vez que os raios de ação permanecem circunscritos aos contornos intradiegeticos. Assistimos, então, Carolina assumindo a voz narrativa, e desintegrando a hierarquia narrador / personagem:

- Então eu não te conheço? – Nem deixei ela falar mais nada; vim m’embora pro Rio.

8 de setembro

Ela foi s’embora e me deixou aqui. Melhor que tivesse me deixado na Boa Liga; lá a gente olha de cada janela e só tem verde-que-te-queiro-verde [...] é um lugar retirado, estradinha de terra, ainda não tem poluição visual. Mas aqui? Eu chego na janela e o meu olho de arquiteta tropeça logo num horror qualquer de tijolo e cimento. Não me conformo de ver essa desarmonia arquitetônica, esse levantar de parede às carreiras, esse fazer de qualquer jeito invadindo tudo. (BOJUNGA, 2008, p. 170).

Ao sentir-se ‘deixada’ por sua criadora após a resposta negativa sobre seu novo retrato, Carolina passa a dedicar-se à criação de um diário, talvez com a intenção de criar outra personagem. Dessa forma, esse diário parece surgir à revelia de sua autora, como se esta não dominasse o manejo das teias com que tece a própria ficção. E, com isso, assistimos a uma alternância de vozes narrativas; embora a narrativa permaneça em primeira pessoa, muda-se o ponto de vista, passando da narradora - escritora para a personagem central da trama, que, por sua vez, torna-se narradora.

Através dessa transmutação de Carolina em narradora, assistimos a um relato acerca de suas fantasias e expectativas, e isso se estende à própria escritora, visto que há a descrição de seus hábitos, costumes e moradas, os quais se tornam assunto do diário. Dessa forma, não apenas o criador é aquele que conhece a vida de sua criatura, como a recíproca também é verdadeira. Fugindo dos convencionalismos estéticos, Carolina se refere à sua arquinarradora como “ela”, conduzindo o leitor por lugares onde a escritora construiu suas moradas: Boa-Liga, em meio ao verde exuberante; São Pedro d’Aldeia, com suas dunas e salinas; e a casa batizada como Cata-vento: “Se apaixonou por esse lugar na hora. A praia deserta. O mar encapelado. As dunas e as salinas a perder de vista” (p. 171). O fato de a autora atribuir nomes próprios às suas moradas demonstra sua íntima relação com os lugares onde deita raízes. Carolina, agindo como porta-voz da autora, conta que esse envolvimento é tão intenso quanto o relacionamento construído com as personagens criadas:

[...] sempre gostei de começar do zero, ela não: só teve uma casa que ela começou do princípio: a Boa Liga; nas outras moradas ela sempre pegou casa já levantada e já vivida por gente que chegou antes. [...] Acho até que ela gosta é assim: vai transformando devagar. Um belo dia some parede. Meses depois aparece uma janela onde não tinha, e onde tinha uma porta de repente não tem mais.

Sempre andando juntos: tijolo e cimento, caderno e livro. Ela já disse que vai ser assim até o fim. Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente. (BOJUNGA, 2008, p. 177).

Assistimos a uma metaficcionalidade que se configura, nesse segundo momento da obra, com autora e personagem conscientes de seus papéis dentro da narrativa, decidindo juntas os passos seguidos pela protagonista. A partir daí, ocorre um *'work in progress'*, em que o texto que estamos lendo desvela seus mecanismos de funcionamento ao expor seus caminhos percorridos durante o processo. Por outro lado, a narração de um confronto entre autor e personagem, “introduz no relato uma referência na própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo de escrita? Quem diz eu?)” (KLINGER, 2016, p. 51).

Dessa maneira, indaga-se sobre a subjetividade ao mesmo tempo em que se posiciona criticamente perante seus próprios modos de representação. Tal confronto tem lugar na subjetividade da criação imaginativa do autor, e, ao se abrirem as cortinas do texto narrativo para iluminar o que usualmente fica oculto, o autor leva ao leitor o questionamento dos seus modos de representação.

O desdobramento que ocorre no plano ficcional coloca personagem e autora no mesmo nível, ao passo que nos deparamos, em diversos momentos, com questionamentos de Carolina frente a retratos tão tristes, enquanto a autora - narradora passa a se justificar: “Estava a fim de te fazer descobrir bem cedo que amor e ódio andam assim, ó, juntinho um do outro; tava a fim de te mostrar de saída a dor de uma traição” (p. 166). O que nos leva a crer que a história de Carolina é a história da própria autora, já que Carolina é uma personagem criada por ela, e a própria autora também, a partir do momento que está representada em um livro, e todo esse jogo está sendo representado em uma obra de ficção. Essa intrincada teia leva o leitor a uma ilusão referencial, ao passo que a narrativa se desdobra em camadas, uma após a outra, onde a subversão de uma personagem ficcional apodera-se de outra personagem de ficção, o que resulta em uma nova história, distinta daquela que acompanhamos até o momento.

Muitas são as reivindicações de Carolina, dentre elas está o pedido de vivenciar uma história de amor com Discípulo³⁶, após a autora descrever a sua protagonista esse novo personagem que está desenvolvendo para uma peça. Ela então relata em seu diário sonhos que passou a ter com Discípulo, e volta a pressionar sua criadora:

- Mas como é que fica?
- Ué: fica como ficou no teu auto-retrato. Nem mais, nem menos.
- Mas não pode.
- Por que que não pode?
- É claro que pode! Lá ele não tem... não tem história. Não tem começo-meio-e-fim. Lá ele... ele só vive na minha imaginação; não é feito o meu pai, feito... a minha mãe, feito a Bianca...
- [...] O Discípulo fica sendo fruto do espaço da tua imaginação, dos teus sonhos. É só lá que ele vai viver. (BOJUNGA, 2008, p. 205).

Nota-se, então, que o que está em jogo nesse confronto entre personagem e a autora são os impasses que cercam a criação dos seres ficcionais, o seu poder de convencimento, sua veracidade. Entretanto, não se trata de um discurso indireto de cunho reflexivo, mas, sim, de um vivo diálogo, uma espécie de um dizer que se mostra, encenando-se e ganhando concretude.

Nesse percurso, percebemos determinados impasses acerca da criação, neles estão contidas as dificuldades encontradas pela narradora em ‘botar um ponto final na Carolina’, e muitas vezes acaba por ser reiterada pela própria personagem em seu diário, ao afirmar “Bom, pelo menos eu sei que enquanto ela me deixa aqui pendurada é porque ela ainda tá hesitando no tal tchau. Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez” (BOJUNGA, 2008, p. 191).

Despedida hesitante que, curiosamente, ocorre no Cata-vento, lugar com vista para o mar e onde descortina-se o autorretrato de Carolina. Acerca do ‘ponto final’ tão adiado e o espaço em que ele ocorre, podemos pensar em Chevalier (2008, p. 592): “[...] o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão”. O que nos leva ao autorretrato de Carolina, no qual ela parece corporificar essa situação transitória, a expectativa de novos autorretratos, intensificando a simbologia do local a hesitação do ‘ponto final’ em sua personagem. No entanto, após muita insistência nos deparamos com uma arquinarradora persuadida, que se deixa dominar pelo “charme” de sua personagem:

³⁶ Personagem que segundo a autora “[...] é o personagem-chave de uma peça que eu estou escrevendo”. (p. 165).

Mas hoje, já no café da manhã, Carolina voltou a martelar a tecla do “retrato não-frustrante”. Só que, dessa vez, ela martelou com tanto charme, com tanto abraço e carinho, que me seduziu de vez: acabei prometendo que ia retratar ela de novo:

- Mas do meu jeito, tá bem, Carolina? Do meu jeito. Não vai você querer se intrometer no meu trabalho e dizer que tem que ser assim e que tem que ser assada. Combinado?

Ela concordou. (BOJUNGA, 2008, p. 207).

Ao concordar com a construção de um novo retrato, a voz autoral se apresenta entregue e angustiada por um “papel em branco”, o que nos remete às tais dúvidas colocadas pela voz autoral de *Fazendo Ana Paz*, que exterioriza todas as dificuldades que permeiam o compor de um personagem. Como já mencionamos, Patricia Waugh (1984) compreende tal angústia, pois “textos metaficcionalis frequentemente tomam como tema a frustração causada pela tentativa de relatar a própria condição linguística³⁷ [...]”. (p. 54, tradução nossa).

Na construção deste último retrato, tão sonhado por Carolina, intitulado “Carolina aos vinte e nove anos”, a protagonista, após vinte e três anos, reencontra com Priscilla, amiga de infância que a traíra, fato que se dá ao acaso, no metrô. A cena construída por nossa autora ocorre em meio a uma interessante simultaneidade de movimentos, ou seja, do metrô com suas consecutivas paradas nas estações; e das personagens que, pouco a pouco, vão se reconhecendo, num misto de intriga e perplexidade crescentes: “Uma moça entrou, olhou em redor, não encontrou lugar pra sentar, ficou de pé, perto de Carolina. Carolina olhou pra moça. Lá pelas tantas a moça olhou pra Carolina. Ficaram se olhando um momento. Desviaram o olhar.” (BOJUNGA, 2008, p. 212).

Esse reencontro se dá pelo gradativo jogo de olhares, demarcando a diferença de personalidades entre uma e outra, pois “Priscilla mostrou ele inteiro, Carolina foi mais reservada” (BOJUNGA, 2008, p. 213 - 214). Tal diferença de personalidades se evidencia no exame introspectivo que a protagonista desenvolve, evidenciando a personalidade expansiva de Priscilla, revelada ora no seu andar: “Às vezes andava mais depressa, puxando Carolina pelo braço”, ora no seu modo de falar: “e continuava despejando palavras que Carolina ouvia atenta, aqui e ali o olho roubando a atenção pra examinar Priscilla” (BOJUNGA, 2008, p. 214). Ao se reconhecerem e trocarem informações, Priscilla convida Carolina para almoçar, e ao mencionar sua formação em arquitetura, Priscilla propõe um trabalho a Carolina, visto estar trabalhando em um projeto de uma casa, juntamente com seu marido. Ironia ou não do destino, é justamente

³⁷ Texto original: “Metafictional texts often take as a theme the frustration caused by attempting to relate their linguistic condition [...]”

essa amiga, a princípio tão amada, e depois tão odiada, quem lhe abre as portas para a realização profissional.

Relacionando então o caminho percorrido por Carolina, e concomitantemente o embate travado entre personagem e autora ficcionalizada, temos a despedida entre criador e criatura, que, em última instância, sinaliza a despedida entre obra e leitor. É curiosa a maneira como é construído esse trecho final da narrativa, pois trata-se de uma imagem afunilada, onde a distribuição das palavras no espaço branco da página não se dá ao acaso:

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. (BOJUNGA, 2008, p. 232).

O texto verbal da narrativa encerra-se com a palavra “tchau”, no entanto, na sequência, na folha oposta, temos um texto imagético que consiste em uma foto da própria Lygia Bojunga em uma praia deserta, o que nos remete a uma representação da cena imediata e posterior à despedida entre criador e criatura. Esse diálogo entre ambas as linguagens exige uma participação mais ativa do leitor na produção de sentidos. Para Annateresa Fabris (2004, p. 40) “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem”, o que mais uma vez nos remete ao fato de a autora se ficcionalizar, carregando e expondo traços biográficos.

Ainda que nosso objetivo não seja estabelecer uma análise comparativa acerca dos traços autobiográficos que permeiam *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina*, e como posteriormente veremos em *Intramuros*, não podemos negar que os fatos referenciados coincidem com a autobiografia de Bojunga, ao passo que, os esclarecimentos sobre os mecanismos do texto são claramente identificáveis com a voz do autor, conforme Diana Klinger (2016, p. 44) argumenta: “o autor retorna não como garantia última de verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção do sujeito real”.

Nas duas primeiras obras, deparamo-nos com a presença de elementos que se identificam com a biografia de Lygia, a saber: a infância no Rio Grande do Sul, a mudança para o Rio de Janeiro, a paixão por Londres, e a morada em Santa Teresa apontadas em *Fazendo Ana Paz*. E a Boa-Liga, São Pedro d’Aldeia, Cata-vento, a morada em Londres denominada de

Crow's Nest, na presente obra analisada. Além de nos revelar que o nome de sua editora surgira a partir do encontro com Peter, seu marido.

Diante disso, podemos dizer que ambas as obras analisadas, além de metaficcionalis, carregam também traços autoficcionais, uma vez que há, nas duas obras, uma ambivalência entre a figura do autor e do narrador. Nas lentes de Ítalo Moriconi “o traço marcante na ficção mais recente é a presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (MORICONI, 2005 apud KLINGER, 2007, p. 12). Diana Klinger, por seu turno, sinaliza que a escrita de si e a escrita do outro são identificadas como “duas tendências da narrativa contemporânea: o ‘retorno do autor’ e a ‘virada etnográfica’” (KLINGER, 2016, p. 12).

Com o retorno do autor, essa figura emerge dos bastidores da escrita problematizando a relação entre o real e o ficcional: o autor, aparentemente, revela sua face, imprimindo no texto fatos que reconhecemos como parte de sua biografia, embora imprima nesse mesmo texto um caráter ficcional. Trata-se de uma confusão de limites entre a voz do autor e do narrador, onde diversas pistas apontam para a identificação de um com o outro, mas ainda assim, em um texto ficcional, conforme veremos com maior latência em *Intramuros*.

2.2.3 *Intramuros*: a dramatização em cena

Se em *Fazendo Ana Paz e Retratos de Carolina* são revelados os mecanismos que envolvem o fazer literário – seja através da construção de personagens que se ‘mostram’; de uma escritora - autora ficcionalizada; do confronto entre criador e criatura; de marcadores autoficcionais; da performance encenada pela própria Lygia Bojunga – em *Intramuros*, a escritora parece romper em definitivo com o pacto tradicional de leitura, e atingir o ápice de seu projeto estético, ao mostrar o constante processo de elaboração de um texto, e mais uma vez, inserir-se nele, através da performance, sugerindo assim a confusão entre os limites de realidade e ficção. Aqui, a metaficção é ainda mais latente, a começar pelo próprio título *Intramuros*, lançando-nos aos bastidores desse ‘fazer literário’, remetendo-nos ao que ocorre entre os muros de uma produção literária. Além de se revelar na própria contracapa da obra, espaço em que a escritora define sua criação como um ‘depoimento literário’:

Creio que o Intramuros pode ser catalogado como romance, mas, pra mim, tem mais a ver com o depoimento literário, digamos assim – um despretenso relato de como a gente, se perdendo, vai se descobrindo no esforço de escrever um livro. Não é uma obra voltada para leitores mirins, e

sim para quem se interessa pelo fazer literário e pelo cumprimento de um projeto de vida. (BOJUNGA, 2016).

Publicado em 2016 pela Casa Lygia Bojunga, *Intramuros* compõe o último livro de uma coletânea de vinte e três obras da escritora, que em sua contracapa diz comemorar “quatorze anos de ‘vida saudável’” ao se referir à criação de sua própria editora, em 2002. Premiada em 2017 pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) por melhor livro na categoria juvenil, a obra seduz fortemente o público juvenil, primeiramente por trazer um caráter intimista através da sua oralidade, fazendo com que tal público se sinta representado, ao dialogar com as necessidades da adolescência. Sobre a oralidade empregada nas três obras bojunguianas que estamos analisando, fazemos referência à reflexão de Walter Benjamin (1996, p. 268): “a experiência transmitida oralmente é a fonte de que hauriam todos os narradores [...] as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Adentramos na obra a partir do “Pra você que me lê” que, embora recorrente em suas obras, como vimos em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina*, se dão de maneiras distintas: enquanto a primeira coteja o diálogo em que a escritora estabelece com seu leitor, se utilizando de um tom autobiográfico, em que é rememorado pela infância; a segunda contempla a continuidade da história de Carolina, permeado de comentários e embates entre escritora e personagem; e aqui, em *Intramuros*, aparece como um suposto subtítulo, único em toda a narrativa, pressupondo um leitor - ouvinte, conhecedor da produção de Lygia, que se sente motivado a seguir com a leitura pela ilusão da presença da autora empírica, e a sua suposta confissão do fazer literário:

A última vez que estive aqui neste espaço que criei dentro de meus livros pra conversar com você que me lê foi quando terminei de escrever *Querida*. Naquela ocasião, nosso papo foi muito curto; me despedi logo alegando que, ao botar um ponto final no livro, eu tinha caído em estado de “empacamento verbal”. (BOJUNGA, 2016, p. 7).

É através dessa espécie de prefácio, que Lygia ficcionaliza-se, lembrando seu leitor que é através do livro que a conversa entre autora - narradora e leitor ocorrem, ressaltando a natureza discursiva de sua construção. Ao mencionar a obra anterior, *Querida* (2009), recurso já utilizado em *Fazendo Ana Paz*, ela estabelece com seu leitor um jogo, na tentativa de desdobramento narcísico, ao simular ser a escritora empírica. Para isso, nos pautamos nos dizeres de Linda Hutcheon que denomina a metaficção como o recurso caracterizado pela introversão,

introspecção e autoconsciência, que tende a brincar sobretudo com as possibilidades de significado e forma, ao passo que, demonstra ter uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto no espaço literário, quanto no espaço evocado pelo próprio romance, acaba por demarcar sua participação na produção da obra.

Esse recurso utilizado por Bojunga acaba por atender, portanto, a diferentes propósitos e estratégias agenciados pelo eu - autoral, de forma que “[...] quando lemos o ‘Pra você que me lê’, estamos tendo acesso ao camarim, e não ao palco. O gostinho que sentimos é de intimidade, exclusividades, como se a autora estivesse ‘abrindo o jogo’ somente para nós”. (YURGEL, 2007, p. 95). Entretanto, esse espaço metaficcional não se volta somente para contemplar uma curiosidade de quem lê, mas tem o intuito de gerar um verdadeiro comprometimento entre a obra, leitor e autora, conforme considera Ramalho:

[...] recusando-se a uma moral da história, a finais fechados, ou a “foram felizes para sempre”, o que se vê na obra da autora é o convite à reflexão. Aprende-se na leitura de seus textos que não há uma única saída - muitas vezes não há saída alguma - o que importa é o percurso, o caminho, o passeio que o leitor pode fazer, ampliando, assim, a sua competência para a vida, no sentido de assimilar, compreender e, sobretudo, questionar as relações humanas. (2006, p. 12 - 13).

Nesse primeiro momento da obra, deparamo-nos, também, com o desabrochar de um tom dialogal de fatos empíricos de Lygia Bojunga, a saber: a sua própria foto na capa do livro; o nome de seu marido Peter que aparece na dedicatória; a editora que ela gerencia; a Fundação Cultural por ela criada em seu sítio no Rio de Janeiro - o Boa Liga; e mesmo relatos de pequenas memórias, os quais podem gerar certa confusão acerca dos limites entre realidade e ficção em leitores menos experientes. Isso porque o eu enunciado, ao criar um leve e envolvente discurso, sugere uma possível autobiografia, característica essa evidente na maioria de suas obras, em especial, as três que compõem o corpus desta pesquisa. Ainda que nosso objetivo não seja fazer o resgate de traços autobiográficos nessas obras, acreditamos que seja válido apontarmos tais elementos:

Botei no caderno uma borboleta azul que encontrei morta numa trilha da Boa Liga; [...] fiz uma porção de desenhos (como sempre muito malfeitos) dos espaços onde passariam a acontecer alguns projetos da Fundação; anotei telefones, endereços, nomes que me ocorreram pra futuros personagens; recheei três ou quatro páginas com diálogos que iriam acontecer numa peça de teatro que eu iria escrever; coisas assim... (BOJUNGA, 2016, p. 9).

Acerca da definição de autobiografia, Philippe Lejeune (2008, p. 14) a concebe como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular de sua personalidade”. Para ele, só podem ser caracterizados como autobiografia, romances em que o leitor é convencido pelo narrador de que quem narra é a pessoa que ‘assina’ a capa da obra, estabelecendo uma analogia entre o eu que narra e o eu que publica e cria o romance. No entanto, parece-nos que a concepção de Diana Klinger (2016) se aproxima com mais assertividade das construções literárias que Bojunga elabora, não somente em *Intramuros*, mas nas três obras que estamos debruçados:

[...] o texto ficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Philippe Lejeune, em termos de uma “coincidência” entre “pessoa real” e personagem textual, mas a dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como forma de performance. (KLINGER, 2016, p. 53).

Ao iniciar a obra com “Pra você que me lê”, com uma voz que identificamos como a voz da autora, configura-se a “dramatização de si”. Assistimos assim, à construção simultânea da autora e narradora, construindo-se como personagem de si mesma, transformando a si mesma em matéria literária. Ainda de acordo com Klinger (2016, p. 56), a dramatização de si pelo sujeito da escrita compara-se “à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita”.

Para ela, a autoficção pode ser compreendida:

[...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2016, p. 62).

Trata-se de uma “narrativa híbrida, ambivalente”, pois, na medida em que nos lança em um terreno ambíguo, oscila entre o referencial e o ficcional. O autor funciona como referente, não como pessoa biográfica, mas como personagem construído, que enuncia em seu relato, referências e depoimentos, o que gera uma grande confusão em quem está lendo. Destarte,

estamos diante de uma obra que não é narrada em retrospecto, os fatos apresentados pela autora são vivenciados no momento em que ela escreve, descartando, assim, a ideia de autobiografia, a partir das definições de Lejeune.

Para Navas e Valim (2018, p. 11), a escritora não intenta que seu leitor reconheça sua obra como autobiografia:

[...] a autora narra e vivencia os fatos no mesmo instante do ato da criação, criando um simulacro verdadeiro do que aconteceu e continua a acontecer. Além disso, em nenhum momento, nas falas da narradora-escritora-personagem, há uma tentativa de criar, com quem está a ler, um pacto de veracidade dos fatos. A única a afirmar que vai contar toda a verdade ao leitor é a personagem Nicolina.

Apoiados em tais reflexões, e na afirmação de Klinger, podemos dizer que a narrativa se desenvolve através da linha autoficcional, cuja mescla do real e ficcional é performatizado por uma escritora que trabalhou como atriz e dramaturga, evidenciando, assim, um “falar mais dramaticamente do ato de escrever” (BOJUNGA, 1991, p. 10). Tais vivências em cima do palco acabam por incorporar o fluxo de muitas de suas narrativas. Nas palavras de Eikhenbaum (1973, p. 157 - 158), a 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”.

Dessa forma, nota-se que o “mostrar” acaba prevalecendo ao “contar”, gerando assim um grande efeito de teatralidade.

Ah!, se este nosso espaço fosse um palco, eu não teria que ficar tão cheia de dedos pra te fazer esta apresentação. Bastaria eu virar um pouquinho a cabeça, fazer um gesto e dizer, esta é a Nicolina. E, pronto! Ela entrava em cena e, num segundo, se revelava pra você – na aparência, na expressão do rosto, no jeito de andar, de olhar, de sorrir. Mesmo que não dissesse uma palavra, a presença dela já seria uma revelação. Então, já que eu estava pensando em termos de teatro, resolvi dar uma deixa pra Nicolina entrar e se apresentar. (BOJUNGA, 2016, p. 14).

Nesse sentido, o fragmento dramatizado é incorporado na enunciação a partir do emprego de uma pontuação expressiva e de termos próprios da perspectiva cênica, como “palco”, “entrava em cena”, “em termos de teatro”, “deixa”, com suas modulações emotivas. Além disso, ao longo da narrativa é possível notar o acréscimo de alguns marcadores, em negrito que, em um texto dramático, chamaríamos de rubricas, como ocorre em uma das passagens do texto:

[...] e, se o vendedor perguntava se ela gostava mais disso ou daquilo, ela respondia: pergunte pra minha filha, a mobília é pra ela.

Silêncio não muito curto

Minha mãe era legal.

Ela deve ter feito um bruto esforço pra não administrar aquela expedição e não comprar a mobília que ela achava que eu devia ter.

Outro silêncio não curto

[...] (BOJUNGA, 2016, p. 23).

Ao nos fornecer a maneira como se deu o título *Intramuros* (p. 10) e o nome de sua protagonista “Nicolina” (p. 11), a autora - narradora revela ao seu leitor como surgiram os mecanismos do fazer literário dessa obra, revelando-nos como Nicolina surge para ela, assim como ocorre com as protagonistas anteriores:

[...] É que, ao abrir o caderno (ah, quantas vezes aberto com esse propósito) e ver os dois nomes ali escritos, tive a agradável surpresa de sentir que eles estavam se oferecendo pra mim; cheguei mesmo a sentir que, desta vez, eles estavam me esperando para um verdadeiro encontro – fosse qual fosse o resultado. E, pela primeira vez, vi a Nicolina:

Alta.

Magra.

Ainda nos seus vinte anos.

Sem dúvida, bonita.

Braços cruzados.

Impassível.

Me olhando (sem simpatia).

Aguardando.

Pra te ser apresentada. (BOJUNGA, 2016, p. 13).

Aqui, mais uma vez, assistimos à construção de uma personagem que vai ganhando vida pelas mãos de quem a inventa. Nesse sentido, ao mostrar seu processo de construção, e ao encenar um embate entre criador e criatura, a escritora ficcionaliza-se, como se autora - narradora e personagem estivessem em um espaço cênico, e o leitor assistisse a essa encenação de ambas:

- Olha, esta é a Nicolina. Entra, meu bem, não fica aí parada na porta feito coisa que não quer se mostrar; que que é isso, gente!, este espaço também é teu. Quer dizer, é muito mais teu do que meu, tanto que é você que vai contar a tua história, é ou não é?

- Não sei se eu tô a fim.

- Ué!... você não me disse que estava?, que ia ser bom ouvir tua própria voz relembrando fatos? Não disse que isso ia te ajudar a enfrentar melhor essa visita que você está esperando e que tá te deixando tão nervosa?...

- Eu não tô nervosa! (BOJUNGA, 2016, p. 14 - 15).

Ao sair de cena e deixar no comando sua criação, a autora - narradora assiste ao desenfreado riso de Nicolina se manifestar, e acrescenta uma nota de rodapé: “N.A.: É só eu sair que a Nicolina começa a rir. Sem parar. Vou ficando aflita. Devo intervir? Me aproximo da porta. Não sei se entro ou não entro. Resolvo esperar. Afinal, o riso para. Vou indo embora.” (BOJUNGA, 2016, p. 15). A autora - narradora se retira do ‘palco’ para que sua criação, Nicolina, ganhe vida e comece a contar sua própria história para quem está lendo, ou ‘assistindo’ à sua encenação. Com isso, trazemos a reflexão de Ravetti (2002), para quem: a “*performer* impõe sua presença física com tanta insistência que não pode deixar de ser visto como autobiográfico cênico que possui uma relação com os objetos e com a situação de enunciação”. (RAVETTI, 2002, p. 61).

Após essa ‘saída de cena’ de nossa autora - narradora, ficamos cara a cara com nossa protagonista, Nicolina: personagem intrigante que, ao contar sua história, desperta compaixão e repúdio em seu leitor. Essa personagem carrega, desde a infância, duas características que saltam aos olhos: o riso desenfreado, que a domina em todas as situações que julga ameaçadoras, fruto de uma ansiedade ou angústia; e a sua capacidade artesanal, ao compor bonecos a partir de objetos descartados por outras pessoas.

No entanto, a voz de Nicolina não é a única que aparece na trama, pois estamos diante de uma obra fragmentada, que não possui linearidade discursiva, em que várias vozes assumem as rédeas da narrativa. Situação esta permitida por nossa escritora – narradora - personagem que, mais uma vez, valendo-se de estratégias metaficcionalis, simula ser uma personagem: ao trazer Nicolina, com todas suas peculiaridades e dificuldades em se relacionar com seus afetos, concomitantemente, assistimos as dificuldades que permeiam o processo de criação da autora - narradora. Isso gera um conflito no seu discurso, uma espécie de “desnudamento dessa ilusão³⁸”, conforme denomina Patricia Waugh (1984) questionando a realidade, de modo que resta ao leitor, o papel de coautor. A teórica reflete acerca dos escritos metaficcionalis como aqueles que “não examinam apenas as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também, exploram a possível condição ficcional do mundo externo ao texto ficcional³⁹”. (WAUGH, 1984, p. 2).

³⁸ Texto original: “laying bare of that illusion”.

³⁹ Texto original: “In providing a critique own methods of construction, such writing not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

Esse elemento não nos parece pioneiro em se tratando de escritas bojunguianas; o fato de compartilhar com seu leitor as etapas da construção de uma narrativa torna-se matéria prima para a sua própria ficção. Outro elemento que nos parece familiar é o diálogo que ocorre entre criador e criatura, o que nos leva, muitas vezes, a discussões calorosas, movidas por tentativas de persuasão ou de descontentamento por parte desses personagens:

Ela é assim: coronela toda vida, tá sempre querendo apresentar a gente pros outros. Eu já disse: se você faz tanta questão que os outros conheçam a gente, deixa que a gente mesma se apresente, e pronto! Mas você vai ver como ela vai querer se meter quando ele chegar. (BOJUNGA, 2016, p. 29).

É por meio de um alternar de vozes entre autora - narradora e personagens que vamos conhecendo cada um deles, e o tecer da trama, que traz Nicolina como a protagonista. Nessa primeira ‘entrada de cena’ de Nicolina, ela conta ao leitor sua história: do riso que a atormenta desde a infância; sua habilidade em criar bonecos; a construção do Nicolau – o boneco tão querido, que fora construído por suas mãos; a relação conturbada com a família, bem como o rótulo de autista por parte de parentes; a negação da escola; o acidente com a mãe, ocasionado pela martelada que Nicolina lhe dera; a decadência financeira da família, fruto da não recuperação da mãe; a fuga de casa, após a morte dos pais; e a lembrança da conversa com Vinícius, seu ex-marido.

Ao falar diretamente ao leitor, Nicolina estabelece um pacto de confiança: “Aliás, eu não pretendo te contar nada que não seja factual. Não pensa que eu vou começar a viajar, não; Só vou te contar coisas que aconteceram mesmo, prometo. E, quando eu prometo, tá prometido”. (BOJUNGA, 2016, p. 18). Em um outro momento, ela confere ao leitor uma possível reflexão, reforçando seu pacto de confiança:

Me diz uma coisa... Olha, desculpa a pergunta que eu vou te fazer, a gente se conhece pouco, pode até pegar mal eu te fazer uma pergunta dessas: você já teve que viver com ela? Com a culpa?... Não, não!, esquece, esquece: não precisa responder. A Coronela já cansou de me avisar que este espaço aqui é zona livre de pressão; quem vem pra cá quer ficar bem quieto, na sua (tô repetindo o que ela diz, viu?) aqui dentro ninguém tem que ser interrogado, entrevistado, fotografado, celularizado, televisionado, skypeado, tabletado e os outros ados que andam soltos por aí. Então, esquece a pergunta. Não interessa se você já viveu ou não viveu com isso ou aquilo. (BOJUNGA, 2016, p. 38 - 39).

Nesse momento, assistimos a uma mínima mediação discursiva operada pela narradora - escritora, haja vista que quem passa a dominar as rédeas da narração é a própria protagonista.

Isso ocorre devido à, já mencionada, alternância de vozes, que se dá por meio da enunciação na enunciação, que, agora, passa a figurar como aspecto concernente à performance enunciativa: a encenação, que, neste caso, concretiza-se na fala de Nicolina, deixa então de ser o objeto de narração da arquinarradora para narrar a própria história. Com isso, sua voz é incorporada ao texto como uma voz autônoma, de modo que, no fluxo da leitura, quase passa despercebido o fato de que Nicolina subordina-se, na verdade, a um discurso maior, articulado, num patamar superior, através da linha da criação. Tanto que a personagem se autodenomina como “mentirosa”, ou “fingidora”: “Quando a gente diz que uma pessoa é mentirosa, sempre pega meio mal, é ou não é? Mas... ah, sei lá! mas foi isso que eu saquei de repente: eu era uma mentirosa. Ou, se prefere, pra não pesar muito, uma fingidora”. (BOJUNGA, 2016, p. 19).

Na reflexão de Eikhenbaum (1973), a recorrência a esse recurso performático trata-se da ênfase conferida à apresentação direta dos fatos e à sua encenação, em vez de privilegiar-se somente o narrar. Essa incorporação não é conferida somente a Nicolina, mas também a Vinícius, pois, ao dar voz e se apresentar à sua arquinarradora, rememoram fatos, desabafando seus sentimentos:

E hoje, nesta ocupação distraída a que eu estava entregue, notei o formato multifacetado de uma nuvem se aproximando. Meu coração bateu diferente: aposto que essa nuvem vai me trazer a Nicolina, pensei. E não é que tive uma surpresa? Quem chegou foi o Vinicius, e, pra aumentar minha surpresa, já chegou me tratando como se fosse uma velha e querida amiga.
- Que bom te ver! Tava louco pra desabafar com alguém um encontro muito louco que eu tive. – E me abraçou. [...] (BOJUNGA, 2016, p. 44).

É válido mencionar que a alternância de vozes é demarcada a partir do surgimento de nuvens, ou seja, a cada encenação de um personagem, a nuvem se aproxima, anunciando a chegada de outro. Além disso, há, dentro da narrativa, marcações gráficas, em uma espécie de subdivisões, que em uma narrativa tradicional poderiam ser consideradas como a separação entre capítulos.

Na sequência, deparamo-nos com o retorno da autora - narradora retomando seu bate-papo com seu parceiro, o leitor. Aqui, mais uma vez, ela traz elementos autoficcionais, desde sua morada em Londres, e a “chegada oficial do outono”, estação esta que aparece com certa frequência em obras bojunguianas, não ao acaso. Além disso, juntamente com o outono, se aproxima uma nuvem trazendo com ela Vinícius, que já assume a cena, contando como se deu a primeira vez que avistou Nicolina, em uma passarela, e a paixão arrebatadora que o tomou desde o primeiro momento em que a viu:

[...] Bom, mas o que interessa é que, de repente, ela entrou. ELA...a tal celebridade brasileira...

E aí, o Vinicius pareceu se esquecer de tudo mais que não fosse a lembrança daquele momento. Assumiu um ar beatífico. Respeitei. Fiquei quieta também, imaginando a Nicolina na passarela e o Vinicius experimentando, pela primeira vez, a emoção de um coup de foudre. Mas depois provoquei:

- Também “trançando perna”?

-Não sei. Nem sei o que ela tava vestindo e nem sei se o sapato dela era igual ao das outras. Só sei que a única coisa que eu queria é que o olho dela se encontrasse com o meu. Me levantei duas vezes e fiz assim com o braço pra ver se ela me via, se o olho da gente encontrava [...] (BOJUNGA, 2016, p. 47).

Ao dialogar com Vinícius, nossa criadora se confessa surpresa diante da passionalidade de sua criatura, dando-nos a suposta impressão de que ele ‘foge ao seu controle’:

[...] Mas, dessa vez, mergulhei de novo no carro e me mandei lá pra onde tinha acontecido o desfile, só pensando uma coisa: eu tenho que chegar junto dela. De-qual-quer-ma-nei-ra. Que é? Por que que você tá rindo?

- É que... eu...ah, esquece, Vinícius, esquece.

- Eu disse alguma besteira?

- Não, não! é que eu não tinha imaginado que você ia me sair com esses impulsos, essas... urgências. (BOJUNGA, 2016, p. 49).

É curioso o fato de que a paixão é tratada com recorrência nas narrativas de Lygia Bojunga, configurada como sinônimo de fraqueza, cegueira e obsessão. Aqui, vale uma ressalva acerca dessa característica, pois, além de Nicolina e Vinícius, temos em Carolina uma personagem extremamente passional, marcada por arrebatadoras paixões, a saber: admiração / decepção por uma amiga; Londres; um vestido e Homem Certo (caracterizado como viciado em álcool e drogas, vivendo às custas de heranças). E Ana Paz, que se apaixona por Antônio, personagem esse construído como frio e calculista, movido por uma mentalidade capitalista.

Dentre outras obras, que não aprofundamos nessa pesquisa, mas que valem ser mencionadas, estão: em *O abraço* (1995), Cristina é movida por uma atração incontrolável pelo palhaço, homem que supostamente a estuprara na infância; *Nós três* (1987), em que Mariana é surpreendida por suas desgovernadas mãos e, tomada por uma passionalidade, tira a vida de Davi com uma facada; em *Tchau* (1984), a mãe de Rebeca, inspirada pela paixão por um amante grego, abandona seus filhos; dentre outras. A respeito disso, podemos dizer que, assim como as personagens de Fiódor Dostoiévski, uma vez que estamos nos referindo a uma autora - narradora que se diz leitora assídua do referido escritor, as personagens de Bojunga se deixam

conduzir pela passionalidade, de tal forma que a personalidade se deixa dominar, não importando para o ser apaixonado os obstáculos morais ou sociais.

Em *Intramuros*, a passionalidade não só de Vinícius, mas, principalmente, de Nicolina compõe toda trama. Aliás, nossa protagonista foge de todo e qualquer estereótipo de boa menina, sociável, que gosta de bonecas e de fazer amizades, desde o início da narrativa. É por meio de suas palavras que sabemos o que ocorreu após a morte de seus pais e a fuga da casa de tia e avó: torna-se modelo; é assediada por Hortênsia - dona da agência; vai morar em Nova York; e seu retorno ao Brasil é proveniente de um desfile, no qual Vinícius a conhece, e ambos se apaixonam. Relação movida pela passionalidade, e ao ser rotulada como incapaz de criar sua filha Nina, em decorrência de uma ação agressiva ao se deparar com a menina destruindo suas criações, e que nos remete à mesma reação que teve com a mãe, ainda criança, ao dar uma martelada em sua cabeça, Vinícius toma as rédeas acerca da criação da filha, rompendo com Nicolina, embora ainda nutra grande paixão pela protagonista.

É através da mescla entre vozes e lugares que a trama vai sendo tecida, em toda a narrativa percebemos o diálogo que autora - narradora desenvolve com seus personagens, ficcionalizando-se e acrescentando elementos de sua própria vida à trama. A história perpassa os estúdios do Rio de Janeiro e Londres, locais em que ocorrem a atividade criativa da autora - narradora, e também, da escritora empírica Lygia Bojunga, além dos espaços da protagonista, que reside no galpão da antiga família e que fora transformado por ela, em local de atividade artesanal:

Passei o resto do dia enfiada naquele galpão, colando e descolando, pregando e despregando, cortando e recortando isso e aquilo na tentativa desesperada de imprimir na cara do Nicolau a cisma de cismar. Já era de noite quando a minha mãe e o meu pai me arrancaram de lá. O Nicolau já estava de cara feita, de mão acabada e de pé bem grande pra firmar no chão.

Quando eu apresentei o Nicolau pra eles, o meu pai ficou tão assustado que eu perguntei: que foi? e ele falou: com tanta boneca bonita que te deram, pra que que você quer este monstrinho? Mas a minha mãe logo respondeu: porque este foi ela que fez. Vamos? (BOJUNGA, 2016, p. 31 - 32).

Com isso, podemos notar que as semelhanças entre autora - narradora e Nicolina não se dão ao acaso, haja vista que, enquanto Nicolina confecciona bonecos a partir de materiais descartados, conferindo-lhes vida ao reciclá-los; a autora cria personagens a partir de palavras, por meio do literário, ressignificando as palavras e tornando matéria-prima em construção da própria ficção. Nesse sentido, o *Intramuros*, galpão em que nossa protagonista compõe ou reconstrói seus bonecos, pode se equiparar à própria editora de Lygia:

- Aqui, ó, neste pedaço todo aqui, eu vou fazer uma cidade pros bonecos; vai ter casa, vai ter avião passando no céu... vai ter árvore, uma porção!, e vai ter banco na sombra pra eles sentarem pra descansar, pra ler, pra namorar... vai ter cachorro, gato e galinha... vai ter até bonde, feito aqueles que tem lá em Santa Teresa, onde a Coronela mora um pedaço da vida dela... (BOJUNGA, 2016, p. 143).

É graças a fragmentação estabelecida por Lygia que seu leitor não consegue atingir a obra em sua totalidade, haja vista que as dúvidas e inquietações frente a um processo criativo da escrita promovem a confusão em um leitor incauto, ao exigir não apenas o reconhecimento dos bastidores da escrita, mas também a criticidade de seus métodos de construção, bem como da realidade externa do texto, onde seu leitor é conduzido pelos tênues limites entre o real e o ficcional. Destarte, é notório que o eu enunciativo não demonstra exercer hierarquia sobre o leitor, deixando nas mãos de quem lê a (re)configuração do texto, e, portanto, o papel de coautor:

[...] Nesse já demorado convívio com o fazer literário, as vezes que destruí episódios ou vidas inteiras inventadas foram bem mais numerosas do que as entrevistas e/ou sessões de autógrafos que dei.

O quê?

Não: a vontade/compulsão que eu tive naquele dia passou. Ou melhor: a compulsão passou, não rasguei nem deletei coisa alguma. Mas a vontade continuou a me visitar. E tem me visitado com frequência crescente à medida que, lentissimamente, fui me dando conta do que a escrita do *Intramuros* vinha significando pra mim.

Já te contei como são tortuosos/enrolados os caminhos que a minha escrita percorre quando escrevo livro. Mas nunca semelhantes aos desta vez. Começando pelo título do livro, conforme te contei no início deste nosso papo. Naquele dia em que venci a compulsão de rasgar/deletar o *Intramuros*, tentei virar a vontade destrutiva em vontade inventiva: voltei a me ocupar em ver nuvem passar cogitando em qual delas ia chegar quem. (BOJUNGA, 2016, p. 121).

A tematização do processo compositivo, a metaficção, nas lentes de Chalhub (1986, p. 63), evidencia-se como “o tema estruturado na feitura do texto”, configurando-se “um sobrescrever, diferente de um sobre escrever”, pois se “este é um dizer sobre algo, sem mostrar o que faz, aquele é o mostrar o que está dizendo”. Por meio da escrita metaficcional, estabeleceu-se uma parceria com o leitor, o qual é seduzido para dentro da obra, uma vez que se torna tão importante quanto os próprios personagens, e tem seu papel determinado pela própria estrutura do texto.

É sobre esse mostrar o que se está fazendo que a obra vai sendo tecida. A autora - narradora, então, retoma a voz e nos conta como a ideia do livro surgiu e, por consequência, um de seus personagens vai se revelando diante de nossos olhos:

Sabe o que aconteceu? Cochilei. Não sei quanto tempo. Só sei que, quando acordei, vi uma mancha alaranjada escapular de uma nuvem que ia passando. Conforme a mancha se aproximava, tomava a forma de uma figura humana empunhando em vassourão. Ao aterrissar na minha mesa, a figura já se mostrava com tanta clareza que o nó da escrita desatou e um episódio de vida se formou. (BOJUNGA, 2016, p. 121 - 122).

O personagem em questão é Gari, senhor de setenta anos, varredor de rua, que está sempre às voltas do *Intramuros*, trabalhando e vasculhando caçambas de lixo. É dessa forma que conhece Nicolina, dado que ela sempre inspecionava as caçambas, com o intuito de resgatar “coisas jogadas fora que ela pudesse ressuscitar” (p. 123), uma vez que se assume como uma “artesã ressuscitadora” (p. 122). Ao resgatar um barco descartado, e diante do interesse de Gari pelo objeto, Nicolina se oferece em consertá-lo e presentear Garibalde, neto de Gari. No dia seguinte, Gari e Garibalde vão até o *Intramuros*, e acontece o “magnetismo” que muitas vezes presenciamos entre os personagens de Bojunga:

Se você já me conhece de outros personagens, talvez se lembre que não foi só uma, nem duas vezes que dois deles, num primeiro encontro, caíram em profunda contemplação um do outro – o olhar denunciando o quanto de magnetismo mútuo o encontro produzido. Em geral, nesses ‘casos magnéticos’ que estou me lembrando, ocorridos anteriormente com meus personagens, a sexualidade assumiu, como é comum, papel preponderante. Mas creio que esse impacto instantâneo entre dois seres ocorre também por outras vias menos explícitas, mas quase tão intensas e instintivas como a da sexualidade- vias essas que poderíamos chamar de afinidades eletivas. O que que ‘elegemos’ nesse momento? uma afinidade de gostos? De atitudes? De hábitos? De carências? De imaginação? De prazer estético? Talvez uma mistura de tudo isso, não sei. Só sei que acontece. E aconteceu com a Nicolina e o Garibalde. (BOJUNGA, 2016, p. 136 - 137).

Na sequência, assistimos a algumas insatisfações de Nicolina a respeito dos rumos de sua vida, e novamente alguns embates entre criador e criatura se instauram, como ocorre em obras anteriores. Além disso, a autora - narradora também se dirige ao leitor, contando sobre a relação tão conturbada entre as duas:

Pois é... só que depois ela não se conformou com a ausência do Vinicius e da Nina e aquela...hmm... animosidade que eu sempre senti da parte dela em relação a mim se acentuou. Me acusou de ser sádica por ter introduzido e

desintroduzido o Vinicius na vida dela. Depois, sabe qual foi a atitude que adotou cada vez que eu aparecia? Se perfilava, batia continência e calcanhar e ficava em posição de sentido, esperando as minhas ordens. Pra tudo que eu dizia e /ou sugeria, ela retrucava: “Perfeitamente Coronela”.

[...]

Várias vezes a Nicolina me tirou o leme das mãos e inverteu o rumo do barco. Rumo que eu havia planejado e achava que era assim que devia acontecer. Só que ela fazia acontecer...assado. E aí, se eu queria retomar o meu rumo, ela se indignava e me culpava, dizendo que eu não gostava dela, que eu tinha um fraco pelo Vinicius, que eu dava sempre razão pra Rosário e mais isso e mais aquilo. (BOJUNGA, 2016, p. 157, 158 - 159).

Ainda sobre o recurso utilizado por Lygia Bojunga na seção “Pra você que me lê”, que em cada obra aparece em um lugar, a autora afirma se tratar de um “espaço móvel [que] varia de livro: ora é no começo, ora no fim; ora se torna ausente, ora se limita a dar uma ou outra informação sobre o livro que você tem na mão” (BOJUNGA, 2006, p. 253). Independente do espaço do livro físico que esta seção ocupa, seja fazendo parte da história ou fornecendo detalhes sobre a escolha dos personagens, o fato é que essa seção destina-se ao leitor, é a autora piscando os olhos para ele, convidando-o a fazer parte do processo e alertando-o sobre a sua importância nesse processo que, para ela, é essencialmente um processo de troca.

Em *Intramuros*, podemos dizer que o “Pra você que lê” não se trata apenas de fornecer algumas informações sobre a obra, mas sim colocar seu leitor a par de todo processo, confidenciando todas as vontades, fraquezas, excessos e faltas no compor da obra, sendo essas revelações também apresentadas durante toda a narrativa. Embora haja uma constante alternância de vozes, deparamo-nos frequentemente com a autora - narradora contando-nos sobre todo o processo de construção da narrativa, desmistificando a figura do autor onipotente. Declarando-se onipresente ao dialogar com seus personagens, e muitas vezes discordando deles, a autora - narradora entra em conflito, conforme vimos nas obras anteriores.

[...] Por acaso a Coronela está querendo dizer que eu e o *Intramuros* servimos foi de metáfora?

- Não. “Serviram” (e bota aspas neste verbo, hein, dona Nicolina) foi pra enxergar com clareza onde é o meu lugar).

Outra quietude da parte dela, desta vez, breve

- Hmm... E a tal despedida de mim? Como é que ficamos? Ou não ficamos?

- Ficamos, sim. Só que antes eu queria te fazer uma consulta. Quer dizer, não é consulta, é decisão: desta vez eu não vou te dar tempo pra mudar o rumo do barco...

- Ah, Coronela, não começa de novo com essa história de mudar rumo de barco, tirar leme de mão e não sei que mais...

- É que... eu resolvi eliminar vários episódios dos cadernos que escrevi e, consequentemente da tua memória.

- Tipo?

- Quase toda aquela fase de modelo que eu e a Hortênsia inventamos pra você. Aquele teu período de celebridade me parece tão... assim...sem vida, falso... Quando comecei a reler o que a Hortênsia fez pra te transformar numa, abre aspas, celebridade internacional, fecha aspas, eu...
- Você gravou aquilo tudo na minha memória?
- Sim, eu...
- E não dá pra deletar?
- Claro que dá, mas ...
- Então? Tá esperando o quê? Deleta. Rasga! Deleta! (BOJUNGA, 2016, p. 170, 171 - 172).

Ao discutir sobre os rumos da trama juntamente com sua criação, ela abre a possibilidade de que Nicolina e ela decidam juntas o destino da história, pois ao “rasgar”, “deletar” algumas partes que não atendem às suas expectativas, ela “consulta” Nicolina acerca desses descartes. Além disso, é nessa passagem que a despedida entre criador e criatura se dá: “- Foi saindo. Gritou: depois a gente continua a conversa! Me levantei num pulo pra dizer que a gente não ia mais se ver e que... mas ela já tinha sumido.” (BOJUNGA, 2016, p. 175). Nossa arquinarradora caminha para o final da obra carregando alguns descontentamentos acerca da sua escrita, “entediada”, como ela mesmo menciona, questionando se o livro que temos em mãos se trata de uma literatura de qualidade:

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

E é nesse “mexer com papel, rasgar papel, reciclar papel” (2016, p. 181), que nossa autora - narradora finaliza a obra tecendo a si mesma e seu fazer literário a partir de escolhas e gostos pessoais e, como de costume, encerrando com seu “Até nosso próximo encontro – Lygia” (p. 182), demarcadas graficamente pela sua própria letra. Acerca desse processo de discussão da “condição ficcional” da escritora, recuperamos a reflexão de Gustavo Bernardo (2010):

A ficção que chama a atenção sobre a própria condição ficcional termina por levantar questões relevantes sobre as relações entre ficção e realidade e, adiante, questões decisivas sobre a própria realidade. [A obra] que chama a atenção sobre a sua condição igualmente ficcional aprofunda essas questões. (BERNARDO, 2010, p. 183)

Ainda acerca das reflexões do autor acima, conforme já mencionado em seu artigo *Da metaficção como agonia de identidade*, ao elencar alguns exemplos característicos de metaficção, a saber, um conto sobre uma pessoa lendo um conto; romances sobre uma pessoa lendo um romance; romances não lineares; histórias que comentam as convenções da própria história; romances em que o autor é personagem do próprio romance; notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; personagens que se preocupam em se encontrarem dentro de uma história; histórias que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto o enredo, dentre outros, percebemos que *Intramuros* evidencia, do início ao fim, a metaficção, que aparece também como recurso de invenção, conforme reflete Bernardo, explicitando, de diferentes maneiras sua condição de ficção, rompendo as fronteiras entre autor e leitor. Aqui, Bojunga manipula a linguagem poética, conferindo à sua escritura um caráter metaficcional e performático, de tal forma que a obra é apresentada ao leitor não como ‘produto’, mas sim, como algo ‘em produção’.

2.3 Amarrando as pontas do fazer literário de Lygia Bojunga: algumas estratégias

Ao nos debruçarmos nessas três obras, observamos o processo de autorreferencialidade, ou seja, o inclinar da obra sobre si mesma, por meio de narrativas que, narcisicamente, dirigem seu olhar para sua imagem especular, conforme ressaltamos no capítulo anterior, em que Linda Hutcheon atenta-nos para o processo construtivo visível, seja ele autoconsciente ou autorreflexivo. Nessa perspectiva, podemos dizer que nas três obras Lygia se utiliza dos aspectos autoconsciente e autorreflexivo: “[...] um metaficcionista, é por ele mesmo, também um acadêmico. O crítico e o criativo se encontram em sua ficção como acontece em todos os textos narcisistas⁴⁰” (HUTCHEON, 1984, p. 144).

Desse modo, podemos afirmar que, ao desnudar seu processo de construção, Bojunga exerce um grande efeito sobre seu leitor, suas narrativas “narcisistas” objetivam recolocar e perturbá-lo através do processo de espelhamento, que resulta em uma leitura desafiante e ameaçadora, na medida em que adiciona explicitamente a dimensão da leitura como um processo paralelo ao do leitor. De acordo com Hutcheon, o “leitor, como o escritor, torna-se o

⁴⁰ Texto original: “It is not accidental that... a metafictionist is himself an academic. The critical and the creative meet in their fiction as they do in all narcissistic texts.”

crítico, sem sacrificar sua relação amadora eu/você do texto, o leitor também estabelece um diálogo eu/ele distanciado⁴¹” (HUTCHEON, 1984, p. 144, tradução nossa).

Nesse sentido, podemos dizer que, na escrita bojunguiana, a metaficção implica as condutas que o leitor assume a partir da sua relação paradoxal com autor e texto: a narrativa o conduz de modo a reconhecer seu caráter artificial, envolvendo-o de tal forma que ele assuma a ‘coautoria’ da ficção, sendo um ativo participante. Na perspectiva de Hutcheon (1984), a metaficção desestabiliza os elementos textuais de maneira tão ostensiva e ampla, que até mesmo entidades bem consolidadas, como leitor, autor e narrador passam a ser reconsideradas, tornando inquestionável a natureza autoconsciente do discurso metaficcional.

Ao construir textos sobre si mesma, sua infância, suas experiências, suas viagens, seu processo criativo, Bojunga constrói ficção a partir de sua verdade, transformando, dessa maneira, sua própria verdade em ficção. Nas palavras de Leonor Arfuch (2005, p. 64):

[enquanto] os gêneros canônicos são obrigados a respeitar certa verossimilhança da história contada – o que não supõe necessariamente veracidade –, outra variante do espaço biográfico podem produzir um efeito altamente desestabilizador, talvez como “deforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal”: as que, sem renúncia à identificação de autor, se propõem a jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária ou indicial.

Com isso, concluímos que as três obras, ao configurar o excesso de autorreferencialidade, conforme afirma Arfuch (2005), em vez de atestar sua veracidade, a desestabiliza. Essas obras encontram-se entre a autobiografia e a ficção, sendo extremamente autorreferenciais, pois a imagem do autor que se materializa naquela voz que nos confunde é uma imagem teatralizada. A autora pode encher o texto de referências autobiográficas, pode se expor, exprimir suas ideias, opinar, criticar livremente o que bem entende, pois não é ela, Lygia Bojunga, quem fala, é uma personagem - autora. Por isso, é perfeitamente aceitável a materialização dela na própria trama, dialogando com uma de suas personagens, e construindo-se através de diversos eus. Narrando a si mesma, muitas vezes, a autora cria para si um personagem e questiona a respeito dos modos de representação, trazendo à tona os limites diluídos entre o real e o ficcional.

⁴¹ Texto original: “The reader, like the writer, becomes the critic; without sacrificing his I-Thou amateur relation to the text, the reader also establishes and I-It distanced rapport.”

Tais relatos são conscientes de seu caráter ficcional, ao passo que não há pacto estabelecido através da coincidência ou não entre autor e narrador que estabeleça se o texto é ou não ficcional. As narrativas em questão instauram a ambiguidade, haja vista que se propõem a transformar e dissolver a ideia de um texto calcado nas certezas, conforme reflete Patricia Waugh (1984) acerca dos “meta”, definindo-os como textos munidos de uma maior consciência no mundo contemporâneo no que tange à função da linguagem na construção e manutenção do nosso senso de realidade.

Desta forma, a ideia de que a linguagem reflete um mundo coerente, significativo e objetivo não mais se sustenta. A ideia de que a linguagem é um sistema independente que gera seus próprios significados, acaba por ser reforçada, quando ela afirma que os “termos ‘meta’, portanto, são necessários para explorar a relação entre esse sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo exterior à ficção⁴²”. (WAUGH, 1984, p. 3).

A iluminação dos bastidores da escrita é a palavra de ordem nas três obras. Seja refletindo sobre ele, seja expondo esse processo, seja transformando esse processo em matéria literária. O fato é que o desvelamento do processo criativo é o ponto de partida para os questionamentos acerca dos modos de representação, na medida em que cria arte com o que normalmente permanece nos bastidores.

Ao trazer instrumentos próprios do fazer literário, como “mesa”, “caneta”, “lápiz”, “papel”, “computador”, “escrivadinha”, “caderno aberto”, “caderno fechado”, “livro que estou lendo”, “livro que vou ler”, “livro que vou reler”, “livro que mandaram”, “lápiz assim”, “lápiz assado”, “laptop”, Bojunga não aponta para a figura do narrador, mas a do escritor da obra. Com isso, nota-se a performance da linguagem que perpassa os três textos, sendo que na primeira obra, uma das formas de sua instauração é o emprego, pela arquinarradora, do verbo fazer para se referir à construção de suas personagens e ações.

Na segunda, em sua própria capa, deparamo-nos não somente com título e a autoria, mas com uma continuidade sintática entre ambos, por meio do verbo fazer, posto no particípio passado: “Retratos de Carolina feitos por Lygia Bojunga”. E, em *Intramuros*, somos surpreendidos com a foto da própria Lygia, enquanto a contracapa traz um aviso da própria autora, informando que o livro a ser lido trata-se de um “depoimento literário”, indicado para quem se interessa pelo “fazer literário”, permitindo-nos a reflexão de que se trata de uma

⁴² Texto original: “‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction.”

narrativa autoficcional. Assim, mais uma vez, temos nas três obras, o fazer metaficcional, tematizado e anunciado já nas capas, aparecendo quer no título (*Fazendo Ana Paz*), quer na indicação de autoria (feitos por Lygia Bojunga), quer na foto da própria autora na capa da obra.

Ainda na linha comparativa, ao lançarmos nosso olhar para os marcadores de realidade que aparecem nas três obras, podemos dizer que a autora, em um primeiro momento, acaba por trazer em suas narrativas fatos que reconhecemos como parte de sua biografia, no entanto, ela imprime, em certa medida, nas três obras, um caráter autoficcional. Gustavo Bernardo (2010) depreende que muitas das criações humanas que admitimos como apreensões do real são, na verdade, ficções criadas para que possamos provar uma hipótese sobre algo que não conhecemos, ou mesmo para que possamos interagir com o mundo e com outros indivíduos. Em suas palavras, “só podemos conhecer a realidade através da ficção” (p. 38), abordando o conceito de metarrealidade e todas as implicações que desencadeiam na ficção: “[...] as tentativas humanas de procurar saber (de ciência) procuram simular o real para conhecê-lo, mas no processo acabam por alterá-lo radicalmente. Termina-se sem saber como é ou era a realidade antes de se tentar conhecê-la, e, assim reorganizá-la, a ponto de destruí-la”. (p. 246).

Para Barthes (1971), os marcadores de realidade produzem um efeito de real, uma ilusão provocada pelas referências, reflexão que reforça o que Iser (1996) ressalta acerca aos atos de fingir, que acabam por produzir uma ilusão de verdade, ou seja, uma realidade que pode ser aceita como uma realidade possível. Essa ilusão de verdade é criada na medida em que o texto que dá voz à autora empírica estabelece um diálogo com suas personagens, e acrescenta dados autobiográficos que vão sendo pulverizados ao longo dessas narrativas, fazendo o leitor crer que se trata de uma possível realidade. Para Umberto Eco, os marcadores de realidade não são necessariamente traços autobiográficos:

[...] os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra. P. G. Wodehouse certa vez escreveu na primeira pessoa as memórias de um cachorro – uma demonstração incomparável de que a voz que narra não é necessariamente a do autor. (ECO, 1994, p. 19).

Outro elemento que merece destaque nessas narrativas diz respeito à dinâmica atribuída a seu leitor no ato de preencher as lacunas deixadas pela autora. Os ‘vazios’ surgem para serem preenchidos, e por mais que as pistas estejam lá para direcionar a leitura, a perspectiva do leitor interage juntamente nessa relação, o que resulta no dinamismo de um texto que se abre a

diferentes possibilidades. Iser (2007, p. 107) afirma que “os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo”.

Esse “campo do jogo” é ofertado ao leitor de Bojunga em todas suas narrativas. Em *Fazendo Ana Paz*, temos o desvelamento de um processo criativo exposto pela narradora, que estende a seu leitor a análise da obra, convidando-o a participar do processo de criação. Em *Retratos de Carolina*, podemos trazer o exemplo que se configura como uma quebra de expectativa operada pelo “Pequeno Retrato do Homem Certo”, no qual ocorre a exposição de aspectos negativos desse personagem, que, curiosamente, surge após a declaração de Carolina sobre o amor que sente por este homem, aliada às expectativas de felicidade ao seu lado; as lacunas do texto, oferecendo sempre suas possibilidades de leitura; e a própria quebra deflagrada pela seção “Pra você que me lê”, em que se espera um papo com o leitor, mas que desenvolve um surpreendente embate entre criador e criatura.

Já em *Intramuros*, as lacunas deixadas por Bojunga dizem respeito ao caráter duplo entre ilusão e verdade, criando uma tensão no discurso ao colocar a realidade em xeque e abrir os bastidores da escrita:

[...] Eu diria mesmo que a maioria das pessoas, mesmo se interessando por literatura e pelo ato de criar personagens literários, não acredita. Contingência esta que, às vezes, acontece não só comigo, não! mas com vários escritores também: tem certos personagens que fogem ao nosso controle e passam a ter vida própria. Muitos dos episódios que planejamos pra vida deles não se concretizam porque na hora H eles mudam o rumo do barco e navegam em águas que não têm nada a ver com as águas planejadas. (BOJUNGA, 2016, p. 158).

Nas lentes de Iser, as lacunas são necessárias para interação entre texto e leitor, pois possibilitam “as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas” (1972, p. 91). Além disso:

[...] um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar combinação. Este lugar é dado pelos vazios (Leerstellen) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor, como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de construção, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação entre texto e leitor. (ISER, 1972, p. 91).

Umberto Eco compreende o papel do leitor como aquele que está de olhos fechados, enquanto o autor assume a função de esconder o que o leitor deve decifrar:

[...] ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas. (...) Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo o que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 9).

É ainda Eco quem afirma: “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (1994, p. 12), mencionando o final do romance *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, em que aparece uma figura duvidosamente humana, dotada de grandes medidas, e extremamente branca:

Aqui, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu; e, com medo de que ainda não tenhamos sucumbido ao desejo de saber o que jamais nos será revelado, o autor – não a voz do narrador – acrescenta uma nota final para nos dizer que, após o desaparecimento do sr. Pym, “os poucos capítulos que completariam a narrativa [...] perderam-se irremediavelmente”. Nunca escaparemos desse bosque – como aconteceu, por exemplo, com Júlio Verne, Charles Romyn Dake e H.P.Lovecraft, que resolveram ficar lá, tentando dar continuidade à história de Pym. (ECO, 1994, p. 13).

Nesse sentido, temos na escrita de Lygia Bojunga não somente a exposição e compartilhamento da construção de suas narrativas, mas também a participação do leitor nesse processo de construção. A possibilidade de acessar esse processo de produção, bem como a visualização das indagações, das hesitações no momento da construção, resulta em uma construção múltipla de sentidos, onde o leitor ‘fabrica’ novos rumos, diferentes daqueles previamente instituídos.

A título de conclusão da presente análise das três obras, destacamos a recorrência às estratégias metaficcionalis que se evidenciam no corpus em estudo, mantendo, entretanto, peculiaridades: em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina* temos a denúncia da escrita bojunguiana. No entanto, na segunda obra, essa denúncia vai além: cede espaço para a própria Lygia revelar a manipulação lúdica da linguagem poética, a articulação de vozes discursivas e a dramatização, concretizados performaticamente em sua narrativa. Na verdade, não se configuram processos compositivos isolados, mas, antes, se entrelaçam em uma intrincada teia, cujos fios cabe ao leitor, pouco a pouco, desenredar em seus atos de apreensão do texto.

Em *Intramuros*, Bojunga parece atingir o ápice do seu projeto estético, pois, além de discutir o próprio fazer literário – como nas duas outras obras mencionadas – rompe vertiginosamente com um tradicional pacto de leitura, à medida que se ficcionaliza e, em um

ato performático, constrói-se discursivamente junto à sua narrativa, elaborando uma ficção em que, mais do que representação, assistimos o revelar de uma autoficção. Por meio da narrativa meta e autoficcional, da mescla entre dados reais e ficcionais, Lygia Bojunga convida o leitor a decodificar os limites entre o real e o ficcional, e conforme Diana Navas (2015) reflete em seu artigo *Metaficção e a formação do jovem leitor na Literatura Infantil e Juvenil Brasileira Contemporânea*:

[...] Tais narrativas oferecem a chance de exercitar o pensamento por meio da voz das personagens e do narrador, o que é feito por meio da exibição das estratégias do narrar.

Possibilitando a (con) fusão entre os mundos empíricos e ficcional, e deixando a descoberto a ideia de que todas as histórias são produto de uma construção ficcional, as obras de caráter metaficcional causam no leitor o estranhamento, abalando suas expectativas, solicitando-lhe comportamentos interpretativos de natureza crítica, mais do que um consumo meramente ingênuo e passivo dos textos. Desta forma, contribuem, indubitavelmente, para a formação de jovens leitores críticos não apenas em termos textuais, mas também sociais [...] (NAVAS, 2015, p. 94).

Desse modo, podemos perceber que a escrita de Lygia Bojunga, além de se comprometer com a formação de um leitor literário crítico, revela-nos também seu projeto estético literário, como veremos no capítulo seguinte.

3 A AUTORREFERENCIALIDADE NA FORMAÇÃO LEITORA

Tem horas que um livro é melhor do que remédio [...]. A Emília virou a minha melhor amiga. Acho que devo ao Monteiro Lobato o fato de hoje eu ser escritora. Não há internet nem televisão que se compare ao que nossa imaginação é capaz de criar quando lemos um livro. (BOJUNGA, 2006)

Neste capítulo pretendemos nos debruçar em como os mecanismos autorreferenciais de que Lygia Bojunga se vale para compor seu projeto estético literário contribuem para a formação leitora. Isso porque a escritora estabelece uma parceria com seu leitor; agindo generosamente, através do diálogo e da cooperação, oferece referências, aponta mecanismos de modo que seus leitores cresçam esteticamente dentro da sua produção.

Ao compartilhar com seu leitor todo o processo de criação literária percorrido, ela denota a importância deste dentro de sua produção. Nas palavras de Umberto Eco, é comum o autor pedir ajuda do leitor para construir sua obra literária, pois “ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, [o autor] não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”. (ECO, 1994, p. 9). Lacunas essas que fazem com que o leitor de Lygia se sinta parte criadora da obra literária, e não um mero receptor passivo.

3.1 A escritora leitora: a generosidade e parceria no tecer bojunguiano

O significado do livro na vida de Lygia Bojunga data de meandros da sua infância, e achamos de grande importância fazer um recorte acerca disso, haja vista que a grande escritora nasceu de uma grande leitora. Em *Livro – um encontro com Lygia Bojunga*, a autora se coloca como protagonista e, em um tom confessional, conta-nos sobre sua relação de prazer e diversão com este objeto:

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: um brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa, eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes).

Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça.

Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas.

Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação.

Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e, de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava.

Foi assim que, devagarinho, me habituei com essa trova tão gostosa que – no meu jeito de ver as coisas – é a troca da própria vida; quanto mais eu buscava no livro, mais ele me dava.

Mas como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismeiei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros e levantar a casa onde ela vai morar. (BOJUNGA, 2001, p. 8 - 9).

Essa relação sólida que Bojunga trava com a literatura desde a infância demonstra, de maneira clara e direta, a importância que a literatura assume em sua trajetória pessoal. No entanto, em um primeiro momento, ao se colocar como leitora, ela dá a opção a todos os também leitores, de experienciarem a literatura como formadora e alimentadora da individualidade e da personalidade.

Além disso, ela traz o livro como objeto lúdico, e, a partir dele, sua dimensão física e material começa a alçar outros voos, pois a criança Lygia brincava com os livros de modo a torná-los instrumento para construir uma casa, um espaço seu, um lugar para a sua individualidade. Uma relação com a literatura que envolve a busca pelo eu - particular, e é a partir dessa busca e da tentativa de construir um lugar para si é que ela começa a descobrir o mundo: “primeiro, olhando desenhos; depois decifrando palavras”.

Outra menção que vale destacar diz respeito à vontade de crescer para além dos muros impostos pelos livros. Quando ela passa a ocupar um espaço maior do que o que a casa oferece, os telhados começam a serem derrubados. As fronteiras impostas pelo que é dado, pelo que é encontrado pronto, passam a não ser suficientes para o tamanho que a criança quer alcançar. A partir do alimento oferecido pela literatura, ou seja – o livro –, o eu cresce, a individualidade aparece, instigando a capacidade imaginativa a construir outras casas, outros espaços capazes de abrigar o seu sempre crescente tamanho.

Bojunga evidencia, ainda, a importância no papel do leitor nessa concepção de literatura, haja vista que, para ela, a literatura se constrói na relação entre autor, texto e leitor, e que de maneira alguma é dada como pronta. E se colocando como escritora, já com a imaginação devidamente alimentada, ela se julga capaz de fabricar os tijolos para construir novas casas e, com isso, participar do sistema não somente como leitora, mas como autora também.

Consoante ao fragmento destacado, podemos dizer que Lygia viu despertar a vontade de ampliar o debate sobre sua relação com a literatura, para ela mesma e para seus leitores, dado que o pensar a respeito do significado da matéria para si surge ligado diretamente à necessidade de expor essa discussão, de transformá-la em literatura, e em contato com o público leitor, como nos deparamos em *Fazendo Ana Paz*, *Retratos de Carolina* e *Intramuros*, mas que se estende para várias criações se sua autoria.

É a partir de sua trajetória no teatro que Lygia se compreende como contadora de histórias, expondo sua relação com a literatura:

Como eu vivo muito encascada (engasgada, não: encascada), eu senti, de repente, uma mistura de necessidade e curiosidade de sair da casca. Mas sair por um caminho genuinamente meu, buscando uma outra vivência pra minha vocação básica, que é a de ser uma contadora de histórias. (BOJUNGA, 2001, p. 11).

Para Bojunga, expor o livro como um amigo demonstra de maneira irrevogável a relação de intimidade e completude que a autora possui com a literatura, pois se o livro é um amigo, a literatura também o é.

Não é à toa que, como já mencionamos, trata-se de uma escritora que muito se espelhou na escrita de Monteiro Lobato. Conforme pontua em *Livro – um encontro com Lygia Bojunga* (2001), foi com *Reinações de Narizinho* que tudo começou. Foi presenteada com tal obra que inicialmente não deu valor: “Um livro grosso assim. Só de olhar pra ele eu me senti exausta. Dei um dos muito obrigada mais sem convicção da minha vida, sumi com o livro num canto do armário e voltei pras minhas histórias em quadrinhos” (BOJUNGA, 2001, p. 16), mas que se forçou a ler de modo a dar conta das perguntas que o tio lhe fazia a respeito da leitura. O resultado dessa imposição foi surpreendente:

Não tinha outro jeito: tirei o livro do armário, tirei a poeira do livro, tirei a coragem não sei de onde e comecei a ler: “Numa casinha branca, lá no sítio do Pica-Pau Amarelo...” E quando cheguei no fim do livro eu comecei tudo de novo, numa casinha branca lá no sítio do Pica-Pau Amarelo, e fui indo toda a vida outra vez, voltando atrás num capítulo, revisitando outro, lendo de trás pra frente, e aquela gente toda do sítio do Pica-Pau Amarelo começou a virar minha gente. (BOJUNGA, 2001, p. 18).

Com isso, percebemos que é a partir de uma cobrança vinda de alguém afetivamente importante para a autora, que a leitura do livro se transforma em desejo genuíno. Tal obra

lobatiana viria a desenvolver sua imaginação, o que, posteriormente, implicaria o desejo de escrever, ou seja, é a partir da leitora que nasce a escritora e a necessidade de criar:

Esse acordar da imaginação começou a mudar tudo. De repente, já não me bastava cantar junto a música que tocava no rádio só repetindo as palavras e mais nada. Eu me lembro de uma música que eu cantava sempre, e que falava numa tal Maria abrindo a janela numa manhã de sol e laralalá não sei quê, mas que, agora, eu cantava querendo imaginar a janela: era verde? Tinha veneziana? E a Maria como é que era? Ela era gorda, ela era magra, ela tinha franja assim feito eu? (BOJUNGA, 2001, p,19)

Essa afirmação nos leva a posição de leitora tocada pelo fascínio do texto, posição essa que se altera, dando espaço à imaginação e, por consequência, a uma criadora. Aqui, mais uma vez, Bojunga aproxima a posição do autor à posição do leitor comum, demonstrando profunda generosidade ao se colocar como uma criança comum, democratizando o acesso dos leitores a esse ser, muitas vezes tido como intocável, que é o autor.

É na adolescência, que Lygia trava novamente a paixão por outros dois escritores: Fiódor Dostoiévski e Edgar Allan Poe, despertada pelo fato de ambos os escritores desenvolverem na sua escrita uma espécie de identificação com o que há de humano na literatura, o que há de universal nas narrativas. Lygia percebeu que, mesmo que o ambiente em que se passa a narrativa seja completamente diferente daquele em que o leitor vive, algo intrínseco à história contada deve tocá-lo para que realmente se envolva com a obra.

Por trás do cenário diferente e dos nomes muitas vezes quase impronunciáveis de línguas estrangeiras, jaz uma essência humana e mágica que faz com que o universo narrado se torne tão próximo ao leitor como se pertencesse ao seu quintal. No caso dos dois autores que se tornaram objeto da paixão de Lygia, o que contava e o que envolvia não somente ela, mas milhares de leitores, era a atmosfera opressiva, de angústia, medo e desespero. Além de Poe e Dostoiévski, outros livros são citados por Lygia como Katherine Mansfield, Jane Austin, Clarice Lispector, Cecília Meireles, dentre muitos outros.

Diante disso, para ela, ler e escrever são atividades correlacionadas e muito próximas: lendo também se pode criar; lendo, também, de alguma forma, se escreve. O profundo respeito que atribui à figura do leitor se justifica pela autonomia que ela atribui a ele, o que nos remete as entrelinhas que lhe são ofertadas: “A minha transa com quem escreve livro é tão forte, que sou eu também que vou preenchendo todos os espaços em branco – as chamadas entrelinhas” (BOJUNGA, 2001, p. 34). Partindo dessa percepção de coautoria entre autor e leitor, quem lê passa a exigir mais espaço. Assim, Lygia habituou-se a dialogar com o autor enquanto leitora,

prossequindo com esse diálogo quando assumiu a posição de escritora. Como leitora, às vezes reivindica mais espaço:

Tá, tudo bem, você escreveu um bocado de texto, mas... e as entrelinhas? e as pausas? os espaços em branco? as ambiguidades? Sou eu que fico enchendo aquilo tudo, não é? Eu: leitora. E não me pagam um tostão de direito autoral! (BOJUNGA, 2001, p. 34).

Em outras situações, solicita um autor mais participativo:

Escuta, não leva a mal: eu andei conversando com a Ana Lúcia desse teu último livro e eu acho que ela encheu as tuas entrelinhas tão bem, que elas ficaram com uma cara muito melhor que as tuas linhas... (BOJUNGA, 2001, p. 35).

Com isso, nota-se que ela compreende a relação escritor e leitor como uma parceria, com o intuito de não o decepcionar, não o deixar sem referências ou perspectiva. Consoante a isso, o leitor bojunguiano, ao se deparar com determinada personagem, é convidado a transitar pelo universo ficcional de outras obras, resgatando outras personagens que, conservando parentesco com aquela, constituem-se em seu desdobramento. Ao se deparar com determinadas estratégias, é levado a lembrar-se de outros textos construídos a partir de processos compositivos semelhantes, pois se as obras mudam, a linguagem, em sua essência, é a mesma.

Acerca desse parentesco, que liga uma obra à outra, podemos trazer o exemplo da valorização do patrimônio arquitetônico, que aparece no interesse de Ana-Paz moça e também na figura de Ana-Paz Velha – defensora do patrimônio histórico-cultural de sua cidade natal; reiterado como a profissão de Carolina em *Retratos de Carolina*; e retomado em *Intramuros*, de maneira indireta, ao trazer Nicolina como aquela que (re)constrói “cidades” para seus bonecos, a partir de elementos descartados.

Além disso, a dinamicidade e a inventividade dos recursos de que Bojunga evidenciam-se, sobretudo, na maneira como estrutura a encenação da linguagem, através da performance, constituindo-se o viés metaficcional como uma característica que permeia as três obras. Ainda nessa linha, temos narrativas que, sem pudor, se desnudam perante o leitor, revelando os próprios artifícios e mecanismos compositivos. Desse modo, como afirma Perrotti (1986, p. 96), a ficcionista, retirando a própria máscara, deixa claro para o leitor estar ele “diante de um universo ‘criado’, de um ‘artifício’ que não se quer ‘verdade’, que não se quer dogma a ser seguido, ainda que seu universo aponte para direções bem definidas”. E, nesse embate entre verossimilhança e ficcionalidade, considerando que toda ficção se articula como paródia da

vida, não interessa quão verossímil ela pretenda ser, pois, como bem elucidada Hutcheon (1984), a ficção mais autêntica e honesta, muitas vezes, é aquela que mais livremente reconheça seu estatuto ficcional.

É por meio desse reconhecimento de natureza ficcional e sua problematização, a partir, principalmente, da incompletude e da fragmentação, que caracterizam as protagonistas. Assim, temos uma Ana Paz que, em seu desespero, indaga por que não pode ser resolvida, descosturada, inacabada, à espera da luz que vai se acender (ou não) em seus pedaços imersos na escuridão. Em Carolina, temos a decepção com os retratos que lhe foram impingidos, e tão obstinada quanto Raquel, Ana Paz e tantas outras personagens de *Bojunga*, exige novos retratos de vida, a fim de ‘desfrustrar’, seja da traição perpetrada pela melhor amiga, seja do vestido tão desejado que permanecera na vitrine londrina, seja do casamento mal sucedido com o Homem Certo. E em Nicolina que, em um primeiro momento, se mostra exitosa em ‘se apresentar’ para seu leitor, mas, a partir do momento que ‘entra em cena’, passa a dominar as rédeas da narração, ganhando autonomia, de modo que, no fluxo da leitura, quase passa despercebido o fato de que Nicolina subordina-se, na verdade, a um discurso maior, articulado, num patamar superior, através da linha da criação. Tanto que a personagem se autodenomina como “mentirosa” ou “fingidora”.

É com o surgimento do “Pra você que me lê”, capítulo que passou a figurar em todos os livros posteriores à *Feito à Mão*, lançado em 1999, que a autora encontrou a possibilidade de cooperar e dialogar com maior proximidade com seus leitores, e, por esta razão, achamos de grande importância trazer essa seção que acompanham não só as obras que elencamos, mas também outras criações, com o intuito de elucidar a importância que *Bojunga* atribui a figura do seu receptor:

E assim, um dia desses, quando você entrar numa livraria qualquer, é possível que encontre o *Feito à mão* por lá. É possível também que você saia da livraria abraçando (ele sou eu, não é?). É possível até que minha companhia te dê prazer.

E então você e eu vamos continuar mais um livro juntos e juntas, levando adiante o jeito que escolhemos de nos comunicar. (BOJUNGA, 2005, p. 43).

Tal espaço aparece como ideal a abrigar as reflexões de Lygia a respeito dos mais variados temas, configurando as autorreferencialidades de que a autora se vale, desde lembranças de infância que ela quer dividir com o leitor, até questões específicas a respeito da feitura do livro em que está publicada a seção. É um espaço multiuso, uma espécie de antessala da narrativa em si, pois quando o lemos estamos tendo acesso ao palco, que nos leva a uma

sensação de exclusividade, intimidade. A obra *Feito à Mão*, pioneira na seção implantada por Lygia, tem uma história peculiar – fora editado em 1996, em formato artesanal, impresso em papel reciclado, e fotocopiado pelas mãos da autora. Já em formato comercial e lançado pela Agir, conforme encontramos nas livrarias, veio acompanhado por um prefácio em que Bojunga conta a história de feitura da edição artesanal. Com isso, nascia a seção “Pra você que lê”, desmistificando a criação literária e configurando um canal aberto de contato entre a escritora e o leitor.

Essa obra surge em uma fase em que Lygia sentia a necessidade de falar sobre seu lado artesã, haja vista que planejou aventurar-se em uma área pela qual sentia atração, mas não possuía experiência. Queria fazer o livro, vê-lo sendo elaborado em todas as etapas, pois tinha “compulsão de remar contra a maré: quanto mais a tecnologia se impõe, mais rédea eu vou dando pro meu gosto de fazer à mão”. (BOJUNGA, 2005, p. 8). A forte ideia de romper com imposições, aliada à originalidade foi matéria-prima para compor essa obra, na qual ela conta:

Até começar a experiência do *Feito à Mão*, “fazer livro”, pra mim, tinha significado de escrever um texto que uma editora ia publicar. Agora a luta com as palavras era só o primeiro passo: à medida que eu articulava frase atrás de frase, armando o meu texto, eu já lutava também com a dúvida que cercava o segundo passo: será que ia ter fôlego e paciência pra fazer também à mão o papel onde o texto ia morar? Tempo eu sabia que arranjava: é só um projeto virar prioridade que a gente encontra tempo pra ele. Mas nem sempre encontra fôlego. Ou a paciência. Será que ia dar pra encontrar? Mas de uma coisa eu nunca duvidei: tinha que ser feito à mão o papel onde meu texto ia morar. (BOJUNGA, 2005, p. 09).

Foi a partir da produção dessa obra que Bojunga passou a incluir a seção “Pra você que me lê” com vistas a expor ao seu leitor o processo de criação literária. Contudo, observamos que essas narrativas posteriores, dentre as quais incluímos as três que compõe nosso corpus, trazem uma enunciação carregada de autorreferencialidade. Além disso, o elemento lúdico e a performance atrelada à dramatização não se limitam aos textos que trouxemos como *corpus*, mas acabam por se repetir no conjunto de sua produção – os enredos mudam, as personagens são outras, mas os recursos de que a ficcionista se vale se repetem e, ao mesmo tempo, se renovam obra a obra.

As três obras sobre as quais nos debruçamos, conforme já mencionado, trazem a seção de maneira distintas: em *Fazendo Ana Paz*, aparece como uma espécie de diálogo que a escritora estabelece com seu leitor, se utilizando, para isso, de um tom autobiográfico, em que rememora a infância. Em *Retratos de Carolina*, o que vem à tona é a continuidade da história

de Carolina, lançando luzes no embate entre escritora e personagem. Em *Intramuros*, por sua vez, surge como uma espécie de subtítulo que figura com exclusividade em toda a narrativa, pressupondo um leitor conhecedor de sua produção, que se sente motivado em seguir com a leitura pela ilusão da presença da autora empírica, e a sua suposta confissão do fazer literário.

Por meio do “Pra você que lê”, percebemos a figuração efetiva do contato com seus leitores, não que essa parceria não se estabeleça no decorrer das narrativas, mas, talvez, seja nesse momento que a escritora demonstre de maneira mais clara a generosidade que atribui ao seu leitor, ao passo que, ao expor informações, ao fazer inferências a outros textos, mesmo que dela, ela consegue fazer com que seu leitor cresça esteticamente dentro dessas narrativas.

Conforme reflete Edmir Perrotti:

Essa relação “interna” transforma-se em relação “externa” também, colocando o leitor em posição de sujeito histórico diante da narrativa. Como já dissemos, esta é oferecida aos pedaços, de modo aparentemente desordenado. Ao leitor cabe recolher os fragmentos recompor o todo. Só mediante sua participação ativa é que o significado se compõe, oferecendo-se, portanto, na sua medida. Daí a impressão de “obra aberta”. Ela se oferece generosamente ao leitor, mas não se entrega facilmente a ele, exigindo-lhe atividade. Ao contrário do discurso utilitário, o discurso aqui requer um leitor participante, capaz de compor os dados lançados pelo narrador. Alteram-se, desse modo, os papéis tradicionais de narrador e leitor. Se, no discurso utilitário, o primeiro impõe-se ao segundo, no novo discurso a sujeição foi ultrapassada, instaurando-se, em seu lugar, a cumplicidade. O princípio da reciprocidade estende-se ao leitor, que passa a interlocutor respeitado e à altura do narrador. Tal deslocamento é fundamental por instituir novas relações de poder entre quem narra e quem lê. Não se busca mais educar o leitor, mas dialogar com ele. (1986, p. 91).

A cumplicidade criada pela autora através desse espaço tem a atmosfera permeada de páginas despreziosas e a sinceridade de alguém que conversa com uma amiga(o), demonstrando seu lado frágil e humano; o que se passa é uma conversa descontraída, sem a obrigatoriedade de ser formal ou totalmente delineada, planejada.

Ainda sobre *Feito à mão*, depois da ‘suada’ experiência na qual escreveu, datilografou e fotocopiou 120 exemplares, deixando a encadernação a cargo das artesãs do papel, a sensação que fica no leitor é de alívio:

Apesar dos pecados e dos percalços, senti, do primeiro ao último dia de duração do projeto Feito à Mão, que a minha relação com essa coisa maravilhosa chamada LIVRO estava se enriquecendo. Na convivência que toda a vida eu tive com LIVRO, curti meu amor por ele de várias maneiras. Mas, durante o projeto Feito à Mão, quando eu pensava ou dizia, estou fazendo um livro, eu sentia mais do que quando, antes, eu dizia que estava fazendo um

livro. Sabe por que, não é? É que eu me sentia literalmente “metendo a mão” no LIVRO, e isso me dava uma sensação de – como é que eu vou explicar? – uma sensação de mais intimidade com ele, é isso. Uma relação que já era tão rica se enriqueceu ainda mais. (BOJUNGA, 2005, p. 39 - 40).

O livro de contos *Tchau* (2003) traz um “Pra você que me lê” especial, pois, além de falar sobre a história do livro e de sua reedição, a autora discorre sobre o processo de criação literária, e o quanto o quadro de Munch influenciou na composição dos personagens dessa obra. A mistura de intriga e atração que causa o interesse de Lygia pelo quadro se dá por um processo mais profundo, representando o universo ficcional de *Tchau*, em que os personagens dos contos são espelhados na figura de mulher pintada por Munch:

[...] os personagens criados para os quatro contos que formavam o livro estavam dormindo fundo dentro de mim (na certa cansados de tanta dúvida, tanto ciúme, tanto susto que durante tanto tempo eu tinha feito eles viverem). Mas agora, olha ali para *A Solitária*, alguns dos personagens do *Tchau* acordavam num pulo, feito coisa que eu recém-começado a dar vida a eles? [...] a familiaridade que me vinha daquela figura era porque eu já tinha me encontrado com ela, sim. Mas não num livro. Nem tampouco em nenhuma galeria de arte. Eu tinha me encontrado com ela dentro de mim.

[...] eu tinha me encontrado com aquela figura de outro jeito: vestida de Rebeca, se agarrando com força na mala que vai deixar ela sem mãe; vestida de Mãe, olhando perdida pro mar, querendo encontrar nele a força pra aguentar uma torrente de paixão; vestida de Escritora, amarrada a uma mesa de trabalho pra poder criar e – criando – poder viver; vestida de Barco, empacado, lá no mar, preso a uma grande saudade. (BOJUNGA, 2003, p. 10, 11 - 12).

O “Pra você que lê” da obra *Meu amigo pintor* (2004) trata de um vasto posfácio que inicia com uma explicação, e estabelece com seu leitor a cumplicidade ao retomar obras anteriores como *Feito à Mão* e *Retratos de Carolina*, assim como ocorre com *Fazendo Ana Paz*, quando ela nos remete a Raquel de *A Bolsa Amarela*; e em *Intramuros*, quando ela menciona *Querida*. Aqui, o tom de confissão também se evidencia, uma vez que a autora expõe ao seu leitor a história do livro:

Se você me conhece do *Feito à Mão*, ou do *Retratos de Carolina*, ou do novo *Tchau* [...], você já deve ter se habituado com esse jeito que eu peguei: aproveito os momentos em que estou aqui com você, na intimidade deste espaço que é só nosso, pra vir te contar – em forma de introdução, ou em nota de explicação, ou até em feitiço de final de história – um ou outro episódio do meu convívio com o livro que você tem em mãos. [...]

Livro é feito gente: tem uma história. Independente da história que ele nos conta, ele tem vida própria, uma história lá dele. Em geral, leitor nenhum fica sabendo dessa história. A não ser que o autor do livro resolva contar. O que

pouco acontece: quando a gente estuda literatura aprende que os escritores não devem se intrometer na vida dos personagens e livros que criam. Tornou-se uma regra que eu tenho desrespeitado. E continuo desrespeitando ao entrar pelo meu livro adentro pra te contar episódios da vida dele, feito eu venho te contar hoje aqui. (BOJUNGA, 2004, p. 87 - 88).

Além disso, as cores e as formas também significam, uma vez que foi a partir do trabalho de uma artista plástica – Tomie Ohtake – que se deu o desenvolvimento do enredo. Nele, a escritora explica a proposta de trabalho que recebeu de uma agente literária, pois “[...] achava que a minha escrita combinava bem com a pintura abstrata de Tomie Ohtake, queria que eu escrevesse uma história para acompanhar a reprodução de nove telas da Tomie”. (BOJUNGA, 2004, p. 91). A tarefa foi negada em um primeiro momento, pois afirma que não sabe escrever por encomenda: “Não é que eu não saiba, é que eu não gosto. Eu só gosto de escrever o que, na hora, eu estou sentindo falta de escrever” (BOJUNGA, 2004, p. 91). Frente a tal afirmação, e conforme já notamos desde o início deste estudo, a escrita de Lygia Bojunga vem da alma, que retoma a memória brincando com imagens e mesclando-as com situações reais, onde a liberdade aliada à espontaneidade são prioridade. No entanto, a insistência da agente a seduziu, o que resultou em empreitada aceita, mas não concretizada tão rápida e facilmente:

Tempo passando.

E no dia que chegou uma pergunta bem curta, mas com cara de ser a última (“o livro sai ou não sai?”), empurrei minha mesa de trabalho contra a parede, fechei a porta, espalhei as cores de Tomie sobre a mesa e – só tendo a parede branca para fixar o olho (na hora que ele saía de uma cor) – fiquei me concentrando (horas!) pra ver o que que aquelas cores arrancavam de dentro de mim.

E elas [as cores] arrancavam o nome do meu irmão que morreu (Cláudio); arrancavam a lembrança de um amigo muito querido que se matou; arrancavam lembranças de Petrópolis, de nevoeiros, de conversas na sombra de árvores; [...] quando me levantei fui direto pra cama dormir. Estava cansada; me sentia toda doída de ecos, lembranças... mas confiante: sabia que tinha engravidado do livro-que-ia-sair. [...] (BOJUNGA, 2004, p. 97 - 98).

É curioso o fato de que os textos de Lygia, e esse não é exceção, sempre parecem, quando ela os torna assunto de seu “Pra você que me lê”, dotados de vida própria, de autonomia. Segundo seu relato, essa obra transformou-se em formato teatral, “[...] no meio de todo esse movimento, um belo dia o livro sentiu na pele uma outra transformação; se encolheu daqui, se dilatou dali, se contorceu mais adiante e, de repente, pegou formato teatral [...]” (BOJUNGA, 2004, p. 111).

Edmir Perrotti (1986, p. 84) reflete acerca da encenação da literatura enquanto valor estético em função de um leitor mais crítico:

[...] a linguagem assume-se a si mesma enquanto “verdade”, proclamando-se útil. Daí a necessidade de “encenação” da linguagem, quando se pretende alcançar o “estético”. A “encenação” cria no leitor uma distância crítica: ele sabe o que lê é “ilusão”, “criação”. Com isso o útil que está sempre presente na obra literária torna-se possibilidade e não certeza, na medida em que sua referência é o universo da ilusão.

Outro ponto que merece destaque diz respeito à questão de seu estilo próprio de escrita e das dificuldades que teve de enfrentar para manter este estilo. Ainda em *Meu Amigo Pintor*, nota-se que seu leitor é chamado ao mundo real, dos editores, das provas, das revisões, contratos e pagamentos, colocando-se como uma autora de literatura que não pretende mistificar seu papel, ou seja, assim como ela lida com as ideias, imagens, enredos e personagens que colorem seus textos, também tem de lidar com questões práticas e nem sempre agradáveis.

No “Pra você que me lê” de *O Rio e Eu* (1999), a autora nos conta sobre a criação da Casa Editorial, que embora tenha tido muitos percalços, teve seu projeto continuado. Ela discorre acerca da dificuldade de lidar com essa nova tarefa, que acarretou seu distanciamento da escrita por doar-se totalmente à missão de fazer a Casa funcionar. Ela já inicia o texto anunciando que aquela edição do livro é motivo de comemoração, pois, após uma longa jornada para levar os seus livros publicados pela Agir para a editora Casa Lygia Bojunga, essa jornada chega ao fim com *O Rio e eu*: “Daí eu estar me sentindo tão a fim de vir celebrar contigo (afinal, o que seriam os meus livros sem você que lê) a chegada do último filho que estava faltando: *O Rio e eu*”. (BOJUNGA, 2005, p. 92). Consoante com a obra *Feito à Mão*, aqui o assunto é a criação da editora Casa Lygia Bojunga, abordado ainda no “Pra você que me lê” de *Sapato de Salto*.

Em *Sapato de Salto* (2006), ela narra que começou a escrevê-lo há muitos anos; ele a princípio se chamava Sandália Dourada e, após meses trabalhando, salvou duas ou três cenas e destruiu o resto. Após *Retratos de Carolina*, inicia uma história que se chamaria *Aula de Inglês*, mas esta começou a se desenhar bem no momento em que inaugurou a sua editora e dali em diante, resolveu que deveria priorizar o projeto da editora e a sua escrita foi esporádica:

A escrita de *Aula de Inglês* começou a ganhar força na hora errada: eu estava recém criando a minha Casa editorial. A princípio tentei conciliar as tarefas de editora e escritora. Mas logo compreendi que, pra tocar pra frente o projeto da Casa, eu tinha que empurrar a escritora pra segundo plano e fazer ela se

contentar com as sobras do tempo e da dedicação consumidos pela editora. (BOJUNGA, 2011, p. 255).

Diante de tais informações, podemos dizer que a criação da editora é, portanto, tema recorrente nesse canal de comunicação com os leitores, pois ao expor esse lado prático de um livro, e abrindo, por consequência, o lado comercial da literatura, a autora está compartilhando com seus leitores os percalços, dificuldades, dissabores, mas também alegrias, conquistas e realizações desse novo caminho percorrido. A transição de uma fase em que o seu papel acabava no ponto final da história para o prolongamento desse papel para todas as etapas de produção, edição e distribuição.

O que nos leva a concluir que essa decisão implica uma busca pela liberdade, participando seu leitor de todo processo, além de envolvê-lo pessoalmente nessa caminhada. Afinal, ele também faz parte dessa trajetória, já que, após todo o caminho percorrido pelo livro até chegar nas livrarias, o leitor é aquele a quem o produto se destina, é quem vai comprar o livro. Destarte, ele mais uma vez é incorporado como parte ativa do processo, e como isso é partilhado nas narrativas bojunguianas, mais efetivamente no espaço “Pra você que lê”, provoca em seus leitores familiaridade e até intimidade, afinal, nós leitores, estamos tendo acesso a memórias, pensamentos, sentimentos e intimidades e, com isso, inseridos em seu projeto estético de escrita.

3.2 Um olhar para o leitor: o projeto estético literário de Lygia Bojunga

Quando nos deparamos com a produção de Lygia, em um primeiro momento, um estranhamento pode nos assaltar, pois trata-se de obras que se mostram e mostram abertamente como ela lida com a literatura. Expor o fazer literário seria algo, então, como abrir o camarim do astro principal, nos convidar para um ensaio aberto de uma peça, que esperávamos já estar pronta, sem ensaios anteriores. Tal procedimento é proposto por Bojunga, pois ela nos conta como tudo aquilo surgiu, o significado do ato criativo, além da relação do texto com o autor, alargando assim nosso interesse pelo processo literário. Com isso, ela evidencia, no compor de sua produção, a necessidade em esclarecer o quão importante é a presença do leitor:

Sou da opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras; nunca sabe direito até onde está indo atrás da própria imaginação, ou em que ponto começou a seguir a imaginação do escritor. (BOJUNGA, 2004, p. 97).

Ela concebe a figura do leitor como parte integrante de seu fazer literário, configurando assim seu projeto estético. Nas lentes de Umberto Eco (1994, p. 9), “ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, [o autor] não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”. A importância dessas lacunas que estão atreladas a esse leitor, acabam por fazer com que ele se sinta parte criadora da obra, e não um integrante passivo diante da leitura. Consoante já mencionado, em *Livro*, Bojunga se posiciona afirmando que há de se achar uma medida para as tais lacunas, pois se forem poucas, o leitor se sente sufocado, sem espaço para também criar; se forem muitas, o leitor acaba perdido e sente a falta do pulso do autor.

Diante disso, a fim de nos cercarmos das articuladas relações possíveis entre esse tipo de texto e o leitor, faremos um breve movimento histórico de renovação que afetou tanto o leitor como a narrativa, e que trouxe implicações para o questionamento das teorias da narrativa após os anos de 1960.

A partir da segunda metade do século XX, um considerável conjunto de trabalhos acerca das formas de interação entre o texto e seu receptor foram produzidos, objetivando contribuir com a teoria contemporânea do leitor. Este, por sua vez, constituído como um paradigma ou demanda da teoria literária, provocou uma ruptura e, simultaneamente, uma renovação da epistemologia dos estudos da literatura, que, em geral, se ocupava apenas de autores e de obras. Para citarmos alguns nomes que se ocuparam acerca dessa questão, ressaltamos Umberto Eco, Roland Barthes, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Foi com *Obra Aberta* (1962) que Umberto Eco, um dos pioneiros a pensar sobre tal questão, se ateu na abordagem de campos artísticos diversificados, como o cinema, a música e a literatura. Mas foi em 1991 que o teórico discutiu situações de comunicação artística em que a obra de arte se revela como um domínio aberto para incursões interpretativas mais variadas possíveis. De acordo com o escritor italiano, a abertura se dá por uma “ambiguidade fundamental da mensagem artística” que permeia “qualquer obra em qualquer tempo”, noção esta que “representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda de numerosas análises concretas, utilíssimo para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção da arte contemporânea”. (ECO, 1991, p. 25 - 26). Na esteira dessa reflexão, em maior ou menor grau, toda obra é aberta para receber novas perspectivas de leitura. Esse modelo possibilita novas relações entre “obra e fruidor” (ECO, 1991, p. 27), dotando a leitura literária com uma liberdade que se renova a cada leitura empreendida.

Já Roland Barthes, em *A morte do autor* (1968), defende a ideia da necessidade da ausência de uma voz - a do autor, tanto no texto literário e no ambiente social, em que comanda o processo de construção de sentidos. Com isso, a interação entre os signos e a estrutura da linguagem ganham autonomia para a construção de um diálogo mais direto, sem a mediação dessa voz, com o leitor, haja vista que coloca a “própria língua no lugar daquele que dela era até então considerado proprietário”, pois “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59). A figura do autor, ou a imagem abstrata daquele “proprietário” que possui o poder de determinar os estados de significação, nesse sentido, é subtraída, pois se o autor se ausenta, o leitor é quem permanece no jogo pelo qual a obra, ou texto, ganha sentido. Ao passo que, se o autor está presente, o procedimento de leitura ou decodificação do texto literário, limita-se a uma visão restrita. O texto é, na verdade “[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. (BARTHES, 2004, p. 62).

Nesse sentido, observamos que o texto literário possui várias portas abertas para receber “entradas” e, dependendo da disposição dos leitores, temos um conjunto variado de leituras e interpretações, proporcionando tanto ao leitor quanto à própria narrativa a autonomia que concebe a independência. Possibilita, assim, uma forma de adentramento textual que respeita a natureza plurissignificativa própria do literário, pois ela “é feit[a] de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004, p. 64). Essas portas, livres dos impedimentos autorais, nos conduzem a:

[...] um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito [...] (BARTHES, 2004, p. 64).

Com isso, o sujeito - autor que produz o texto desaparece e ocorre um reposicionamento de outro sujeito – aquele que o recebe, resultando assim uma seleção natural do processo de recepção do texto literário em que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p. 64). Destarte, se antes a presença do autor era o mesmo que “fechar a escritura” (BARTHES, 2004, p. 63), com a presença do leitor, a obra se abre a outros procedimentos interpretativos e significações.

No entanto, as luzes lançadas ao leitor se consolidam nos anos de 1970 com a Escola de Constança na Alemanha. Segundo Jouve (2002, p. 14), ela “é a primeira grande tentativa para renovar o estudo dos textos a partir da leitura”. A repercussão dessa Escola deu-se, principalmente, por estar vinculada a “dois ramos mais distintos: ‘a estética da recepção’ de Hans Robert Jauss e a teoria do ‘leitor implícito’ de Wolfgang Iser” (JOUVE, 2002, p. 14, grifos do autor).

A Estética da Recepção, de acordo com as formulações de *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss, propõe uma revisão metodológica da forma como é concebida a história da literatura. Esta é repensada a partir do preenchimento de uma lacuna que cabe aquele que “eterniza” a obra pelo ato da leitura, o leitor. De acordo com Jauss (1994), as teorias de interpretação literária de linha marxista e de linha formalista, em voga nos fins dos anos de 1960, no alto de suas potencialidades, privavam

a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores – o fato público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado. (JAUSS, 1994, p. 22).

A proposição de Jauss busca responder a essa limitação ao apontar que “[a] história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor” (JAUSS, 1994, p. 25). Isto posto, nota-se que, para o teórico, o processo de recepção se dá pelo entrecruzamento de dois horizontes: aquele que nasce pelo livro e o que o leitor pode oferecer, dentro dos seus limites. Dessa forma, a interpretação do texto acaba por ser mediada por questões históricas e sociais que conduzem a visão que o leitor tem sobre certa obra no processo de recepção e pelo efeito que ela produz nele.

Isto é, o horizonte de expectativa do leitor, que o situa em um determinado contexto social e histórico, é o que torna a obra experienciável, dado que se consegue estabelecer um diálogo entre ele e o horizonte do texto. Dessa maneira, a obra é submetida a novas leituras que confirmam sua capacidade comunicativa, pois ela não se restringe ao seu público original, de quando foi publicada. Nessa direção, o leitor, além de desvelar a natureza descontínua da obra, a responde, visto que ela, para ter sentido, sempre pede um complemento ou uma nova leitura, que só o leitor pode dar.

Diante de tais pensamentos, é possível notar que Jauss ressignifica a presença de autoria artística na recepção do texto literário, ressignifica também a experiência com o texto de modo

a singularizá-lo enquanto produto artístico, além de recolocar o leitor na relação entre autor e obra. E por extensão, acaba por ressignificar o cânone e a história da literatura, visto que os livros passam a ganhar seu valor não pelo ditame histórico de um grupo social ou pela sua derivação de outra obra do mesmo gênero, mas pelo “critério de recepção, do efeito produzido pela obra e sua fama produzida junto à posteridade” (JAUSS, 1994, p. 7 - 8). A leitura de um livro faz do leitor uma instância determinante de permanência e de renovação de uma obra na história literária que, até então, era forjada em generalizações embasadas no “esquema de ‘vida e obra’”. (JAUSS, 1994, p. 7).

Mas é nas lentes de Wolfgang Iser (1976) que a tônica sobre a ação do leitor no processo comunicativo do texto literário ganha outras proporções. Diferentemente do que Jauss coloca, Iser, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, foca em um evento mais restrito, não menos complexo, que é o ato da leitura em si, em que reflete que os textos literários se constituem de “lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107). Destarte, Iser confirma a necessidade do leitor para o processo de significação do texto, destacando o estado lacunar manifesto na “indeterminação” e “inconclusão” do sentido da obra, pois esta aguarda a concretude que se dá por meio da sua interação com o leitor, no qual procedem as possíveis interpretações que receberá. “A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns”. (ISER, 1999, p. 103).

Nesse sentido, ambos são, diante do processo de leitura, dotados de contingência que demarcam e evidenciam essas lacunas. As mobilizações que o leitor realiza frente a necessidade de compreender o texto dissolvem o desequilíbrio lacunar inicial que há entre os dois e configura o tipo de interação possível, a partir do diálogo entre o horizonte da dimensão textual e o horizonte da dimensão leitora.

Os sentidos resultantes dos diversos contatos que tem o leitor com determinada obra literária desvelam a dinâmica interpretativa do texto e o caráter estético que a ele é conferido pelo próprio leitor. Contudo, é importante destacar que o leitor é instigado a cooperar com o texto, dado que sua relação na interação que complementa a obra já está prevista em um leitor implícito, conforme pontua Iser:

Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem construir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa, então, uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. (ISER, 1996, p. 73).

Pensando em tal afirmação, podemos dizer que o leitor implícito é a prefiguração do que deve ser um leitor real em função da concretização do sentido do que é lido, podendo alcançar ou não, o modelo prefigurado de sua interação com o texto. Essa definição de Iser muito se aproxima da definição de Eco em seu livro *Lector in fabula*⁴³ (1979), quando ele classifica a figura do leitor como Leitor - Modelo e Leitor - Empírico, no qual define o primeiro como sendo “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (1979, p. 15); enquanto o segundo é o leitor do mundo real, ou seja, todos nós, quando lemos um texto.

Por outro lado, se o leitor implícito de Iser (1996), ou leitor - modelo de Eco (1979), traz a configuração ideal de um leitor que consegue se articular meandros da narrativa de maneira a passar pelas aberturas que ela oferece no processo de recepção, também podemos dizer que no esboço de leitura engendrado e idealizado no leitor implícito está uma representação do leitor real que conseguiria se articular na complexidade e na plurivocidade inerentes a um texto metaficcional. A metaficção, em outras palavras, como outros textos literários, possui um modelo implícito de leitor que consegue desvendar seus significados e que tem condições de explorar artifícios que constituem a autorreflexividade desse tipo de texto, e, a este leitor metaficcional, que, quando assumido pelo leitor real, dialoga com os aspectos autorreferenciais da narrativa e o leitor crítico torna-se um ‘vir a ser’ do leitor comum.

Ainda sobre Eco, ressaltamos a tão utilizada “metáfora do bosque” para descrever a atitude do leitor diante do texto narrativo:

Segundo Borges, “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam”. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994, p. 12).

Nessa perspectiva, o leitor assume um espaço central no jogo literário, ainda que o autor seja compreendido como aquele que percorre o bosque e decide, a cada “bifurcação” qual direção seguir. Ao nos reportarmos à escrita bojunguiana, deparamo-nos com uma escritora que a cada encruzilhada convida seu leitor a espiar todas as direções, caminhando com ele até certa parte do novo trajeto e retrocedendo, se a decisão acerca da direção não parece adequada. Para

⁴³ Nessa obra, Umberto Eco centra suas atenções na semiótica, mas retoma muitas considerações de *Obra Aberta* (1962), conforme já discurremos.

Jean-Yves Tadie, o autor deixa de se suprimir da narrativa e passa a participar dela de forma mais explícita, marcando sua presença de várias maneiras, “no século XX, o apresentador de marionetes surge no palco com os seus bonecos: mais poderoso do que eles, deixa de esconder-se e torna-se ele próprio o centro do espetáculo” (TADIE, 1992, p. 12), pois tem conhecimento da postura crítica de seu leitor, haja vista que “[eles] não se contentam com o que os romances lhes oferecem, querem certificar-se de que há uma realidade por trás da ficção, uma pessoa por atrás [ou dentro] do texto”. (TADIE, 1992, p. 16).

Pensando em tais reflexões, e estabelecendo relação com a escrita bojunguiana, enxergamos a presença de uma autora que se mostra, que discute sua criação com seu leitor, além de entrar na narrativa como personagem, e oferecer ao seu leitor toda atenção necessária, para que ele compreenda seu lugar dentro da obra, não como uma hipótese, mas como uma realidade dentro da ficção. Acerca disso, Eagleton (2003, p. 109) afirma “[...] para sofrermos uma transformação às mãos do texto, devemos em primeiro lugar ter convicções muito provisórias”, complementando o que Jauss (apud Zilberman, 1989, p. 38) já havia afirmado, refletindo que a arte não existe para confirmar o conhecido, mas sim para contrariar expectativas.

Retomando Iser (2002), podemos dizer que algo novo é criado no processo de envolvimento do texto com o leitor, sendo que, sem esse envolvimento, não há o jogo literário, “[...] o autor, o texto, e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (ISER, 2002, p. 105), o que nos leva a crer que o papel do leitor é importantíssimo acerca do jogo literário que Bojunga aplica em suas obras. “[...] o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo”. (ISER, 2002, p. 107).

Com isso, podemos dizer que Lygia Bojunga contraria as expectativas de uma convenção literária, criando uma relação com seu leitor, ao passo que não há certo ou errado, acontecido ou imaginado, onde nada é deliberado sem considerar o que está do outro lado do processo, lendo o livro. Esse jogo aberto tecido em suas obras, chama o leitor à participação e assim consegue envolvê-lo na criação literária. Nada está dado, nem mesmo as personagens limitam-se ao escopo do mundo ficcional – Bojunga faz com que elas interajam com ela própria, a autora, e discutam seu destino.

A configuração acerca da transformação se evidencia nas obras bojunguianas; nelas, autora, personagens e leitor aventuram-se no universo reflexivo, onde o fazer literário é

concomitantemente manuseado e homenageado, configurando assim seu projeto estético literário. Diante disso, ressaltamos a importância da leitura, que conforme pontua Vincent Jouve (2002, p. 22), “pode transformar as mentalidades”.

Nesse sentido, ela não apenas informa, mas, de uma forma dialogada, promove a reflexão sobre o lido e sobre a situação em que se encontra seu leitor. Um texto pode exercer influência determinante na vida daquele que o lê, promovendo mudanças na postura e na perspectiva. Com isso, junto a recepção, é preciso considerar o intento da produção, que, nesse caso, não se trata apenas da intenção do autor. O texto, enquanto linguagem, dita seus sentidos, o que não quer dizer que o texto é interpretado livremente, desconsiderando que, enquanto produção de linguagem, comunica algo ou estabelece algum tipo de interlocução.

Diante de um documento escrito, com a mediação dos elementos linguísticos do texto e da experiência de mundo que o leitor possui, ambos, texto e leitor, dinamizam, dialogicamente os mecanismos de construção de sentidos evocados para harmonizar o processo de leitura. Com isso, alguns textos, como os que se utilizam de estratégias metaficcionais, estão incluídos entre os que promovem um diálogo produtivo desses dois entes importantes no processo de leitura; muitos desses, inclusive ultrapassando certas barreiras estruturais da narrativa, alterando o ato de ler.

Conforme já pontuamos, as narrativas que se utilizam de estratégias metaficcionais, tais como as da escritora em questão, estão incluídas entre as que promovem um diálogo produtivo desses dois entes importantes no processo de leitura. Ao voltar-se para o processo de ficcionalização, as obras metaficcionais autorreferenciam-se, criticando-se a si mesmas e analisando os seus procedimentos de criação literária. Consistem, portanto, em um tipo de texto que inclui a crítica literária dentro do material literário; dessa forma, se a estrutura do texto muda, muda-se igualmente a estrutura da leitura, conforme assegura Hutcheon (1984). Com isso, o leitor tem acesso não somente à história, mas também à crítica, configurando, assim, a transformação leitora.

Teresa Colomer (2003), ao discorrer sobre a tendência de abordar o fazer literário nas narrativas infantis e juvenis contemporâneas, destaca que a ruptura provocada nas configurações das narrativas tradicionais pela metaficção reposiciona o leitor, exigindo dele uma postura leitora mais crítica e reflexiva, o que “gerou polêmica entre os críticos da literatura infantil”. Alguns julgam as estratégias textuais utilizadas pela metaficção “sofisticadas” para a infância, outros, que “as crianças, precisamente, estão mais próximas das obras experimentais”

e que, mesmo as narrativas “mais convencionais [...] são igualmente complexas” (COLOMER, 2003, p. 111) para o público infantil.

Boa parte da crítica desfavorável subestima as potencialidades infantis e juvenis, preferindo a univocidade de sentido dos textos e restringindo suas possibilidades interpretativas, conforme reflete Colomer (2003). No entanto, se considerarmos que “a participação do leitor é uma das principais mudanças na literatura infantil nos últimos anos” (COLOMER, 2003, p. 113), podemos concluir que as narrativas autorreferenciais convergem com o grupo de textos que incorporam e consideram essa mudança, posto que demandam do leitor uma leitura mais participativa, além de, aliada a recursos linguísticos, verbais, gráficos, poderem estimular o desenvolvimento de habilidades e posturas leitoras mais críticas e reflexivas. Então, com as narrativas metaficcionalis, o leitor ganha um valor diferente e naturalmente mais positivo, tanto pela exigência do texto como pela resposta que ele dá.

Hutcheon (1984) busca pensar a função do leitor diante da narrativa metaficcional como mais ativa, pois representa “novas responsabilidades, mas também nova liberdade para o leitor, que agora é consultado a criar conscientemente um mundo fictício em sua imaginação enquanto lê palavras em uma página⁴⁴” (HUTCHEON, 1984, p.12, tradução nossa). Nesse sentido, de acordo com a teórica, o leitor não apenas interage com o texto no processo de significação, mas, igualmente, na cocriação, ou seja, o texto, além de objeto de recepção, é objeto de produção.

As estratégias de figuração da autorreflexividade nas narrativas bojuanguianas demonstram o caminho de preenchimento dos “espaços brancos” das estratégias de um leitor metaficcional. A recepção de textos metaficcionalis singulariza a experiência estética literária. Isso devido ao conjunto de estratégias mobilizadas na autorreflexividade da ficção – algumas, antes, restritas a críticos, escritores ou leitores especializados. Nesse sentido, dos leitores é exigido, além da atenção e compreensão ‘corriqueiras’ na leitura do texto literário, um envolvimento diferente diante de um conjunto de questionamentos. Ainda que a individualidade do sujeito - leitor e do horizonte da leitura que possui, diante das circunstâncias simbólicas e expressivas do literário metanarrativo tornam única a sua experiência dentro da possibilidade multifacetada de interpretações, fica a cargo do leitor aceitar, ou não, o papel prefigurado de leitor metaficcional.

Acerca disso, Eco (2011) reflete o engajamento do leitor no ato da leitura, questionando o seguinte pensamento: “[...] é impossível que o leitor não perceba as reflexões metanarrativas.

⁴⁴ No texto original: “[...] new responsibilities but also new freedom for the reader, who now was seen to consciously create a fictive world in his or her imagination while reading words on a page.”

Poderá se sentir perturbado, poderá ignorá-las, mas se dá conta de que lá estão [...]” (ECO, 2011, p. 212). A postura estética pela qual ocorre o “adentramento” do leitor nas aberturas da obra é uma escolha de leitura, visto que a relação entre texto e leitor não se trata de um processo estático de interpretação, mas sim, de uma relação onde o leitor rompe ou estabelece acordos, não previstos na narrativa e na figura do leitor metaficcional. Nesse sentido, o destaque que recai sobre esse receptor não é um evento isolado, mas um elemento que conflui com os novos percursos da narratividade. O texto caminha com o desenvolvimento do leitor ao estabelecer, no ato da leitura, as formas de engajamento e ao possibilitar a ampliação de suas potencialidades.

Com isso, o leitor metaficcional, como extensão do leitor implícito ou modelo, que colocamos anteriormente, não se exclui desse processo, ao passo que como uma previsão da ação de leitor real diante de textos autorreflexivos, por meio da cooperação textual, deixa pegadas para o preenchimento dos espaços vazios propostos pela dinâmica da narrativa, simulando o possível na recepção determinada pelas aberturas que uma dada obra oferece. A partir dessa ideia, trazemos a dinamicidade e a inventividade dos recursos que Bojunga se vale, sobretudo, na maneira como se estrutura a encenação da linguagem, através da performance, onde o viés metaficcional é uma característica que permeia as três obras que nos debruçamos.

Nessa linha metaficcional, temos narrativas que, sem pudor, se desnudam perante o leitor, revelando os próprios artifícios e mecanismos compositivos. Mas, retomando a figura do leitor, e sua importância no projeto bojunguiano, podemos dizer que os recursos metafissionais de que se valem a autora ‘complexificam’ suas narrativas. Por essa razão, exigem um leitor cuja capacidade crítica o distancia do leitor ingênuo, na medida em que o elemento lúdico encontra profundas ressonâncias nesse leitor em formação, cuja complexidade estrutural vincula-se a uma discussão crítica, mobilizando-o constantemente, seja no âmbito intelectual ou emotivo, conduzindo-o à reflexão, e em que a metaficção autoconsciente e autorreflexiva se reveste de seriedade, elaboração e lucidez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (“Pra você que me leu”)

Ao encerrarmos esta tese, é necessário falar do nosso prazer em estudar uma escritora que concebe seu leitor como objetivo ao traçar seu projeto estético a partir dele, e para ele. Pois, em cada uma das obras elencadas, percebemos que ela faz com que seus leitores cresçam esteticamente ao estimular o exercício de coautoria, abrindo seu processo criativo e expondo sua experiência de um fazer literário que envolve dúvida, intuição, sentimento, afetividade, mas, acima de tudo, humanidade.

Tivemos como objetivo geral, na presente pesquisa, verificar a recorrência a estratégias metaficcionalis a partir da leitura de três obras bojunquianas, considerando as especificidades de seu fazer literário. Assumiu-se ainda com objetivo refletir acerca do papel desempenhado pelas narrativas metaficcionalis na formação de um leitor mais crítico e reflexivo.

Para a realização deste intento, no primeiro capítulo, abordamos o conceito de juventude, embora tenhamos procurado mostrá-lo enquanto construção sócio – histórico - cultural sobre a qual variados fatores e interesses sociais; notamos, ainda, que é preciso reconhecer um conjunto de características comuns em um grupo etariamente homogêneo, como a juventude, relacionado especialmente com o desejo de experimentação e que leva esses indivíduos a enfrentarem seus medos e a se arrisarem em busca de novas experiências, sensações e conhecimento. Para isso, precisam muitas vezes contestar e desconstruir verdades pré-estabelecidas pela parcela adulta da sociedade.

As características relativamente homogêneas dos diferentes grupos juvenis devem ser levadas em conta para pensar e produzir uma literatura dirigida aos jovens. Essas obras enveredam justamente pelo caminho das primeiras experiências, nos mais diversos sentidos, das personagens centrais das tramas ficcionalis, as quais, na maioria das vezes, também são jovens. Destacam-se aí o processo de autoconhecimento; a construção de relações afetivas com outrem, seja de amor e de amizade, seja de desafeto; o enfrentamento de medos e conflitos internos / externos; a saída de casa e a inserção na vida social.

As especificidades da literatura juvenil que buscamos identificar nas narrativas que compõe nosso *corpus* de análise, e que compreendemos como potencializadas pela presença da metaficção, tem relação com os traços próprios da nossa contemporaneidade, haja vista que se volta a um público com uma identidade cada vez mais plural, cujas vivências são marcadas por diferentes condicionamentos de ordem social, cultural, étnica, psicológica e regional e de gênero, cujos conflitos geracionais são intensos, variando respectivamente, de acordo com o

contexto em que está inserido. Ainda que nosso objetivo não tenha sido delimitar a faixa etária que constitui a literatura juvenil, conforme já mencionamos, ressaltamos que a literatura voltada para esse tipo de público, que se encontra em formação, concentra-se em temas que se relacionam com a vida dos jovens, os chamamos temas fraturantes.

Tendo em vista tal informação, temos no segundo capítulo a análise das três obras que nos propomos investigar à luz do conceito de metaficção, discutido por Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo. Apresentamos, ao longo das análises, os recursos metaficcionais a que recorre Lygia Bojunga nos diferentes romances: em *Fazendo Ana Paz* e *Retratos de Carolina*, temos a denúncia da escrita bojunguiana. No entanto, na segunda obra, essa denúncia vai além: cede espaço para a própria autora revelar a manipulação lúdica da linguagem poética, a articulação de vozes discursivas e a dramatização, concretizados performaticamente em sua narrativa. Na verdade, não se configuram como processos compositivos isolados, mas, antes, se entrelaçam em uma intrincada teia, cujos fios cabe ao leitor, pouco a pouco, desenredar em seus atos de apreensão do texto.

Em *Intramuros*, Bojunga parece atingir o ápice do seu projeto estético, pois, além de discutir o próprio fazer literário – como nas duas outras obras mencionadas – rompe vertiginosamente com um tradicional pacto de leitura, à medida que se ficcionaliza e, em um ato performático, constrói-se discursivamente junto à sua narrativa, elaborando uma ficção em que, mais do que representação, assistimos o revelar de uma autoficção. Por meio da narrativa meta e autoficcional, da mescla entre dados reais e ficcionais, Lygia Bojunga convida o leitor a decodificar os limites entre o real e o ficcional.

Com isso, notamos que a autorreferencialidade presente em suas narrativas, em vez de atestar veracidade, a desestabiliza, pois elas se encontram entre a autobiografia e ficção, sendo extremamente autorreferenciais, pois a imagem do autor se materializa naquela voz que nos confunde, configurando, desta forma, uma imagem teatralizada. A autora pode encher o texto de referências autobiográficas, pode se expor, exprimir suas ideias, opinar, criticar livremente o que bem entende, pois não é ela, Lygia Bojunga, quem fala, é uma personagem - autora. Por isso, é perfeitamente aceitável a materialização dela na própria trama, dialogando com uma de suas personagens, e construindo-se através de diversos 'eus'. Narrando a si mesma, muitas vezes, a autora cria para si um personagem e questiona a respeito dos modos de representação, trazendo à tona os limites diluídos entre o real e o ficcional.

Esses relatos são conscientes de seu caráter ficcional, ao passo que não há pacto estabelecido através da coincidência ou não entre autor e narrador que estabeleça se o texto é

ou não ficcional. As narrativas em questão instauram a ambiguidade, haja vista que se propõem a transformar e dissolver a ideia de um texto calcado em certezas.

A iluminação dos bastidores da escrita é a palavra de ordem em suas narrativas. Seja refletindo sobre ele, seja expondo esse processo, seja transformando esse processo em matéria literária. O fato é que o desvelamento do processo criativo é o ponto de partida para os questionamentos acerca dos modos de representação, na medida em que cria arte com o que normalmente permanece nos bastidores.

Com isso, ao trazer instrumentos próprios do fazer literário, notamos a performance da linguagem que perpassa os três textos, sendo que, na primeira obra, uma das formas de sua instauração é o emprego, pela arquinarradora, do verbo fazer para se referir à construção de suas personagens e ações. Na segunda, em sua própria capa, deparamo-nos não somente com título e a autoria, mas com uma continuidade sintática entre ambos, por meio do verbo fazer, posto no particípio passado: “Retratos de Carolina feitos por Lygia Bojunga”. E, em *Intramuros*, somos surpreendidos com a foto da própria Lygia, enquanto a contracapa traz um aviso da própria autora, informando que o livro a ser lido trata-se de um “depoimento literário”, indicado para quem se interessa pelo “fazer literário”, permitindo-nos a reflexão de que se trata de uma narrativa autoficcional. Assim, mais uma vez, temos nas três obras, o fazer metaficcional, tematizado e anunciado já nas capas, aparecendo quer no título (*Fazendo Ana Paz*), quer na indicação de autoria (feitos por Lygia Bojunga), quer na foto da própria autora na capa da obra.

Enquanto terceiro capítulo, trazemos o projeto estético de Bojunga, configurado na figura do leitor, uma vez que ao atribuir a ele a dinâmica de preencher as lacunas deixadas, o condiciona a crescer esteticamente dentre de suas narrativas. Os ‘vazios’ surgem para serem preenchidos, e por mais que as pistas estejam lá para direcionar a leitura, a perspectiva do leitor interage juntamente nessa relação, o que resulta no dinamismo de um texto que se abre a diferentes possibilidades. O “campo do jogo”, conforme pontua Iser (1972), é ofertado ao leitor de Bojunga em todas suas narrativas. Em *Fazendo Ana Paz*, temos o desvelamento de um processo criativo exposto pela narradora, que estende a seu leitor a análise da obra, convidando-o a participar do processo de criação.

Em *Retratos de Carolina*, podemos trazer o exemplo que se configura como uma quebra de expectativa operada pelo “Pequeno Retrato do Homem Certo”, no qual ocorre a exposição de aspectos negativos desse personagem, que, curiosamente, surge após a declaração de Carolina sobre o amor que sente por este homem, aliada às expectativas de felicidade ao seu

lado; as lacunas do texto, oferecendo sempre suas possibilidades de leitura; e a própria quebra deflagrada pela seção “Pra você que me lê”, em que se espera um papo com o leitor, mas que desenvolve um surpreendente embate entre criador e criatura. Já em *Intramuros*, as lacunas deixadas por Bojunga dizem respeito ao caráter duplo entre ilusão e verdade, criando uma tensão no discurso ao colocar a realidade em xeque e abrir os bastidores da escrita.

Nesse sentido, temos na escrita de Lygia Bojunga não somente a exposição e compartilhamento da construção de suas narrativas, mas também a participação do leitor nesse processo de construção. A possibilidade de acessar esse processo de produção, bem como a visualização das indagações, das hesitações no momento da construção, resulta em uma construção múltipla de sentidos, onde o leitor ‘fabrica’ novos rumos, diferentes daqueles previamente instituídos. A autora, neste caso, não é hierarquicamente superior ao leitor, pois não é alguém que tem, em sua onipresença, respostas para todas as perguntas. Ela traz seu leitor para perto de si e conta seus segredos, quais sejam: sua maneira de criar o universo ficcional que os envolve e a disposição de questionar a própria criação literária a fim de agradar a ela, aos leitores e inclusive às personagens, com as quais muitas vezes dialoga.

Em muitos momentos, deparamo-nos com uma autora que apresenta ao público diversos aspectos de sua relação com a literatura: como leitora, demonstra sua relação afetiva com os livros e com os autores que admira; como escritora demonstra a preocupação com seu leitor, haja vista que o traz para perto de si e conta a eles seus segredos, estabelecendo assim a parceria que deve haver entre autor e leitor, para que a obra seja lida, sentida e apreciada. Além disso, ressalta a parcela criativa que cabe ao leitor, uma vez que ele sempre é coautor da obra a qual se dedica.

A criatividade de Bojunga não se restringe à imaginação e à maneira liberal em relação à forma do texto, o que inclui uma linguagem que não se prende a rígidos padrões gramaticais e tampouco a estruturas ortodoxas do texto. Em suas narrativas, há espaço para as personagens pensarem a respeito de seu papel na narrativa, há espaço para a autora demonstrar ao leitor como costuma criar seus textos, rompendo as fronteiras entre o que é narrativa e o que é relato. São textos que não se enquadram em padrões de gênero, bem como não podem ser rotulados como infantis ou juvenis, pois ela pode ser lida por todas as idades.

Ao questionar a própria criação, ela abre o processo criativo para seu leitor e joga com as diversas possibilidades que esse processo pode construir: quer fazer personagens dotadas de carisma, além da habitual verossimilhança. Além disso, se coloca na narrativa como personagem, trazendo os já criados para perto de si, compartilhando memórias, pois ela é um

pouco dos personagens, e vice-versa, de modo que mais uma vez as fronteiras são ultrapassadas, nos levando a pensar, mais uma vez, que os textos que nos debruçamos são literatura com L maiúsculo, pois tratam de temas universais, que não descuidam da beleza da linguagem empregada alcançando, assim, grande qualidade estética.

REFERÊNCIAS

Da autora

BOJUNGA, Lygia. **Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

BOJUNGA, Lygia. **A Casa da Madrinha**. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

BOJUNGA, Lygia. **A Bolsa Amarela**. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

BOJUNGA, Lygia. **O Sofá Estampado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

BOJUNGA, Lygia. **O meu amigo pintor**. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BOJUNGA, Lygia. **A cama**. Capa Victor Burton. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **O Rio e eu**. Il. Roberto Magalhães. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 46. ed. Desenhos de Gian Calvi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

BOJUNGA, Lygia. **Seis vezes Lucas**. 3. ed. Il. Regina Yolanda e Roger Mello. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

BOJUNGA, Lygia. **Paisagem**. 4. ed. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 2002a.

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

BOJUNGA, Lygia. **Tchau**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2003.

BOJUNGA, Lygia. **Angélica**. 23. ed. Il. Vilma Pasqualini. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.

BOJUNGA, Lygia. **Programa Espaço Aberto**. [Entrevista cedida a] Entrevistador: Edney Silvestre. Entrevistado: Lygia Bojunga. Entrevista concedida no Programa Espaço Aberto do canal Globo News, exibido em 08 abr. 2004.

BOJUNGA, Lygia. **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**. Casa Lygia Bojunga, 2004.

BOJUNGA, Lygia. **Nós três**. 4. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005a.

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

BOJUNGA, Lygia. **O Abraço**. Il. Rubem Grillo. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.

BOJUNGA, Lygia. **Sapato de salto**. Il. Rubem Grilo. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

BOJUNGA, Lygia. **Aula de inglês. II.** Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

BOJUNGA, Lygia. **Dos vinte 1.** Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.

BOJUNGA, Lygia. **Querida.** Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2009.

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

BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz.** Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2018.

Sobre a Autora

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção.** Tese (Dourado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

ANDO, Marta Yumi. **Do criador à criatura: o desdobramento discursivo em Fazendo Ana Paz e Retratos de Carolina de Lygia Bojunga.** Itinerários, Unesp, n° 33, p. 171 - 188, jul./dez. 2011.

ANDO, Marta Yumi. **Fazendo retratos e experimentos: A performance da linguagem em Lygia Bojunga.** Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011.

CASA LYGIA BOJUNGA. Disponível em: <http://www.casalygiabojunga.com.br>. Acesso em: 24 mar. 2020.

CORIOLOANO, Talita Silveira. **As performances do narrador em Lygia Bojunga.** Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

COSTA, Marta Moraes da; FANTINATI, Carlos Erivany. Dois fundadores: Lobato e Bojunga. In: PEREIRA, Rony Farto; BENITES, Sônia Aparecida Lopes (Orgs.). **À roda da leitura. língua e literatura no jornal Proleitura.** São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p. 111 - 123.

FERREIRA, Eliane. MATSUDA, Alice. The symbology of the sea in Lygia Bojunga Nunes's work: a reflection on utopian and dystopian framing. In: **Elos. Revista de literatura infantil e juvenil**, p. 25 - 40. 2014.

NAVAS, Diana. VALIM, Grazielle. Intramuros, de Lygia Bojunga: escritas do eu na literatura juvenil. In: **Produção literária juvenil contemporânea de autoria feminina**, p. 79 - 103. Jun/2019.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea. **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, Catalão-GO, v.19, n.1, p.83-95, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/39889>. Acesso em: 17 set. 2017.

RAMALHO, Denise do Passo. **Trocando tarefas** – meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANDRONI, Laura. **De Lobato à Bojunga**: as reações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Vera Maria Tietzmann (org.). **Nas malhas da rede narrativa**: estudos sobre Lygia Bojunga Nunes. Goiânia: Cênone Editorial, 2002.

YURGEL, Patrícia. **Lygia Bojunga e a trilogia do livro**: processo criativo e relações com o leitor. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

Ficcionais

CARNEIRO, Flavio. **A distância das coisas**. São Paulo, Edições SM. 2008.

CARRASCOZA, João Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo, Cosac Naify. 2013.

COLASANTI, Marina Colasanti. **A mão na massa**. São Paulo, Salamandra. 1990.

COLASANTI, Marina Colasanti. **A moça tecelã**. São Paulo, Global. 2004

DILL, Luis. **Todos contra D@ante**. São Paulo, Companhia das Letras. 2008.

MACHADO, Ana Maria. **A audácia dessa mulher**. Rio de Janeiro, Objetiva. 2011.

RITER, Caio. **Meu pai não mora mais aqui**. São Paulo, Biruta. 2006.

RITER, Caio. **O rapaz que não era de Liverpool**. São Paulo, Edições SM. 2009

Geral

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2.ed. – [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

AVELAR, Mário. Metaficção (2017). In: CEIA, Carlos (Org.). **E-Dicionário de termos literário**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6157/metaficção>. Acesso em: 11 abr. 2020.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Fernando. **Literatura Infantil e leitores**. Da teoria às práticas. Braga: Departamento de Ciências Integradas e Língua Materna – Universidade do Minho, 2006.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 19 - 60.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **Rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERNARDO, Gustavo. Da metaficção como agonia da identidade. **Confraria do vento - Revista de arte e literatura**, número 17, ensaio 03. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>. Acesso em: 20 abr. 2020.

BOURDIEU, P. **A juventude é apenas uma palavra**. Questões de sociologia. 1983

CAMARGO, Flávio Pereira. **Nas trilhas da poética de Osman Lins: um estudo sobre metaficcionalidade**. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

CECCANTINI, João Luis. **Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2000.

CHALHUB, Samira. **A meta-linguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 22. ed. rev. e aum. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. 5.ed. ver. atual. Barueri, SP: Manole, 2010.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Trad. de Laura Sandroni. São Paulo, Global. 2003.

COMPAGNON, Antoine. Ilusão referencial e intertextualidade. In: **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- COSTA LIMA, Luiz. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CRUVINEL, Larissa W. F. **Narrativas juvenis brasileiras**: em busca da especificidade do gênero. Tese (Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras – Goiânia, 2009. 188f. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2849>. Acesso em: 09 set. 2020.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Lector in Fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157 - 168.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte, UFMG, 2004.
- FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução (bis). In: CAMARGO, Flávio Pereira Camargo; FRANCA, Vanessa Gomes; FARIA, Zênia de (Org.). **Ensaio sobre literatura e metaficção**. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2018. p. 13 - 32.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil**: adolescência, cultura e formação de leitores. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2011.
- GROPPO, Luis Antonio. **Revista de Educação do Cogeime**. Ano 13, nº 25. Dez/2004. Acesso em 17 set. 2019.
- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2ed. New York: Methuen, 1984.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a, v. 2.
- ISER, Wolfgang. **A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção**. Trad. Maria Angela Aguiar. Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 1 - 47, março 1999b.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor** – textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 3ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Um Brasil para crianças**: para conhecer a literatura infantil brasileira (histórias, autores e textos). São Paulo: Global, 1986.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. 6ed. São Paulo: Ática, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

NAVAS, Diana. RAMOS, Ana Margarida. **Literatura Juvenil dos dois lados do Atlântico**. Porto: Tropelias & Companhia, 2016.

PAIS, J. M. **A construção sociológica da juventude** - alguns contributos. *Análise social*. Vol. 25, nº 105 - 106, p. 139 - 165. 1990.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (orgs.). **Performance, exílios, fronteiras**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho. **A literatura infanto-juvenil brasileira vai bem, obrigada!** São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2006.

SOUZA, Raquel Cristina de S. **A ficção juvenil brasileira em busca de identidade**: a formação do campo e do leitor. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, 2015.

TADIE, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London; New York: Methuen, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. rev., atual. São Paulo: Global, 2003.