



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

actalan@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Navas, Diana; Ramos, Ana Margarida

Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 38, núm. 3, 2016, pp. 223-231

Universidade Estadual de Maringá

Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307446626001>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea

Diana Navas¹ e Ana Margarida Ramos²

¹Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Rua Monte Alegre, 984, 05014-901, Perdizes, São Paulo, São Paulo, Brasil. ²Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. *Autor para correspondência. E-mail: dnavas@pucsp.br

RESUMO. Este estudo tem como objetivo investigar uma tendência crescente na literatura juvenil contemporânea: o recurso à intertextualidade e a estratégias metaficcionais como forma de complexificação da narrativa, desafiando a linearidade, e de alargamento das leituras possíveis dos textos, potencializando o diálogo com outros textos e, até, outros universos artísticos. Para tal, debruça-se sobre dois romances contemporâneos, um português e um brasileiro, respectivamente: *Os livros que devoraram o meu pai*, de Afonso Cruz, e *A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado. Pretende analisar o modo como esses romances, de evidente cunho metaficcional, retomam textos alheios e com eles, ao mesmo tempo em que revelam ao leitor seu processo de *poiesis*, encenam o processo de construção ficcional, fazendo do processo de leitura um desafio.

Palavras-chave: literatura juvenil, romance contemporâneo, estratégias metaficcionais, intertexto.

Texts that (des)construct themselves: Metafiction and intertextuality in the young adult contemporary fiction

ABSTRACT. The present study aims to investigate an increasing trend in contemporary young adult literature: the use of intertextuality and metafictional strategies as a form to increase narrative complexity, challenging linearity, enlarging possible readings of texts, and promoting dialogue with other texts and even other artistic universes. To this purpose, the text focuses on two contemporary novels, a Portuguese and a Brazilian one, respectively *Os livros que devoraram o meu pai*, by Afonso Cruz, and *A audácia dessa mulher*, by Ana Maria Machado. This study also aims to analyse how these novels, of clear metafictional nature, promote dialogue with other texts, while showing the reader their 'poiesis' process and their fictional construction process, transforming reading into a remarkable challenge.

Keywords: young adult literature, contemporary novel, metafictional strategies, intertext.

Intertextualidade e metaficção na literatura juvenil

É fato conhecido, nos estudos sobre Literatura, que a obra literária se constrói como uma rede de relações estabelecidas com textos literários que a antecedem. É neste sentido que Kristeva, a quem se atribui a criação do termo 'intertextualidade', afirma: "[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]" (Kristeva, 2005, p. 68). Sob esta perspectiva, a obra literária não é simplesmente produto do trabalho de 'escritura' de um único autor; ela nasce de seu relacionamento com outros textos e estruturas da própria linguagem.

A apropriação de textos alheios é recorrente na atual literatura destinada preferencialmente ao jovem leitor. Revisitando autores canônicos, ou mesmo textos pertencentes ao universo juvenil - sejam eles da música, do cinema, da televisão - os escritores propõem o entrelaçamento de intertextos,

construindo suas ficções a partir do diálogo que com eles estabelecem. É neste viés que Jenny (1979) assegura que a intertextualidade convida o leitor a uma leitura múltipla, dado que ao mesmo tempo em que se configura uma linearidade cronológica interior à narrativa, existe um diálogo com outros textos anteriores, os quais não são meramente repetidos. Ainda que, muitas vezes, esse diálogo não seja, de imediato, percebido pelo interlocutor da obra literária, tal processo vai se desvendando progressivamente, à proporção que a leitura avança. A paródia, por exemplo, aqui entendida no sentido que lhe é reivindicado por Linda Hutcheon, não corresponde, no entender dessa autora, a um regresso nostálgico às fontes, mas "[...] a critical revisiting, an ironic dialogue [...]" (Hutcheon, 1988, p. 4).

A presença da intertextualidade na literatura infantil e juvenil é um procedimento relativamente

comum, surgindo em obras destinadas à primeira infância e introduzindo os leitores no diálogo com outros textos. Christine Wilkie-Stibbs (2004) não só procede à identificação da intertextualidade num *corpus* abrangente de textos potencialmente destinados a crianças e a jovens, como analisa as implicações dessa leitura plural, complexa e desafiadora. Os desenvolvimentos contemporâneos da ficção infantil e juvenil têm, no seu entender, acentuado esta tendência, chamando a atenção para o processo de criação e construção dos textos, expondo o seu carácter ficcional e ‘artificial’, e desenvolvendo competências de leitura do texto literário cada vez maiores:

The theory of intertextuality of children’s literature is a rich field in which to engage young people’s awareness of the importance of the activity of making intertextual links in the interpretive process. It brings them to a gradual understanding of how they are being (and have been) textually constructed in and by this intertextual playground. The texts of children’s literature are exciting sites on which to mobilize a child-reader subjectivity that is intertextually aware and literarily competent. (Wilkie-Stibbs, 2004, p. 188)¹.

Ao uso da intertextualidade soma-se, na ficção juvenil, a recorrência crescente a estratégias metafictionais. Definida como

[...] un tipo de ficción que proliferou especialmente a partir da década dos 70 e que exemplificou com a narrativa de Jorge Luis Borges, John Barth e Flann O’Brien [...] (Glifo, 2012, s.p)

a metaficção, para Mário Avelar, resulta da “[...] elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística [...]” (Avelar, 2010, s.p.).

Os autores do *Dicionário de Termos Literários* elencam um conjunto muito amplo de características da metaficção que, resultando de uma estratégia amplamente associada ao pós-modernismo, tem exemplos anteriores, sobretudo ligados a obras marcadas pelo questionamento e pela autorreferencialidade. Essas características incluem, entre outros aspectos,

[...] unha teoría (Glifo, 2012), sobre a ‘literatura’ e o xénero no que se insiren. Poderían sumarse como trazos esenciais a énfase na propia linguaxe ou a

especial relevancia adquirida polo acto de ‘lectura’, toda vez que se subverte o ‘pacto’ de ficcionalidade da narración convencional (Glifo, 2012, s.p, grifo do autor)².

Do ponto de vista narrativo e das estratégias que colaboram para a manifestação textual da metafictionalidade,

É frecuente a tematización de certos aspectos da creación literaria, a *mise en abîme* ou desdoblamento especular, a ‘parodia’, a ‘intertextualidade’, a ‘ironía’, a intrusión narratorial (na ‘omnisciencia’ autorial a natureza das inxerencias é frecuentemente metanarrativa), o enfoque sobre a propia linguaxe, etc (Glifo, 2012, s.p, grifo do autor)³.

Sobre a prevalência desse tipo de estratégias no âmbito específico da literatura juvenil, que aqui nos ocupa, Maria Nikolajeva é peremptória, estendendo a presença de procedimentos pós-modernos também ao subsistema literário infantil, quando afirma:

[...] an ever-growing segment of contemporary children’s literature is transgressing its own boundaries, coming closer to mainstream literature, and exhibiting the most prominent features of postmodernism, such as genre eclecticism, disintegration of traditional narrative structures, polyphony, intersubjectivity and metafiction (Nikolajeva, 1998, p. 222)⁴.

Robyn McCallum (2004) enumera algumas das características⁵ da metaficção e os procedimentos técnico-narrativos⁶ em que a sua construção assenta em textos destinados a crianças e a jovens, salientando as suas implicações em termos de desenvolvimento de competências complexas e profundas de leitura, promovendo a reflexão, o espírito crítico, a consciência da ficção e o

²Uma teoria sobre a literatura e o género no qual se inserem. Poderiam adicionar-se como traços essenciais a ênfase na própria linguagem ou a especial relevância adquirida pelo ato de leitura, toda vez que se subverte o pacto de ficcionalidade da narração convencional (tradução das autoras).

³É frequente a tematização de certos aspectos da criação literária, a *mise en abîme* ou o desdoblamento especular, a paródia, a intertextualidade, a ironia, a intrusão do narrador (na omnisciência autoral, a natureza das ingerências é frequentemente metanarrativa), o enfoque sobre a própria linguagem. (tradução das autoras)

⁴Um segmento crescente da literatura infantil contemporânea está transgredindo suas próprias fronteiras, aproximando-se da literatura dominante, e apresenta as características mais proeminentes do pós-modernismo, como o ecletismo dos gêneros, a desintegração das estruturas narrativas tradicionais, a polifonia, a intersubjetividade e a metaficção (tradução das autoras).

⁵Cf. “overly obtrusive narrators who directly address readers and comment on their own narration; disruptions of the spatio-temporal narrative axis and of diegetic levels of narration; parodic appropriations of other texts, genres and discourses; typographic experimentation; mixing of genres, discourse styles, modes of narration and speech representation; multiple character focalisers, narrative voices, and narrative strands and so on” (McCallum, 2004, p. 587). “narradores demasiado intrusivos que abordam diretamente os leitores e comentam a sua própria narração; rupturas do eixo narrativo espaço-temporal e de níveis diegéticos de narração; apropriações paródicas de outros textos, gêneros e discursos; experimentação tipográfica; mistura de gêneros, estilos de discurso, modos de narração e de representação da fala; múltiplas personagens focalizadoras, vozes narrativas e fios narrativos e assim por diante” (tradução das autoras).

⁶Entre eles, encontram-se os seguintes: intertextualidade e paródia; intrusões do narrador e do autor; formas narrativas específicas; interrupções e descontinuidades narrativas; *mise en abyme* e outras estratégias autorreflexivas; narrativas polifônicas e paralelas/simultâneas; metaficção historiográfica pós-moderna, entre outros.

¹A teoria da intertextualidade na literatura infantil é um campo rico no qual se desenvolve a consciência da importância da atividade de fazer conexões intertextuais no processo interpretativo dos jovens. Conduz os leitores a uma compreensão gradual de como eles estão sendo (e têm sido) textualmente construídos dentro e através desse dispositivo lúdico intertextual. Os textos da literatura infantil são locais interessantes para mobilizar a subjetividade do leitor-criança que está intertextualmente consciente e é literariamente competente (tradução das autoras).

conhecimento explícito dos códigos e das convenções culturais e literários que subjazem à criação literária. Nessa medida, sublinha o caráter formativo desses textos, partilhando com os leitores estratégias interpretativas relevantes. As obras em análise ilustram praticamente todos esses elementos, revelando que a literatura juvenil não é impermeável a esses tipos de tendências narrativas pós-modernas, muito exigentes do ponto de vista da leitura e da interpretação, uma vez que não só desconstróem e subvertem muitos dos elementos da narrativa tradicional, mas necessitam da cooperação ativa do leitor na construção de significados alternativos para o texto, provocando o seu espírito crítico.

Os livros que devoraram meu pai, de Afonso Cruz

Afonso Cruz (Figueira da Foz, 1971) é um dos mais conceituados escritores portugueses da nova geração. A sua produção artística, que se divide em escrita, ilustração, música e cinema, tem sido objeto de diversas distinções, em Portugal e no estrangeiro, estando presente em vários países. No âmbito literário, tem publicado obras muito interessantes e questionadoras, quer em termos temáticos, quer formais, caracterizadas pelo hibridismo genológico e pela originalidade com que manipula a linguagem, criando um estilo muito próprio e singular.

No caso do romance *Os livros que devoraram o meu pai, A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim* (2010), de Afonso Cruz, obra estruturada em 27 capítulos e um epílogo, a exigência de leitura é acrescida, como veremos, também em resultado do tema e da elaborada arquitetura diegética, de influência borgesiana, que se constrói com base no jogo intertextual com um conjunto abrangente de obras literárias clássicas, tematizando a importância da leitura e dando conta do lugar central que ela ocupa na vida das personagens. A intriga cruza vários níveis diegéticos e, com recurso à metalepse, coloca as personagens da narrativa de primeiro nível, sobre as aventuras de um rapaz (Elias Bonfim) que parte em busca do pai (Vivaldo Bonfim) dentro dos livros, a interagirem com as personagens de romances como *A Ilha do Dr. Moreau*, de Wells; *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde*, de Stevenson; e *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, entre outros. O cruzamento de histórias, o ‘suspense’ e a aventura, o crescimento e o amadurecimento, a consciência do erro e as dores do remorso, o humor e a ironia, convidam a leituras muito variadas, multiplicando as interpretações possíveis. Entre os romances lidos e sumariados e as alusões e citações que vão pontuando a narrativa, a bibliografia é extensa e variada, incluindo Borges, Tolstoi, Dante, Shakespeare, Orwell, Gorki, Dickens, Pascal, Gogol,

Rostand, Collodi, Italo Calvino, Ray Bradbury ou e.e. cummings, seja diretamente, seja através das suas obras, personagens ou citações. Profusas referências intertextuais, presentes desde o paratexto da contracapa, que compara o narrador-protagonista a Telêmaco, dominam, desse modo, todo o volume, constituindo o eixo da intriga, na medida em que o narrador vai procurar o pai⁷ dentro dos clássicos da literatura universal, acabando por encontrar a si mesmo, reescrito e reconfigurado ficcionalmente. O pai só é encontrado na vida ‘real’, na experiência pessoal de parentalidade que o epílogo resume, um testemunho que ocorre, ao que o texto indica, 60⁸ anos depois dos acontecimentos. O narrador vive, assim, duas vidas paralelas, a sua e a das personagens dos livros, movimentando-se em espaços também diferentes.

Chancelado pelo Prémio Maria Rosa Colaço de literatura juvenil em 2009, publicado pela prestigiada Editorial Caminho no ano seguinte, o romance em análise tematiza, principalmente, o problema da expiação da culpa e do remorso e, em última instância, reflete sobre a questão do próprio mal, transferindo essas questões éticas para um nível narrativo encaixado dentro do romance, uma espécie de ficção dentro da ficção, de modo a que o narrador, personagem principal nos primeiros anos da adolescência, possa lidar com essa culpa, em resultado de uma ação sua de que se arrepende grandemente e que causou a morte de um amigo. Aliás, esse acontecimento só é apresentado em momento muito adiantado da diegese, como se o narrador o estivesse a evitar ou adiar, contornando a questão central através do encaixe de outras histórias que acabam por remeter sempre para os mesmos temas da culpa, do crime, da responsabilidade e da existência para lá do arrependimento, de que as figuras de Raskolnikov e Mr Hyde, os protagonistas de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e *O estranho caso do Dr Jekyll e Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson, respectivamente, são os melhores exemplos, funcionando, em uma escala diferente, como uma espécie de *alter ego* de Elias. O comportamento do narrador face ao amigo Bombo, humilhando-o de forma gratuita e injustificada, é apenas narrado no capítulo 25. A morte do amigo, causada por uma crise hiperglicêmica, motivada pela ingestão de pastéis de nata a seguir ao incidente, é

⁷Observe-se, igualmente, como notas e apontamentos deixados pelo pai nas margens dos livros lidos se transformam em pistas e pontes para os seguintes, conduzindo o narrador na sua demanda.

⁸Uma vez mais, a narrativa parece contrariar esta tese, uma vez que as recordações do narrador da infância, aos 12/13 anos, incluem passatempos como o computador, o que se torna anacrônico quando as memórias do narrador, no epílogo, são realizadas por uma personagem com 72 anos. Esse fato já tinha sido identificado por Silva (2014), cuja relevante análise da obra merece leitura atenta.

narrada no último capítulo do romance. Ressalve-se, contudo, que, através do recurso à prolepse, o narrador tinha já antecipado o seu comportamento, preparando os leitores para um protagonista que não parece cumprir as exigências do estatuto de herói romanesco:

Depois, perdi-me naquela história que fala de um homem que, através de uma poção, permite a existência de um alter ego sem problemas de consciência, capaz de praticar o mal sem que isso lhe tire o sono. Um lado da personalidade completamente livre da consciência moral. Chamava-se Hyde, esse lado que, em inglês, é homófono de escondido. É a parte negra de cada um de nós, todos nós temos esse lado mau; até eu, que sou boa pessoa, o tenho, como se poderá confirmar. Esse meu lado escuro haveria de vir à luz com aquelas trevas todas que o caracterizam. Revelou-se certa vez por causa de uma disputa que me disporei a contar. Mas noutra altura mais propícia, na altura certa (Cruz, 2010, p. 54).

A voz de Bombo, por meio das histórias que narra, todas de temática e personagens chinesas, entre a parábola e o aforismo, também pontua a narração, aumentando o nível de polifonia do texto, onde se cruzam várias perspectivas, níveis, focalizações e pontos de vista narrativos.

A avó partilha, sobretudo no início do texto, parte da responsabilidade da narração com o narrador, dado que lhe conta episódios e acontecimentos relativos à vida do seu pai, que desapareceu antes do seu nascimento. É também a avó que lhe dá acesso ao sótão e à biblioteca do pai, iniciando-o nos rituais da leitura. Enquanto adjuvante da demanda de Elias, a avó protege-o e orienta-o, estabelecendo com ele uma relação especial, baseada na cumplicidade, na compreensão e no afeto, mesmo quando o alerta para o cumprimento de regras: “A minha avó ficou a olhar para mim. Pelo canto do olho pude ver que ela desenhava um sorriso no meio das suas rugas” (Cruz, 2010, p. 76).

De alguma forma, a avó parece mais próxima do neto do que a própria mãe, assegurando para que a memória do pai não desapareça. A avó é, assim, fonte de informações sobre o passado, mas também referência de validação das suposições/hipóteses do narrador, sendo apresentada como uma espécie de voz da sabedoria e do conhecimento do mundo. De alguma forma, é a personagem que também parece estabelecer a ligação entre os dois mundos onde o narrador vive e os dois níveis narrativos do romance, o da escola, da família e dos amigos, e o das leituras e dos livros.

A relação com o pai desaparecido é, assim, construída através da repetição das leituras que ele realizou, permitindo encontrar pontos de diálogo com o seu percurso. A leitura e os livros têm também esse efeito: o de unir as personagens e de criar - ou forjar - referências comuns.

A questão da presença de abundantes elementos metalinguísticos apresenta ligações com a questão da própria metaficção. O narrador também partilha o seu processo de construção com o leitor e o percurso que realizou num universo dos livros e das leituras. As dúvidas sobre o significado das palavras e os seus usos surgem em vários momentos, sendo esclarecidas de forma clara e colocando-se ênfase na própria matéria-prima da literatura: a linguagem⁹, na maior parte dos casos, com implicações metaliterárias: “O que significa um eufemismo? É quando queremos dizer coisas que podem magoar e, para o evitar, usamos umas palavras menos bicudas” (Cruz, 2010, p. 13). A reflexão sobre a literatura, suas características e funcionalidades é recorrente, o que sublinha a dimensão metaficcional do romance, além de expor o seu processo criativo, tornando visíveis e explícitos os mecanismos ficcionais:

[...] um bom livro deve ter mais do que uma pele, deve ser um prédio de vários andares. O rés-do-chão não serve à literatura. Está muito bem para a construção civil, é cómodo para quem não gosta de subir escadas, útil para quem não pode subir escadas, mas para a literatura há que haver andares empilhados uns em cima dos outros. Escadas e escadarias, letras abaixo, letras acima (Cruz, 2010, p. 14-15).

Em outros momentos, o narrador parece ter prazer em sublinhar o cariz ‘artificial’, no sentido de construção ficcional, da própria narrativa, assinalando textual e explicitamente o seu ‘fabrício’: “Como achei que ele poderia não ter ouvido bem, repeti: Raskolnikov, disse eu claramente, como umas letras gordas numa folha branca” (Cruz, 2010, p. 73); “E ainda acrescentou, assim mesmo, em maiúsculas: - ‘Um Monstro!’” (Cruz, 2010, p. 95, grifo do autor).

A reflexão de índole metaliterária atinge porventura o seu auge no capítulo 26, intitulado ‘As pessoas tornam-se livros’, motivada pela leitura do romance de Ray Bradbury (2012), *Fahrenheit 451*, onde a questão da ficcionalidade e da leitura são

⁹Outro exemplo curioso diz respeito à clarificação do significado do lexema “anagnosta”, habilmente introduzido na narrativa:

-Bem, nos últimos meses em que estive a morar naquela casa, Prendick começou a perder a vista, por isso contratou um senhor que lesse para ele, que passasse as tardes a ler-lhe livros. Um anagnosta.

-Quem?

-Um anagnosta.

-E isso é o quê?

-É uma pessoa que lê para os outros (Cruz, 2010, p. 44).

objeto de atenção, uma vez que os livros são alvo de alteração por parte das personagens, numa reflexão indireta sobre a pluralidade de leituras que caracterizam a obra literária, entendida enquanto objeto estético a que só a interpretação dá verdadeiro significado, transformando o leitor em cocriador de sentidos, numa reformulação interessante das teorias literárias da Estética da Recepção, de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, ou da Cooperação Interpretativa, de Umberto Eco:

Todos eles [livros-pessoas] se tornaram obras abertas, vivas. Vão evoluindo com os tempos, não estão paradas no papel, já vêm com a interpretação do leitor [...] (Cruz, 2010, p. 118).

Outro aspecto relevante ao nível da arquitetura do romance e da articulação entre níveis diegéticos reside no fato de que, ao mesmo tempo em que o narrador os separa, distinguindo a sua existência enquanto adolescente da sua experiência enquanto leitor, há outros elementos que assinalam as coincidências, pondo a descoberto, uma vez mais, o trabalho literário e a construção fictícia. Um dos mais relevantes é o padrão das cadeiras e dos sofás onde o protagonista se senta, sempre às riscas, nos seus encontros com as personagens dos romances que lê, iguais à cadeira do sótão da avó. O padrão às riscas assegura, assim, uma ligação entre mundos, funcionando como uma espécie de elo físico, concreto e palpável, que sustenta as cisões que ocorrem entre níveis narrativos.

Em síntese, estamos perante um elogio aos livros, à literatura, à leitura e à sua profunda capacidade de compreender e explicar todas as facetas da humanidade, incluindo as mais desumanas e incompreensíveis. Nessa medida, *Os livros que devoraram o meu pai* constitui um bom exemplo do contributo que a literatura juvenil pode dar à literatura, desafiando os leitores, mas também as convenções de um gênero literário e do próprio subsistema literário, expondo os alicerces da construção narrativa, interrogando os limites da ficção e incluindo o leitor na leitura do livro e do mundo.

***A audácia dessa mulher*, de Ana Maria Machado**

Ana Maria Machado (Rio de Janeiro, 1941), ocupante da cadeira número um da Academia Brasileira de Letras, é uma das mais completas e versáteis escritoras da literatura brasileira contemporânea. Com mais de quarenta anos dedicados à escrita - e aos mais diversos públicos -, a autora conta com mais de cem livros publicados e premiações diversas, sendo reconhecida nacional e internacionalmente. No que concerne à sua

produção juvenil, vários são os títulos reconhecidos pela crítica; é o caso de *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), *Tudo ao mesmo tempo agora* (2004), ou ainda, *Do outro lado tem segredos* (2013).

A audácia dessa mulher, obra publicada em 1999 e que se constitui como *corpus* deste estudo, revela-se como um romance que ultrapassa a questão da classificação etária. Ainda que não receba a denominação de ficção juvenil pelo mercado editorial brasileiro, o romance apresenta os principais traços característicos das narrativas destinadas preferencialmente ao público jovem, o qual enreda, em especial, devido à recorrência às estratégias metaficcionais e por estabelecer relações intertextuais com um dos mais conhecidos romances brasileiros, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, ao lado de outras referências à literatura mundial.

Ambientada no Rio de Janeiro, no final do século XX, a narrativa de *A audácia dessa mulher* inicia-se com um convite feito a Beatriz Bueno (Bia) e a Virgílio de Pádua por José Egídio - um diretor de televisão - para fazerem parte da montagem de uma série televisiva de época centrada no final do século XIX também no Rio de Janeiro. É a partir do convite que surgem três histórias. A primeira é a de Beatriz e Virgílio, casal de jovens que, a partir dos encontros de trabalho, envolvem-se amorosamente. A segunda, que se encontra dentro da primeira, é a própria história da série televisiva 'Ousadia', a qual, protagonizada por Felipe, Cecília e Tiago - personagens criadas para essa série - narra fatos ocorridos no final do século XIX. A terceira história é baseada no caderno de receitas e também diário, herdado por diversas gerações de mulheres, por mais de um século, na família de Virgílio e que chega às mãos de Beatriz. Nele, sua autora, Lina, mais do que escrever receitas, acresce relatos a respeito de sua vida e aventuras amorosas. O romance termina com a descoberta de Bia de que a autora do caderno (Lina) é Capitolina (Capitu), personagem de Machado de Assis e uma das mais famosas da literatura brasileira.

Essa breve síntese do enredo permite-nos observar que a recorrência à intertextualidade e às estratégias metaficcionais constituem-se em traços marcantes da obra. Se os nomes das personagens principais, Beatriz e Virgílio, remetem a dois conhecidos nomes de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, por meio da narrativa de Ana Maria Machado, o jovem leitor é colocado, principalmente, em contato com a obra de Machado de Assis. A trama da obra machadiana é apresentada, por exemplo, de forma indireta, quando Beatriz comenta a sinopse da série televisiva, em cuja pesquisa ela e

Virgílio estão trabalhando logo no início da narrativa:

Bia: Não perdeu grande coisa. Casal se apaixona e se casa, vive aparentemente muito bem, convivendo muito de perto com um grande amigo dele. Aos poucos o marido vai sendo levado a desconfiar da mulher, transformando em indícios de traição todos os pequenos acontecimentos do cotidiano. Nada de muito original. Já vi esse filme...

Virgílio: Oteló?

Bia: Ou Dom Casmurro. Na televisão eles não vão ter peito de partir para a tragédia. E sem tragédia, Oteló não é Oteló (Machado, 2011, p. 19).

Antes da revelação sobre a autoria do caderno/diário - o que ocorre apenas no final da trama -, muitas aproximações com a obra de Machado de Assis são feitas, fornecendo indícios ao jovem leitor. Os trechos do diário lido por Beatriz, por exemplo, trazem significativos e conhecidos episódios de *Dom Casmurro*. Presentes em distinta mancha tipográfica, o que facilita ao jovem leitor compreender as diferentes vozes que ressoam na narrativa, tais episódios, na obra de Ana Maria Machado, permitem ao leitor (re)conhecer a obra de *Dom Casmurro* por um outro viés, diferente daquele do narrador-personagem de Machado de Assis, possibilitando, assim, uma possível releitura de uma obra canônica a partir da voz feminina.

Se várias são as referências intertextuais estabelecidas com a obra machadiana, aquelas que se referem a outras obras são também claramente identificáveis. É o caso, por exemplo, de *A mulher do tenente francês*, de John Fowles (2008) - da qual um extenso trecho é transcrito em sua íntegra; de *Contraponto*, de Aldous Huxley e tantas outras, como as de Zola, Aluísio Azevedo, Stendhal, Alencar e Henry James. A frase de Virgínia Woolf, explicitamente apresentada no início do capítulo dezesseis, sumariza o processo de intertextualidade de que se vale Ana Maria Machado na composição de *A audácia dessa mulher*: "Os livros continuam uns aos outros, apesar de nosso hábito de julgá-los separadamente" (Machado, 2011, p. 165). Destarte, a autora convida o jovem leitor a conhecer ou a revisitar significativas obras do acervo literário mundial e a perceber como a literatura nasce 'da' e 'na' própria literatura.

Ao recurso da intertextualidade empregado por Ana Maria Machado soma-se um artifício que contribui significativamente para a qualidade estética da obra e o enredamento do jovem leitor: a utilização de estratégias metaficcionais. Instigando o jovem a conhecer os bastidores da ficção, a autora utiliza-se dos elementos compositivos da ficção

como matéria-prima de sua criação, desnudando o processo de *poiesis*.

A reflexão acerca do fazer literário, em *A audácia dessa mulher*, perpassa o conjunto das três histórias desenvolvidas paralelamente, exigindo atenção e participação do leitor. Por meio do caderno que chega às mãos de Beatriz e Virgílio - protagonistas da primeira história - e das citações de seu conteúdo na narrativa referentes a essas personagens, configura-se o que a crítica denomina de *mise en abyme*, uma espécie de janela que se abre para o universo ficcional que compõe a narrativa da terceira história; o mesmo ocorrendo no que se refere à história da série criada por elas.

O contexto de produção de uma série para a televisão, no qual estão inseridas as personagens, aliás, favorece os apontamentos reflexivos sobre a arte de escrever, uma vez que as relações estabelecidas entre Bia, Virgílio e as demais personagens giram em torno do objetivo de escrever com propriedade a história ocorrida no século XIX. A autorreferência revela-se já nas páginas iniciais da narrativa:

Perdoe-nos a amável leitora ou o gentil leitor, mas as convenções que regem a feitura de um romance em nossa época diferem grandemente das vigentes no século XIX, que permitiam a um narrador externo, no momento da escrita, esta conversa direta com quem iria passar os olhos pela futura página impressa. [...] Depois que os romancistas ingleses do século XVIII descobriram essa possibilidade sedutora e difícil, dando ocasionais piscadelas ao leitor, ele virou moda e mania. [...] Mas a posterior tendência a transformar esse recurso em clichê não impediu que aqui mesmo, nesta cidade, Machado de Assis elevasse esse procedimento à categoria de obra-prima, transformando-o num dos traços mais típicos e deliciosos de seu estilo (Machado, 2011, p. 15).

Constata-se que a narrativa é aparentemente interrompida. Uma voz feminina se reporta ao leitor à moda dos narradores de Machado de Assis, convidando-o a pensar acerca desse procedimento empregado por romancistas de diferentes épocas.

Tecendo comentários concernentes à linguagem e atentando o leitor para categorias como personagem, narrador e autor, Ana Maria Machado, ainda que defendendo a observância das regras tradicionais na composição da narrativa, não deixa de questioná-las, além de evidenciar os paradoxos que elas encerram. Valendo-se da ironia, a autora convida o jovem leitor a desconfiar dos artifícios empregados na construção de uma ficção:

Mas a história continua mesmo é com uma roupagem mais atual, uma convenção tão rígida quanto as de épocas anteriores - agora, trata-se da

regra não escrita que exige coerência. E que, embora admita e encoraje que a narrativa se faça toda em aparente caos a partir de um ponto de vista interno, o da consciência de uma personagem, não gosta de mistura. Considera que um livro que começou com um narrador impessoal não pode de repente trazer essas intromissões em primeira pessoa. Ainda mais quando não fica claro se quem está falando é o autor (ou a autora, que audácia!), um narrador não identificado, ou um dos personagens. Dá um certo mal-estar que não pega bem. Como, aliás, essa expressão, pegar bem. [...] Melhor, portanto, retomar a objetividade de uma câmera que se limita apenas a mostrar o que ocorre. Para quem acredita nisso (Machado, 2011, p. 15-16).

De forma implícita, haja vista estar aparentemente referindo-se à construção da série televisiva, por meio da voz de Beatriz, revela-se o desejo de trazer à tona o invisível, o que pode ser compreendido como uma pista da autora para evidenciar o desejo de elucidar os bastidores da ficção:

- Não acho que seja obrigatório ser sempre tão igual. O que acontece é que sempre se mostra a mesma coisa, só aquilo que se resolve decretar que deve ser visível - justamente o mesmo que todos já viram antes. Como um spot num palco, que só ilumina a estrela. Mas a verdade é que, além do coro e do corpo de baile que também não estão sendo destacados, há ainda uma orquestra inteira no poço. Para não falar nos bastidores e coxias, cheios de maquinistas, contrarregras, carpinteiros e outros técnicos. Uma multidão invisível, sem a qual não ia haver espetáculos (Machado, 2011, p. 26-27).

Interessante é observar como, por meio da voz da personagem Bia, que comenta com Juliano sobre a obra de Henry James, Ana Maria Machado desnuda ao seu leitor o que está sendo feito por ela, atentando-o para o que deve ser percebido na realização de sua leitura:

[...] sei lá como se classifica isso, mas é alguma coisa que deixa o leitor desconcertado, sem certezas, sendo levado ao sabor dos parágrafos, tendo que acompanhar o improviso sem perder as variações sobre o tema. E ele vai conversando com esse leitor, transportando-o aos poucos pelo meio de situações enigmáticas mas carregadas de sentidos. Absolutamente fascinante! Uma festa para a inteligência (Machado, 2011, p. 67-68).

A autora, de forma sutil e primorosa, aponta, inclusive, para a essência do texto literário:

[...] Henry James parecia estar mostrando só o que o Muniz quer mostrar... Mas sem fazer discursos ou tratados, ia revelando tudo nas entrelinhas, sabia perceber as sombras e nuances no jogo daquelas pessoas, sabia ver o invisível que comandava todas as

mudanças que estavam acontecendo. E está tudo aqui [...] (Machado, 2011, p. 68).

Não se pode deixar aqui de mencionar que a referência explícita à obra *A mulher do tenente francês*, de John Fowles, não é ocasional. Essa obra é considerada como exemplo clássico de narrativa metaficcional, atentando, uma vez mais, o leitor para as estratégias empregadas na construção de *A audácia dessa mulher*:

Eu não sei. Esta história que estou contando é pura imaginação. Esses personagens que criei nunca existiram fora da minha mente. E se até agora fingi que sabia o que se passava sobre a cabeça deles, e conhecia seus pensamentos mais íntimos, é só porque estou escrevendo (da mesma forma que assumi parte do vocabulário e da 'voz' da época) numa convenção universalmente aceita na época em que se passa minha história - a de que o romancista se situa ao lado de Deus. [...] Um personagem ou é 'real' ou 'imaginário'? Se você acha mesmo isso, hypocrite lecteur, só me resta sorrir. Você nem mesmo pensa em seu passado como algo muito real; você o enfeita, o cobre de dourado ou de negro, o censura, faz uns remendos nele [...] em suma, faz dele uma ficção e o põe na prateleira - é seu livro, sua autobiografia romaneada (Machado, 2011, p. 85-86, grifo do autor).

Assim, paulatinamente, desvela-se ao jovem leitor que aquilo que está a ler é também uma narrativa, uma construção discursiva, similar àquela que está sendo construída (no caso da segunda história) ou lida pelas personagens (como ocorre na terceira história). O discurso narrativo volta-se sobre si mesmo, revelando a lucidez em relação às próprias configurações:

Mas digo isso também porque não quero mentir para quem me lê, não além do inevitável ato de fingimento que é qualquer ficção. É honesto lembrarmos que essas vidas são inventadas, essas situações são criadas, mas nosso encontro nestas páginas, seu e meu, é real. Entrando no século XXI, não tenho nenhuma vontade de fazer como os autores tradicionais do romance do século XIX, que fingiam estar longe dali. Machado de Assis não conta, esse era um revolucionário, fazia questão de mostrar o tempo todo que estava apenas narrando e expunha conscientemente essa construção (Machado, 2011, p. 84-85).

Em vez de fazer o leitor crer, ainda que apenas durante o ato de leitura, na existência de Beatriz - assim como o faz esta personagem em relação à existência de Capitu -, Ana Maria Machado denuncia o caráter de artefato de sua personagem, de ser construído por palavras:

E como Bia não tinha qualquer consciência de que ela própria é que não existe na chamada vida real aqui de fora deste livro, sendo mera personagem de ficção criada por uma mulher carioca no finalzinho do século XX, sua leitura da carta de Lina não se deixou contaminar por nenhuma dessas considerações. Por ela, não haveria qualquer motivo para que estas reflexões labirínticas estivessem agora aqui nesta página. Se o faço não é por ela. É por você, que me lê. Por mim mesma, que escrevo. E se nada disso lhe interessa, ou tudo lhe parece levemente vertiginoso, eu poderia ecoar Machado de Assis, quando avisou:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo (Machado, 2011, p. 166).

O clímax da narrativa é atingido quando Beatriz descobre que o caderno de receitas, bem como a carta que o acompanha, são de Capitu, personagem de *Dom Casmurro*: “- Lina é Capitu? Não acredito! Não é possível!” (Machado, 2011, p. 175). A fusão entre as duas personagens não causa estranhamento na obra, em virtude do fato de, previamente, a voz narrativa alertar o leitor a respeito da ficcionalidade de Bia. Se Beatriz é integrante da ficção, é evidente que a menina, em processo de encaixamento, também faz parte desse mundo, de modo a não haver problemas em considerá-la como personagem fictícia de Machado.

A história da personagem de Machado de Assis apresenta-se como uma ‘audácia’ da autora em propor a continuidade para a conhecida história de Bentinho e Capitu. Audácia, aliás, é o termo que percorre toda a narrativa, não se limitando apenas ao comportamento das protagonistas de cada uma das três histórias, mas estendendo-se, em especial, à atitude da autora na construção de uma obra que subverte o modo tradicional de compor narrativas endereçadas ao jovem leitor, o qual se torna participante ativo da (re)construção narrativa, visto ser ele o responsável por unir os fragmentos das três histórias que vão sendo contadas, em meio à constante fusão do discurso ficcional e crítico.

Considerações finais

Stephenie Yearwood (2002), numa análise de três romances juvenis à luz das influências pós-modernas, chama a atenção para o fato de o tratamento da história (entendida em sentido pessoal ou social/político) ser central nessas narrativas, refazendo a relação entre presente e passado. Outra característica das obras estudadas pela mesma investigadora, extensíveis ao *corpus* aqui em análise, reside na presença da

[...] intertextuality or internarrativity. They create realms of intertextual reference where multiple stories affect/reflect/interact as the past is questioned, prodded, retold, recovered, or remade. Interestingly, this postmodern ‘recipe’ for YA literature turns out to be extraordinarily well-suited to raising and exploring some of the oldest themes of the genre: identity, self-fashioning, and self-knowledge (Yearwood, 2002, p. 50-51, grifo do autor)¹⁰.

(Re)construindo-se a partir do diálogo com textos alheios, as narrativas de Afonso Cruz e Ana Maria Machado assemelham-se, ao exigirem ampla competência na decifração da linguagem literária por parte do decodificador, haja vista que o texto ‘origem’, ao ser transposto para outro texto, assume novos sentidos, graças à dinamização da palavra literária possibilitada pelo trabalho intertextual. A insistente recorrência, em ambos os textos, aos diálogos intertextuais com as mais diversas obras e personagens literárias mundiais contribui para o aumento da complexidade narrativa, demandando do jovem uma leitura atenta e participativa, sem a qual apenas se tem acesso à ‘superfície’ do texto.

Em comum, ressalta-se também o fato de tais obras tematizarem a própria criação literária e/ou o processo de leitura literária, que definem, analisam e sobre o qual refletem assiduamente. Assumindo-se como metaficcionais, os romances recorrem ao espelhamento ou *mise en abîme*, à metalepse, à paródia, à intertextualidade e à (auto)ironia. O desdobramento diegético e a fragmentação narrativa, com implicações polifônicas, a que se soma um registro questionador e autorreflexivo, são alguns dos elementos transversais aos textos estudados. Ao exporem o processo de construção ficcional, os autores chamam a atenção não só para a sua dimensão convencional, mas também partilham os códigos e as convenções que norteiam a leitura literária, promovendo o desenvolvimento de competências de leitura profundas.

Ao não conterem apenas o discurso da ficção, mas também o discurso crítico, os dois romances desafiam o jovem leitor a pensar de forma distinta acerca da literatura, convidando-o à leitura de novas formas de ver e ler o mundo ficcional. Mais do que isso, tais discursos desafiam o leitor a desenvolver um pensamento igualmente crítico acerca da textualidade e a assumir um papel bastante ativo no processo da leitura, próximo ao da coautoria.

Como sugerem as análises realizadas, estamos diante de obras que ensinam o leitor a ler de forma

¹⁰ “Intertextualidade ou internarratividade. Ambas criam domínios de referência intertextual em que várias histórias afetam / refletem / interagem, questionando, instigando, recontando, recuperando ou refazendo o passado. Curiosamente, esta ‘receita’ pós-moderna para a literatura juvenil acaba por ser extraordinariamente bem adequada para gerar e explorar alguns dos mais antigos temas do gênero: identidade, autoformação e autoconhecimento” (tradução das autoras).

menos ingênua, possibilitando-lhe a aquisição de competências críticas que lhe assegurarão ler os textos em sua pluralidade de contextos e funções, incluindo-se, aqui, também a função ideológica. Oferecendo a oportunidade de exercitar o pensamento crítico - seja por meio dos diálogos intertextuais ou do desvelamento do processo de 'poiesis' - as obras de Afonso Cruz e Ana Maria Machado suscitam o estranhamento do jovem leitor, abalando suas expectativas e, sobretudo, solicitando dele comportamentos interpretativos de natureza crítica, e não um mero consumo ingênuo e passivo dos textos.

Referências

- Avelar, M. (2010). *Metaficção, E-Dicionário de Termos Literários*. Recuperado em <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6157/metaficção/>
- Bradbury, R. (2012) *Fahrenheit 451*. São Paulo, SP: Biblioteca Azul.
- Cruz, A. (2010). *Os livros que devoraram o meu pai*. A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim. Alfragide, PT: Editorial Caminho.
- Fowles, J. (2008) *A mulher do tenente francês*. (Adalgisa Campos da Silva, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Alfaguara/ Objetiva.
- Glifo. (2012). *Metaficción*. Dicionario de Termos Literarios. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. Recuperado em http://www.cirp.es/pls/bal2/f?p=106:2:5143837850061098253::NO:2:P2_TERMO:metaficción
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York/London, US/UK: Routledge.
- Huxley, A. (2002). *Contraponto*. (Leonel Vallandro, trad.). São Paulo, SP: Globo.
- Jenny, L. (1979). A estratégia da forma. In *Intertextualidades* (n. 27, p. 19-45, Tradução da revista Poétique). Lisboa, PT: Almedina.
- Kristeva, J. (2005). *Introdução à semiótica*. (2a ed., Lúcia Helena França Ferraz, trad.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Machado, A. M. (1982). *Bisa Bia Bisa Bel*. (2a ed.). São Paulo, SP: Salamandra.
- Machado, A. M. (2004). *Tudo ao mesmo tempo agora*. (4a ed.). São Paulo, SP: Ática.
- Machado, A. M. (2011). *A audácia dessa mulher*. (3a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Objetiva.
- Machado, A. M. (2013). *Do outro lado tem segredos*. São Paulo, SP: Alfaguara.
- Mccallum, R. (2004). Metafictions and experimental work. In P. Hunt (Ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, (2a ed., Vol. I, p. 587-598). New York/Abingdon, US/UK: Routledge.
- Nikolajeva, M. (1998). Exit Children's Literature?. *The Lion and the Unicorn*, 22(2), p. 221-236.
- Silva, M. M. M. C. T. (2014). Devorar como metáfora da relação leitora: viagens dentro de Os Livros que Devoraram o meu Pai, de Afonso Cruz. In A. C. Macedo., E. A. Costas., & S. R. Silva (Coords.), *Formación Lectora* (p. 93-111, Obras Imprescindibles). Porto, PT: Tropelias & Companhia.
- Wilkie-Stibbs, C. (2004). Intertextuality and the child reader. In P. Hunt (ed.), *International companion encyclopedia of children's literature* (2nd ed., Vol. I, p. 179-190). New York, US: Routledge.
- Yearwood, S. (2002). Popular postmodernism for young adult readers: Walk two moons, holes, and monster. *The ALAN Review*, 29(3), p. 50-53.

Received on February 26, 2016.

Accepted on May 10, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.