





ILUSTRACIÓN: *Cosmos aberto*

AUTOR: A. T.

Vozes íntimas e olhares pessoais: sobre a focalização interna na literatura juvenil portuguesa e brasileira

Ana Margarida Ramos
Diana Navas

[Recibido, 14 febreiro 2016; aceptado, 20 marzo 2016]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.48.3145>

RESUMO Pretende-se, com este estudo, refletir sobre as implicações da opção por narradores de primeira pessoa e pela focalização interna em romances juvenis das literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. A partir da identificação de um *corpus* representativo da ficção realista das duas literaturas, procede-se à respetiva análise. A perspetiva e o ponto de vista das personagens adolescentes parecem funcionar como um filtro especial para os contextos circundantes, além de promover a identificação dos leitores preferenciais com as narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: literatura juvenil, narrador, focalização, romance.

ABSTRACT In this study, it's our purpose to reflect on the implications of the narration in first person, using an internal focalization, in young adult novels published in the last few decades in Portugal and in Brazil. Starting with the identification of a representative corpus of realist fiction of the two literatures, we intend to analyze the narrator function. The narration perspective and the use of teenage characters to tell the stories seems to work as a special filter to understand the surrounding contexts, and to promote the identification of the teenage readers with the narratives.

KEYWORDS: Young Adult Literature, Narrator, Focalization, novel.

5

Introdução. Questões de focalização e perspetiva na Literatura Juvenil contemporânea

A narrativa juvenil tem sido caracterizada pela forma como recria universos próximos da realidade dos seus leitores preferenciais, o que conduz a que o seu principal tema seja a própria adolescência e juventude, os problemas de crescimento e de relacionamento pessoal e social dos jovens, as suas crises de identidade e as tentativas de afirmação num mundo adulto recriado muitas

vezes como injusto e complexo. Jonathan Stephens define a literatura juvenil como dizendo respeito a *uma história*

that tackles the difficult, and oftentimes adult, issues that arise during an adolescent's journey toward identity, a journey told through a distinctly teen voice that holds the same potential for literary value as its "Grownup" peers (Stephens 2007).

Esta constatação, presente em numerosos estudos (Koss 2009; Koss & Teale 2009; Coats 2010; Roig-Rechou, Soto López e Neira Rodríguez 2012), conduz a uma tendência "narcisista" (Eccleshare 2004), que dominou grande parte da narrativa juvenil realista, uma vez que os jovens leitores pareciam procurar nos livros mais um reflexo de si mesmos e do mundo onde vivem, do que uma oportunidade para a reflexão e o questionamento. Esta propensão teve reflexos nos temas dominantes e nas perspectivas narrativas adotadas nos livros para jovens, estando associada aos romances que recriam dilemas existenciais, o que, nas palavras de Koss e Teale é resumido da seguinte forma: "Overall trends in subject matter included a shift away from coming-of-age stories to a focus on books with themes of fitting in, finding oneself, and dealing with major life changes" (Koss & Teale 2009: 569).

6

A transformação mais significativa, em termos mais globais, ocorreu com a chamada geração do pós-guerra, com uma significativa melhoria em termos da qualidade literária das propostas narrativas para adolescentes e jovens:

Post-war teenagers demanded that their own specific experiences be explored in fiction. 'Teenage' became a separate fashionable entity, and so did its fiction. From the mid-1950s on, and increasingly with the social liberation of the 1960s and 1970s, books for 'young adults' were making their mark, attracting serious writers who recognised the potential market of intelligent, sophisticated readers who needed books that would acknowledge their growing awareness of the complex emotions and events they were experiencing. Writers needed to understand the dilemmas that were posed to this generation by their new freedoms and to offer sensible discussion of choices without too much moral instruction (Eccleshare 2004: 544).

A perspectiva adotada na grande maioria dos romances e novelas realistas contemporâneos é quase sempre a do narrador-personagem adolescente. Koss & Teale (2009: 568) reiteram esta perspectiva, depois de uma análise de um *corpus* de 370 títulos de ficção juvenil em língua inglesa publicados entre 1999 e 2005, recolhidos com base em critérios de qualidade e popularidade:

YA [Young Adult] fiction, specifically contemporary realistic fiction, has traditionally employed a first person, teenage narrator, narrative structure (...). Results from this study (...) show that recent YA fiction is continuing this trend; however, it is also notable that the books in this sample included a variety of voice styles.

Jonathan Stephens (2007)¹ também elenca a questão da voz e perspectiva como sendo elementos distintivos da ficção juvenil, sublinhando que a maioria das obras apresenta narradores autodiegéticos e uma focalização interna: “the narrative voices of Young Adult novels, especially when in first person, are as unique as the protagonists who embody them. The lingo is modern. The pace, fast. The desires, youthful. The observations, distinctly teen”.

Estas características parecem diferenciadores no que diz respeito à literatura infantil, que, do ponto de vista narratológico, surge prototipicamente caracterizada por

a distinct narrative voice, a fixed point of view, preferably an authoritarian, didactic, omniscient narrator who can supply readers with comments, explanations and exhortations, without leaving anything unuttered or ambiguous; a narrator possessing greater knowledge and experience than both characters and readers (Nikolajeva 2004: 167).

7

Intimismo e subjetividade

A focalização a partir do ponto de vista infantojuvenil permite uma perspetiva original do real, conduzindo à sua recriação e reconfiguração através de um olhar “novo”, em alguma medida “inaugural”, capaz de, no âmbito da literatura juvenil, promover a identificação dos leitores, e fora desse contexto, proceder ao seu questionamento e desconstrução. Além disso, como sublinhou Nikolajeva (2001), constitui uma técnica destinada a ultrapassar o dilema causado pela discrepância entre a autoria adulta (e voz autoral implícita) dos textos e os níveis de compreensão das personagens e dos leitores, ainda que, segundo esta autora, a figura adulta autoral não se consiga apagar ou esconder totalmente.

¹ Para este investigador, são elementos identificadores da literatura juvenil os seguintes: protagonismo juvenil; voz narrativa claramente juvenil; percurso identitário; abordagem de temas adultos nas vivências adolescentes; potencial literário de qualidade semelhante ao da literatura para adultos (Stephens 2007).

O *corpus* selecionado para este estudo permite identificar diferentes contributos da perspetivação adolescente na construção de narrativas onde as vozes da inexperiência, da ingenuidade, mas também da esperança e da descoberta ganham especial acutilância. Em processo de autodescoberta e de construção identitária, a múltiplos níveis, nomeadamente pessoal/individual, familiar, cultural, resultantes do crescimento e da sua afirmação como indivíduos, os narradores, tendo já abandonado o egocentrismo infantil, abrem-se ao mundo e aos outros e procuram ordenar e compreender o que os rodeia. O mundo dos adultos, no entanto, revela-se frágil, à deriva, repleto de contradições e problemas. A visão quase sempre imaculada, do narrador adolescente, põe a nu essas debilidades de forma clarividente, criando incómodos que resultam da ilógica das motivações que dominam o universo contemporâneo e a sociedade atual. A focalização interna pode também funcionar como estratégia narrativa de reforço da verosimilhança e da autenticidade dos relatos, favorecendo a cumplicidade dos leitores com os universos recriados. Outra implicação relevante ocorre ao nível discursivo, com a introdução nas narrativas juvenis contemporâneas de segmentos de monólogo interior ou discurso indireto livre, técnicas narrativas que introduzem complexidade ao nível da leitura e interpretação, dada a fusão de vozes e de discursos.

8

Mas a focalização e a perspetiva narrativa também não são alheias à própria questão dos subgéneros dominantes na ficção juvenil onde as escritas do eu, seja através do diário, das memórias ou até da epistolografia, têm lugar de destaque, em estreita articulação com as tendências intimistas, introspetivas e subjetivas, às vezes de recorte lírico. Os estudos sobre as práticas literárias conotadas com a escrita intimista, incluindo a diarística e as escritas do eu são abundantes e criaram já escola. Veja-se o caso das obras já clássicas de Philippe Lejeune (1975, 1980 e 1986) ou de Georges Gusdorf (1991 e 1992) e os estudos que se lhe seguiram, no contexto da literatura portuguesa, por exemplo, por parte de Clara Rocha (1992) e Paula Morão (2003). Teresa Mergulhão (2008), por seu turno, procedeu à sua aplicação a um *corpus* de textos da literatura juvenil portuguesa contemporânea.

Narradores adolescentes na LJ portuguesa– alguns exemplos

A ficção juvenil portuguesa das últimas décadas oferece exemplos variados de narradores em primeira pessoa, quase sempre adolescentes ou jovens, que

dão conta da sua visão do mundo, filtrando-a à luz da sua experiência de vida e do seu contexto particular. Os exemplos² que aqui trazemos procuram ilustrar e mapear essa tendência e a evolução que tem conhecido, identificando algumas produções relevantes, como a de **António Mota** (Baião, 1957)³, cuja ficção juvenil, iniciada em meados da década de 80 do século XX, recorre sistematicamente a esta estratégia de narração. Os doze romances juvenis deste autor recriam uma vasta galeria de personagens muito credíveis, um retrato realista, mas também muito pessoal, da sociedade portuguesa do século XX, tomando como espaço geográfico o interior norte de Portugal.

A focalização interna percorre todas as suas narrativas juvenis, sendo sempre realizada pelas personagens principais, narradores autodiegéticos, ainda que, em pelo menos dois romances, haja uma alternância de narradores, e uma partilha da responsabilidade narrativa entre adolescentes e adultos⁴. É o que se verifica em *Pardinhas* (1988), um romance que nos permite viajar até à década de 30 do século XX, seguindo os passos do avô do narrador que regressa à terra natal e ao passado, recuperando memórias de tempos duros. Este romance apresenta uma narração alternada entre neto e avô, surgindo dividido em três partes. A parte central, a mais extensa, funciona como uma analepse em relação à primeira, uma vez que o avô partilha com os netos, Ana e o narrador (que passa a narratário, tal como a irmã), a história da sua infância. O regresso ao espaço da aldeia é o mote para o retorno ao tempo da infância e esta sua narrativa, realizada à distância de décadas, em resultado da memória, resulta episódica, recuperando momentos marcantes, de dores e de alegrias, numa visão nostálgica da infância perdida (e dos que com a ele a partilharam). Essa nostalgia também é o filtro que permite ao avô a reflexão sobre o tempo e a sua passagem, analisando, à distância dos anos, os sentimentos e as emoções do passado, mas também tomando consciência de que o discurso sobre os acontecimentos os altera e transforma:

² Este estudo integra um projeto mais abrangente das investigadoras, pelo que, aqui, foram selecionados autores e obras sobre os quais ainda não se tinham debruçado em outros trabalhos, com vista a construir uma panorâmica diversificada das literaturas juvenis contemporâneas portuguesas e brasileira.

³ Autor de referência no panorama literário português, com uma vasta obra publicada e premiada, iniciada em 1979, com a publicação do conto *A Aldeia das Flores*.

⁴ Mesmo nestes casos, são quase sempre as memórias de infância e adolescência que constituem o cerne das narrativas e as personagens adultas parecem abandonar esse estatuto quando partilham as suas histórias pessoais de vida.

O tempo foi passando.

A gente diz que o tempo foi passando, e parece que está tudo dito. Mas é um engano. O tempo é uma palavra muito esquisita. Eu nunca soube medir o tempo, porque o que ontem nos parecia demorado, hoje é só um pontinho da lembrança que guardamos das coisas. Quando se é jovem, um ano parece uma eternidade, e olhamos angustiados à nossa volta, e não conseguimos compreender os velhos, que riem da nossa pressa, e suspiram muitas vezes pelo impossível regresso não a um mas a muitos anos vividos (Mota 2007: 193).

A narrativa contada pelo avô tem o condão de o aproximar afetivamente dos netos, rendidos ao contador de histórias e àquela realidade simultaneamente tão distante e tão próxima. O tom coloquial próprio de uma história partilhada em voz alta com os netos parece incluir também os leitores, transformados em ouvintes das memórias do avô João:

Eu era o filho mais velho. Depois de mim vieram a este mundo o Lucindo, a Rosa e a Isaura.

Se há coisas que marcam um homem para toda a vida, o nascimento da minha irmã Isaura foi um deles. Querem vocês saber? (Mota 2007: 53).

10 Estratégias narrativas semelhantes é adotada no romance *Cortei as Tranças* (1990), uma vez que esta obra se encontra, do ponto de vista da estrutura externa, dividida em três partes, sendo a segunda uma espécie de narrativa encaixada, analéptica em relação ao tempo do discurso e à ação principal narrada, da responsabilidade da tia Zulmira, que narra à sobrinha o seu passado. Marta Joaquina, por seu turno, é responsável pela narração da primeira e terceira partes do romance onde partilha as mudanças que se verificaram na sua vida, única rapariga no meio de três irmãos, depois da morte trágica e acidental da mãe:

Há pouco tempo, já depois de a minha mãe ter morrido, a tia Zulmira resolveu contar-me tudo.

E eu guardei as suas palavras, ditas devagarinho e saboreadas como se fossem gomos de laranjas maduras.

Deixei-a falar nessa tarde de calor em que ambas apanhávamos as batatas que meu pai ia desenterrando na terra negra do quintal.

Era uma conversa nova, diferente de todas as conversas que eu tinha ouvido (Mota 2005: 71).

Deste modo, cruzam-se histórias de infância e de adolescência duras, separadas por várias décadas e uma geração. O testemunho da tia resulta numa

espécie de ritual iniciático de Marta, transportada, pelo acesso ao conhecimento do passado, às responsabilidades da idade adulta, como ela mesma dá conta: “Depois, a minha tia calou-se. E eu não perguntei mais nada. Continuei a apanhar batatas para o balde e senti que nessa tarde tinha crescido imenso” (Mota, 2005: 144).

O corte do cabelo, que é usado como título do livro, simboliza o crescimento forçado, o fim da infância, assinalado pela necessidade de trabalhar e ganhar independência e sustento. Ambas as narrativas dão conta de experiências de crescimento e de construção identitária, apresentando, a partir do ponto de vista de personagens femininas, o contexto social, económico, político e familiar que marca a segunda metade do século XX em Portugal, sob o peso da Ditadura. As dificuldades económicas, a falta de perspectivas, as perdas pessoais e trágicas sofridas irmanam as personagens cujos percursos, mesmo se separados por décadas e pela mudança de regime político entretanto ocorrida em Portugal, permanecem demasiado parecidos.

Finalmente, destaque-se o outro romance de António Mota narrado no feminino, *Os Heróis do 6º F* (1996). Desta vez é Manuela, uma adolescente, que narra a sua experiência pessoal de viver sozinha com a mãe, em resultado da morte do pai quando ela tinha cinco anos, numa aldeia do interior do país. O isolamento e a falta de perspectivas são filtrados por uma voz cuja ingenuidade é visível também ao nível da falta de ambições pessoais, limitada por um contexto cuja pobreza, envelhecimento e abandono condicionam até os sonhos, mas também as memórias do tempo feliz anterior ao desaparecimento do pai:

- Lembras-te dele, Manuela?

Digo à minha mãe que sim, que me lembro muito bem, mas não é verdade. Às vezes até me sinto um bocado mal por estar a mentir. Mas eu vejo os olhos dela a ficarem com um brilho diferente, e depois de uns breves segundos de profundo silêncio lá aparece o inevitável suspirozinho. É esse suspiro, que quase não se ouve, que me tira a coragem para lhe dizer que é mentira, que já não me lembro muito bem dele.

É tudo muito confuso, muito vago, assim como se fosse uma nuvem de poeira a cercar-me (Mota, 2009: 11).

Curiosamente, o romance, que termina com os preparativos finais do segundo casamento da mãe, com a mudança de casa e de vida da protagonista,

encerra igualmente com a decisão de um corte de cabelo, aqui simbólico da mudança de rumo na vida da narradora, mas também do seu crescimento e autonomia para tomar decisões sobre si e a sua vida.

Jorge, o narrador de *O Rapaz de Louredo* (1985), romance construído sob a forma de um diário, Pedro, o narrador do romance homónimo, *Pedro Alecrim* (1988), Gilinho, o narrador de *Os sonhadores* (1991), Henriquinho, responsável pela narrativa de *A terra do anjo azul* (1994), Tião, narrador de *A Casa da Bengalas* (1995), David, narrador de *O Agosto que nunca esqueci* (1998), Rui responsável pela narração de *Fora de Serviço* (1999), e Abílio, o narrador do díptico formado pelos romances *Os Filhos de Montepó* (2003) e *Ninguém perguntou por mim* (2008), são todos rapazes no final da infância ou em plena adolescência que dão conta das suas experiências pessoais de crescimento. Na maior parte dos romances, estas experiências individuais ganham contornos geracionais e até sociais, na medida em que recriam um contexto específico da sociedade e da História portuguesa. Ganham, ainda, um relevo documental, cristalizando episódios e memórias de um tempo e de um contexto que já não existem, pelo que não é estranha a interferência de um certo registo nostálgico, às vezes mesmo lírico, que perpassa os textos e que também resulta de uma influência autobiográfica.

12

A narradora-protagonista do romance *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* (1994), de **Luísa Ducla Soares** (Lisboa, 1939)⁵, além das especificidades que a individualizam e a transformam, até certo ponto, em personagem modelo, não deixa também de funcionar como uma espécie de metonímia de uma geração, apresentando comportamentos, valores e atitudes de alguma forma tipificados e reconhecíveis. Enquanto filtro através do qual a realidade é percebida, o seu diário pessoal é simultaneamente íntimo, dando conta de questões do foro privado, mas também constitui uma espécie de manifesto grupal ou geracional, deixando claras as preocupações com a sociedade que nele se vê questionada:

Hoje estou muito filosófica.

Cheguei à conclusão de que eu não sou só eu.

Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o cão, a história da droga e tudo o mais.

⁵ Autora de referência no panorama editorial português, com uma vastíssima obra literária preferencialmente dedicada a crianças, contemplando praticamente todos os géneros, é autora de dois romances juvenis.

Por isso este Diário não é só o Diário de Sofia mas o Diário de Sofia & Ca. (aos 15 anos).

Sou sobretudo um elo da cadeia enorme dos meus amigos, dos que têm a minha idade, dos que querem dar um salto para a independência mas às vezes têm medo, um restinho de saudades da infância. Dos que às vezes dão um salto seguido de um trambolhão.

Eu própria quem sou?

Já andei ao colo, já brinquei com a Barbie, já achei que os meus pais sabiam tudo. Agora refilo, revolto-me como se o passado me prendesse, não me deixasse ser livre (Soares 2004: 109-110).

A voz narrativa assume, por isso, contornos especiais, funcionando como um “eu” que às vezes é também um “nós”, sobretudo em momentos de conflito com o universo adulto. O facto de o centro da narrativa ser a vivência adolescente conota o texto com uma clara tendência afirmativa, às vezes em atrito ou em oposição em relação às gerações mais velhas. A focalização, claramente determinada pelo ponto de vista do narrador, sublinha a relação de cumplicidade que se cria desde as primeiras páginas, atendendo a que nos é dado acesso a um diário pessoal e íntimo, no caso em questão tão secreto que a sua leitura, desde um paratexto que surge na capa, está interdita a professores, pais e adultos em geral. Para além das óbvias implicações comerciais desta menção, a verdade é que cria, desde logo, um elo de empatia com os potenciais leitores, estabelecendo as fronteiras que definem dois campos aparentemente opostos, “nós”, os jovens, e “eles”, os adultos. E será nesta baliza que a maior parte da ação se desenrolará. O confronto de gerações passa, sobretudo, pela análise crítica do comportamento dos adultos, sempre prontos a acusar os mais jovens de “perdidos”, mas eles próprios também passivos e acomodados, distantes de ideais.

Mas os narradores autodiegéticos continuam a surgir em textos contemporâneos, como acontece com algumas obras da ficção juvenil portuguesa mais recente, de que são exemplo Susana Cardoso Ferreira e Ana Pessoa.

Susana Cardoso Ferreira (Lisboa, 1972), vencedora do Prémio Maria Rosa Colaço em 2014, publicou a novela *Viagens de Chapéu. As invenções e indecisões de D. Amélia Longor* (2015) obra de cariz fantasioso que também se insere no universo da literatura juvenil. A obra destaca-se pela opção em termos de responsabilidade narrativa, uma vez que a história vai ser narrada em alternância, a partir de dois pontos de vista diferentes, os dos dois

coprotagonistas da história. Esta opção pretende criar dúvidas no leitor sobre a narrativa na medida em que as versões refletem as personalidades diferentes das personagens que protagonizam a história, chamando a sua atenção para o carácter ficcional da narração e para o relevo da voz e da perspectiva a partir da qual é contada uma história. E ainda que as posições das personagens se vão aproximando à medida que se conhecem e se descobrem mutuamente, elas mantêm-se clara e formalmente (mesmo do ponto de vista gráfico, através do *lettering*, e da estrutura externa da novela) diferenciadas. Ema e Baltazar, os dois coprotagonistas, não só têm personalidades diferentes, como formas de contar histórias também distintas e essas diferenças (que põem em causa estereótipos ligados a questões de género) ficam bem patentes no texto, cujo registo, entrecortado de múltiplos segmentos dialogados, exige do leitor uma certa capacidade de ler nas entrelinhas e realizar inferências a partir de alusões e implícitos. As variações do registo marcam as singularidades das personagens e a compreensão plena da história só pode ser realizada a partir do cruzamento das várias focalizações.

Ana Pessoa (Lisboa, 1982), vencedora do Prémio Branquinho da Fonseca/ Expresso / Gulbenkian em 2011, por seu turno, é autora de dois romances juvenis onde a questão da focalização e da voz narrativa são absolutamente centrais. A singularidade e originalidade do ponto de vista narrativo em *O Caderno Vermelho da Rapariga Karateca* (2012) resultam da opção da narradora por não assumir a sua identidade, escondendo-se atrás da segunda letra do seu nome próprio, N. Assumidamente irreverente e contestatária, em plena adolescência, a narradora afirma-se e constrói-se muitas vezes pela negativa, referindo-se mais depressa ao que não quer ou não gosta, do que pela afirmativa, dadas as dúvidas e as incertezas próprias do crescimento. Também do ponto de vista narrativo são visíveis essas hesitações, com alterações substanciais de registo, discurso ou até de tipologia de texto. As variações resultam num produto fragmentado, polifacetado e polifónico, uma vez que o romance agrega vários géneros, incluindo texto aparentemente não literário, como um trabalho de casa de ciências, por exemplo, além de uma sucessão de imagens sem qualquer texto. O elemento agregador não é a voz narrativa – muitas vezes pouco assertiva, com dúvidas, questões, hesitações, à procura de si mesma – mas o suporte físico da escrita, o “caderno vermelho” que o título cristaliza, uma espécie de personagem e narratário cuja atuação parece ir crescendo à medida que o texto avança. Em *Supergigante* (2004), romance todo ele dominado pelo monólogo interior do narrador-protagonista, a foca-

lização interna é estruturante na medida em que constitui o foco através do qual todos os acontecimentos são emotiva e racionalmente filtrados. O fluxo de pensamento, rápido, desordenado, caótico, é marcado pelo ritmo de uma corrida que Edgar faz pelas ruas da cidade:

Eu corro e tropeço, mas não chego a cair. Ainda assim, corro como se caísse, inclinado para a frente, sou um trapalhão. No futuro, se calhar vai ser sempre assim. Vamos andar por aí caídos e desengonçados, cheios de sede de vertigens por causa da água contaminada e das alterações climáticas e, se não morrermos de sede, vamos morrer da água que bebermos dos lagos e dos rios e nunca mais vai chover, nunca mais, porque não tarda vai ser verão e o verão não acaba mais. Uma vertigem corre à minha frente, mas eu ultrapasso-a, a vertigem fica para trás.

Hoje de manhã a Joana beijou-me, chegou-se ao pé de mim e beijou-me e eu nem a beijei de volta, eu nunca beijei ninguém na vida tirando aquela vez em que agarrei a minha prima Raquel e a beijei na boca só para saber como era e ela foi pôr um batom da mãe para eu a beijar outra vez e eu beijei-a e depois dissemos os dois *Argh!* e limpámos a boca com as costas da mão e nunca mais fizemos tal coisa nem falámos sobre o assunto, mas tirando esse beijo, eu nunca beijei ninguém na vida e fui apanhado de surpresa, eu não estava à espera que a Joana me beijasse, sobretudo no dia em que o meu avô foi a enterrar e afinal nem foi a enterrar, foi só o caixão a desaparecer por uma porta e depois já estávamos no parque de estacionamento e isto é injusto, a Joana podia ter avisado antes, podia ter dito ao telefone: *Olha, eu vou aí dar-te um beijo na boca!* e assim eu já sabia ao que ia, podia lavar os dentes e treinar em frente ao espelho, podia ligar ao Careca ou então ao Júlio, porque o Júlio é sempre o favorito das meninas, tem aquele ar de robô e elas gostam, eu diria ao Júlio: *A Joana vem aí para me dar um beijo!* mas agora que penso nisso, ainda bem que não foi assim, porque o Júlio não ia gostar de saber que a irmã me beijou, se calhar é melhor eu nunca contar ao Júlio que isto aconteceu e, nesse caso, também é melhor nunca contar ao Careca e sendo assim, estou completamente sozinho.

Eu e os meus pés contra o chão (Pessoa 2014: 138-139).

Durante essa atividade tenta gerir uma diversidade de emoções contraditórias, marcadas pela intensidade, que vão da perda do avô ao primeiro beijo da rapariga de quem gosta, Joana. O tempo do discurso permite a manipulação dos acontecimentos, o que leva o romance, dividido em partes, a começar pelo “Fim” e a terminar com o “Princípio”. Cruzam-se, com a voz interior do narrador, as vozes dos amigos e dos adultos, filtradas pelas suas memórias, criando uma polifonia que atenua a centralidade do narrador, que nunca chega a ser narcísica, também em resultado da constante presença de marcas de baixa autoestima de Edgar.

Nesses diálogos recordados e reconstruídos, surgem as relações familiares, a escola e os amigos, numa catadupa incontrolável de memórias que avançam e recuam, se misturam e reaparecem ao ritmo das passadas do narrador. A circularidade do discurso, repetindo motivos e lembranças, desagua na circularidade da própria narrativa e no trajeto realizado, de volta ao encontro de Joana, na tentativa de verbalizar o que, no momento do primeiro beijo, ficara silenciado.

Narradores adolescentes na LJ brasileira – alguns exemplos

A exemplo do que ocorre com a atual narrativa portuguesa destinada preferencialmente a jovens leitores, a ficção juvenil brasileira contemporânea revela um conjunto de obras consideráveis que apresentam narradores em primeira pessoa. Trata-se, em grande parte, de adolescentes, que perspetivam a vida a partir das suas experiências e do seu próprio contexto, sugerindo uma forma particular de conceber a realidade que os cerca. Optámos, aqui, por apresentar alguns exemplos que ilustram esta tendência, selecionando, para isso, as mais recentes e relevantes produções juvenis brasileiras, de modo a esboçar a configuração dessa estratégia narrativa na atual ficção juvenil.

Autor de obras juvenis, como *Debaixo do mau tempo* (2005), *Atrás da porta azul* (2010), *A cor das coisas findas* (2010), **Caio Riter** (Porto Alegre, 1962) é um exemplo de um escritor que recorre frequentemente à focalização interna nos seus romances juvenis. Em *Meu pai não mora mais aqui* (2008), tal estratégia narrativa é evidente e empregada de forma criativa. O livro, que revela os desejos, dramas e segredos de Letícia e Tadeu, é narrado, alternadamente, por esses dois jovens protagonistas, por meio do registo nos seus diários, atividade esta que, no princípio, se constitui como uma tarefa dada pela professora de português, mas que, aos poucos, se torna uma atividade aprazível. Composta por trinta capítulos, que surgem numerados e diferenciados pela cor do papel – branco para Letícia e ocre para Tadeu – e pelo título “Do diário de Letícia” e “Do diário de Tadeu”, nesta obra, de forma espontânea e bem-humorada, emergem questões que perpassam a vida de todo o adolescente: os amores escondidos, os afetos e desafetos pelo mundo adulto, as carências, a amizade, além de questionamentos acerca da morte e da solidão, visto que é também com a morte do pai que Tadeu tem de lidar, assim como Letícia com a separação dos pais. Em tom coloquial e de contínuo diálogo

com o leitor, a narrativa perspetiva a vida a partir do olhar adolescente, de modo realista e sem censura, enredando o jovem leitor, que vê na escrita de Tadeu e Letícia o narrar das próprias vidas.

O tempo das surpresas (2006), por seu turno, apresenta como narrador um jovem de 14 anos, Alexandre, portador de leucemia linfática aguda. O seu relato é fruto de uma noite de insónia, anterior ao dia mais decisivo de sua vida: aquele em que será submetido a um transplante de medula. Mais do que falar da descoberta da doença e dos receios quanto ao seu prognóstico, surgem devaneios, lembranças e medos do protagonista, juntamente com sentimentos e dúvidas típicos da adolescência: as dificuldades familiares, a importância da amizade, os desencontros amorosos e as inquietações em relação ao futuro.

Publicado em 2006 e contemplado com o Prémio Barco a Vapor, *O rapaz que não era de Liverpool* revela-se também como exemplo de opção pelo foco narrativo interno. Na obra, o narrador protagonista Marcelo, um adolescente de quinze anos, descobre, durante uma aula de Biologia – ao estudar as leis de Mendel – que toda a sua história de vida é uma “mentira”, uma vez que ele não é filho biológico dos seus pais. A partir da descoberta da sua adoção, tudo na vida de Marcelo, que sempre fora muito ligado à família, parece transformar-se. Extremamente confuso, o jovem passa a culpar Inês e Pedro Paulo, os seus pais, de o privarem de conhecer a sua real identidade. Marcelo, então, afasta-se da família e passa um tempo fora, em casa da madrinha, período marcado por um conjunto de angústias e dúvidas, mas que serve para que possa “reorganizar” a sua própria história e reconhecer que o conceito de família ultrapassa os limites sanguíneos.

O título do livro mantém uma relação com os Beatles, banda de quem Marcelo e o pai são fãs. Se os versos de músicas dos Beatles são utilizados para titular os capítulos, a famosa foto da banda na qual os quatro elementos surgem atravessando uma passadeira para peões também se faz fortemente presente. Ela é modificada pelo narrador e transformada numa foto da família, que estampa o rosto dos seus cinco integrantes (Pedro Paulo, Inês, Marcelo, Maria e Ramiro). Esta foto torna-se importante no decorrer da narrativa visto que, quando descobre ser adotado, retira a sua imagem da foto, de forma que a família, assim como a banda inglesa, fica apenas com quatro elementos, o que explica o título do livro e o sentimento de não-pertença gerado em Marcelo ao saber de sua adoção.

Por assumir como foco central a perspectiva de Marcelo, a narrativa aproxima do leitor, de forma mais intensa, as inquietações e angústias do rapaz, sentimentos esses presentes desde o princípio da narrativa, iniciada com a confirmação de Inês: “Não, Marcelo, você não nasceu de mim” (Riter, 2006: 9). A fim de que o leitor possa compreender seus sentimentos e dúvidas, e envolver-se com eles, Marcelo intercala os dias posteriores à descoberta com cenas que relatam episódios significativos da sua vida, num rápido pulsar de fragmentos que o autor ordena valendo-se da técnica cinematográfica.

As ações, que se estendem por pouco mais de uma semana e são intercaladas por constantes digressões, todas apresentadas através da perspectiva de Marcelo (o dia em que os pais comunicaram a separação, a chegada de DJ – jovem por quem se apaixona – à sua turma, a lembrança de quando teve captopora), remetem para acontecimentos que fazem parte também da vida dos adolescentes a quem preferencialmente se destina a obra. O jovem leitor, ao ler a descrição das cenas de acordo com o que recorda e o que sentiu Marcelo naquele dado momento, cria empatia com ele, visto, provavelmente, já ter vivenciado situações semelhantes.

18

A opção por um narrador limitado à sua própria perspectiva é bastante adequada ao tema escolhido. No momento em que descobre a sua adoção, o narrador está estritamente focado no resgate da sua identidade, não procurando, obviamente, reconhecer os sentimentos e emoções das demais personagens. Trata-se de um percurso marcado pela crise de identidade, por reflexões existenciais, por uma espécie de mergulho interior e, nessa medida, em consonância com a escolha de um narrador que, em diversos momentos, recorre ao monólogo interior:

Fugi para o meu quarto.

Único abrigo naquela casa que agora me parece por demais estranha. Ela não era a minha mãe. Mas e se? Não, não era. Suas palavras naquela voz que não tremeu, naquela voz que, talvez, havia muito tempo desejasse ser, e foi, revelação, não deixavam dúvidas. Você não nasceu de mim. De quem, então? Ela respondeu apenas à primeira, à principal, pergunta. Muitas outras agora me invadem e, tenho certeza, me invadirão para o resto da vida (Riter 2006: 10).

Num momento de transição – a adolescência – e em que enfrenta uma complicada situação pessoal, Marcelo não consegue sair do próprio mundo interior e observar os sentimentos alheios, em especial os dos seus pais que,

na sua perspectiva, são os responsáveis por todo o seu sofrimento. Mesmo quando surgem na narrativa, em resultado da focalização interna, os sentimentos dos pais são filtrados pelo sofrimento de Marcelo:

- Abre, meu filho, precisamos conversar.

Não abro. Você mentiu. Me enganou. Não sou seu filho.

- Abre, meu filho, precisamos conversar.

Dói saber que ela está ali, que ela está sofrendo. Sento na cama. Eu sofro também. Não posso abrir, não quero, não agora. Ela insiste. Bate. Me chama de meu filho. Me atiro sobre a cama de novo, só quero ficar ali, atirado, olhos que fitam o teto e buscam nele alguma resposta, um consolo talvez. Não quero meus olhos nos olhos dela, pelos menos agora não (Riter 2006: 11).

Tal exclusividade de ponto de vista é relativizada com a inclusão, em alguns momentos, de falas de outras personagens através do emprego do discurso direto, possibilitando ao jovem leitor conhecer as demais personagens pelas suas próprias palavras e, desta forma, além de reconhecer outras perspectivas da história, abandonar, ainda que por breves instantes, o mergulho interior angustiante que empreende juntamente com Marcelo. À inclusão do discurso direto, é válido observar, somam-se, também, expressões que indicam dúvidas por parte do narrador, que se revela inseguro e hesitante em relação ao que narra, reforçando, assim, a existência de outras possíveis “verdades”.

É interessante observar que, nesta obra, a opção por um narrador em primeira pessoa estabelece um profícuo diálogo com a forma de estruturação da narrativa, caracterizada, essencialmente, pela interpolação de diferentes planos. Caio Riter interrompe, por várias vezes, o fluxo dos capítulos com cenas numeradas e subtítulos, fazendo com que o leitor salte para o passado de Marcelo juntamente com ele. As lembranças do rapaz são motivadas por informações do instante presente, provocando a repetição de uma situação já vivida, deflagrando a visão do passado. Desta forma, é através da focalização interna que o autor consegue sair das cenas sem que sejam necessários avisos ou abruptos cortes, visto que o leitor “flutua” juntamente com Marcelo nos seus pensamentos, na constante fusão entre presente e passado.

A distância das coisas (2008), obra de **Flávio Carneiro** (Goiânia, 1962), também distinguida com o prêmio Barco a Vapor, apresenta como narrador-personagem Pedro, um jovem que vive com o tio após a morte da mãe, evento sobre o qual coleciona dúvidas, por não ter ido ao seu funeral. Instigado

por essas dúvidas, o adolescente começa a sua investigação e descobre que as suas incertezas tinham fundamento: a mãe não está morta, mas internada numa clínica em estado bastante grave e sem memória, por ter sofrido um acidente de carro. Indignado com a atitude do tio – que lhe omitira o estado da mãe para evitar o seu sofrimento – Pedro consegue entender-se com ele e termina a narrativa não desistindo de recuperar a memória da mãe, o que faz através da literatura, narrando-lhe as histórias que ela lhe contara na infância. Trata-se, de um modo geral, da narrativa de um jovem em busca da (con)formação de sua identidade e dos obstáculos enfrentados nesse processo, percurso esse também empreendido pelo público leitor a quem a obra preferencialmente se destina.

A narração da sua trajetória pessoal é feita em consonância com a retoma das memórias que o assaltam, o que implica a construção de uma narrativa fragmentada, a qual, ao ser conduzida em primeira pessoa, permite a aproximação e a empatia entre o leitor e o narrador-protagonista, bem como condiciona a perspetiva de todos os factos e situações à visão pessoal de Pedro.

20

Se, por um lado, a escolha deste tipo de narrador possibilita ao leitor conhecer apenas uma faceta da realidade, o que tornaria a visão do jovem leitor restrita e sem possíveis contrapontos – Flávio Carneiro soluciona tal impasse atribuindo a Pedro um carácter questionador. Revelando-se como uma espécie de narrador-filósofo, cercado, portanto, de múltiplos questionamentos, Pedro pode ser encarado não com uma voz detentora de um saber uno e inquestionável, mas como um ser lacunar que não detém total controlo da própria narrativa – dado não lhe ser possível conhecer verdadeiramente o interior e o pensamento dos outros – o que permite, ao jovem leitor, compreender que a história apresenta outras possíveis perspetivas.

O carácter introspetivo da narrativa é reforçado também pelo modo de expressão do narrador, que recorre a uma linguagem que muito se aproxima da dos adolescentes, contribuindo significativamente para a verosimilhança, e para que o jovem se veja ali representado, sem artificialismos. Além disso, o narrador recorre a um tipo de registo que se assemelha ao diário íntimo:

Non sei. Só sei que na carta estava escrito: na volta da viagem vou conversar com o Pedro (Pedro sou eu, esqueci de dizer), vou contar tudo e tomara que ele aceite bem a novidade. Ela escreveu também, na carta, que me amava mais do que tudo neste mundo (Carneiro 2008: 38).

A escrita dessa espécie de diário reflete o ritmo ágil do raciocínio de Pedro. Cria a sensação, durante a leitura, de que se está a ouvir os pensamentos dele, ou, ainda, de que se está dialogando com ele, dada a presença nítida de um narratário no texto. O tom autobiográfico, confessional, em que há o transbordamento do eu, permite, ainda, evidenciar nos registos feitos à distância temporal entre o eu que narra e o eu que vivenciou os factos e, portanto, o próprio processo de amadurecimento de Pedro que, a cada experiência vivida, tem a sua identidade (re)configurada.

Assegurando ao leitor um papel significativo, pois cabe-lhe também a tarefa de (re)construir a narrativa, o narrador-protagonista compartilha as suas angústias: “Você não acha que meu tio devia ter me falado sobre isso?” (Carneiro 2008: 14). Esta estratégia é capaz de enredar o jovem leitor e reforçar a sua empatia, em especial nos momentos em que Pedro faz de seu narratário uma espécie de confidente: “e você não sabe ainda, mas vou lhe dizer: sou o tipo de cara que acredita em intuição” (Carneiro 2008: 14).

Além do diálogo estabelecido com o narratário, é relevante observar os diálogos mantidos também por Pedro com as outras personagens, tendo em conta que é a partir deles que conhecemos outras perspetivas da história que, conforme já mencionámos, permitem ao leitor compreender a pluralidade de facetas que compõem uma mesma situação e, portanto, ser capaz de contrapor diferentes pontos de vista, o que revela o aspeto não manipulador deste tipo de narrador:

“Como é que você sabe disso?”

“Eu li a carta. Mexi nas suas coisas”.

“Por quê, Pedro?”

“Porque não confio em você. Sabia que você estava mentindo e precisava descobrir onde minha mãe estava”.

“Eu não sabia como contar que sua mãe tinha ficado assim. O médico disse que o quadro dela é praticamente irreversível. Isso quer dizer que sua mãe nunca mais vai lembrar de nada, entendeu?” (Carneiro 2008: 122-123).

Desta forma, a opção por não haver um narrador intermediário entre Pedro e o leitor, mais do que possibilitar a aproximação entre eles, permite o estabelecer de críticas ao mundo adulto e a superação da assimetria adulto/adolescente.

Publicado em 2008, vencedor de vários prémios e incluído, no mesmo ano, no catálogo White Ravens, *O fazedor de velhos* (2008), de **Rodrigo Lacerda** (Rio de Janeiro, 1969), constitui-se como mais um exemplo de narrativa juvenil conduzida por um narrador em primeira pessoa.

O enredo centra-se em Pedro, jovem que desde a infância fora exposto ao universo literário através das sessões de leitura a que os pais o submetiam. Ao ingressar na universidade, opta pelo curso de História, mas sente-se sempre dividido entre esta área e a de Letras, o que o faz desistir do curso. No meio de algumas deceções vividas, conhece um velho professor, Carlos Nabuco, o “Fazedor de Velhos”, que o auxiliará no percurso de descoberta da sua verdadeira vocação. Para alcançar tal intento, Nabuco atribui ao jovem a realização de algumas tarefas, cujo cumprimento permite o estreitar de laços não apenas com o velho professor, mas também com sua afilhada Mayumi, por quem Pedro se apaixona. Graças à ajuda de Nabuco, o jovem descobre-se, no final, ficcionista e casa-se com Mayumi após a morte do professor-amigo.

O narrador protagonista, Pedro, que no momento em que narra os factos conta com cerca de vinte anos – o que aponta para a existência de um hiato temporal entre a ocorrência de certos factos e sua narração – revela-se ao leitor apenas com uma boa parte da história decorrida, apresentando, nesta ocasião, o seu nome e algumas particularidades de quando tinha dezasseis anos:

Meu nome é Pedro. Na época (...), além de ler eu adorava jogar futebol de botão com os meus amigos, ir ao Maracanã ver o Flamengo ser campeão (...) e ir à praia pegar jacaré. Teria adorado uma namorada, diga-se de passagem, mas não namorava ninguém (Lacerda 2008: 19).

É através dos olhos de Pedro, personagem focalizadora, que conheceremos as outras personagens, o universo ficcional que o circunda, bem como as angústias vivenciadas por um jovem no seu percurso de autognose, de descoberta do seu papel social, das primeiras experiências do amor, da amizade e de difíceis situações da vida.

Com uma temática claramente marcada pela busca da identidade e pelo processo de amadurecimento de Pedro – o qual inclui ritos de passagem como a descoberta do amor e da vocação profissional – *O fazedor de velhos* dialoga com o género da narrativa de formação, bastante frequente na literatura

juvenil. Considerando que este tipo de narrativa cumpre o papel de formar o leitor, uma vez que este se identifica com a aprendizagem dos protagonistas, saindo da leitura também transformado, pode afirmar-se que tal identificação se torna ainda mais intensa em resultado do foco narrativo adotado. Além disso, por não apresentar um narrador adulto como mediador, a narrativa, em tom confessional e introspectivo, permite que as inquietações adolescentes não sejam encaradas a partir de uma perspetiva avaliadora ou moralista.

Se a limitação da focalização centrada no eu, por um lado, contribui para que a narrativa se apresente como mais verdadeira, visto, na realidade, também estarmos condicionados a um “eu limitado”, sendo-nos permitido conhecer apenas algumas parcelas da realidade; por outro, incita o jovem leitor a perceber que a realidade é constituída por múltiplas faces, e, portanto, a reconhecer a perspetiva do “outro” para a compreensão de um mesmo acontecimento. No caso desta narrativa, de nítido perfil intimista, o facto de ser narrada por um jovem adulto que, por várias vezes, retorna aos momentos vividos na adolescência para refletir sobre si mesmo, parece garantir ao jovem leitor uma certa segurança, a confiança de que os conflitos vivenciados na adolescência são transitórios e que poderão contribuir para seu processo formativo.

23

No que respeita à aproximação e identificação do jovem leitor com o narrador-protagonista, verifica-se que a inclusão explícita do narratário contribui decisivamente para a cumplicidade que se estabelece entre eles: “você acha que é para qualquer um se entregar de novo só por uma questão de honra?” (Lacerda 2008: 9). A constante presença do interlocutor – a quem são direcionados questionamentos – demonstra que o narrador não interpreta os factos para o jovem leitor, mas o coloca ao seu lado, o que reforça a não manipulação do jovem leitor por esse narrador.

Para finalizar, outra estratégia recorrente na narrativa consiste no endereçamento de perguntas de Pedro a si mesmo, sem que para elas tenha respostas já formuladas: “Foi para isso que o procurei, afinal: eu devia ou não abandonar a faculdade? Devia ou não fazer outro vestibular? Devia ou não ficar quieto onde estava?” (Lacerda 2008: 70).

Desta forma, Pedro revela-se ao jovem leitor também como um ser lacunar, inseguro, em processo de formação, imagem essa na qual o jovem leitor se vê refletido.

Considerações finais

Mesmo sem estudos de cariz estatístico, dada a falta de dados oficiais, é visível a predominância das narrativas em primeira pessoa nas literaturas juvenis portuguesa e brasileira, em sintonia com as tendências universais deste segmento editorial.

A opção por esta estratégia narrativa parece manter estrita consonância com a temática das obras juvenis, as quais se mostram intimistas, introspectivas, abordando assuntos que fazem parte do contexto adolescente e que são apresentados e debatidos de forma realista. Normalmente, sem o recurso à magia, as personagens lidam com os problemas e, confiantes em si mesmas, vencem as dificuldades, ajustando-se num espaço de identificação com o leitor que vive situações semelhantes às do mundo ficcional. Os percursos das personagens apontam quase sempre para a via do crescimento e da afirmação pessoal e social, pelo que a resolução de crises identitárias e de outros problemas do foro privado é um dos aspetos transversais a muitos dos textos analisados.

24

Colocando o mundo adulto sob a perspetiva de jovens – perspetiva essa limitada e restrita, sem distanciamento do conteúdo narrado, em que a linguagem, muitas vezes, é marcada pelo coloquialismo e oralidade, e em que prevalece o tom confessional – os autores apresentam críticas ao universo adulto, buscando superar a tradicional assimetria adulto/adolescente.

O recurso à narração em primeira pessoa facilita a identificação dos leitores com o ponto de vista da personagem principal, criando e desenvolvendo empatia com a sua perspetiva do mundo. O uso exclusivo de uma voz narrativa juvenil diminui consideravelmente a abrangência da visão do mundo recriado, apagando vozes adultas e não criando espaço de contraditório (Silva 2012) ou de contraexpectativa. Esta tendência para se centrar em visões “micro”, muito afuniladas, poderia criar romances que perdem ou ignoram a visão de conjunto, construindo um universo autocentrado, narcísico, pouco aberto ao debate e à discussão. As qualidades literárias dos autores de literatura juvenil de maior relevo parecem conseguir mitigar estas tendências, através da construção de mecanismos de polifonia, através do cruzamento, mesmo se momentâneo e pontual, de outras vozes que dialogam com as dos narradores, como as obras analisadas ilustram.

O aparecimento de romances polifónicos, de narrativas que contemplam várias vozes e pontos de vista, narrações em alternância, o recurso a narrativas encaixadas, incluindo as realizadas por personagens de distintas gerações, assim com o próprio questionamento que os narradores realizam em relação ao que narram, sugerindo dúvidas e incertezas, são outras estratégias, algumas de recorte pós-moderno, que parecem mitigar o fechamento sobre a perspetiva do adolescente em algumas propostas. É válido ressaltar que se soma, para a promoção de uma participação ativa do leitor, não apenas a escolha de um narrador de focalização interna e uma estrutura polifónica, mas também aspetos como a temática, a linguagem e o projeto gráfico.

Em termos mais globais, refira-se que estes procedimentos narrativos não são exclusivos da literatura juvenil, mas se estendem a outros subsistemas literários. Contudo, no âmbito deste subsistema, atendendo à voz predominante e ao seu impacto nos leitores, há implicações relevantes também ao nível do discurso, do registo e até do estilo, na busca da autenticidade e da verosimilhança dos relatos.

Ana Margarida Ramos
Universidade de Aveiro (Portugal)

Diana Navas
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

25

Bibliografia Ativa

Carneiro, Flávio. 2008. *A distância das coisas*. São Paulo: Edições SM.

Ferreira, Susana Cardoso. 2015. *Viagens de Chapéu. As invenções e indecisões de D. Amélia Longor*. Alfragide: Oficina do Livro.

Lacerda, Rodrigo. 2008. *O fazedor de velhos*. São Paulo: Cosac Naify.

Mota, António. 2005. *Cortei as Tranças*. Gaia: Gailivro, 7ª edição (1ª ed. 1990, Edinter).

— 2007. *Pardinhas*. Gaia: Gailivro, 4ª edição (1ª ed. 1988, Caminho).

— 2009. *Os heróis do 6º F*. Gaia: Gailivro, 11ª edição (1ª ed. 1996, Edinter).

Pessoa, Ana. 2012. *O Caderno Vermelho da Rapariga Karateca*. Carcavelos: Planeta Tangerina. Ilustrações de Bernardo Carvalho.

— 2014. *Supergigante*. Carcavelos: Planeta Tangerina. Ilustrações de Bernardo Carvalho.

Riter, Caio. 2006a. *O rapaz que não era de Liverpool*. São Paulo: Edições SM.

— 2006b. *O tempo das surpresas*. São Paulo: Edições SM.

— 2008. *Meu pai não mora mais aqui*. São Paulo: Biruta.

Soares, Luísa Ducla. 2004. *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*. Porto: Civilização, 10^a edição (1^a ed. 1994).

Bibliografia Passiva

Coats, Karen. 2010. “Young Adult Literature. Growing Up, In Theory”. En Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso e Christine A. Jenkins (eds.), *Handbook of Research on Children’s and Young Adult Literature* (pp. 315-329). New York: Routledge.

Eccleshare, Julia. 2004. “Teenage fiction: realism, romances, contemporary problem novels”. En Hunt, Peter (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature* (pp. 542-555). 2nd ed., vol. I. New York/Abingdon: Routledge.

Gusdorf, Georges. 1991. *Les Écritures du Moi*. Paris: Ed. Odile Jacob.

— 1992. *Auto-Bio-Graphie*. Paris: Ed. Odile Jacob.

Koss, Melanie D. 2009. “Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature”. *The ALAN Review*, n° 36 (3), pp. 73-80.

— & Teale, William H. 2009. “What’s Happening in YA Literature? Trends in Books for Adolescents”. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, n° 52 (7), pp. 563-572.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

— 1980. *Je est un autre: l’autobiographie de la littérature aux medias*. Paris: Éditions du Seuil.

— 1986. *MoiAussi*. Paris: Éditions du Seuil.

- Mergulhão, Teresa. 2008. *Vozes e silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens em Portugal*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Consultado a 7 de fevereiro de 2016, http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/582/1/17337_tese_Teresa_Mergulhao_verso_CD.pdf
- Morão, Paula (Ed). 2003. *Autobiografia. Auto-representação, ACT 8*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas.
- Nikolajeva, Maria. 2001. "The Changing Aesthetics of Character in Children's Fiction". *Style*, nº 35(3), pp. 430-453.
- 2004. "Narrative theory and children's literature". En Hunt, Peter (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 166-178). 2nd ed., vol. I, New York/Abingdon: Routledge.
- Rocha, Clara. 1992. *Máscaras de Narciso. Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- Roig Rechou, Blanca-Ana; Soto López, Isabel e Marta Neira Rodríguez (eds.). 2012. *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Silva, Maria Madalena Marcos Teixeira da. 2012. "Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil". En Blanca-Ana Roig Rechou, Isabel Soto López e Marta Neira Rodríguez(eds.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 13-36). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Stephens, Jonathan 2007. "Young Adult: A Book by Any Other Name...: Defining the Genre". *The ALAN Review*, nº 35(1). Consultado a 7 de fevereiro de 2016, <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v35n1/stephens.html>