

# DO CRIADOR À CRIATURA: O DESDOBRAMENTO DISCURSIVO EM *FAZENDO ANA PAZ* E *RETRATOS DE CAROLINA* DE LYGIA BOJUNGA

Marta Yumi ANDO\*

- **RESUMO:** No presente estudo, focalizamos as narrativas *Fazendo Ana Paz* (1991) e *Retratos de Carolina* (2002) de Lygia Bojunga, verificando os modos como a autora incorpora a materialização da autoria implícita, ou seja, a projeção da categoria autoral no universo diegético, instaurando, assim, um jogo mimético entre realidade e ficção.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura juvenil. Foco narrativo. Personagens. Lygia Bojunga.

## Introdução

A hábil manipulação do foco narrativo, mediante o constante entrelaçamento de vozes no discurso, é marca recorrente nas obras de Lygia Bojunga (1932-). Dentre os modos como a autora constrói o foco, o desdobramento discursivo configura-se como um procedimento estético que ganha relevo tanto em *Fazendo Ana Paz* (1991), como em *Retratos de Carolina* (2002). Em tais narrativas, as figuras do autor e do narrador fundem-se de tal modo que a autora<sup>1</sup>, desdobrando-se, acaba por se tornar personagem, interagindo, assim, com as próprias personagens criadas.

Nessa projeção múltipla que mobiliza as instâncias do sujeito narrador, fantasia e realidade se imbricam, autora real e autora fictícia se (con)fundem no jogo da ficção, demandando, por parte do leitor, um contínuo trabalho de **semantização** ao qual se refere Iser (2002), e de **cooperação interpretativa**, nos termos estabelecidos por Eco (1986). Trata-se, enfim, da construção e materialização do autor implícito, em um procedimento em que a autora ludibria constantemente os referentes e materiais do universo ficcional, de maneira a desacomodá-los do habitual.

Em vista dessas considerações, o que pretendemos é verificar os recursos de que se vale a autora para instaurar, em meio à construção do narrador e das

---

\* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – andomayumi@gmail.com

<sup>1</sup> Cabe lembrar que, embora a autora às vezes se confunda com a autora empírica, não se trata do “eu autoral” com o qual deparamos, em menor ou maior grau, em *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988), *Feito à mão* (1996) e *O Rio e eu* (1999). Trata-se, antes, de um ente ficcional, espécie híbrida entre autora implícita, narradora e personagem.

personagens, esse jogo ambíguo entre vida e obra, realidade e ficção, de modo a impulsionar e mobilizar o imaginário do leitor.

### Fazendo as três Anas

Publicada em 1991, a obra *Fazendo Ana Paz* integra – juntamente com *Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes* (1988) e *Paisagem* (2002) – a “trilogia do livro”, em que a autora se inclina sobre o próprio fazer poético. Se, em *Livro*, Lygia se propõe a discorrer sobre sua íntima relação com o objeto-livro através do relato de suas vivências de leitura e de escrita, e se, em *Paisagem*, o foco recai sobre a relação vital entre autor e leitor por meio de uma narrativa que gira em torno do encontro de uma escritora com seu leitor ideal, em *Fazendo Ana Paz*, a autora traz à luz os mecanismos que envolvem o processo de criação literária, mediante a (re)construção de uma personagem e a criação de uma narradora que, embora fictícia, espelha, em grande medida, a própria Lygia. O procedimento empregado para a criação dessa narradora assemelha-se ao verificado em *Paisagem*, obra com a qual a autora, encerrando sua trilogia, junta, enfim, o que denomina os “três pedaços da laranja”, ou seja, a tríade leitura, escrita e a interação leitura/escrita, representativa do ato da criação.

A respeito dessa tríade, Costa e Fantinati (2004, p.118) afirmam que, da perspectiva do narrador, a trilogia representa “[...] a trajetória do biográfico ao ficcional, a passagem do **eu-vivido** ao **eu-narrado**, da experiência à criação, do depoimento à indagação, do narrador herdado da tradição que narra o Outro ao narrador que narra a si mesmo no ato de narrar”. Nesse sentido, tais narrativas sugerem uma mistura de identidades que, no dizer de Ramalho (2006, p.91), “[...] aponta para um procedimento que, ao longo da obra, vai se tornar constante: apagar as fronteiras [...] entre autor / leitor / obra, transformando esse tripé [...] em uma poderosa interseção”.

Em *Caminhos*, prólogo inserido, em um procedimento intertextual, tanto em *Fazendo Ana Paz* como em *Paisagem* (e, posteriormente, incluído na reedição de *Livro*), a autora assinala que foi a premência de “falar mais dramaticamente do ato de escrever” que a fez criar uma nova personagem, sendo que “o percurso [...] com a Ana Paz foi difícil”, pontuado de tropeços, pausas e vazios: “[...] tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei ‘Fazendo Ana Paz’” (NUNES, 1992, p.9; NUNES, 2002a, p.7). De acordo com Aires (2003, p.18), como esse prólogo repete-se de modo idêntico, ressalta-se “o propósito da autora de integração e totalidade, sugerindo, mesmo, uma quase simultaneidade de criação dos [...] textos”, fato que se confirma quando atentamos para a proximidade entre os anos de publicação dos livros.

Embora o dizer em tal prólogo seja, aparentemente, manifestação confessa de um eu-autoral, devemos desconfiar desse dizer, não o tomando como verdade, justamente por tratar-se de uma escritora, ou seja, de alguém que, devido a uma intencionalidade artística, pode estar dissimulando nos próprios depoimentos, com o intuito de nos fazer acreditar em uma determinada imagem referente à construção da obra. Afinal, como lembra Lima (1991), o autor, assim como as personagens, representa papéis, ao criar consciências que se distanciam ou se aproximam de seu ser biográfico. Desse modo, assim como a personagem veste **máscaras** ao desempenhar seu papel, o autor, em seu desdobramento textual, desempenha papéis que o distanciam e, ao mesmo tempo, o aproximam dos papéis desempenhados na vida real. De qualquer forma, porém, podemos afirmar que, fingimento ou não, o “falar mais dramaticamente do ato de escrever” coaduna-se com o modo essencialmente performático pelo qual a narrativa é construída.

Em relação aos referidos tropeços do escrever, estes também se encontram performatizados na escritura de Lygia Bojunga. Afinal, é nesse caminho cheio de tropeços e percalços que surge o processo de (des)montagem de uma personagem, responsável por colocar em interação autora e escrita, estabelecendo inusitados encontros entre criador e criatura. Como consequência, tal interação mobiliza, no nível da recepção, a interação, ou melhor, as diversas possibilidades de interação que se processam entre texto e leitor, em que este constrói o sentido daquele no ato da leitura. Dessa maneira, “[...] em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra.” (ISER, 1996, p.51).

Conforme veremos, nesse jogo entabulado com o leitor, este depara com uma narradora que, em um desdobramento narcísico, simula ser a escritora real, verificando-se, ao mesmo tempo, a simulação da autonomia da personagem. Por meio desse artifício, confere-se verossimilhança à instância narradora e, ao mesmo tempo, cria-se uma personagem capaz de desprender-se por vontade própria da diegese a que pertence para atuar em um plano superior, como se pudesse invadir a realidade em que se situa a própria autora que lhe deu vida.

Explicitando a gênese da própria criação, a autora inicia a narrativa com o recurso da intertextualidade<sup>2</sup>, uma vez que a narradora se refere à personagem central de *A bolsa amarela* (1976), que Lygia escreveu no início de sua carreira literária:

Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:

---

<sup>2</sup> Como podemos constatar em Koch, Bentes e Cavalcante (2008, p.121-122), o procedimento intertextual aí agenciado por Lygia é o que tais autores chamam de “intertexto próprio” (por oposição a “intertexto alheio”), em que “as co-incidências, ou interseções, são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor”, e de “intertextualidade explícita por referência”, já que ocorre a menção direta a uma personagem pertencente a outra obra, ao invés de uma alusão indireta.

“Prezado André

Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé? Um abraço da Raquel.”

Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar? (NUNES, 1992, p.11)<sup>3</sup>

Ao remeter o leitor a uma obra conhecida, a identidade da narradora é aparentemente revelada. (Des)ve(n)dando a própria máscara, Lygia, num procedimento autorreferencial, cria uma narradora-escritora que a mimetiza, mesclando, de modo extremamente original, realidade e ficção, em um curioso procedimento de explicitação da autoria implícita. Nessa fusão entre realidade e ficção, a identidade autoral é, ao mesmo tempo, revelada e camuflada, na medida em que a autora se ficcionaliza, ao adentrar a própria diegese e interagir com as personagens criadas. E, ao mesmo tempo em que a simulação da categoria autoral se intensifica, concretizando-se pela expressividade da pontuação emotiva, a personagem, numa inusitada inversão de papéis, emerge da narrativa, impondo-se à revelia da escritora. Desse modo, as fronteiras entre o literário e o extraliterário são desafiadas, mas, como bem observa Hutcheon (1991, p.282), “só podemos questionar essas fronteiras porque ainda as pressupomos como existentes”, ou seja, tais fronteiras, ainda que pareçam se embaralhar, não se dissolvem na ficção, pois o que se tem é uma estratégia por meio da qual se confere estatuto de realidade à realidade ficcional.

Confessando-se espantada com a “invasão” de sua personagem, a narradora prossegue seu relato, colocando o leitor a par das exigências que a personagem lhe fizera: “[...] a tal Raquel me pegou e não me largou mais; me disse que precisava encontrar um lugar pra esconder três vontades que ela tinha [...]” (NUNES, 1992, p.11). E, para escondê-las, “[...] a Raquel queria uma bolsa cheia de bolsos dentro”, de modo que a narradora, vencida pela personagem, como que se desabafa com o leitor: “e eu já não fazia mais nada a não ser me ocupar da bolsa [...]” (NUNES, 1992, p.12).

Dessa forma, longe de constituir-se em uma marionete manipulada pelo autor ao seu bel prazer, a personagem é que aparentemente se impõe, direcionando e manipulando o autor para que concretize os propósitos por ela almejados: “[...] e até o último parágrafo do livro [...] a Raquel não saiu de perto de mim: exigente, obstinada, centralizadora” (NUNES, 1992, p.12). Em termos mais precisos, poderíamos dizer que, por artifícios astuciosos da arquinarradora<sup>4</sup>, é criada a

<sup>3</sup> A partir deste momento, mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações da obra em estudo. Consultamos a edição publicada em 1992 pela editora Agir com ilustrações de Regina Yolanda.

<sup>4</sup> Empregado com diferentes acepções na crítica, o conceito de arquinarrador pode ser associado,

*ilusão* de que a personagem comanda a narrativa: “[...] ela nem tocou a campainha: escancarou a porta, se aboletou no meu caderno, e só foi embora quando eu botei o ponto final no livro” (NUNES, 1992, p.13). Trata-se de uma ilusão, pois sabemos que, por trás dessa simulação referente à liberdade da personagem, há, nos bastidores, a figura da arquinarradora, responsável por costurar os fios da trama.

Em contraponto com Raquel, as demais personagens, segundo a escritora, nasciam aos poucos, entre uma folga e outra, o que, no entanto, não significava, necessariamente, que “parir” tais personagens fosse menos difícil.

[...] Às vezes, a gente se despedia num fim de semana, e quando na segunda-feira eu abria o caderno pra me encontrar de novo com ele: cadê?! Tinha me escapado. E eu ficava esperando ele voltar. E nada. E todo o dia eu olhando pra página branca, esperando ele sair dela. E nada: Sua Excelência sumida. Que terror! Às vezes esse sumiço durava um tempão. Outras vezes o personagem nem voltava mais. E tinha vezes que ele voltava tão diferente que eu custava pra me acostumar de novo com ele. (NUNES, 1992, p.12)

Chama a atenção o modo singular com que a autora transfigura no texto as dificuldades que envolvem o ato da criação literária. Pelo caminho estético escolhido, a metalinguagem concretiza-se em imagens palpáveis, como a da personagem que se despede da escritora e, de repente, num curto intervalo, desaparece sob a folha em branco. Por esta via, os impasses da criação são convertidos em matéria artística, ao serem trazidos para o mundo da ficção.

Depois de Raquel, comenta a narradora, as personagens voltaram a aparecer devagar, entre idas e vindas, e havia dias em que ela pensava: “será que filho meu mais nenhum vai chegar feito a Raquel chegou?” (NUNES, 1992, p.13). Acontece, porém, que um dia surge uma personagem, impetuosa como Raquel, que “sem a mais leve hesitação”, apresenta-se, assumindo a voz narrativa: “Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito” (NUNES, 1992, p.13).

Ana Paz se apresenta e, de imediato, rememora uma trágica cena vivenciada na infância e que, numa reiteração intratextual, aparece em vários momentos. Embora longa, convém transcrever a cena toda, dada a sua importância na dinâmica da narrativa:

[...] O meu pai chegou nervoso dizendo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir! E puxou a minha mãe pro quarto, e bateu a porta com força, e desatou a falar cochichado, e eu fui chegando pra porta, mas não dava pra escutar

---

com as devidas ressalvas, à concepção de “autor implícito” de Booth (1980). Neste estudo, utilizamos o termo para designar a autora ficcionalizada, considerando essa entidade ficcional como uma voz que se concretiza entre as demais, embora se situe numa instância superior. Nesse sentido, acreditamos que o prefixo **arqui** – traduz bem a dimensão desse sujeito ficcional, uma vez que este se situa além das limitações, seja do narrador, seja do autor.

direito, ouvi Rio Grande do Sul, ouvi militar, ouvi sindicato, e ouvi ele dizendo de novo eu tenho que sumir, eu tenho que sumir, e a minha mãe abriu a porta, e passou por mim sem me ver, e correu pro telefone, e o meu pai abriu o armário, e pegou uma sacola, e foi jogando lá pra dentro camisa meia e pijama, e quando eu cheguei perto dele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma coisa, que é, pai, que é? promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca, mas pai o que é que tá acontecendo? ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca, Ana Paz! eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campanha tava tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada eles tão aí! eles tão aí! e o meu pai saiu correndo, e a sacola ficou pra lá, e a minha mãe gritou não sai por aí que eles já cercaram a casa! e tome pancada na porta, e voz de homem gritando, e aí eu comecei a ouvir tiro tiro tiro e a minha mãe gemendo chorado. (NUNES, 1992, p.14).

Percebe-se, assim, que a infância de Ana Paz é marcada pela morte de seu pai, vítima da perseguição perpetrada pela ditadura militar. Nessa medida, a situação posta em cena se contrapõe visivelmente ao próprio nome da personagem, que, além de Paz, com toda a carga semântica que este termo traz, contém Ana que, em hebraico, significa, segundo Guérios (1973, p.54), “graça, clemência, mercê”.

A narrativa, a partir desse momento, passa a sofrer uma constante oscilação de foco, com a encenação intercalada de diferentes vozes, inseridas, a princípio, de modo aparentemente aleatório. Além da voz da menina Ana Paz a rememorar a trágica cena vivenciada quando da morte de seu pai, o leitor depara com as seguintes vozes: a da Moça de dezoito anos a nos relatar o momento em que se apaixonou por Antônio, a da Velha de oitenta a revelar sua intenção de retornar à casa da infância mesmo à revelia do filho, sendo essas vozes alinhavadas pelo discurso da narradora-escritora, em suas instigantes reflexões metalinguísticas.

Cabe notar que o jogo com o número oito não aparece gratuitamente. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2008, p.651-653), o oito é “o número do equilíbrio cósmico”, trazendo ainda os sentidos de completude e transfiguração. Cirlot (2005), por sua vez, aponta que tal número, além de equilíbrio, traz o sentido de regeneração. Esse número, presente na idade das três Anas, torna-se, assim, um indício proliptico de que essas características de equilíbrio e autodeterminação revelam-se essenciais na trajetória e na transformação da protagonista, em seu resgate das raízes plantadas pela figura paterna.

No discurso fragmentado, materializado textualmente pela múltipla focalização e pela sobreposição de diferentes tempos e espaços, o leitor poderá perceber, em determinada passagem da narrativa, que as três personagens – Ana Paz, a Moça e a Velha – são, na verdade, uma só em diferentes momentos de sua trajetória existencial. Desse modo, a protagonista acaba por revelar-se um ser

também fragmentado, sendo a reconstituição das três Anas delegada ao leitor, em seus atos de apreensão do texto narrativo. E se é verdade que a própria narradora revela adiante a relação entre as três Anas, assumindo a posição do leitor, nem por isso será menor o trabalho deste em tentar estabelecer, no fluxo da leitura, elos entre tais personagens. Como elucida Iser (1999, p.29), “[...] o leitor se encarrega de preencher o que falta. Contudo, a existência dessas lacunas não requer um mero preenchimento de faltas, tratando-se antes de uma necessidade de fornecer conexões”.

A par da reconstituição da história dessa personagem tripartite, o leitor se defronta com o discurso da autora ficcionalizada, que, pouco a pouco, vai sendo delineado, de maneira a expor e, ao mesmo tempo, ocultar o próprio processo de construção, num astucioso jogo de esconde-esconde com o leitor. Trata-se de um processo de narração que, como lembram Costa e Fantinati (2004, p.116), ao comentarem a obra lygiana em geral, é “[...] capitaneado por um narrador moleque que negaceia, trapaceia, se multiplica e se metamorfoseia”.

Nessa constante metamorfose, após uma série de rascunhos, experiências, “empacamentos” e a suposta escrita de outro livro, eis que o leitor depara com o clímax da narrativa: a escritora, insatisfeita com a própria criação, decide “rasgar a Ana Paz” (NUNES, 1992, p.52). Esta, então, rompendo fronteiras entre o “real” e o fictício, emerge da narrativa para defendê-la, decorrendo daí um surpreendente embate entre criador e criatura. Em função dessa nova realidade instaurada, se, por um lado, a personagem, à revelia da escritora, invade seu espaço, inserindo-se na instância demiúrgica (âmbito da criadora), por outro, a escritora ficcionaliza-se à medida que se confronta com o próprio objeto de criação, isto é, ao interagir com uma de suas personagens, torna-se, ela também, uma personagem (âmbito da criatura). E, não obstante os esforços da escritora em convencer Ana Paz: “Desculpa, Ana Paz, mas não dá [...] Você não ficou resolvida”, esta não se dá por vencida e argumenta: “Ora [...] quem é que fica **resolvido**? [...] por que que você precisa rasgar o que eu fiquei?” (NUNES, 1992, p.52-54, grifo do autor).

Na imagem do papel rasgado, o concreto e o abstrato se fundem, na medida em que o gesto de rasgar o papel coincide com o de rasgar a personagem. Observa-se, ainda, que a personagem, além de dirigir-se diretamente à sua criadora, faz alusão à figura do leitor com o qual teria contato, caso conseguisse persuadir a escritora: “Por **que** que você não pode me contar pros outros assim?”. (NUNES, 1992, p.53, grifo do autor). Encontra-se, pois, nessa fala, a tríade personagem-autor-leitor, mas trata-se de uma tríade que foge aos convencionalismos, uma vez que os dois primeiros interagem literalmente no espaço da ficção. Quanto ao leitor, este também conquista concretude no papel ao se tornar personagem, mas apenas na obra que viria em seguida: *Paisagem*.

Esse singular procedimento, em que se constata um inusitado embate entre criador e criatura, intensifica-se em *Retratos de Carolina*, uma vez que, nesta obra, tanto as estratégias referentes à simulação autoral como às relacionadas à simulação da autonomia da personagem atingem, a nosso ver, seu ápice dentro da produção ficcional de Lygia Bojunga.

## Fazendo Carolina

Publicada em 2002, *Retratos de Carolina* é a décima oitava obra da carreira literária de Lygia Bojunga, obra com a qual a autora inaugura mais um projeto: a fundação da própria editora, a Casa Lygia Bojunga, criada exclusivamente para abrigar as próprias personagens.

É com *Retratos de Carolina* que eu começo essa nova caminhada. Aqui eu me misturo com a Carolina, viro personagem também: queria ver se dava pra ficar todo mundo morando junto na mesma casa: eu, a Carolina, e mais os outros personagens: na CASA que eu inventei. (NUNES, 2002b).<sup>5</sup>

O espaço dedicado ao leitor – “Pra você que me lê” –, incorporado ao texto, pela primeira vez, em *Feito à Mão* (1996), ressurgiu não apenas em *Retratos*, mas também em muitas obras reeditadas pela Casa Lygia Bojunga, o que se configura, ora como uma explicação metalinguística para nos colocar em contato com os “bastidores” da escrita, ora como um espaço híbrido em que se observa a fusão entre realidade e ficção. Em cada obra, tal espaço atende, portanto, a diferentes propósitos e estratégias agenciados pela autora<sup>6</sup>.

Com relação à fábula, tanto *Fazendo Ana Paz* como *Retratos de Carolina* delineiam o percurso de uma personagem feminina, da infância à maturidade, ambas valorizando questões como a memória e a experiência; mas, ao contrário de *Fazendo Ana Paz*, em que as três Anas são, a princípio, apresentadas como se fossem personagens distintas, em *Retratos*, a protagonista é revelada de imediato, sem qualquer mistério em torno de sua identidade. Seguindo, no fluxo da leitura, o fio tecido pela autora, o leitor depara, então, com a história de Carolina em diferentes momentos de sua vida, o que é apresentado, aparentemente, de forma linear, seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos. Em várias passagens, no entanto, essa ordem é rompida através da inserção de digressões, *flashbacks* e

<sup>5</sup> Cf. declaração da autora, na capa da obra em estudo.

<sup>6</sup> Na reedição de *Fazendo Ana Paz*, pela Casa Lygia Bojunga, o “Pra você que me lê” também se faz presente, mas, de modo bastante diferente do que ocorre em *Retratos*. Se em *Retratos*, essa seção ganha “o feitio de história-que-continua”, com a miscelânea entre os comentários do “eu-autoral” e a história tecida pelos retratos, em *Fazendo Ana Paz*, adquire caráter mais autobiográfico, na medida em que o “eu-autoral”, desta vez, rememora a infância, a fim de explicar o porquê do sobrado na capa, da figura de azulejo português nas capitulares e da antiga foto com que se encerra o livro.

pela instauração do tempo psicológico, em que se inspeciona a interioridade das personagens. Por conseguinte, a narrativa se estrutura em dois planos: o horizontal, em que ocorrem os fatos sequenciais no tempo da enunciação, e o vertical, em que ocorrem cortes transversais para dar espaço a *flashbacks*, de maneira a mesclar o tempo da enunciação com o do enunciado.

Como em *Fazendo Ana Paz*, mas fazendo uso de diferentes estratégias, verificam-se, em *Retratos de Carolina*, saltos temporais ou elipses, segundo a terminologia genettiana. Sendo assim, se Ana Paz nos é apresentada aos oito, dezoito e oitenta anos, configurando retratos da infância, maturidade e velhice, em *Retratos*, da “Carolina aos seis anos”, passa-se para os quinze e depois aos vinte, de modo que a autora desenha novos retratos, agora focalizando a infância, adolescência e maturidade dessa personagem. A esse respeito, é interessante o fato de que o álbum do pai da protagonista, apresentado em determinado momento da narrativa, mimetiza a própria estrutura desta, uma vez que ambos apresentam, respectivamente, retratos imagéticos e verbais da personagem: “A cada aniversário de Carolina ele tirava novas fotos dela. Escolhia as que gostava mais pra colar no caderno, anotando embaixo: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos, Carolina aos...” (NUNES, 2002b, p.83-84)<sup>7</sup>. Assim, o leitor é levado a preencher as reticências, acrescentando “vinte anos”, “vinte e um” e assim por diante. Em relação aos retratos configurados na narrativa, trata-se, como mais tarde revelaria a própria narradora, de retratos em “preto-e-branco”, pelo fato de prevalecerem vivências permeadas por paixões intensas, mas sempre seguidas de frustrações profundas, provocadoras de raiva, ódio, desespero.

A propósito desses saltos temporais observados entre os retratos, podemos nos reportar a Umberto Eco (1986), quando assinala que, não raro, as narrativas suprimem seqüências inteiras e dão saltos no tempo, tomando como subentendido que o leitor, embasado em seus “passeios inferenciais”, “escreva” por conta própria, como “capítulo fantasma”, o que poderia ter ocorrido nesse entretempo. Transpondo essa reflexão para a obra em estudo, podemos dizer que a representação dos eventos que tiveram lugar entre um retrato e outro é, com efeito, da alçada do leitor, que, com sua imaginação, intelecto e fantasia, preenche o que ficou em branco. Nessa ordem de ideias, o fato de o narrador não apresentar uma descrição detalhada de todos os eventos em relação à vida da protagonista, longe de ser um defeito, surge como uma qualidade da obra de arte que, desse modo, impulsiona a imaginação do leitor, possibilitando sua participação.

No primeiro retrato para o qual se dirigem as lentes da autora, o leitor se defronta com a infância de Carolina, marcada pela descoberta da amizade e pelo

---

<sup>7</sup> A partir deste momento, mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações. A edição consultada foi a de 2002, publicada no Rio de Janeiro pela Casa Lygia Bojunga, com projeto gráfico da própria autora.

fascínio exercido pela amiga Priscilla. Mas é justamente por meio dessa amiga, tão amada e admirada, que Carolina prova, pela primeira vez, o gosto amargo da traição, como nos mostra a cena do aniversário de Priscilla.

O retrato da adolescência, por sua vez, é marcado pela viagem à Europa, onde a personagem se apaixona por um vestido que julgava ser “a cara de Londres”, cidade que mais havia amado no itinerário percorrido.

Personagem extremamente passional, deixando-se arrebatado intensamente por tudo o que lhe despertava paixão, Carolina já havia se apaixonado “por livros, por filmes, por móveis, por casas, por idéias, por lugares” (NUNES, 2002b, p.59), como revela o Pai, mas, surpreendentemente, acaba **também** se apaixonando por um vestido. Essa paixão inusitada ocorre no último dia de estadia em Londres, quando, ao flunar por suas ruas para se despedir da cidade, de repente, se vê inteiramente enamorada de um vestido exposto numa vitrine. Em contraponto ao desespero de possuí-lo, a profunda decepção da porta fechada: “O funcionário se desculpou, indicou o horário da loja na plaqueta de metal, pediu licença, fechou a porta e Carolina desatou a chorar. [...]” (NUNES, 2002b, p.64).

A admiração por uma amiga, a paixão por uma cidade e por um vestido cedem espaço, na vida adulta, à paixão pelo Homem Certo, em cuja casa reencontra, inesperadamente, o vestido pelo qual cinco anos atrás havia se apaixonado. Carolina está então com vinte anos. A partir desse momento, a narrativa prossegue em ritmo mais lento, detendo-se na vida adulta da personagem e na tensa relação vivenciada com o Homem Certo, nome extremamente irônico em virtude da índole e das atitudes da personagem, o que prontamente nos remete a Antônio por quem Ana Paz-moça se apaixona. Embora **feitos** e **retratados** diferentemente (O Homem Certo caracterizado como um viciado no álcool e nas drogas, vivendo à custa de heranças; Antônio, construído como uma personagem fria e calculista, movida por uma mentalidade extremamente capitalista), ambos são responsáveis por trazer infelicidade às protagonistas.

A paixão, motivo recorrente na obra lygiana, é, muitas vezes, tratada como sinônimo de fraqueza, obsessão, cegueira. É o que podemos constatar não apenas em Ana Paz e Carolina, que se casaram impulsionadas pela paixão, mas também em personagens como, por exemplo, a mãe de Rebeca, ao abandonar marido e filhos para ficar com Nikos, o amante grego (“Tchau”, 1984); Mariana, cujas mãos, desgobernadas pela paixão possessiva, ceifam a vida de Davi (*Nós três*, 1987); e Cristina, que sente uma atração perturbadora pelo palhaço, homem que supostamente a estuprara na infância (*O Abraço*, 1995). Como as personagens de Dostoiévski, de quem a autora foi leitora assídua, as personagens de Lygia são movidas por desejos e paixões. E se o amor, no dizer de Abagnano (2000, p.709), é um sentimento que não anula a realidade individual, mas, antes, tende a reforçá-la, por meio de

uma troca recíproca, a paixão é “a ação de controle e de direção exercida por uma emoção determinada sobre a inteira personalidade de um indivíduo”. De tal modo a personalidade é dominada pela paixão, que não importam, para o ser apaixonado, obstáculos morais ou sociais.

O pai de Carolina confessa que seu casamento também fora motivado não por amor, mas pela paixão – “[...] quando eu era moço, eu também me apaixonei por uma mulher que não tinha nada a ver comigo [...]. E me casei com ela” – (NUNES, 2002b, p.117), o que justifica o fato de não ter insistido, mais energicamente, em sua tentativa de frear a impulsividade da filha. Afinal, por experiência própria, ele sabia o que era a cegueira e o poder avassalador de uma paixão. E se a paixão do Pai acabou se transformando em pena – “quando a minha paixão foi diminuindo, eu comecei a sentir pena da tua mãe” (NUNES, 2002b, p.118), a de Carolina se transforma em frustração. Encontramos, então, uma Carolina retratada dos vinte aos vinte e cinco anos, cada vez mais frustrada em seu casamento, até que, encorajada pelo pai, decide romper essa relação, retomar os estudos e, **com as suas mãos**, abrir o próprio caminho rumo à almejada liberdade. Essa forte presença da figura paterna na vida da personagem gera, mais uma vez, estreita aproximação com Ana Paz, cujo pai é também concebido como uma espécie de mentor, de conselheiro veiculador de valores primordiais para a protagonista.

Por apresentar transmissão de valores, seja por meio da figura paterna, seja pela mediação de outras personagens, podemos dizer que a obra de Lygia exerce função formadora, que, por sua vez, não se confunde com uma missão pedagógica. Como explicita Zilberman (2003, p.29),

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

Em suma, o texto lygiano em sua função cognitiva emancipa, ou, como observa Perrotti (1986, p.76), traz o discurso estético, no qual o útil permanece, mas sem reduzir-se ao utilitário: “Não se trata [...] de negar o instrumental, a ‘transmissão de valores’, pois estes são inerentes a qualquer ato de linguagem. Trata-se de não reduzir a literatura para crianças e jovens ao discurso ‘didático’”. É também nesse sentido que Denise Ramalho, em sua tese voltada para a obra lygiana, afirma:

Ao fugir do modelo da narrativa exemplar, recusando-se a uma moral da história, a finais fechados, ou ao “foram felizes para sempre”, o que se vê na obra da autora é o convite à reflexão. Aprende-se na leitura de seus textos que não há uma única saída – muitas vezes não há saída alguma – o que importa é o

percurso, o caminho, o passeio que o leitor pode fazer, ampliando, assim, a sua competência para a vida, no sentido de assimilar, compreender e, sobretudo, questionar as relações humanas. (RAMALHO, 2006, p.12-13)

Em meio ao percurso traçado por Carolina, a segunda parte da obra, rompendo com as expectativas do leitor, se abre com um capítulo metalinguístico intitulado “Pra você que me lê”, em que deparamos com o imprevisível corte da sequência narrativa para dar espaço à outra história, que, todavia, mantém estreitos laços com a história contada pelos retratos. Trata-se da história do embate entre escritor e personagem, criador e criatura, o que ocorre a partir da reivindicação pela personagem de retratos mais coloridos, “menos frustrantes”. É, sobretudo, por esse motivo que dissemos acima que a narrativa é **aparentemente** linear, pois no “Pra você que me lê”, além de a narradora dirigir-se diretamente ao leitor, ocorre o encontro “real” entre a narradora-escritora, espécie de *alter ego* de Lygia Bojunga, e Carolina, encontro que se situa em um espaço atemporal, que poderíamos chamar de extradiegético, uma vez que nada tem a ver com a organização temporal intradiegética presente nos retratos. Em outros termos, poder-se-ia dizer que os eventos passam a se situar em um plano superior à história de Carolina, vale dizer, no plano demiúrgico da criação. Desse modo, temos, na verdade, duas histórias que se entrelaçam: a história dos retratos de Carolina e a história do embate entre Carolina e a escritora que lhe deu vida.

A começar pelo próprio título do capítulo que dá início a essa parte da narrativa – “Pra você que me lê” – temos a encenação da escritura, em que o texto deixa de dirigir seu olhar às peripécias da fábula para se deter no processo de sua construção, como revela o eu-autoral:

Na segunda versão do meu livro *Feito à Mão*, em forma de introdução, eu converso com você, que me lê. Hoje, aqui, nos *Retratos de Carolina*, eu venho conversar de novo [...], mas já disposta a mudar um pouco o feitio do nosso papo. (NUNES, 2002b, p.163).

Além de incorporar a intertextualidade com *Feito à Mão*, observamos aqui um processo de autorreferencialidade, isto é, o inclinar da obra sobre si mesma, o que se configura por intermédio de recursos dêiticos, que, como sabemos, funcionam como indicadores referenciais da enunciação. Trata-se, como se vê, de uma conversa da autora ficcionalizada com o leitor virtual, e é como se tal conversa tomasse lugar no instante mesmo em que o texto é escrito, presentificando, assim, a interação dialógica entre texto e leitor.

Nessa conversa virtual que se processa entre a instância da produção e a da recepção, remete-se não apenas à intertextualidade com outra obra da autora, mas tematizam-se também os impasses da criação que teriam envolvido o processo de escrita da obra:

Deixa ver se eu me explico: se lá no *Feito à Mão* eu uso o espaço da nossa conversa pra te contar como é que eu desenvolvi o projeto de um livro artesanal, aqui, nos *Retratos*, eu uso um espaço diferente (justo quando o livro vai acabando é que eu começo o papo) pra te contar a hesitação que me perseguiu até conseguir botar um ponto final na Carolina. Só que, dessa vez, eu converso com você em feito de **história-que-continua**. (NUNES, 2002b, p.163).

Por via da metalinguagem, há não apenas a reflexão sobre a obra que está sendo produzida, mas também a criação de uma outra, na medida em que o que era uma “hesitação” para “botar um ponto final na Carolina” transforma-se em uma nova história: a do encontro de Carolina com a autora ficcionalizada. É também graças à metaficcionalidade que os embates da criação são encenados dramaticamente na passagem em que Carolina reivindica, junto à autora, uma história de amor com Discípulo:

- Mas como é que fica?
- Ué: fica como ficou no teu auto-retrato. Nem mais, nem menos.
- Mas não pode.
- Por que que não pode?
- É claro que não pode! Lá ele não tem... não tem história. Não tem começo-meio-e-fim. Lá ele... ele só vive na minha imaginação; não é feito o meu pai, feito... a minha mãe, feito a Bianca...
- [...] O Discípulo fica sendo fruto do espaço da tua imaginação, dos teus sonhos. É só lá que ele vai viver. (NUNES, 2002b, p.205)

O que está em jogo nesse confronto entre a personagem e a autora são os impasses que cercam a criação dos seres ficcionais, o seu poder de convencimento, sua veracidade. Porém, não se trata de um discurso indireto de cunho reflexivo e sim de um vivo diálogo empreendido entre criador e criatura. Em outras palavras, trata-se de um dizer que se mostra, encenando-se e ganhando concretude.

Ainda no que concerne aos impasses inerentes à criação, note-se que a dificuldade encontrada pela arquinarradora em “botar um ponto final na Carolina” é reiterada adiante, mas na voz da própria personagem:

Quando ela chegou [...] ela disse que tinha vindo me buscar; falou que me deixou aqui descansando antes de me dar tchau, no caso de surgir uma dúvida aqui, outra ali [...] (NUNES, 2002b, p.173)

Se ela tivesse mesmo resolvida a me dar tchau, ela me levava embora e pronto. É...

Se ela não me levou é porque ainda não me desligou. (NUNES, 2002b, p.173)

Foi s'embora e me deixou aqui de novo em banho-maria.

Bom, pelo menos eu sei que enquanto ela me deixa aqui pendurada é porque ela ainda tá hesitando no tal tchau.

Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez. (NUNES, 2002b, p.191)

Particularmente no primeiro exemplo, temos duas vozes que se confundem no discurso: a voz de Carolina em primeiro plano e a da autora em segundo, já que se trata de um discurso reportado. Nesse **tchau** hesitante, nessa despedida protelada entre criador e criatura, convém notar as imagens usadas para metaforizar a hesitação; assim, os verbos, **descansar, (não) desligar e pendurar**, bem como a expressão *banho-maria*, traduzem literalmente os entraves que envolvem a criação poética.

Mais adiante, quando há o retorno da voz autoral, que, persuadida por Carolina, concorda enfim em lhe delinear um novo retrato, tais impasses são convertidos na imagem do papel em branco, como se este indagasse o autor: “E agora eu estou aqui. Olhando pro papel em branco” (NUNES, 2002b, p.207). Desse modo, os embates que envolvem a criação tornam-se mote para a própria criação, ao serem transportados para o terreno ficcional. É o que observamos também em *Fazendo Ana Paz*, quando a arquinarradora exterioriza suas dificuldades em construir uma personagem.

Outro recurso agenciado para metaficcionalizar a escritura é a referência feita a instrumentos próprios ao fazer literário, como a mesa, a caneta, o lápis, o papel e o computador, que apontam não para a figura do narrador, mas a do escritor da obra. Em virtude disso, muitas vezes, em vez de se empregarem verbos **discendi**, próprios do ato de narrar, destaca-se a ação de escrever:

Acho que já que a Carolina se habituou no Cata-vento é melhor fazer o retrato aqui mesmo nesta mesa. Pausando o olho na lagoa. No mar. Nas dunas.

Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short. (NUNES, 2002b, p.207)

Ela parou na porta e passeou um olhar atento pela minha mesa de trabalho:

– Você estava escrevendo?

– Na cabeça; quer dizer: ‘tava pensando. (NUNES, 2002b, p.164)

Note-se aí o emprego do verbo **fazer** associado à escrita literária, procedimento que também aparece em *Fazendo Ana Paz*, a partir do próprio título da obra. Com efeito, a **performance** da linguagem permeia todo o texto, sendo uma das formas

de sua instauração o emprego pela arquinarradora do verbo **fazer** para referir-se à construção das personagens e às suas ações. Esse recurso pode aparecer tanto na voz da própria personagem: “Mas uma história de amor pra você não custa nada! num instantinho você faz. [...]” (NUNES, 2002b, p.230). Quanto na da autora ficcionalizada: “Mas se eu não fecho a loja como é que, depois, você vai se enfiar num vestido da Eduarda? E criar o impacto que criou no Homem Certo?” (NUNES, 2002b, p.167).

Essa utilização do verbo **fazer** relaciona-se com a construção dêitica que percorre a narrativa, principalmente a Segunda Parte, em que o tempo, desligando-se da sucessão, privilegia o próprio momento da construção do relato. Conforme elucidada Octavio Paz, “[...] não é o que foi, nem o que está sendo, mas **o que está-se fazendo: o que está sendo gerado**” (1982, p.77, grifo nosso). Tem-se, assim, uma simulação de simultaneidade, como se os movimentos de escrita e leitura coincidissem, ou seja, como se o leitor tivesse contato com o texto ao mesmo tempo em que este está sendo escrito, **feito**.

Discípulo é o personagem-chave de uma peça que eu estou escrevendo. (NUNES, 2002b, p.165)

Agora, aqui, nos *Retratos*, retomo também essa prática: a de trazer minhas moradas pro meu texto. Mas com um propósito um pouco diferente: o de começar a integrar minhas personagens com os meus espaços (pensando assim: se eu sou uns e outras, por que dissociar uns das outras?), encarando o fato de que agora a gente – meus personagens e eu – passamos, “fisicamente”, a morar juntos. (NUNES, 2002b, p.163-164)

Além da encenação do ato da escrita por meio da autorreferencialidade e da construção dêitica apontando para o processo de construção do texto, tem-se a recuperação do contexto de produção das obras, mediante a integração de espaços reais à narrativa: Londres em “Carolina aos quinze anos” e o Cata-Vento no “Pra você que me lê”, sendo ambos moradas da autora. Fundindo-se às criaturas engendradas, a escritora também faz alusão a outro espaço extradiegético: a Casa Lygia Bojunga, para a qual migraram suas personagens. É assim, embaralhando vida e obra, realidade e ficção, que a escritura lygiana logra tornar-se um espaço a ser habitado pela imaginação do leitor. E a mencionada fusão criador/criatura se intensifica quando a autora ficcionalizada decide, enfim, falar com Carolina sobre Discípulo, personagem ainda em processo de construção: “[...] a Carolina não era uma pessoa qualquer, era a Carolina; e falar do Discípulo pra Carolina era praticamente a mesma coisa que falar dele pra mim: ele não ia poder me escapar” (NUNES, 2002b, p.185).

Se a escritora, tornando-se personagem, interage com Carolina, esta, por seu turno, tornando-se “escritora”, escreve um diário em que relata suas expectativas, tece comentários a respeito de sua criadora e revela suas fantasias amorosas com o Discípulo. Trata-se de seu *Auto-retrato aos vinte e seis anos* (NUNES, 2002b, p.203), como define a narradora-escritora. A escrita desse autorretrato é intercalada pelos encontros entre escritora e personagem até o momento em que esta consegue convencer aquela a lhe fazer um “retrato não-frustrante” (NUNES, 2002b, p.207). É assim, pois, que se delinea o último retrato: “Carolina aos vinte e nove anos”, em que a protagonista, após vinte e três anos, reencontra Priscilla, a amiga de infância que a traíra, mas que agora, por uma ironia do destino, é justamente quem lhe abre as portas para a realização profissional. Pontuando, então, a trajetória de Carolina e, ao mesmo tempo, o embate travado entre personagem e autora ficcionalizada, tem-se a despedida entre criador e criatura, performatizada graficamente por uma imagem verbal que se afunila até culminar na palavra “tchau”, sinalizando, em última instância, a despedida entre obra e leitor.

### Considerações finais

Conforme vimos, *Fazendo Ana Paz e Retratos de Carolina* são narrativas em que Lygia Bojunga investe constantemente no jogo enunciativo, posto que autor e narrador encontram-se de tal modo amalgamados que a autora cria uma imagem especular de si mesma, tornando-se personagem da própria ficção. Uma vez tornada personagem de seu universo diegético, interage concretamente com as personagens criadas, instaurando, assim, novas possibilidades de criação.

Nesse jogo autoficcional, se, de um lado, verifica-se a transmutação da autora em personagem de sua trama, de outro, constata-se uma relativa autonomia das personagens intradiegticas. Sendo assim, o que se tem é uma Ana Paz que emerge da trama para defendê-la e uma Carolina que, além de se confrontar com sua criadora, torna-se escritora ao escrever seu autorretrato, havendo, portanto, uma inusitada inversão de papéis.

Contudo, como pudemos constatar, prepondera, nesse desdobramento discursivo, uma voz maior orquestrando a diegese, qual seja, a da arquinarradora, que surge como uma espécie de explicitação da autoria implícita. Desse modo, verifica-se a curiosa mimetização da autora, que assim se torna personagem, e a simulação da autonomia das personagens, que, embora pareçam adquirir voz plena no relato, são estrategicamente manipuladas pela instância demiúrgica da criação.

ANDO, M. Y. From the creator to the creature: the discursive unfolding in *Fazendo Ana Paz and Retratos de Carolina* by Lygia Bojunga. **Itinerários**, Araraquara, n33, p.171-188, July/Dec., 2011.

- **ABSTRACT:** *The aim of this study is to focus on the narratives Fazendo Ana Paz (1991) and Retratos de Carolina (2002) by Lygia Bojunga to show the ways the author incorporates the embodiment of the implied author; that is, the projection of the authorial category in the diegetic universe, thus establishing a mimetic game between reality and fiction.*
- **KEYWORDS:** *Juvenile literature. Narrative focus. Characters. Lygia Bojunga.*

## Referências

- ABAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AIRES, E. G. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes: leitura e escrita postas em jogo pela ficção**. 2003. 223f. Tese (Dourado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.
- BOOTH, W. **A retórica da ficção**. Trad. de Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 22. ed. rev. e aum. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CIRLOT, J.-E. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Rubens Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- COSTA, M. M. da; FANTINATI, C. E. Dois fundadores: Lobato e Bojunga. In: PEREIRA, R. F.; BENITES, S. A. L. (Org.). **À roda da leitura: língua e literatura no jornal Proleitura**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004. p.111-123.
- ECO, U. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Trad. de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GUÉRIOS, R. M. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1973.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p.955-987.
- \_\_\_\_\_. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. De Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999. v.2.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v.1.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LIMA, L. C. Persona e sujeito ficcional. In: \_\_\_\_\_. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.40-56.

NUNES, L. B. **O abraço**. Il. de Rubem Grilo. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **Retratos de Carolina**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Fazendo Ana Paz**. Il. de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

\_\_\_\_\_. **Nós três**. Il. de Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1987a.

\_\_\_\_\_. **Tchau**. Il. de Regina Yolanda. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987b.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

RAMALHO, D. do P. **Trocando tarefas – meu caso de amor de leitora com a obra de Lygia Bojunga**. 2006. 122f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

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

