
**A ESCRITA LITERÁRIA COMO POSSIBILIDADE DE
ABSOLVIÇÃO: UM ESTUDO SOBRE METAFICÇÃO EM
LIS NO PEITO: UM LIVRO QUE PEDE PERDÃO,
DE JORGE MIGUEL MARINHO**

Literary writing as a possibility of absolution:
a study of metafiction in Jorge Miguel Marinho's
Lis no peito: um livro que pede perdão

Cloves da Silva Junior¹
Ludmila Santos Andrade²
Zênêia de Faria³

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo desenvolver um estudo sobre a presença da estratégia metafictional no romance *Lis no peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho (2006), no intuito de identificar e analisar os recursos textuais utilizados para a consolidação desse artifício da narrativa, que consiste no desnudamento do processo de escrita ficcional. A pesquisa propõe uma reflexão sobre a interação estabelecida entre o texto e o leitor, o qual é convidado a refletir sobre os acontecimentos da narrativa e decidir se o personagem Marco César é culpado ou não pela maldade cometida. Levanta-se a hipótese de que essa interação contribui para o estreitamento da relação entre a literatura e o leitor juvenil, o qual assume um papel de coautoria junto ao texto literário. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica com base nos pressupostos teóricos de Coelho (2000; 2010), Hutcheon (1984), Waugh (1985), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Literatura juvenil contemporânea; Leitor.

ABSTRACT: This paper aims to develop a study about the presence of the metafictional strategy in the novel *Lis no peito: um livro que pede perdão*, written by Jorge Miguel Marinho (2006), in order to identify and analyze the textual resources used for consolidation of this

¹ Mestre em Letras e Linguística, e Doutorando em Estudos Literários pela UFG. Professor do Instituto Federal de Goiás e da Secretaria de Educação do Estado de Goiás. E-mail: clovesjr@hotmail.com

² Mestra em Letras e Linguística, e Doutoranda em Estudos Literários pela UFG. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Educação do Estado de Goiás. E-mail: ludly_1@hotmail.com

³ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. Professora aposentada da UFG e membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG. E-mail: zefirff@gmail.com

artifice of the narrative, which consists in the denudation of the process of fictional writing. The research proposes a reflection on the interaction established between the text and the reader, who is invited to reflect on the events of the narrative and decide if the character Marco Caesar is guilty or not for what is done. The hypothesis is that this interaction contributes to the narrowing of the relationship between literature and the young-adult reader, which assumes a role of co-authoring the literary text. This is a bibliographical research based on the theoretical assumptions of Coelho (2000, 2010), Hutcheon (1984), Waugh (1985), among others.

KEYWORDS: Metafiction; Contemporary youth literature; Reader.

INTRODUÇÃO

Nelly Novaes Coelho, quando analisa a natureza da literatura infantil e juvenil produzida no limiar do século XXI, salienta a “crescente diversidade de opções temáticas e estilísticas, sintonizadas com a multiplicidade de visões de mundo que se superpõem no emaranhado da ‘aldeia global’ em que vivemos” (COELHO, 2010, p. 289). De fato, nesta segunda década do século XXI, considerando especificamente a produção literária em prosa, é possível constatar esse movimento progressivo da diversidade temática e estilística com a intensificação de estratégias narrativas inovadoras e de experimentações variadas, inclusive no campo literário infantil e juvenil. Uma das tendências destacadas por Coelho é o uso crescente da metalinguagem. Para ela, “esse novo aspecto da literatura infantil/juvenil visa levar os leitores a descobrirem que a *invenção literária* é um processo de *construção verbal*, inteiramente dependente da decisão do escritor” (COELHO, 2000, p. 153, grifos da autora).

Vale destacar ainda, considerando que Coelho (2010) orienta sua análise a partir de obras publicadas no século XXI que, na produção literária juvenil do século XX, já era possível observar a presença da metalinguagem, conforme assevera o pesquisador João Luís Ceccantini (2000). Em sua pesquisa sobre os vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada, ele estudou 27 obras que foram publicadas entre 1978 e 1997 e, entre as várias categorias por ele analisadas, verificou que, nas “obras em que a ficção revela modulações poéticas, a linguagem chama a atenção sobre si mesma, podendo mesmo ocorrer a presença de *metalinguagem* (CECCANTINI, 2000, p. 413, grifo do autor)”. Este fato foi constatado em aproximadamente 26% das obras analisadas.

É oportuno lembrar que a metalinguagem ocorre quando a linguagem é utilizada para explicar a si mesma, adquirindo um sentido amplo, pois pode abarcar as diferentes linguagens existentes, entre elas a literária. Nesse contexto, considerando a teoria e a crítica sobre a produção literária em prosa, é possível verificar que o fato de “a linguagem chamar a atenção sobre si mesma” remete à noção de metaficção, como estratégia

narrativa, que acontece quando a ficção volta-se sobre si mesma, revelando os meandros de seu processo de escrita, isto é, torna-se autoconsciente de seu *status* como artefato ficcional⁴. É importante lembrar, nesse mesmo contexto, que a metalinguagem é um dos elementos que podem contribuir na construção da metaficção.

Como esse processo é desnudado, o leitor é convocado pelo próprio texto para participar ativamente da construção da narrativa como um coautor. Teresa Colomer afirma que “o jogo metaficcional de ensinar as cartas da construção literária [...], esse não permitir a leitura inocente do ‘Era uma vez’ como se pudesse crer que a história tivesse acontecido prolifera por meio de todo o tipo de artifícios” (2017, p. 221). Nesse sentido, tendo o leitor como foco, entende-se que o jogo metaficcional no interior das obras literárias infantis e juvenis possibilita uma espécie de leitura que exige uma participação ativa do leitor, conforme será abordado neste artigo. Por isso, a fim de verificar “as cartas da construção literária” e ausência de um modo de leitura inocente do texto literário juvenil, este trabalho se propõe a examinar o romance *Lis no peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho (2006), para discutir procedimentos diversos utilizados na construção da metaficção nessa obra.

A respeito dessa obra de Marinho, é importante destacar sua qualidade literária a partir das premiações recebidas em 2006, ano de sua publicação: o prêmio Jabuti de melhor livro juvenil do ano e projeto gráfico pela Câmara Brasileira do Livro (CBL); o prêmio Orígenes Lessa de melhor livro juvenil – além do selo Altamente Recomendável – pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); o Prêmio *White Ravens* pela Biblioteca de Munique⁵. *Lis no peito: um livro que pede perdão* narra a história do protagonista Marco César e seu processo de amadurecimento por meio das vivências de seu cotidiano adolescente. Em um dado momento, começa a amar Clarice, uma garota da escola e leitora da escritora ucraniana Clarice Lispector – a qual está presente em toda a obra, inclusive na capa e no título, o qual é tomado como explicação metafórica para o sobrenome da escritora⁶. No caminho rumo ao autoconhecimento, Marco César vive uma

⁴ Convém salientar que, de acordo com Faria (2018), “a História Literária registra, desde o século XVII, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo [...] que contém em seu bojo questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e recepção.”

⁵ Essas informações constam nos sites da Editora Biruta e da *Revista Crescer* (<https://www.editorabiruta.com.br/products/lis-no-peito-um-livro-que-pede-perdao>; (<http://revistacrescer.globo.com/Crescer/0,19125,EFC1224305-5680,00.html>).

⁶ Logo na epígrafe há uma citação da escritora explicando o surgimento de seu nome: “Eu perguntei para o meu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia. Ele disse que há gerações e gerações anteriores. Eu suponho que o nome foi rolando, rolando, rolando..., perdendo algumas sílabas e se transformando nessa coisa que é... parece uma coisa... ‘LIS NO PEITO’ ou, em

desilusão amorosa e, em função disso, comete uma maldade imperdoável. Após esse ato, pede a um amigo que escreva sua história para que os leitores analisem a situação e decidam se ele deve ser absolvido ou não da crueldade praticada.

A narrativa está estruturada em 18 capítulos cujos títulos são frases de obras de Clarice Lispector, as quais funcionam, em *Lis no peito*, como prenúncio do que será lido em cada capítulo, revelando um diálogo entre os elementos paratextuais e a narrativa. Com maestria, Jorge Miguel Marinho estabelece um processo contínuo de intertextualidade entre a sua obra e a produção literária de Lispector. Diante do exposto, este artigo será desenvolvido em duas seções: a primeira, que aborda a construção da metaficção, e a segunda, que será voltada para os diálogos entre o personagem-escritor e o leitor, o qual se vê inserido em um processo de coautoria na elaboração do texto literário.

“NÃO SEI COMO COMEÇAR ESSA HISTÓRIA”:

O JOGO METAFICCIONAL E A AUTORIDADE DO PERSONAGEM-ESCRITOR

A metaficção ou narrativa narcisista – como a teórica canadense Linda Hutcheon (1984) nomeia essa estratégia narrativa – é uma construção que se caracteriza pelo fato de a narrativa voltar-se para si mesma. Daí, a referência ao personagem da mitologia grega, Narciso, conhecido por contemplar seu próprio reflexo. Trata-se de uma “ficção sobre ficção – ou seja, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”⁷ (HUTCHEON, 1984, p. 1), o que pode ser percebido já no início do romance *Lis no peito*, como mostraremos posteriormente.

A narrativa é enunciada em primeira pessoa por um narrador-personagem-escritor de 50 anos com larga experiência no ofício de escrever, pois menciona que possuía “20 livros publicados com elogios e insatisfações” (MARINHO, 2006, p. 23). No entanto, apesar da experiência evidenciada pela publicação dos livros, esse escritor profissional encontra-se, logo no início da narrativa, com dificuldades em mobilizar as palavras para construir a história que deseja contar:

[...] estou procurando, procurando. Procuo como Clarice

latim: flor-de-lis” (MARINHO, 2006, p. 5)

⁷ Essa e demais citações em língua estrangeira deste texto são traduções nossas, com o texto original apresentado em nota de rodapé. No original: “[...] fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

procurava quando precisava urgentemente escrever e atirava palavras na vida como quem atira iscas no anzol para agarrar o que ainda não se entende. [...] não sei como começar essa história. A gente vai rabiscando a página, jogando nomes ao acaso, iscando e ciscando a vida para pegar o que está dentro das palavras: as emoções (MARINHO, 2006, p. 12).

Os traços pontilhados no início do texto evidenciam o que é revelado depois: o leitor está diante da presença de um escritor que não sabe como começar a história. Todavia, como se descobre posteriormente, esse problema advém da responsabilidade que ele detém, pois decidiu contar uma história que pode absolver ou condenar seu amigo Marco César. Daí o título deste trabalho. Portanto, o que está em jogo é o modo como o personagem-escritor contará a história do amigo, isto é, quais recursos serão utilizados para criar a imagem desejada do protagonista Marco César.

Ainda no trecho acima é importante destacar a continuação do processo de intertextualidade com as obras de Clarice Lispector. Além dos títulos dos capítulos, percebe-se que o personagem-escritor lida com o processo de escrita assim como Lispector ao “atirar palavras na vida” enquanto escreve, a fim de captar as emoções que estão contidas nas palavras. Fica evidente que “o estilo adotado na construção do romance é fragmentário e introspectivo, o que revela a busca de se aproximar das obras clariceanas também pelos aspectos formais” (CRUVINEL, 2009, p. 90).

Essa aproximação pelos aspectos formais pode ser observada novamente no seguinte trecho: “Às vezes [...] é um tormento fazer as palavras combinarem com as idéias, os pensamentos, as emoções que se chocam dentro de nós como blocos de gelo navegando em água turva [...] Estou vivendo agora esse drama que é não saber como começar essa história [...]” (MARINHO, 2006, p. 12-13). Nesse ponto, é interessante observar o trabalho que se organiza em torno do ato de escrever e que o personagem-escritor caracteriza como um tormento. Escolher palavras que combinem com ideias, pensamentos e emoções, principalmente com a preocupação de obter o perdão para Marco César.

Além disso, destaca-se a linguagem metafórica elaborada pelo personagem para tentar traduzir esse turbilhão de emoções a partir da imagem dos blocos de gelo que se movimentam em água turva. Tal imagem, associada às emoções, demonstra os possíveis embates de sentimentos que envolvem o personagem e seu processo de escrita, tendo em vista que afirma pela segunda vez que não sabe como iniciar a história. Depreende-se que o personagem-escritor age com cautela, pois luta para escolher as palavras e a ordem correta para contar a história, revelando embrionariamente sua vontade de que o protagonista seja absolvido.

A ausência de imparcialidade por parte do personagem-escritor pode também ser evidenciada quando diz: “só sei que esse livro se tornou uma missão. A vontade de salvar um amigo não se explica, é compromisso sem razão” (MARINHO, 2006, p. 13). A partir disso, fica explícita a vontade de salvar Marco César, principalmente pelo arrependimento manifestado por ele: “O que conta é que ele se arrependeu, me confessou tudo e me implorou para escrever a sua história num ato de *desnudamento* e extrema coragem” (MARINHO, 2006, p. 12, grifo nosso).

A palavra destacada nesse último fragmento adquire um significado duplo para análise que ora se realiza sobre o romance *Lis no peito*, pois há o desnudamento da história e do processo de escrita, sendo que este último está intimamente presente no cerne das teorias sobre metaficção que são utilizadas como embasamento teórico para este trabalho. De acordo com Patricia Waugh:

Metaficção é um termo dado à escrita ficcional que auto-conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status como um artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. No fornecimento de uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritos não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional⁸ (1985, p. 2).

Considerando o conceito proposto por Waugh (1985), entende-se que *Lis no peito* é uma narrativa autoconsciente de seu *status* ficcional, na medida em que tematiza, por exemplo, os problemas para iniciar a história e que envolvem a seleção lexical e a relação com as ideias, pensamentos e emoções que o personagem-escritor deseja provocar no leitor. Ao mesmo tempo em que deixa transparecer o estado de espírito de Marco César e o desenrolar dos eventos que culminaram no crime cometido, o texto nos revela os percalços do processo de escrita dessa história. Esta é a razão de considerarmos que a palavra *desnudamento* adquire um duplo significado.

Essa constatação abre espaço ainda para a discussão de dois aspectos que Hutcheon (1984) julga importantes para a constituição da metaficção. Segundo ela, essa estratégia narrativa constrói-se a partir de uma *mimesis* do produto e uma *mimesis* do processo. A primeira refere-se à história contada,

⁸ No original: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

que é produto da escrita; a segunda, ao processo de composição do texto, o trabalho com a linguagem que é exposto conscientemente para o leitor. Nesse sentido, não há espaço para uma possível ilusão de realidade, na medida em que o próprio texto evidencia que se está diante de um texto ficcional, que é produto da imaginação de um escritor.

Na esteira do discurso de Waugh (1985) acima citado, Wenche Osmundsen explica que “a metaficção apresenta-se aos seus leitores com alegorias da experiência ficcional, chamando a nossa atenção para o funcionamento do artefato ficcional, sua criação e recepção, a sua participação nos sistemas de significação da nossa cultura⁹” (1993, p. 12). Desse modo, além da presença inicial de um personagem-escritor que compartilha com o leitor seu processo de escrita, no decorrer da narrativa são apresentados outros elementos que chamam a atenção para o funcionamento desse artefato ficcional que é *Lis no peito*, como quando o escritor diz: “imaginei um livro que contasse a virtude de uma amizade” (MARINHO, 2006, p. 36), revelando seu projeto de texto, o modo como o livro foi pensado anteriormente à sua publicação.

Esse último fragmento em que o personagem-escritor revela uma parte de seu projeto de texto exemplifica um aspecto teórico mencionado por Hutcheon (1984) quando define que narrativa narcisista implica tornar visível o processo de sua composição, compartilhá-lo com o leitor. Ademais, a teórica canadense menciona a existência de duas formas de narcisismo, a saber:

As formas explícitas de narcisismo estão presentes nos textos em que a auto-consciência e a auto-reflexão são claramente evidentes, em geral explicitamente tematizadas ou mesmo alegorizadas dentro da “ficção”. Na sua forma implícita, no entanto, este processo seria estruturado, internalizado, atualizado. Esse texto seria, de fato, auto-reflexivo, mas não necessariamente auto-consciente¹⁰ (HUTCHEON, 1984, p. 23).

Esses pressupostos permitem afirmar que a narrativa de *Lis no peito* é autoconsciente e autorreflexiva, podendo ser considerada, portanto, uma forma explícita de narcisismo, tendo em vista que são perceptíveis: por um lado, o processo em que a linguagem torna-se autorreflexiva diante do caos

⁹ No original: “Metafiction presents its readers with allegories of the fictional experience, calling our attention to the functioning of the fictional artefact, its creation and reception its participation in the meaning-making systems of our culture”.

¹⁰ No original: “Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the “fiction”. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious.”

que as palavras precisam organizar – numa referência às emoções e pensamentos que o personagem-escritor mobiliza na construção da narrativa; por outro lado, a autoconsciência da própria narrativa em se afirmar como um texto ficcional, conforme corroboram os elementos analisados até este ponto.

Outro aspecto que merece atenção e está atrelado à metaficção na obra em análise é a elaboração do suspense por parte do personagem-escritor. Ao longo de 12 capítulos, ele deixa claro para o leitor que é ele que conduz a narrativa, que adiciona os fatos de acordo com a sua vontade, considerando o efeito que deseja produzir no leitor. Um exemplo disso é o momento em que afirma: “lembrei agora da amoreira da escola e do pássaro que estão no ponto de aparecer nessa história. *Adio a entrada deles talvez por um sentimento de horror que você vai compreender*” (MARINHO, 2006, p. 62, grifos nossos).

De forma deliberada, o personagem-escritor dosa com parcimônia os eventos que deseja entregar ao leitor, na ordem em que acha mais adequada, o que fica evidente a partir do uso do verbo “adiar” em primeira pessoa, no segundo período do trecho. Esse personagem personifica o demiurgo que cria esse universo ficcional a partir da palavra e já antecipa as emoções que poderão ser sentidas pelo leitor, como se dissesse que está orquestrando uma entrada triunfante para que o pode ser o clímax da narrativa. Afinal, desde o princípio da narrativa, ele menciona a maldade imperdoável cometida por Marco César, mas só revela a dimensão dessa maldade no 13º capítulo. É como se o romance atuasse de forma didática para explicar como o suspense é construído em narrativas ficcionais, isto é, como um escritor (na realidade empírica) pode se valer das palavras para criar o efeito de suspense. Nesse sentido, outro exemplo do poderio do personagem-escritor pode ser percebido quando diz:

A garota que Marco César esperava ainda não tem nome. De fato ela ainda não existia de corpo presente para ele e *é bom que não se antecipe para nós. Prefiro mostrar para você Marco César assim, acontecendo por instantâneos, a história se abrindo e se contando como um vôo em espiral, nada em linha reta. E depois, muito em breve, talvez na próxima página desse livro, você vai conhecer a garota que ele imaginava [...]* (MARINHO, 2006, p. 42, grifos nossos).

Mais uma vez o personagem-escritor deixa evidente que tudo acontece na narrativa de acordo com sua vontade. Nos fragmentos destacados na citação acima, observa-se o seu julgamento de valor sobre o que é bom ou não para o leitor, e enfatiza o que ele prefere mostrar, demarcando o seu espaço de autoridade diante do que está sendo narrado. No entanto, ainda nesse momento da narrativa, é importante observar também que há uma

aparente inconsistência no discurso do personagem-escritor, pois, no início da citação, ele menciona que Clarice-personagem ainda não existia para Marco César, o que possibilita o entendimento de que ele deseja contar os fatos de forma cronológica. Embora o personagem-escritor cite que a história será contada como em “um voo em espiral, nada em linha reta”, não significa que o processo narrativo acontecerá de forma desorganizada.

Pode-se dizer, então, que se trata de um narrador pouco digno de confiança¹¹, pois, tenta construir uma imagem de si como se fosse imparcial em relação à história de Marco César, deixando a cargo do leitor a condenação ou absolvição da maldade cometida. O que se percebe, porém, é a manipulação do discurso para que o protagonista seja, de fato, absolvido. A ordem que o personagem-escritor escolhe para relatar os acontecimentos revela o desejo de que a maldade seja justificada. Afinal, Marco César sentia-se atraído pela menina Clarice e acaba flagrando um beijo entre ela e seu amigo Jarbas. Por isso, já que ele não consegue realizar concretamente o sentimento que nutria pela menina, mata um pássaro, retira sua asa e a coloca dentro de um livro de Clarice Lispector, escritora preferida de Clarice-personagem. Após, finalmente, contar esse episódio, o personagem-escritor compartilha mais uma vez seu processo de escrita:

Quanto a mim, escrevo agora essa parte da história com a letra horrorizada, a mão trêmula, tem gosto de sangue na minha boca, acredite. [...] É medo e horror de estar dentro da vida e continuar vivendo dentro dela mesmo com todo o espanto... Por isso só consigo terminar esse capítulo com palavras e o grito das duas Clarices, a escritora e a menina possuída de susto, não me pergunte o porquê: “Era uma vez um pássaro..., meu Deus!” (MARINHO, 2006, p. 129).

É interessante observar que, além do aparente horror de, enfim, relatar a maldade cometida por Marco César, há também a afirmação de que há sangue na boca do personagem-escritor ao registrar esse acontecido. O sangue, agora revelado, já estava estampado na capa do livro, possibilitando ao leitor o levantamento de hipóteses e indagações anteriores à leitura da obra. Nesse contexto, faz-se necessário introduzir as reflexões de Coelho acerca de um aspecto da produção literária infantil/juvenil dos anos de 1970-1980 – e que ainda pode ser observado na contemporaneidade – considerado como “a nova palavra de ordem: *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação da narrativa e com o visualismo do texto; substituição da

¹¹ A noção de narrador pouco digno de confiança foi cunhada, em 1961, por Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção*.

literatura confiante/segura por uma *literatura inquieta/questionadora* [...]” (2010, p. 283, grifos da autora), que promove indagações sobre os discursos/valores que transitam e se reproduzem nas estruturas sociais das quais fazem parte.

Para a análise da presença do sangue na capa da obra de Jorge Miguel Marinho, é importante utilizar essa ideia de visualismo apontada por Coelho (2010), tendo em vista que, na capa, há uma imagem de Clarice Lispector, predominantemente coberta pela mancha de uma cor que lembra o sangue, o mesmo sangue, cujo gosto foi sentido pelo personagem-escritor ao narrar o ato cometido por Marco César. O aspecto de líquido espirrado sobre a fotografia da escritora ucraniana sugere não somente a presença de Lispector na obra, mas também aponta para o crime do qual Marco César busca a absolvição e que também envolve a escritora, pois a asa do pássaro morto é colocada dentro de uma obra dela. Entende-se que o leitor é automaticamente desafiado a estabelecer conjecturas sobre o significado desses aspectos da capa, antes mesmo de iniciar a leitura.

De modo geral, ao analisar a obra *Lis no peito: um livro que pede perdão*, percebe-se que a narrativa acompanha as tendências literárias contemporâneas, tendo em vista que pode ser observada uma consonância entre os aspectos formais da narrativa e alguns outros traços – além daqueles já citados – destacados por Coelho a respeito das características estilísticas/estruturais da literatura infantil/juvenil contemporânea:

A voz narradora mostra-se cada vez mais familiar e *consciente da presença do leitor*. Seja em 1ª pessoa (narrativa confessional, intimista ou testemunhal) [...] de um *eu* que se dirige constantemente a um *tu* que permanece silencioso, a voz que narra mostra-se *atenta ao seu possível leitor* ou destinatário, revelando com isso não só o desejo de comunicação [...], mas também a consciência de que é desse leitor/receptor que depende, em última análise, o alcance da “mensagem” (2000, p. 153, grifos da autora).

De fato, o narrador-personagem-escritor de *Lis no peito* está consciente do papel do leitor e convida-o a ler a narrativa de forma despreziosa. Conforme apontado em alguns momentos do texto, há uma preocupação no modo como os acontecimentos são repassados ao leitor, o que configura uma espécie de manipulação dos fatos, que será observada principalmente na próxima seção deste texto, em que serão abordadas as interações com o leitor no contexto da estratégia metaficcional.

“O CRIME QUE EU E VOCÊ TEMOS DE JULGAR”:
INTERAÇÕES ENTRE PERSONAGEM-ESCRITOR E LEITOR

Antes de informar ao leitor detalhadamente qual foi o ato cometido por Marco César, o personagem-escritor pede que o caso seja julgado com uma atenção especial: “rogo a você que tenha uma atenção especial quando julgar o crime de Marco César, *ele não sabia, aconteceu*. De fato ele matou um pássaro, *matou com requintes de crueldade* [...] Foi uma violência, *eu concordo, mas a culpa não foi dele, aconteceu*” (MARINHO, 2006, p. 125, grifos nossos). Percebe-se, a todo momento, que, embora o erro seja reconhecido, há um esforço em manipular o leitor para que a crueldade do ato cometido seja amenizada, devido à desilusão amorosa vivenciada pelo protagonista.

Diante disso, e considerando a estratégia metaficcional elaborada pela narrativa, “o leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação, o ato de ler. Perturbado, desafiado, forçado a sair de sua complacência, ele deve conscientemente estabelecer novos códigos, a fim de chegar a um acordo com os fenômenos literários”¹² (HUTCHEON, 1984, p. 39), ou seja, não se trata de uma leitura passiva, tendo em vista que o texto literário cobra um posicionamento do leitor acerca do que está sendo narrado.

No início da narrativa, por exemplo, observa-se que o personagem-escritor pretende estabelecer uma relação de igualdade com o leitor ao supor que ambos têm a mesma vivência de escrita quando diz: “isso já deve ter acontecido com você e acontece agora comigo porque não sei por onde começar a história” (MARINHO, 2006, p. 12). Considerando essa passagem e tendo em vista a citação de Coelho (2000) na página anterior, percebe-se a presença da voz narrativa de um *eu* que se dirige a um *tu*, constantemente, para que a mensagem seja alcançada pelo leitor, mas não qualquer mensagem: mostra a imagem de Marco César que o personagem-escritor constrói e coloca em evidência para que o protagonista seja absolvido do crime.

No entanto, como foi destacado na seção anterior, essa espécie de relação de igualdade é apenas uma estratégia de convencimento, tendo em vista que o poderio do escritor manifesta-se constantemente, e o leitor é convocado a todo momento a comparar seus sentimentos, emoções e dúvidas com os do personagem-escritor, o qual precisa, aparentemente, desse vínculo, dessa aproximação com quem lê, para concretizar a manipulação dos fatos que ele pretende realizar.

¹² No original: “The reader must accept responsibility for the act of decoding, the act of reading. Disturbed, defied, forced out of his complacency, he must self-consciously establish new codes in order to come to terms with new literary phenomena.”

Dizer que ele está com problemas para escrever e que, provavelmente, o leitor também já passou por isso, gera uma identificação entre o *eu* e o *tu* envolvidos na trama metaficcional estabelecida pelo personagem-escritor. De modo que, ao ler sobre o processo de escrita, sobre as escolhas das palavras, bem como sobre as dúvidas que pairam sobre o ato de narrar, o leitor é levado a conhecer parte do processo artístico, testemunhando como acontecem o desenrolar do enredo e o desenvolvimento do romance.

De acordo com Faria, “uma das grandes diferenças entre a proposta de Linda Hutcheon e as de outros teóricos é a sua insistência na participação do leitor, como característica da metaficção” (2018, p. 26). Isso ocorre, em *Lis no peito*, durante todo o processo narrativo, a partir dos questionamentos que são direcionados ao leitor e do compartilhamento do processo de escrita com ele. Para Edilson Alves de Souza e Flávio Pereira Camargo, “essa literatura inquieta não se conforma [...] às estabilidades de princípios ou ditames de como se deve funcionar uma narrativa”, tendo em vista que ela “está, ideologicamente, descompromissada com valores estéticos estáticos, como a previsibilidade linguística, com a predeterminação do tema e do estilo, com a posição silenciada e despreocupada do leitor e com as convenções de produção da alegoria literária” (2018, p. 120). Compreende-se, então, que o leitor não é colocado em uma situação de silenciamento e de despreocupação; ao contrário, é convidado a responder a questionamentos, a “ler com atenção distraída” ou até mesmo a julgar o personagem Marco César decidindo se ele é culpado ou não do crime que cometeu.

Ao explicar o porquê de escrever o livro, o personagem-escritor deixa claro tanto os fatos que o levaram ao trabalho com a escrita da obra em questão, quanto a sua “vontade” enquanto narrador. Ao fazer isso, acaba por desnudar o processo de escritura da obra, o que pode ser observado como uma provocação ao leitor. Desse modo, este é convocado a participar ativamente da construção do texto, pois é convidado a julgar e, por este motivo, alguns pedidos lhe são direcionados, a fim de que o personagem-escritor consiga atingir seu objetivo final que é a absolvição:

Se você me perguntar se ele é culpado ou inocente, não sei responder ainda [...] não quero piedade, nem eu, nem ele – a piedade nos faz mal a nós dois e pode ser um crime pior. Só peço que você leia esta história com uma atenção meio distraída, sem armas, num gesto de entrega antes de julgar, qualquer coisa como pisar um território pela primeira vez e ir descobrindo a textura da terra com a planta dos pés (MARINHO, 2006, p. 13, grifos nossos).

Além de “pedir” que o leitor faça uma leitura “com atenção meio distraída”, pede-lhe também que tenha paciência, estabelecendo assim um contrato com ele, o qual é avisado de que as palavras ali escritas não são somente suas, mas são também um pouco palavras de Clarice Lispector, e reafirma: “paciência, paciência da minha parte e da sua. [...] Você vai ver, só precisa ter paciência e talvez ler ‘distraidamente’, eu insisto” (MARINHO, 2006, p.15-16), evidenciando, com isso, seu discurso persuasivo de reafirmação constante da necessidade de uma leitura distraída para acompanhar a história de Marco César.

Nesse sentido, percebe-se que, por um lado, “ele [o leitor] é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’, do que ele está lendo; por outro lhe são feitas exigências explícitas, como um co-criador, demandando respostas intelectuais e afetivas comparáveis em escopo e intensidade às de sua experiência de vida¹³” (HUTCHEON, 1984, p. 05). Essa ideia de um co-criador lança uma carga de responsabilidade ao leitor. Afinal, ele também é responsável pelos rumos que a narrativa tomará, pois o destino de Marco César também foi transferido para suas mãos.

No romance em tela, como foi dito, o leitor é convocado pelo personagem-escritor em várias ocasiões durante a narrativa. Isso é feito por meio de *afirmações*: “tudo é da mesma matéria, mas a palavra briga com a vida, você sabe” (MARINHO, 2006, p. 13); de *explicações*: “ele [Marco César] pegava as histórias dos outros porque ainda não tinha história [...] Mas não fez nem fazia por mal, acredite” (p. 100); de *pedidos*: “Se você pensar um pouco comigo – e eu imploro que pense [...]” (p. 137); de *confissões e ordens*: “Não se pode negar ou esquecer isso. Nem eu nem você. [...] [Marco César] quer que todo mundo aqui conheça a sua vida por dentro, leia a história e julgue se ele é inocente ou não.” (p. 14); e também por meio da *intertextualidade*, devido à presença de citações e referências a muitos trechos escritos por Clarice Lispector, como adverte o próprio personagem-escritor: “Quanto à Clarice Lispector, que é uma escritora que vai estar presente em cada pranto desse livro, eu espero que você goste dela...” (p. 15).

De uma forma ou de outra, é exigido do leitor, implicitamente, que saiba (ou descubra) sobre a escritora ucraniana – desde a capa, a partir de sua foto –, que entenda que o narrador dialogará com ela e que acesse conhecimentos específicos e próprios de quem já leu a obra de Lispector. Isso acontece, por exemplo, ao final do primeiro capítulo, ao se referir ao livro póstumo *Um sopro de vida*, em que há o trecho “Quando acabardes este livro, chorai por mim uma aleluia”. Desse modo, “como a obra de Clarice Lispector

¹³ No original: “he is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience.”

está amalgamada com a construção da narrativa, o leitor de *Lis no peito* sente naturalmente atraído para as obras da autora, sem que tenha sido feita uma apologia explícita à leitura de sua obra” (CRUVINEL, 2009, p. 96).

Salienta-se que, ao convocar o leitor de diferentes formas, o personagem-escritor indica, na tessitura de seu texto, a prática do experimentalismo com a linguagem e com a estrutura da narração, gerando o que Coelho (2010) chama de literatura inquieta e questionadora, pois dialoga com o leitor de diferentes maneiras, trazendo-o para dentro do universo de reflexões e de produção do texto ficcional. Além disso, ao lhe pedir que seja feita uma leitura “com uma atenção meio distraída”, um efeito oposto é alcançado, pois ativa a desconfiança no leitor, e este pode se questionar sobre o porquê de uma leitura desatenta.

O mesmo personagem-escritor que pede ao leitor uma “atenção meio distraída”, desde o início da narrativa, é aquele que no momento em que relata a maldade cometida pelo protagonista pede o contrário ao leitor: “Por favor, para que eu possa entender o crime de Marco César, eu tenho urgência dos olhos e do julgamento de você. Escute, *escute com muita atenção*” (MARINHO, 2006, p. 126, grifos nossos). Diante disso, ao pedir para o leitor exatamente o contrário do que pedia antes, compreende-se que o personagem-escritor estabelece um jogo narrativo em que afasta e aproxima a atenção do leitor nos momentos em que acha adequado, a fim de manipular os fatos para que o julgamento do protagonista se dê pelo viés da ótica do personagem-escritor, o qual pretende absolvê-lo com a ajuda do leitor.

Nesse jogo narrativo ele lança a linha da narração e depois puxa, no momento certo, com o objetivo de fisgar o leitor, deixando-o atento e participante dessa leitura interativa. Acerca dessas manobras narrativas que se utilizam do experimentalismo para produzir uma literatura inquieta, conforme mencionado anteriormente, Souza e Camargo afirmam que:

Se pensarmos que o leitor muda de atitude perante um texto com características peculiarmente distintas de outros textos convencionais – como o texto metaficcional –, observaremos que a ficção atua como elemento determinante daquilo que o leitor pode fazer diante do ato da leitura. Nesse sentido, os mecanismos e habilidades do receptor na decodificação do texto são “manipulados” e, da mesma forma, a experiência estética deste também poderá ser moldada de acordo com a proposta da obra literária (2018, p. 121).

É possível observar que essa manipulação dos mecanismos e habilidades do leitor na decodificação do texto perpassa toda a narrativa do romance *Lis no peito*, o que influencia diretamente a experiência estética do

leitor. Isto pode ser vinculado àquilo que Hutcheon (1984) afirma quando explica que, diante da narrativa metaficcional, o leitor não apenas interage com o texto no processo de significação, mas também na co-criação. Assim, o texto além de ser objeto de recepção, também é objeto de produção, tendo em vista que o leitor, no romance de Jorge Miguel Marinho, torna-se uma espécie de personagem do livro, ao ser responsável pelo julgamento de Marco César. Justamente por isso, vai estabelecendo ou rompendo acordos durante a realização da leitura, acordos esses que não são previstos pelo leitor, mas previstos na narrativa e na figura do leitor metaficcional construído pelo personagem-escritor, como ressaltam Souza e Camargo (2018).

Além disso, esses críticos afirmam também que a postura ativa que é exigida do leitor é dialógica, pois “há trocas de expectativas entre o leitor e o texto durante a interação”, e também é dialética, por “existir possibilidades de uma ação participativa na comunicação proposta no texto, na qual o leitor expressa [...] juízos, questionamentos e incompreensões, e conseqüentemente, tem suas concepções, sua mentalidade, transformadas durante o ato da leitura” (SOUZA; CAMARGO, 2018, p. 126). Em *Lis no peito*, isso é perceptível, quando, ao final do penúltimo capítulo, o personagem-escritor interpela o leitor: “julgue palavra por palavra, não se force a nada, porém se puder... Não digo mais nada, *a responsabilidade é nossa, minha e sua, essa história é também você, essa história somos todos nós*” (MARINHO, 2006, p. 163, grifos nossos). Portanto, entende-se que

A escrita metaficcional contemporânea é ao mesmo tempo uma resposta e uma contribuição para uma noção ainda mais profunda de que a realidade ou a história são provisórias: não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas não permanentes¹⁴ (WAUGH, 1985, p. 07).

Para o leitor, essa desestabilização de que não existem verdades eternas é importante para uma espécie de progressão em sua competência leitora, na medida em que precisa lidar com construções textuais (orais ou escritas) tanto nas realidades ficcionais engendradas nas obras literárias, quanto na realidade empírica a partir dos diversos textos que circulam nas diversas esferas sociais das quais esse mesmo leitor faz parte.

Por fim, é importante mencionar que depois do último capítulo do

¹⁴ No original: “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities, but a series of constructions, artifices, impermanent structures.”

livro é apresentada uma parte que é denominada de “Errata ou página solta”, descrita como “um resto de história que aconteceu depois que o livro estava pronto” (MARINHO, 2006, p. 176). Tem-se a impressão de que essa parte foi anexada depois do livro pronto, pois a disposição da escrita na página não obedece ao mesmo alinhamento das demais páginas. O texto não se encontra centralizado como de costume, e as duas últimas páginas apresentam apenas trechos escritos na vertical. Nesse espaço é registrada a recepção do livro por parte dos leitores da escola, fazendo com que o texto ficcional abarque, além da história, o processo de produção e de recepção, e julgamentos estabelecidos por leitores ficcionais exteriores que depois foram anexados à obra.

Na errata, o personagem-escritor revela que Marco César fez 13 cópias xerocadas da história narrada por seu amigo escritor e as distribuiu na escola, cópias estas que foram passando “de mão em mão com a fome curiosa de olhar a intimidade de alguém através de um olho mágico” (MARINHO, 2006, p. 177). O personagem-escritor também menciona o processo de leitura ávida em que os leitores sujam as páginas do livro, borram, escrevem agressividades, rasgam e furam as páginas com as canetas. Isso caracteriza processos de recepção do livro e demonstra que os leitores acabam decidindo pela condenação de Marco César ao escreverem nas páginas xerocopiadas “recados implacáveis ou palavras de ordem”. Uma ilustração desse fato pode ser observada no aviso escrito por um dos leitores ficcionais: “Se eu fosse você, eu cortava as duas mãos e me atirava de cabeça do prédio mais alto deste país desgraçado como você” (MARINHO, 2006, p. 178).

Apesar de pedir incessantemente, durante toda a narração, para que os leitores julguem e percebam a inocência do protagonista, acontece exatamente o contrário: “Com tudo isso, para o Marco César e para mim, não restou a menor dúvida de que ele estava sendo condenado: “[...] esse meu amigo foi acusado pelos colegas e expulso da escola [...]” (MARINHO, 2006, p. 178). A partir daí o personagem-escritor expõe os seus questionamentos e sua culpa por não ter conseguido escrever “um livro que ainda pede perdão e não tem certeza de nada” (MARINHO, 2006, p. 179). Uma escrita que é busca, procura, confissão e absolvição, escrita essa também praticada por Clarice Lispector.

Depois de terminada a história, ao escrever essa espécie de capítulo extra que expõe a recepção do livro e seu “fracasso em pedir perdão”, o personagem-escritor também revela que toda história tem sempre um além e pode ser absolvida por quem a lê. Em outras palavras, se o julgamento das personagens secundárias da obra decidiu pela condenação do rapaz, isso não impediria que outros leitores procedessem a outras leituras com significações diferentes, a partir dos acontecimentos relatados. Isso pode ser percebido quando o personagem-escritor diz:

Entende, você me entende? Pois é isso, essa página podia se chamar “Fui absolvida”, que você bem que podia ler para entender melhor, provisoriamente e nunca para sempre, o fôlego de uma história. Tem sempre um além, esse além pode ser você. Meu Deus, me ajude: eu estou querendo dizer que toda história que termina numa página está livre, ela, sim, é absolvida (MARINHO, 2006, p. 177).

Se Marco César não foi absolvido pelos colegas de escola, resta então, pelo menos, a absolvição da história, que é o que o personagem-escritor aborda ao final do livro. Essa absolvição não é mais uma responsabilidade sua, mas mútua, compartilhada, dialógica e dialogada, pois o leitor estabeleceu acordos com o personagem-escritor, fez suas reflexões, interpretações e tomou decisões enquanto leitor que é.

Para além da recepção do livro, o personagem-escritor evidencia também que da mesma forma que uma história puxa outra, a narração que ele elaborou também puxou a narrativa de Clarice Lispector, que “deu de ser lida... Nem todo mundo gosta, mas, de vez em quando, a bibliotecária me contou, jurando, que ela ouviu uma pessoa ou outra cantando alguma coisa que também lembra uma aleluia” (MARINHO, 2006, p. 179). Se a absolvição de Marco César não foi alcançada, em contrapartida a curiosidade pela leitura da obra de Clarice Lispector foi aguçada e despertada. Assim, a obra que pretende dialogar tanto com os leitores quanto com Clarice Lispector alcança seu objetivo de ser inquieta, incômoda, reflexiva, e para além disso, tem a possibilidade de despertar em seus leitores o desejo de ler e de observar a literatura como busca de si mesmo, como busca e reflexão sobre a vida, suas angústias e dúvidas tão humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Colomer (2003) aponte que alguns críticos de literatura infantil consideram que a metaficção seria demasiadamente difícil para crianças, verifica-se, por meio do apoio teórico utilizado neste trabalho, que, na verdade, a estratégia metaficcional na literatura infantil e juvenil tem potencial para alargar as visões de mundo e de leitura das crianças e jovens, contribuindo para o desenvolvimento de sua competência leitora, à medida que expõe novas possibilidades de significação do texto literário e de interação com ele. Isto é urgentemente necessário nesta época em que são exigidas leituras aprofundadas diante da velocidade de informações que transitam todos os dias pelos diversos meios de comunicação em diferentes

suportes.

Pensando na perspectiva da formação de leitores, a estratégia metaficcional pode desestabilizar estruturas pré-determinadas e estabelecer vínculos com eles, ao proporcionar diálogos constantes sobre o processo de escritura de um texto literário. Nesse sentido, considerando especificamente o romance *Lis no peito*, entende-se que, além de possibilitar essa ampliação do ato de ler o texto e o mundo, a obra também atua como motivadora para o acesso às obras de Clarice Lispector, em função dos diversos processos intertextuais presentes ao longo da narrativa. Da forma como Jorge Miguel Marinho elabora o discurso do livro, é possível que o interesse pela obra da escritora ucraniana aconteça, conforme destacou Cruvinel (2009), principalmente se houver uma boa mediação de leitura. Desse modo, levanta-se a hipótese de que a estratégia metaficcional pode estreitar os laços entre o livro e o leitor, a partir das provocações a este, disseminadas ao longo do texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa-Portugal: Artes e Letras/Arcádia, 1980.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. 2000. 681p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis-SP, 2000.

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

_____. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri-SP: Manole, 2010.

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

_____. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. *Narrativas juvenis brasileiras:*

em busca da especificidade do gênero. 2009. 188f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, 2009.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução (BIS). In: CAMARGO, Flávio Pereira et al. (Orgs.). *Ensaio sobre literatura e metaficção*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2018, p. 13-32.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen, 1984.

MARINHO, Jorge Miguel. *Lis no peito: um livro que pede perdão*. São Paulo: Biruta, 2006.

OSMUNDTSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in contemporary texts*. National Library of Australia, 1993.

SOUZA, Edilson Alves de; CAMARGO, Flávio Pereira. Notas sobre o leitor e a narrativa metafictional infantil e juvenil brasileira. In: CAMARGO, Flávio Pereira et al. (Orgs.). *Ensaio sobre literatura e metaficção*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária, 2018, p. 107-127.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1985.

Data de recebimento: 15 jun. 2019

Data de aprovação: 10 set. 2019