

Originalmente em: (16-17 de Novembro de 2009) Comunicação apresentada no I Colóquio Ibérico de «Literatura Infantil e Interculturalidade»/III Simposium da Red de Universidades Lectoras. Castelo Branco: ESECB.

Literatura para jovens: O palco do Eu

Teresa Mergulhão*

RESUMO

A literatura portuguesa contemporânea de potencial recepção juvenil tematiza multifuncionalmente as questões relacionadas com a comunicação interpessoal e intergeracional a vários níveis: por um lado, demonstrando que nem sempre o diálogo entre gerações é possível e/ou significativo, gerando situações de incomunicabilidade por vezes irreparáveis; por outro, sublinhando que a inoperância da palavra provoca nos sujeitos adolescentes naturais movimentos de retracção e silenciamento, responsáveis em parte pelo percurso de deambulação no interior de si mesmos em busca da sua identidade e de uma maior consciencialização do seu existir.

Na realidade, as vozes plurais de um sujeito adolescente arquetípico, frequentemente configurado como um eu exemplar, atravessam os universos textuais dando conta das suas inquietações de ordem existencial, psico-emotiva e relacional, instituindo-se o recurso à primeira pessoa como estratégia discursiva e enunciativa preferencial. Nos seus discursos introspectivos, as personagens narrativizam a problemática da constituição do sujeito como ser oscilante e dramático, plasmando na superfície textual os meandros da sua interioridade.

Nesse sentido, o presente estudo pretende colocar em evidência as estratégias narrativas e textuais encontradas para dar voz a esse sujeito adolescente, maioritariamente feminino, que, no caso português, as narrativas literárias de potencial recepção adolescente e juvenil configuram.

Introdução

A literatura para jovens das duas últimas décadas do século XX é palco privilegiado do *eu*, que se desdobra e multiplica narcisicamente numa pluralidade de vozes que concorrem para a construção de um sujeito arquetípico em permanente confronto consigo próprio e com a alteridade. De facto, numa época dominada pelo individualismo e pela incomunicabilidade entre os seres, a literatura de potencial recepção juvenil dá voz a sujeitos textuais que assumem, na primeira pessoa, as vulnerabilidades e as contradições do seu sentir, os seus pontos de vista e as suas convicções, na senda da explosão intimista que a modernidade acarretou.

Na realidade, esse movimento introspectivo de um ser que continuamente se desdobra e multiplica no discurso é sustentado preferencialmente pela narração autodiegética, colocando no centro das narrativas personagens adolescentes, na sua maioria femininas, que, através do seu ponto de vista e de um discurso gerado no seu interior, legitimam não apenas a sua voz singular mas a da geração a que pertencem.

* Professora na Escola Superior de Educação de Portalegre.

Tal estratégia narrativa serve o propósito genérico de orientação da leitura, uma vez que, pelo filtro da sua subjectividade, o sujeito enunciativo selecciona os dados da sua existência ficcional, construindo uma imagem idílica de si, das suas vivências pessoais e do seu *constructo* mental. A partir do ponto de vista da personagem em formação, constrói-se, pois, um universo ficcional em que se procede explicitamente à valorização do mundo adolescente e, por consequência, à desvalorização e desqualificação dos adultos, pelo menos de alguns, apresentados quase sempre de forma disfórica e invariavelmente submetidos ao olhar (impiedoso) dos mais novos.

Em termos genológicos e formais, essa tendência intimista que se verifica na literatura para jovens a partir dos anos oitenta do século XX traduz-se não só na preferência pela narração autodiegética, mas também pela adopção de novas modalidades de escrita, mais adequadas à livre expansão da subjectividade enunciativa, como é o caso das narrativas ficcionais de pendor epistolar e diarístico, onde um sujeito de escrita se dá a conhecer ao outro (ou a si mesmo especularmente) através de múltiplas estratégias de auto-representação. É o que acontece, por exemplo, em *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)*, de Luísa Ducla Soares (1994), *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994), *Diário Secreto de Camila* (1999) e *Diário Cruzado de João e Joana* (2000), ambos de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.¹

De facto, tais obras, marcadas por um egocentrismo enunciativo que decorre da centralidade de um eu em permanente exercício de auto-análise, configuram-se como narrativas de certo modo inovadoras no quadro da literatura para jovens, permitindo dar voz a sujeitos textuais adolescentes que, na primeira pessoa, evidenciam os meandros da sua intimidade em textos fragmentados e descontínuos, criticando, simultaneamente, a mentalidade e os modos de actuação dos mais velhos.

A prática diarística ou epistolar, obviamente submetida às leis da ficcionalidade, institui-se assim, neste contexto específico, como procedimento privilegiado para a explanação e a afirmação da interioridade individual, recorrendo os sujeitos a um registo confessional e intimista que se assume como estratégia paradoxal de ocultação e de revelação do dizer. Na realidade, apenas alguns eleitos (e obviamente o leitor) conseguem penetrar nessa intimidade, seja porque são interpelados pelo sujeito nesse sentido (no caso dos destinatários intratextuais das cartas), seja porque os textos, apesar de encenarem situações de pretensa privacidade, constituem matéria ficcional com o nítido propósito de convocar implicitamente o leitor para a leitura sensível das obras.

Em qualquer dos casos, nas narrativas fundadas na matriz diarística e epistolar ou naquelas em que o procedimento autodiegético predomina, é através de um discurso de primeira pessoa que personagens e/ou narradoras verbalizam a inevitabilidade do *dizer(-se)* e exploram narcisicamente os caminhos da sua interioridade, incorporando no tecido narrativo, no fragmento diarístico ou no texto epistolar, considerações epistemológicas sobre o existir discursivizadas em registo introspectivo e intimista.

Ora, sendo a narrativa literária para jovens, nos finais do século XX, uma produção que assenta em matrizes semânticas e genológicas de tendência manifestamente intimista,

¹ Por limitações de espaço, o presente estudo não analisará de forma sistemática e aprofundada as narrativas ficcionais filiadas nas matrizes diarística e epistolar. Para aprofundar o tema, cf. MERGULHÃO, T. (2009). *Vozes e Silêncio: A Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens*. Lisboa: FLUL [Dissertação de Doutoramento] (no prelo).

a preponderância da primeira pessoa num discurso fortemente modalizado, propício à prática da auto-análise e do auto-questionamento, não surpreende.

No caso concreto das narrativas em que o procedimento autodiegético predomina, de que me ocuparei doravante², os meandros da interioridade subjectiva são plasmados numa expressão individual não necessariamente acessível ao outro – por pudor ou tão-só por vontade de resguardar a sua privacidade –, o que explica, pelo menos em parte, a centração preferencial do discurso na primeira pessoa.

Aliás, a inexistência efectiva de um interlocutor nesse contexto (pelo menos a nível intratextual) acentua a auto-reflexividade que enforma os discursos plurais das personagens, que manifestam assim a necessidade imperiosa de falarem de si, para si, de se dizerem simultaneamente enquanto sujeitos e enquanto objectos.

Nesse sentido, e de forma recorrente, as narradoras projectam para o exterior (leia-se, para a superfície textual) o discurso interior que corporiza o seu pensamento ou as oscilações do seu sentir, no presente, mas também as reminiscências de um tempo passado frequentes vezes evocado pela memória subjectiva, um tempo filtrado pelo olhar distante de sujeitos adolescentes que assim se revêem mimeticamente no espelho da infância. Numa e noutra situação, os segmentos textuais, cumprindo uma função preferencialmente retórica, dão conta do mover labiríntico do sujeito dentro de si e da sua linguagem.

Diálogo interiorizado: a dramaturgia da voz

De um modo geral, a modalidade discursiva mais difundida e declinada na narrativa literária para jovens nas duas últimas décadas do século XX é o monólogo. De facto, e porque nem sempre as personagens encontram nas diversas representações da alteridade a comunhão empática que lhes permita verbalizarem as suas inquietações e os seus anseios mais íntimos sem constrangimentos, as narradoras socorrem-se frequentemente do registo monologal para darem voz ao seu pensamento e aos seus estados emotivos, numa tentativa de inquirirem sobre a sua identidade e de encontrarem soluções para o enigma existencial.

Na verdade, o eu textual que se inscreve no discurso em primeira pessoa é um eu-sujeito-observador que continuamente reflecte e se interroga sobre os meandros da personalidade do eu-sujeito-observado, ocasionalmente reconvertido num tu sem capacidade de resposta. Esta dimensão do sujeito cindido, do sujeito em permanente diálogo consigo, sinaliza aliás a tendência para o desdobramento e a multiplicidade do indivíduo em que se funda, no plano ontológico, a literatura intimista contemporânea (cf. Rocha, 1992: 48).

Aliás, o entendimento do indivíduo como um ser plural consubstancia-se, na maioria das narrativas literárias para jovens de finais do século XX, em situações discursivas que problematizam e equacionam o estatuto do eu e as suas relações com a alteridade.

² O *corpus textual* aqui em análise é necessariamente restrito, embora o considere representativo das principais tendências temáticas e formais da literatura de potencial recepção juvenil em finais do século XX, tendências essas que são pormenorizadamente analisadas noutro lugar (cf. Mergulhão, T. (2009). *Vozes e Silêncio: A Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens*. Lisboa: FLUL [Dissertação de Doutoramento] (no prelo)).

De entre essas situações discursivas que sinalizam a construção literária do sujeito como pluralidade, o desdobramento do eu numa segunda pessoa verbal e pronominal institui-se como uma estratégia de auto-representação peculiar, encenando uma «(...) situação de autocomunicatividade intratextual (...)» (Aguiar e Silva, 1986: 307) mesmo quando o procedimento se inscreve numa lógica meramente retórica, como sucede, por exemplo, em *Cortei as Tranças*, de António Mota:

Quando a porta bateu no trinco, e eu fiquei no silêncio do pequeno corredor (...) dei comigo a falar para o tecto (...):
– Como é que te vais sair desta alhada, Marta Joaquina?!... (CT, 37)

Recém-empregada em casa de um casal de médicos, após a morte abrupta da mãe, a jovem protagonista de *Cortei as Tranças* sente-se, de repente, perdida e desorientada. Sem ninguém que a possa ajudar, Marta questiona-se, recorrendo a uma segunda pessoa pronominal e verbal («Como é que te vais sair...») e ao vocativo em posição final, que adquire uma maior produtividade semântica pelo facto de incluir o segundo nome próprio, aquele que usualmente Marta rejeita na apresentação de si aos outros, na fórmula que endereça a si própria de forma especular. Assim, o tom de solenidade imprimido pelo discurso reitera a densidade dramática experimentada pelo sujeito inquieto.

O eu que assim se dirige a um eu-tu sem capacidade de resposta é pois um eu à deriva dentro de si próprio, que dialoga com a voz da sua consciência na expectativa de encontrar uma solução para os problemas momentâneos que o afligem. A situação de autocomunicatividade sinaliza o isolamento a que a protagonista se encontra submetida e, em última instância, a afirmação da incomunicabilidade radical dos sujeitos. Na realidade, sendo o diálogo com os outros muitas vezes insequente e inoperante no contexto desta obra, Marta encontra em si, ou na voz da sua consciência, a força anímica para continuar, traduzida discursivamente em formulações de carácter imperativo:

– Não tenhas medo, Marta – disse de mim para mim, fechando os olhos para imaginar o rosto da mãe (49); – Aguenta-te, Marta Joaquina – voltei a repetir em voz alta. (41)

A relação dialógica entre o eu e o Mesmo, manifestação discursiva privilegiada da autocomunicatividade intratextual anunciada por Aguiar e Silva (cf. Aguiar e Silva, 1986: 307), como vimos, enfatiza justamente o movimento auto-reflexivo que sustenta o processo de autognose. Dialogar consigo próprio³, na acepção bakhtiniana, significa desdobrar-se funcionalmente em duas pessoas gramaticais e adoptar diferentes pontos de vista, o do eu emotivo e sensível e o do outro, racional e objectivo, que assumem alternadamente quer a função de emissor quer a função de receptor. Daí que as narradoras adolescentes oscilem entre o acto de assumir a solidão da própria voz e a necessidade de criarem outro para o diálogo, como sucede com a protagonista de *Cortei as Tranças*, mas também com Mariana em *Chocolate à Chuva* (28), Lote 12-2º Frente (23) ou com Melinda em *Flor de Mel* (47).

³ A este propósito assinala justamente Paula Morão: «It is (...) common to talk to ourselves as if addressing a second person, a you» (Morão, 2007: 254).

Aliás, o recurso à dialogização do monólogo é uma das fórmulas encontradas para de certa forma suprir ou compensar o *déficit* de comunicação interpessoal a que as personagens estão sujeitas. No entanto, outras estratégias atestam igualmente a presença obsessiva do eu no interior dos textos, como o recurso à memória e à retrospecção, bem como a insistente utilização da interrogação retórica, que atesta a necessidade de o eu se projectar no discurso e de encontrar respostas para as questões existenciais e identitárias que continuamente se lhe colocam no presente.

Projecção retrospectiva: o lugar de um (re)encontro

Efectivamente, o pendor intimista e por vezes memorialístico que perpassa os textos de potencial recepção juvenil em finais do século XX assenta, com frequência, no procedimento da analepse para dar conta de eventos ocorridos num tempo anterior à própria narrativa e que ajudam a compreender o presente. Assim, através de sucessivas incursões no passado, as personagens aludem aos factos mais marcantes do seu crescimento para, a partir deles, tecerem considerações de ordem filosófica e metafísica ou para, simplesmente, vincarem a importância que tais factos tiveram numa altura crucial das suas vidas. O tempo surge assim concebido como um *continuum* pontuado de descontinuidades que as narrativas podem ir colmatando como sentido. É o que sucede com Mariana, a protagonista de *Chocolate à Chuva*, por exemplo, quando, sem que ela própria consiga perceber porquê, recorda o seu primeiro dia de escola:

De repente, sabe-se lá porquê, lembro-me do primeiro dia em que fui à escola, Outubro mal começara, chovia tanto. A minha mãe tinha-me dado um chocolate, sem se importar com o mal que aquilo fazia aos dentes, como sempre me dizia. Acho que passei a manhã de nariz esborrachado no vidro, a olhar a chuva lá por fora, e todos os que pelas ruas andavam tão felizes, sem terem de ir à escola. Nunca fui capaz de esquecer esse dia, a chuva, a minha vontade de chorar, o bibe, o chocolate esmagado na minha mão.

Não sei por que me lembro disto agora. Só sei que quero (quero mesmo?) lembrar-me de outras coisas (...). (CC, 71)

Apesar de Mariana, no seu discurso, manifestar estranheza relativamente ao verdadeiro motivo que fez activar a sua memória subjectiva e involuntária, recuperando, intactas, as emoções e as sensações experimentadas nesse dia, o leitor percebe que o episódio é invocado por Mariana num momento em que, perante a notícia da separação dos pais da sua melhor amiga, a protagonista de *Chocolate à Chuva* se sente particularmente próxima de Rita. Com efeito, pelo processo da transferência, Mariana sente a tristeza da amiga como sendo também a sua, recuperando do seu passado a sensação de abandono e mágoa que viveu nesse seu primeiro dia de escola.

No seu discurso retrospectivo, Mariana vê-se à distância como uma menina frágil e desprotegida (com *vontade de chorar*), uma menina que então se sentira abandonada pela

mãe, mas o eu que assim se observa num tempo pretérito é ainda um sujeito fragilizado pelas emoções então vividas, um sujeito que confessa nunca ter sido «capaz de esquecer esse dia» e que assume, sem grande convicção («quero mesmo?»), querer lembrar-se de outras coisas – como se a memória se submetesse à vontade do sujeito e dele dependesse para irromper, dar forma, visibilidade ou nitidez a determinadas imagens do passado.

Assim se compreende que o processo de construção de si encontra na visão retrospectiva do sujeito-observador uma das estratégias narrativas mais declinadas nas narrativas em estudo. Várias são as personagens que, à semelhança de Mariana, recordam episódios marcantes do seu passado (na maior parte dos casos, dolorosos), episódios que sublinham feridas por cicatrizar, no presente. É o caso, por exemplo, de Marta, a protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*, que recorda o tempo em que era acometida por febres altas, durante a Primavera, embora a sua memória não lhe permita precisar o momento em que tudo começou:

Não me lembro quando as febres começaram.

Quero eu dizer: sempre me lembro de elas chegarem no princípio da Primavera, mas quando foi a primeira vez que isso sucedeu, não sei.

Nem tinha sentido chamar o médico, porque não havia nada a fazer, nem remédios a tomar.

Leonor deitava-me e dizia:

– Esteja muito quieta, Vidrinho: chegou a hora. (OAM, 73)

O que Marta retém desse tempo é a vulnerabilidade de um eu impossibilitado de lutar contra a doença, mas sobretudo a dedicação da velha criada Leonor, que lhe «punha na cama lençóis de linho que cheiravam a alfazema» (73), que «não largava a cabeceira da (...) [sua] cama» (74), que «não fazia outra coisa senão olhar para [si]» (74) e que a tratava carinhosamente pelo diminutivo *Vidrinho* por causa das febres que a debilitavam e a tornavam frágil, como se depreende das palavras de Marta: «Por causa das febres, Leonor chamava-me às vezes Vidrinho. Dizia ela que eu não tinha resistência nenhuma, que era frágil» (97).

Desse tempo, Marta guarda a memória das agradáveis impressões sinestésicas que então experimentava («Essa era outra das coisas boas de se estar doente: o cheiro a alfazema», as mãos frescas de Leonor «sobre a minha cabeça a esaldar» (74)), mas também da indiferença de Flávia, a mãe «que só respondia pelo nome próprio porque – dizia – já não tinha idade para ser mãe de ninguém» (25).

Compreende-se, portanto, que toda a movimentação retrospectiva de um sujeito adolescente que se olha narcisicamente no espelho da infância, procurando reunir os fragmentos dispersos de si e as marcas impressivas que esse tempo anterior deixou no seu íntimo, deriva, nas obras em estudo, de um desejo de unificação⁴ que o ajude a compreender-se no presente e a projectar-se no futuro. Por isso, as operações selectivas que realiza neste contexto de rememoração e de evocação do paraíso perdido para resumir a sua (ainda) curta experiência de vida passam também pela recordação dos

⁴ Mas, como defende Paula Morão, «a unidade do eu é precária, se não impossível.» (Morão, 2007: 253)

que já partiram, adquirindo a presença fantasmática dos mortos particular relevância no discurso retrospectivo das personagens femininas (pré)adolescentes. O eu recupera, pois, através da sua memória subjectiva, as palavras, os gestos, o riso do(s) outro(s), o tempo de harmonia vivido em comum e que já não causa sofrimento porque a dilatação temporal que separa o então do agora lhe permite minimizar a dor da perda.

É assim com Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12-2º Frente e Chocolate à Chuva*, que evoca constantemente, no seu discurso interior, a avó Lídia, assumindo lembrar-se dela «todos os dias, apesar de ter morrido há quase um ano» (RMIR, 23). Mariana recorda assim esse tempo anterior ao nascimento da irmã Rosa, um tempo em que, como a menina enfatiza, «as coisas eram bem melhores cá em casa [porque] chegava da escola, a avó Lídia arranjava-me sempre pão com queijo, e para ali ficávamos as duas a rir» (RMIR, 92). Esse era o tempo em que a avó lhe pertencia só a ela, em que a *menina era ela* e não tinha de dividir a avó com ninguém, era o tempo em que o riso era fácil e o afecto se traduzia em pequenos gestos do quotidiano.

Deste modo se percebe que o eu arquetípico que atravessa os universos textuais, consubstanciado nas diversas manifestações romanescas que o configuram, é um ser inquieto, permanentemente em busca de si, um ser que ora se vira para o passado e procura filtrar, com um outro olhar, os marcos incontornáveis da sua história de vida, ora se foca no presente, tentando perceber quem é e qual o seu lugar no mundo. As constantes movimentações discursivas de introspecção e análise que, nas obras em estudo, traduzem a inquietação das personagens adolescentes, dão conta justamente do seu percurso «iniciático» rumo à maturação, um percurso interior feito de avanços e recuos, de hesitações e certezas, de contradições e fragilidades.

Indagação e perplexidade: o discurso da itinerância

Instituindo-se como o reflexo da natural inquietação dos sujeitos em crescimento, a interrogação, a par da projecção retrospectiva, funciona como um dos mecanismos linguísticos mais reiterados no discurso auto-centrado das narradoras, o que não surpreende, uma vez que, como afirma Mercedes Manzano, «na adolescência prevalece o mundo das perguntas» (Manzano, 1984: 4). Assim, no trajecto indagador do sujeito em busca de si e da sua identidade, as personagens adolescentes encetam um percurso interior de (auto)questionamento e de (auto)análise que passa inevitavelmente também pelo confronto com as diversas representações da alteridade. Perceber por que são assim e não como os outros é um caminho que se afigura não isento de dor para algumas dessas adolescentes, mas o processo de indagação não se fica por aqui. Na realidade, o eu arquetípico que atravessa os diversos universos textuais manifesta, através de uma forte propensão para o discurso interrogativo, não só um insaciável desejo de (se) conhecer, de perceber os contornos da sua existência (e da dos outros), de compreender qual o seu lugar no mundo, mas também uma necessidade de tecer considerações de natureza filosófica e epistemológica quase sempre de grande profundidade, não sendo, nestes casos, a interrogação sentida como particularmente dolorosa.

Em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, por exemplo, uma das obras em que o recurso à interrogação é mais evidente, Mariana questiona-se frequentemente sobre as implicações

peçoais e familiares que o nascimento da irmã Rosa acarretou (74), os sentimentos que a unem aos outros (17), o seu crescimento e o da irmã (66), atitudes que considera incompreensíveis nos outros (57), o significado de palavras que desconhece ou que não consegue perceber quando inseridas em contextos pragmáticos não habituais (9) ou o desfazamento entre o que se aprende na escola e o que se sabe das pessoas que estão perto de si:

Como se explica que eu saiba tantas coisas dos romanos, e dos mouros, e não saiba nada da minha vizinha?! Como se explica que eu saiba quantas toneladas pesava a espada do D. Afonso Henriques e não saiba quanto pesa a máquina de costura da minha vizinha?! (...) Como se explica que eu saiba que Isabel era o nome da mulher de D. Dinis e não saiba nem o nome da minha vizinha?! (RMIR, 96)

Frente a frente consigo própria, ou com a voz da sua consciência, Mariana oferece-nos um quadro reflexivo sustentado pelo procedimento da interrogação retórica, que se afigura, neste contexto, como uma estratégia discursiva de auto-representação com um nítido propósito de fazer participar o leitor na construção de sentidos propositadamente deixados em suspenso. Nesse sentido, o dizer-se, ou melhor, o interrogar-se pode ser entendido como um acto performativo e pedagógico que implica o leitor no circuito comunicativo, empurrando-o para além do texto, obrigando-o também a questionar-se. Aliás, no âmbito dos estudos literários e semióticos, as orientações teóricas contemporâneas, de que se destacam a perspectiva desenvolvimentista defendida por J.A. Appleyard (1991) e a teoria semiótica da cooperação textual concebida por Umberto Eco (1993), atribuem ao leitor uma função relevante e dinâmica no processo interpretativo do texto literário.

Desta forma, o leitor modelo previsto pelo autor do texto infanto-juvenil deverá ser capaz de activar os mecanismos da compreensão que lhe permitam estabelecer inferências e retirar ilações a partir do conteúdo semântico plasmado na superfície textual. Por isso, e apesar de o alcance epistemológico e metafísico das interrogações de Mariana – só para dar um exemplo – poder não ser demasiado evidente *a priori*, a instância receptiva não adulta provavelmente será capaz de preencher os espaços em branco, ensaiar respostas para as questões retóricas deixadas em suspenso, projectando-se no lido, e fechar dessa forma o circuito comunicativo através da sua capacidade hermenêutica, apesar da sua inevitável incompetência (ou competência condicionada) na decifração de códigos axiológico-valorativos mais complexos.

Conclusão

Percebe-se assim que o leitor funciona como testemunha do processo de construção literária de um sujeito oscilante e dramático, um ser em fase de crescimento e de consolidação da sua personalidade, que se interroga e se auto-examina através de diferentes procedimentos técnico-literários que assentam, como vimos, numa estratégia global de *autocomunicatividade intratextual* (cf. Aguiar e Silva, 1986: 307).

Deste modo se potencia a provável identificação com o jovem leitor, que, projectando-se no narrado, se revê nas palavras das personagens adolescentes e nas observações valorativas e de carácter judicativo que as mesmas vão tecendo ao longo da narrativa. Esse processo de identificação é facilitado pelo facto de personagens e prováveis leitores não adultos terem aproximadamente a mesma idade, com problemas de ordem existencial, emotiva e relacional semelhantes, inerentes à fase de crescimento em que se encontram.

Nesse sentido, o encontro eloquente entre personagem e leitor, mediado pela escrita, confere à narrativa, em sentido lato, um estatuto comunicativo que potencia a instauração de um clima de cumplicidade e de entendimento entre sujeitos textuais e empíricos, permitindo ao leitor encontrar, no silêncio da página, o espaço íntimo de uma comunhão.

Referências bibliográficas

- ▶ AGUIAR e SILVA, V. (1986) (7ª ed. revista). *Teoria da Literatura*. Vol. I. Coimbra: Almedina.
- ▶ APPELYARD, J.A. (1991). *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ▶ ECO, U. (1993) (2ª ed.). *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula – A cooperação interpretativa nos textos Literários*. Lisboa: Editorial Presença.
- ▶ GONZALEZ, M.T.M. (2000). *A Lua de Joana* [1ª ed. – 1994]. Lisboa: Verbo.
- ▶ MAGALHÃES, A.M. & ALÇADA, I. (2003) (4ªed.). *Diário Secreto de Camila* [1ª ed. – 1999]. Lisboa: Caminho.
- ▶ MAGALHÃES, A.M. & ALÇADA, I. (2002) (2ªed.). *Diário Cruzado de João e Joana* [1ª ed. – 2000]. Lisboa: Caminho.
- ▶ MANZANO, M.G. (1984). Literatura juvenil: Sí o no? In *Alacena*, nº 1, pp. 4-5.
- ▶ MORÃO, P. (2007). The impossible Self-Portrait. In BUESCU, H. & DUARTE, J.F. (coord). *Stories and Portraits of the Self* (pp. 253-265). Amsterdam – New York: Rodopi.
- ▶ MOTA, A. (2004) (6ª ed.). *Cortei as Tranças* [1ª ed. – 1990]. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- ▶ ROCHA, C. (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- ▶ SOARES, L.D. (1994). *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)*. Porto: Civilização.
- ▶ VIEIRA, A. (1999) (15ª ed.). *Rosa, Minha Irmã Rosa* [1ªed. – 1979]. Lisboa: Caminho.
- ▶ VIEIRA, A. (1998) (11ª ed.). *Lote 12 – 2º Frente* [1ª ed. – 1980]. Lisboa: Caminho.
- ▶ VIEIRA, A. (2003) (13ª ed.). *Chocolate à Chuva* [1ª ed. – 1982]. Lisboa: Caminho.
- ▶ VIEIRA, A. (1998) (6ª ed.). *Flor de Mel* [1ª ed. – 1986]. Lisboa: Caminho.
- ▶ VIEIRA, A. (1998) (3ª ed.). *Os Olhos de Ana Marta* [1ª ed. – 1990]. Lisboa: Caminho.