



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana:
em sintonia com o leitor**

Normeide da Silva Rios da Cruz

**Feira de Santana
2009**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana: em sintonia com o leitor

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como orientador o Professor Doutor Jorge de Souza Araújo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

**Feira de Santana
2009**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

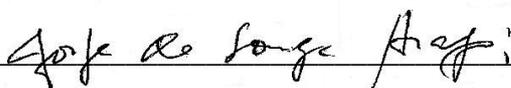
Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



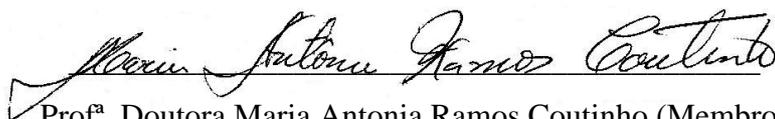
Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana: em sintonia com o leitor

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural,
avaliada e aprovada por



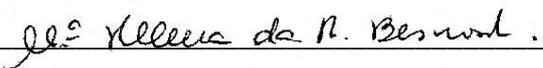
Prof. Doutor Jorge de Souza Araujo (Orientador)

Universidade Estadual de Feira de Santana



Prof^a. Doutora Maria Antonia Ramos Coutinho (Membro)

Universidade do Estado da Bahia



Prof^a. Doutora Maria Helena da Rocha Besnosik (Membro)

Universidade Estadual de Feira de Santana

Feira de Santana,
26 de agosto de 2009

Para os meus filhos Lucas, Camilla, Lorena e Beatriz, que trilham comigo os caminhos da vida – cheios de descobertas e aprendizados.

AGRADECIMENTOS

Amigos africanos me asseguraram que, em muitos idiomas nativos da África, há um montão de termos para “caminho” e “caminhar”, com incríveis nuances. Caminhar com uma criança, se fala de um modo. Caminhar com os pais já se fala de outra maneira. Caminhar com amigos, se diz de um jeito. Com uma pessoa amada, ainda de outro. Mas – segundo me disseram esses amigos da África –, apesar de tantas palavras para “caminhar”, nas línguas deles não existe nenhuma palavra para “caminhar sozinho”.

(Assmann, 1995, p. 115)

Durante todo o meu percurso, por todos os caminhos onde andei e trilhas que caminhei, e que me conduziram à realização dessa dissertação, tive a companhia e a colaboração de muitas pessoas, seja fisicamente ou através de idéias e concepções, com as quais dialoguei e aprendi. A todas elas devo sinceros agradecimentos, ainda que seus nomes não apareçam citados aqui. De todas essas companhias, destaco a presença constante de Deus, Pai celestial, a quem agradeço por me amar gratuitamente e por suprir todas as minhas necessidades suficientemente.

De modo especial, agradeço aos meus filhos Lucas, Camilla, Lorena – que souberam compreender e apoiar uma mãe por vezes cansada e ocupada demais com os trabalhos acadêmicos – e, mais especialmente ainda, a pequena Beatriz – que, tendo nascido em meados desse Mestrado, foi mais diretamente atingida pelas minhas constantes ausências.

Nos momentos mais críticos da jornada contei com o apoio e o companheirismo de Marcela e Joabson, colegas de Mestrado, a quem agradeço por ajudarem a transpor os dias difíceis, compartilhando dúvidas e angústias, sempre com muito otimismo e perseverança.

Agradeço ao orientador da pesquisa, o professor Jorge de Souza Araujo, especialmente pelo incentivo, pelo estímulo e por acreditar na minha capacidade para realizá-la. Aos professores do Programa de Pós-graduação, pelas aulas que suscitaram discussões e aprendizados, também agradeço, estendendo esses agradecimentos aos membros da banca de qualificação, os professores Adeílato Manoel Pinho e Aleilton Santana da Fonseca, pelas críticas e contribuições. Sou grata também às secretárias Lucia, Gislene e Lindinalva, pela atenção, disponibilidade e auxílio nas questões técnico-burocráticas.

Ver, ouvir, ler, sentir uma obra de arte é ver a si próprio e à sociedade de maneira mais clara e provocadora. É olhar perto e longe, ao mesmo tempo. E isto nos ajuda a compreender o mundo à nossa volta. [...]

A arte de mexer com as palavras e registrá-las através da escrita, publicando-as em livros, é a mais poderosa das artes, já que ao multiplicar-se em várias cópias possibilita a sua democratização.

(Serra, 1998, p. 98)

Conscientes de que o bom leitor adulto é aquele que cedo teve a oportunidade de leitura, todos os envolvidos no processo de produção, do autor ao livreiro, passando pelo editor e pelo crítico, devem trabalhar para permitir o acesso cada vez maior ao livro destinado a crianças e a jovens e o permanente processo de melhoria do produto.

(Sandroni, 1998, p. 26)

RESUMO

Esta pesquisa estuda as obras da literatura infanto-juvenil baiana dos últimos quarenta anos, com os objetivos de traçar o perfil dessa produção e analisar as relações que estabelecem com o leitor, tanto no momento da produção, considerando e tematizando o universo infanto-juvenil, quanto no momento da recepção, assegurando a interação do leitor com o texto. O *corpus* para análise, composto por quinze narrativas, foi selecionado com vistas também a comprovar a qualidade estética da literatura infanto-juvenil produzida por escritores baianos. A realização do trabalho foi motivada pela pouca visibilidade, em âmbito regional e nacional, da literatura baiana para crianças e jovens e pela ausência de estudos críticos dessa produção. O presente estudo é composto por cinco capítulos. No primeiro são tecidas considerações sobre o processo de transformação sofrido pela literatura infanto-juvenil de desconstrução do vínculo com a pedagogia e conquista do estatuto artístico, fundamentadas em vários estudiosos, a exemplo de Regina Zilberman, Nelly Novaes Coelho, Cecília Meireles, Ana Maria Machado, Edmir Perrotti e Laura Sandroni. Em seguida é apresentado, numa visão panorâmica, o percurso histórico da literatura infanto-juvenil desde as origens européias até as produções baianas das últimas quatro décadas, evidenciando as principais tendências dessa produção. No terceiro capítulo são apresentados os autores baianos das obras selecionadas para análise. O quarto capítulo traz a análise das narrativas selecionadas para o corpus, revelando que a literatura infanto-juvenil baiana está comprometida com o seu leitor, por um lado por fazer do universo da criança e do jovem matéria para a criação literária e, por outro, por produzir obras que permitem a interação entre texto e leitor na relação que se estabelece no ato da leitura. Algumas considerações sobre a análise realizada estão expostas no quinto capítulo. A pesquisa poderá contribuir para preencher uma grande lacuna causada pela inexistência de estudos sobre a literatura infanto-juvenil baiana.

Palavras-chave: Literatura infanto-juvenil; Escritores baianos; Qualidade artística; Leitor.

ABSTRACT

This research studies the infant-juvenile literature production from Bahia in the last forty years, with the objectives of presenting the profile of this productions and also analyzing the relations that are established with the reader, in the moment of the production, considering and exploring the infant-juvenile universe, also in the moment of the reception, providing the interaction of the reader with the text. The *corpus* of this analysis is composed by fifteen narratives; it was selected also with the intention of proving the esthetic quality of the infant-juvenile literature produced by the writers from Bahia. This work was motivated by the little visibility, regionally and nationally given to the literature of Bahia for children and young ones, and for the absence of critical studies on this production. This study is composed by five chapters. In the first one, it is made some considerations about the changing process suffered by the infant-juvenile literature of deconstruction of the link with the pedagogy and also the conquest of the artistic statute, based on several theorists, such as Regina Zilberman, Nelly Novaes Coelho, Cecilia Meireles, Ana Maria Machado, Edmir Perrotti and Laura Sandroni. Later it is presented, in a panoramic view the historical way of the infant-juvenile literature, since the European origins to the productions from Bahia of the last four decades, clarifying the main tendencies of this production. In the third chapter, the authors from Bahia who wrote the selected books of this analysis are presented. The third chapter brings the analysis of the selected narratives to the *corpus*, reveling the infant-juvenile literature from Bahia is compromised with its readers, on one hand, for making of the universe of children and young ones a subject to a literary creation, and on the other hand, for producing works that provide the interaction between the text and the reader in the connection established in the reading act. Some considerations about the analysis performed are exposed in the fifth chapter. The research may contribute to fill in a big gap caused by the absence of studies about the youth literature from Bahia.

Key words: Infant-juvenile literature; Writers from Bahia; Artistic quality; Reader.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Traçando rotas: o início da caminhada	9
1 LITERATURA INFANTO-JUVENIL: VELHOS E NOVOS CAMINHOS	14
1.1 Uma literatura para uma nova criança	19
1.1.1 O compromisso com a pedagogia: os primeiros passos	23
1.2 Uma nova literatura para a criança e o jovem	26
1.2.2 Em busca da identidade artística: os avanços na caminhada	29
1.3 Uma literatura conquista o seu leitor: cumplicidades na caminhada	38
1.4 Um novo olhar sobre a literatura infanto-juvenil	45
2 PANORAMA DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL: REFAZENDO O PERCURSO	49
2.1 Percorrendo o mundo: dos contos de fadas aos clássicos	49
2.2 O percurso brasileiro: das traduções européias às produções nacionais	55
2.3 Pelos caminhos baianos: as criações contemporâneas	65
2.3.1 Os escritores baianos e a estrada percorrida em quatro décadas	68
3 DE VIAJANTES E BAGAGENS OU DE CRIADORES E CRIAÇÕES	94
3.1 Luis Pimentel	95
3.2 Gláucia Lemos	98
3.3 Sonia Robatto	102
3.4 Cyro de Mattos	106
3.5 Ruy Espinheira Filho	108
3.6 João Ubaldo Ribeiro	109
3.7 Jorge de Souza Araujo	109
4 NAS TRILHAS DAS NARRATIVAS BAIANAS	111
4.1 Lado a lado com o fantástico	111
4.2 Nas asas da imaginação	135
4.3 Caminhos da memória	141
4.4 Jornadas do herói moderno: viagens literárias e vivências cotidianas	157
4.5 Em busca da autoafirmação	179
4.6 Com o pé na realidade	186
5 CAMINHAR É PRECISO – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES Criação literária, personagens e leitores: em ritmo de crescimento	190
REFERÊNCIAS	195
ANEXOS	
Anexo 1: Entrevista com Cyro de Mattos	210
Anexo 2: Entrevista com Gláucia Lemos	216
Anexo 3: Entrevista com Luis Pimentel	222
Anexo 4: Bibliografia da literatura infanto-juvenil baiana	225
Anexo 5: Ata da Sessão para Julgamento da Defesa de Dissertação	239

INTRODUÇÃO

Traçando rotas: o início da caminhada

A literatura é a porta de um mundo autônomo que ultrapassa a última página do livro e permanece no leitor incorporado como vivência.

(Yunes; Pondé, 1988, p. 39)

Nossa inserção no mundo ficcional ocorreu na infância, inicialmente através de histórias contadas que penetravam pelos ouvidos e habitavam todos os recônditos do ser, e, mais tarde, de livros escritos que se constituíam em portas abertas para outros mundos. Assim, estabelecemos desde cedo uma relação de encantamento e afetividade com a literatura. Quando lemos um texto literário na infância e ele é capaz de nos impactar, suas marcas permanecem em nós, mesmo depois de adultos, assumindo várias configurações: diluídas indelevelmente em modos de ser e de estar no mundo, mergulhadas entre guardados da memória ou mesmo entre lembranças constantemente evocadas no cotidiano. Em qualquer um desses casos, mudanças se operam em nós, em menor ou maior grau, conscientes ou não. Enlevados pelas palavras e pelos silêncios do texto, empreendemos viagens interiores, descobrimos sentimentos e emoções e aprendemos a ver com outros olhos a realidade à nossa volta. Dessa forma, encontramos ecos nas palavras da escritora Fanny Abramovich:

Ler, pra mim, sempre significou abrir todas as comportas pra entender o mundo através dos olhos dos autores e da vivência das personagens... Ler foi sempre maravilha, gostosura, necessidade primeira e básica, prazer insubstituível... E continua, lindamente, sendo exatamente isso! (Abramovich, 1991, p. 14)

Ao decidirmos trabalhar com a literatura produzida para crianças e jovens foi exatamente essa a primeira idéia que se impôs: a de que a literatura infanto-juvenil, como obra de arte que é, é formadora e transformadora do ser, proporcionando conhecimento, prazer e fruição estética. Entendemos que a literatura infanto-juvenil deve, antes de qualquer coisa, considerar o seu leitor, com quem assume um compromisso essencial, que deve estar no bojo mesmo de sua constituição. Decorre daí o seu conteúdo primeiro: o universo infanto-juvenil – que engloba as ansiedades de crescer, a afirmação da identidade em formação, os conflitos psicológicos e sociais, a busca pelo lugar no mundo e as vivências cotidianas.

Atuando profissionalmente na educação infantil e no ensino fundamental, passamos a compartilhar o encantamento, tantas vezes experimentado, com crianças e jovens com os quais convivemos. E nesse contexto profissional, em meio a leituras descompromissadas e projetos literários, uma inquietação passou a nos incomodar: entre tantos livros lidos e estudados, nos acervos das pequenas bibliotecas das escolas onde trabalhamos, nas poucas livrarias e bibliotecas da cidade, não havia obras produzidas por escritores baianos. Ou, se havia, eram ofuscados pela predominância dos livros de autores do eixo sul-sudeste, consagrados pela literatura infanto-juvenil nacional. Estes foram os principais motivos que nos conduziram à realização da presente pesquisa: a relação estabelecida desde a infância com os livros infanto-juvenis e o desejo de conhecer, e dar a conhecer, a produção baiana.

Devido ao caráter por demais amplo da literatura infanto-juvenil, alguns esclarecimentos iniciais se fazem necessários. Quando falamos em literatura infanto-juvenil baiana estamos considerando a produção literária de escritores nascidos no estado da Bahia, ainda que tenham desenvolvido suas atividades em outros locais. Convém ainda esclarecer que essa delimitação geográfica, longe de dar à pesquisa uma feição reducionista ou regionalista, ao pretender evidenciar a qualidade estética da produção analisada, apontará as contribuições da literatura infanto-juvenil baiana para o acervo nacional. O risco de reducionismo é afastado, por um lado, pela abrangência do estudo, que inclui obras de autores baianos radicados em outros estados e, por outro lado, pela relação que se tenta estabelecer entre os avanços e conquistas.

Considerando as limitações impostas ao trabalho de pesquisa, tanto de ordem temporal, como da escassez de fontes, procedemos a alguns recortes necessários. O primeiro deles foi com referência ao período de abrangência, que restringimos às últimas quatro décadas, coincidindo com a fase de expansão e consolidação da literatura infanto-juvenil brasileira. Procedendo ao segundo recorte, não englobamos nessa categoria todo o tipo de produção literária destinada a crianças e jovens. Para o interesse dessa pesquisa foram consideradas apenas as produções que apresentam características literárias, publicadas em livros, em forma de narrativas. Delimitando ainda mais, optamos por trabalhar com livros que têm circulação nacional e, portanto, acesso supostamente facilitado. Sendo assim, não investigamos publicações locais¹, porém absorvemos aquelas cujo acesso nos foi possível, por isso vão citadas, nos anexos, todas as produções que conseguimos rastrear.

¹ Como publicações locais designamos aqueles livros editados no âmbito do estado da Bahia. A investigação dessas produções locais requereria contatos e visitas a editoras, gráficas e bibliotecas da capital baiana e do interior a fim de catalogar as obras.

Ainda assim, a dificuldade de acesso às obras se fez presente. Um número insignificante de obras baianas faz parte do acervo das três principais bibliotecas de Feira de Santana², o que nos obrigou a empreender um trabalho de verdadeira garimpagem em busca dos livros. Recorremos a sebos, livrarias, bibliotecas escolares e a alguns autores. Entre compras e algumas doações dos autores, conseguimos adquirir cerca de 80% das obras catalogadas.

Só após esse trabalho de coleta, que nos tomou boa parte do tempo destinado ao estudo, é que pudemos nos debruçar sobre as obras para iniciarmos a análise crítica. A restrição de tempo determinou novos recortes, e a pesquisa, que a princípio pretendia abranger um número maior de obras, objetivando estudar as características que marcam a produção de cada autor selecionado, seus estilos, peculiaridades temáticas e estéticas, além de avanços em direção à consolidação desse fazer literário, restringiu-se consideravelmente. Para essa delimitação, utilizamos como critério, além da qualidade estética das obras, a presença de elementos, nas narrativas, capazes de propiciar a interação entre texto e leitor, especialmente por meio do processo de identificação – seja com a personagem ou com a temática abordada.

A metodologia utilizada consistiu, para a primeira parte da pesquisa, no levantamento bibliográfico das obras *infanto-juvenis* baianas e seu posterior mapeamento, cujo resultado final encontra-se nos anexos do presente estudo. Em seguida, procedemos à leitura e análise crítica e comparativa das obras selecionadas. Como suporte teórico para a realização da pesquisa, recorremos a estudos da literatura *infanto-juvenil* brasileira, realizados por vários especialistas, buscando conhecer os avanços e a configuração atual dessa produção. Destacamos as pesquisas históricas realizadas por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2004), Nelly Novaes Coelho (1991) e Leonardo Arroyo (1988), e os estudos teóricos e críticos de Regina Zilberman e Ligia Cadermatori Magalhães (1987), Sonia Salomão Khéde (1986), Ana Maria Machado (2002) e Edmir Perrotti (1986). Outro estudo histórico importante para o desenvolvimento do nosso trabalho é o do francês Phillipe Ariès. Além disso, recorreremos às idéias discutidas por Ítalo Calvino (1997 e 1998) sobre qualidade literária, e às teorias sobre o leitor de Wolfgang Iser (1996) e Umberto Eco (1979 e 1994).

O trabalho está organizado em cinco capítulos. O primeiro deles, intitulado *Literatura infanto-juvenil: velhos e novos caminhos*, apresenta o aporte teórico da pesquisa. O processo de transformação pelo qual vem passando a literatura para crianças e jovens é o tema deste capítulo, que se desenvolve em vertentes distintas, porém, complementares: a primeira consiste em um recuo no tempo para examinar os surgimentos, concomitantes, da moderna

² Referimo-nos à Biblioteca Central Julieta Carteado, da UEFS, à Biblioteca Municipal Arnold Silva e à Biblioteca Infantil Monteiro Lobato.

concepção de infância – que é decisiva para o surgimento da literatura destinada à criança e ao jovem –, da própria literatura infanto-juvenil, e do seu compromisso com a pedagogia; a segunda é uma abordagem mais teórica da qualidade artística das produções da literatura infanto-juvenil brasileira e do seu atual compromisso com a arte; a terceira trata das relações entre autor, obra e leitor, especialmente no que concerne ao processo de criação, leitura e recepção do texto; e, finalmente, uma breve consideração sobre a posição da crítica literária e do meio acadêmico frente à literatura para crianças e jovens.

O segundo capítulo, *Panorama da literatura infanto-juvenil: refazendo o percurso*, foi orientado pela necessidade de traçar o perfil da literatura infanto-juvenil baiana, objetivando conhecer as diversas tendências por que passou a sua produção. Buscamos, para isso, refazer os passos das produções literárias infanto-juvenis desde o seu surgimento na Europa, com a publicação dos primeiros contos de fadas, até o percurso brasileiro, traçando um quadro evolutivo desde o surgimento das primeiras traduções, no final do século XVIII, até as produções contemporâneas que a consolidaram como arte literária, traçando nesse contexto os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana.

De viajantes e bagagens ou de criadores e criações é o título do terceiro capítulo, onde apresentamos sete escritores baianos selecionados do panorama apresentado anteriormente. São eles: Gláucia Lemos, Sonia Robatto, Luis Pimentel, Cyro de Mattos, Ruy Espinheira Filho, João Ubaldo Ribeiro e Jorge de Souza Araujo. O critério de seleção levou em consideração a qualidade estética das produções desses escritores, independente da quantidade de obras publicadas. O perfil de cada autor foi composto pela produção literária infanto-juvenil, apresentada em ordem cronológica de publicação, da qual foi destacada uma ou mais obra para ser analisada no capítulo subsequente.

A análise crítica das obras selecionadas está apresentada no quarto capítulo, que intitulamos *Nas trilhas das narrativas baianas*. Buscamos observar nos livros de que nos ocupamos, além da qualidade estética, a relação de interação estabelecida com o leitor, tanto no que se refere ao conteúdo e temática abordados, como em certos aspectos da construção narrativa determinantes para convocar a participação do leitor durante a concretização da obra no processo de leitura, principalmente na identificação estabelecida entre personagens e leitores. Os subcapítulos foram organizados a partir de aproximações possibilitadas pelas obras em estudos, ora em relação ao gênero, ora em relação ao tema abordado ou às características das personagens protagonistas.

O quinto capítulo, *Caminhar é preciso – Algumas considerações*, deve sua brevidade ao caráter conclusivo que apresenta, retomando aspectos já apontados ao longo da dissertação e

que conduzem à constatação de que a literatura infanto-juvenil produzida por escritores baianos assumiu um compromisso com o seu leitor ao transformar em matéria de ficção o universo infanto-juvenil, ao mesmo tempo em que avança cada vez mais pelos caminhos da qualidade artística.

Ao nos debruçarmos especificamente sobre as produções de escritores baianos acreditamos que este estudo acadêmico estará começando a preencher uma lacuna decorrente da ausência de pesquisas na área e, com isso, contribuindo para a possível construção da história da literatura infanto-juvenil baiana.

Encaramos este trabalho ao mesmo tempo como prazer e como desafio. O prazer advém das descobertas, da fruição dos textos, do efeito produzido pela arte literária, já tão conhecido desde a infância. O desafio se configura pelo pioneirismo da empreitada, pelo ineditismo, pelas paisagens novas que vão sendo desveladas. E como o caminho se faz ao caminhar, temos consciência de que apenas abrimos uma trilha no vasto campo de estudos que a literatura infanto-juvenil baiana permite, restando ainda muito por ser feito.

1 LITERATURA INFANTO-JUVENIL: VELHOS E NOVOS CAMINHOS

E pelos caminhos por onde andara o menino fui andando. Os caminhos eram vários, e além de vários, diferentes. Por aqueles caminhos eu haveria de encontrar o menino, descobrir o menino perdido. E, com esse propósito, eu não desistia de procurá-lo.

(Sales, *O menino perdido*, 1984, p. 25)

A literatura infanto-juvenil brasileira percorre caminhos novos, recém-construídos. Ficando à margem por muito tempo por ser considerada uma literatura inferior, não sendo notada por críticos e estudiosos que transitavam pela estrada real da literatura, essa jovem de apenas cem anos atualmente vive uma fase de respeito e valorização, sendo reconhecida pelo valor literário decorrente da qualidade artística de suas produções. Muitos fatores contribuíram para essa mudança, sendo que o principal deles foi a autonomia conquistada ao abandonar a função de instrumento pedagógico e assumir-se como arte literária.

A qualidade da nossa literatura para crianças e jovens é reconhecida mundialmente, haja vista o recebimento do Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infanto-juvenil, por duas brasileiras: Lygia Bojunga Nunes, em 1982 e Ana Maria Machado, em 2000.³

Não obstante esse atual reconhecimento, para conquistá-lo foi necessário abrir picadas, aplainar terrenos íngremes, remover e contornar obstáculos, através de estudos e debates sobre a literatura infanto-juvenil que sempre fomentaram polêmicas, muitas das quais continuam, girando em torno da própria conceituação do termo, da sua relação com a literatura não-infantil, da relação unilateral entre autor adulto e leitor criança e jovem, mas, principalmente, do seu atrelamento à pedagogia e da busca do seu estatuto artístico, havendo até aqueles que duvidavam da existência de uma literatura infanto-juvenil. Para estes fica a fala enfática de Maria Antonieta Antunes Cunha (1991):

[...] a literatura infantil não só existe, como também é mais abrangente (apesar do adjetivo restritivo da expressão); na realidade, toda obra literária para crianças pode ser lida (e reconhecida como obra de arte, embora

³ O Prêmio Hans Christian Andersen é conferido bianualmente, ao conjunto de obra de um autor vivo, pelo IBBY – International Board on Books for Young People. No Brasil, a entidade é representada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ – que, por sua vez, concede prêmios anuais em diversas categorias.

eventualmente não agrade, como ocorre com qualquer obra) pelo adulto: ela é também para crianças. A literatura para adultos, ao contrário, só serve a eles. É, portanto, menos abrangente do que a infantil. (p. 28)

Os debates em torno do conceito de literatura infanto-juvenil, envolvendo desde teóricos, críticos e autores desse tipo de produção, apontam para a impossibilidade de um consenso. Todavia, precisamos considerar que a dificuldade de conceituação, na verdade, não é uma questão específica da literatura infanto-juvenil, mas da literatura de um modo geral. Investindo nas palavras de uma conceituada estudiosa da área, já com um grande caminho percorrido e construído, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1993), temos essa confirmação:

Como definir literatura? Múltiplas conceituações foram formuladas, através dos tempos, mas nenhuma conseguiu ser completa e definitiva, pois cada época (ou cada teórico) fundamenta-se em uma determinada maneira de conhecimento ou fruição da vida, da arte, da palavra, dos valores/desvalores do mundo e da condição humana. (p. 37-38)

Como se vê, existe uma questão de natureza histórico-social que impede uma definição que contorne completamente a literatura e que lhe dá, portanto, uma feição mutável e maleável. No caso da literatura infanto-juvenil, tendo ela sido adotada, desde o nascimento, pela pedagogia, com quem percorreu a maior parte do seu caminho, a dificuldade de conceituação se acentua, conforme enfatiza o pesquisador Leonardo Arroyo (1988), pioneiro no levantamento histórico da literatura para crianças e jovens no Brasil:

A conceituação de literatura infantil tem variado muito no espaço e no tempo, tão íntima é a relação, em sua natureza, com a pedagogia. E tão imponderáveis são também os critérios constituídos para o estabelecimento de um conceito definitivo que, as mais das vezes, ou geralmente, atendem apenas a determinadas implicações históricas, sociais e, sobretudo, pedagógicas. É o que ressalta facilmente ao longo do estudo de sua história, que vai encontrar no aparecimento do livro especialmente dirigido à criança – e confirmada depois pela aceitação de livros que não o foram, mas se tornaram clássicos pela sacramentalização dos leitores infantis – indisfarçável surpresa. (p. 34)

Já se passaram quarenta anos desde que Leonardo Arroyo fez essas considerações e muita coisa mudou nesse período. Os laços entre literatura infanto-juvenil e pedagogia já não são tão estreitos, chegando mesmo a se romperem completamente em muitas obras contemporâneas. Aliada a essa mudança *identitária*, outra se configurou, abrindo espaço para a literatura infanto-juvenil crescer, aparecer e ser reconhecida: os avanços da teoria literária –

com a estética da recepção, a teoria do efeito, entre outras, e, principalmente, com os estudos multiculturais, que passaram a valorizar o marginal, a focalizar o excêntrico – modificaram o lugar ocupado pela literatura para crianças e jovens.

Retomando a questão da conceituação da literatura infanto-juvenil, é interessante registrar a sugestão de Leonardo Arroyo para resolver o impasse. Em vista da dificuldade ocasionada especialmente pela divergência de opiniões, Arroyo sugere como único critério válido a opinião da própria criança, e que geralmente é ignorada pelos estudiosos. O autor, apostando na capacidade crítica da criança frente ao livro, diz que “o que ela aprovar deve ser a legítima literatura infantil” (Arroyo, 1988, p. 41), já que a própria história da literatura infantil mostra que os livros verdadeiramente clássicos são aqueles consagrados pela infância ao longo dos anos.

Essa mesma idéia em torno da conceituação da literatura infanto-juvenil já era postulada, alguns anos antes, pela escritora Cecília Meireles (1984), que sugeria uma inversão nos pólos escritura-leitura ao dizer que “a literatura infantil, em lugar de ser a que se escreve para crianças, seria a que as crianças lêem com agrado” (p. 97). Às perguntas “existe uma literatura infantil?” e “como caracterizá-la?”, Meireles responde:

Evidentemente, tudo é uma literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como literatura infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma literatura infantil *a priori*, mas *a posteriori*. (p. 20)

Novas discussões são fomentadas e o posicionamento de Arroyo é problematizado por Edmir Perrotti (1986a) que, entre outras, aponta como dificuldade a capacidade do adulto para manipular conceitos, segundo seus próprios interesses momentâneos. Ou seja, se o objeto que agrada a criança também agrada ao adulto, então o gosto infantil é considerado. Todavia, se a preferência da criança é por objetos que desagradam aos adultos, o direito de escolha lhe é vetado sem pudores, sob a alegação de que a criança não tem maturidade, ou senso crítico, para fazer a escolha.

Nesse sentido, o argumento “mas as crianças gostam!” pode ser de fácil adesão pela aparência democrática de que está revestido. É assim que, face às dificuldades que as obras renovadoras quase sempre colocam para o leitor, é comum assistir-se à negação do novo, da mudança, em nome do gosto infantil, como se este fosse imutável, não fosse histórico ou, ainda, é

comum assistir-se à negação da mudança em nome da imaturidade do público, sem que essa imaturidade seja vista à luz das diversas variantes que interferem na sua configuração. (Perrotti, 1986, p. 81)

Todas essas considerações remetem para uma especificidade da literatura infanto-juvenil, analisada pela pesquisadora Regina Zilberman (1984), que a diferencia de outras produções literárias: a sua destinação a um público específico, a infância. Para essa estudiosa, todavia, a presença do leitor infantil não se impõe apenas quando do consumo do livro, mas desde o momento da sua produção, uma vez que “cada criação individual suscita uma adequação, por parte do autor, da escrita às particularidades existenciais e cognitivas da criança” (p. 104).

O exposto, mais uma vez, nos conduz a outra especificidade da produção literária para a criança e o jovem, marcada pela relação assimétrica entre um autor adulto e um receptor criança. Essa assimetria é acentuadamente marcada quanto mais o autor imprime um caráter moralizante e pedagógico ao texto. As tentativas de reduzir a distância entre emissor e receptor no ato de comunicação da literatura infanto-juvenil podem levar o autor a incorrer no equívoco de subestimar o leitor, produzindo textos marcados pela puerilidade, ao utilizar recursos que, supostamente, contribuiriam para uma aproximação: “infantilização” da linguagem, com o uso excessivo de diminutivos; inserção de explicações para os termos considerados fora do alcance do entendimento do leitor; supressão de informações consideradas inadequadas; além da intenção de transmitir algum ensinamento didático ou moral, disfarçado na fala das personagens. Sobre isso, busquemos as palavras de Celso Sisto (2005), que, além de crítico literário, é também escritor de obras infanto-juvenis. Ele nos fala que

a linguagem é mesmo o ponto alto na avaliação de uma obra. Por vezes, quando leio alguns livros destinados às crianças (e olha que faço isso quase diariamente, por força não apenas da profissão!), tenho a impressão de que a linguagem empregada é artificial. Parece que o “narrador” tem dificuldade de dizer as coisas de maneira normal, sem precisar uma linguagem empolada, dura, formal, boba, pobre. E para completar, ainda acopla-se ao texto um tom de ensinamento, como se no fundo da escrita houvesse uma voz aconselhando o tempo todo: faça isso, faça assim senão acontece isso! Como se lá no final, (sic) estivesse uma mão ameaçadora obrigando-lhe a fazer de outro jeito, a fazer diferente, para não acontecer o mesmo (com você, leitor) e evitar-se, assim, a punição! (p. 127)

Esse tipo de postura por parte dos autores “converte o texto numa impostura, que repercute no enfraquecimento da forma artística, justifica a acusação de simulacro ou

pseudoliteratura e legitima o descrédito” (Zilberman, 1987, p. 19). Apesar disso, e de toda a evolução artística que o gênero alcançou, essa prática continua proliferando em muitos textos destinados à criança e ao jovem que circulam no mercado. Contudo, longe de contribuir para diminuir as diferenças entre autor adulto e leitor criança, essa postura apenas as acentua, além de provocar a aversão da criança e do jovem ao livro.

A polêmica sobre o caráter literário dos textos produzidos para crianças e jovens, intensificada principalmente pela vinculação com a pedagogia, que marcou o surgimento desse tipo de produção, se manteve durante muito tempo. É impossível negar a relação estreita entre literatura infanto-juvenil e pedagogia, dado que a própria origem dessa literatura se deveu à necessidade de instruir e moralizar. Todavia, é igualmente impossível não reconhecer a evolução da literatura infanto-juvenil brasileira e o seu atual estatuto artístico atestado pela inegável qualidade estética das produções literárias. E atestado também pela afirmação de uma de suas escritoras mais conceituadas, em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras. Ana Maria Machado (2006) diz que a partir da premiação de Lygia Bojunga pelo IBBY, a nossa literatura infanto-juvenil começou a ser reconhecida internacionalmente.

A partir daí, os autores de literatura infanto-juvenil brasileira ganhamos vários outros prêmios, em diferentes países, e com frequência nossos nomes estão entre os finalistas dos concursos internacionais. Somos respeitados por quem realmente conhece o gênero, em diferentes países. Há teses sobre nossas obras em universidades alemãs, artigos nos analisando em revistas estrangeiras, há trabalhos de uma catedrática russa na universidade da Suécia comparando a qualidade do que escrevemos a Garcia Márquez, ou artigos de especialistas nos atribuindo o olhar feminino e jovem do realismo mágico latino-americano. (p. 105-106)

A literatura infanto-juvenil brasileira emancipa-se e, tendo alcançado a maioria, assume sua verdadeira identidade: a de arte literária. Tal qual o “patinho feio” de Andersen – para usar uma imagem de seu próprio repertório –, nasceu num ninho estranho, foi rechaçada, vagou sem identidade definida por muito tempo, ocupando um entrelugar e apenas quando cresceu, evoluiu, revelou-se, foi acolhida por seus iguais. Para isso, fez o mesmo percurso dos seus heróis ficcionais: deixou o local de origem – a pedagogia –, aventurou-se por caminhos novos, lutou e venceu seus próprios *dragões*, transformou-se em arte, e só então amadureceu e conquistou reconhecimento.

1.1 UMA LITERATURA PARA UMA NOVA CRIANÇA

Bastam apenas alguns passos em companhia da literatura infanto-juvenil, na tentativa de conhecer a sua história, para descobrirmos que qualquer reflexão sobre essa produção literária pressupõe que se leve em consideração o seu receptor, a criança e o jovem. Acompanhar a evolução dessa produção com destinatário específico implica buscar, historicamente, o momento em que a literatura passa a ser diretamente a ele direcionada.

E nessa caminhada, em companhia de outros que já a fizeram antes de nós, retornamos até o final do século XVII, para descobrirmos que o início da produção de livros literários destinados especificamente ao público infantil e juvenil é muito recente, como indicam várias pesquisas realizadas por estudiosos do assunto, e está atrelado a mudanças na estrutura da sociedade que repercutiram, entre outras coisas, nas concepções sociais sobre a família e a criança. O marco fundamental dessa produção foi a publicação d’*Os contos da Mãe Gansa*, pelo francês Charles Perrault, em 1697.

Situar o surgimento da literatura infanto-juvenil nessa época não significa dizer que anteriormente a criança e o jovem não tinham acesso a textos, mas apenas que não constituíam público leitor, ou seja, os livros não eram escritos e publicados tendo em vista o destinatário infantil e juvenil. Poderíamos avançar um pouco mais na caminhada, retrocedendo um pouco mais no tempo e chegaríamos ao Oriente, encontrando a gênese dessa literatura nas narrativas primordiais, nos fabulários, nas histórias contadas por Sherazade.⁴ Mas o nosso interesse tem como recorte a criança e o jovem na condição de público leitor.

Tão recente quanto a literatura dirigida a crianças e jovens é a concepção de infância como fase distinta da idade adulta. Há muito sabemos que as categorias criança e infância, como são concebidas atualmente, só começam a se delinear a partir da ascensão da burguesia e do seu fortalecimento como classe social, o que lhe garante as condições econômicas, políticas e ideológicas para definir e influenciar instituições como a família e a escola e, com isso, mantê-las a seu serviço e sob seu controle.

Por meio dos estudos realizados pelo historiador francês Philippe Ariès em *História social da criança e da família* (1981), é possível acompanhar como a infância vai sendo descoberta e valorizada e como as posturas sociais e familiares em relação à criança vão se modificando até se transformarem nas noções de infância e de criança modernas. Essas

⁴ Para um maior aprofundamento sobre as narrativas primordiais, de origem oriental, cf. COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

transformações decorrem de mudanças mais amplas na estrutura social e, conseqüentemente, na organização familiar.

As mudanças se iniciam a partir da ascensão da burguesia e do novo modelo de família instituído. Bastante diferente dos grandes e abertos grupos de parentes, a nova família unicelular, reduzida e privada, se volta sobre si mesma gerando um vínculo afetivo entre seus membros até então desconhecido. Conforme assinalam Zilberman e Magalhães (1987),

A entidade designada como família moderna é um acontecimento do Século das Luzes. Os diferentes historiadores coincidem na afirmação de que foi ao redor de 1750 que se assistiu à complementação de um processo que principiou no final da Idade Média, com a decadência das linhagens e a desvalorização dos laços de parentesco, e culminou com a conformação de uma modalidade familiar unicelular, amante da privacidade e voltada à preservação das ligações afetivas entre pais e filhos. (p. 4-5)

Esse estreitamento de laços desperta a atenção para a criança, vista agora como um ser diferente em sua fragilidade e inocência, e para sua necessidade de proteção e instrução. Até o século XVI, não havia o sentimento de infância, ou seja, essa fase da vida praticamente não existia ou era muito encurtada. Isso por que não havia a consciência de que a criança é um ser diferente do adulto, com interesses, necessidades e concepções de mundo próprias e peculiares, como existe hoje. A criança era vista como um pequeno homem ou mulher, em nada diferente dos adultos, exceto no tamanho, de acordo com as pesquisas de Ariès. Um adulto em miniatura, por volta dos sete anos já estava integrada às atividades dos mais velhos, participando livremente das festas, do trabalho, das conversas.

De acordo com Ariès (1981), gradativamente, a partir do século XVII, a idéia de criança sofre uma transformação. A mudança, embora lenta, é extrema e radical: da integração muito precoce às atividades dos adultos ao confinamento social. Ou seja, se antes “em toda a parte onde se trabalhava, e também em toda a parte onde se jogava ou brincava, mesmo nas tavernas mal-afamadas, as crianças se misturavam aos adultos” (p. 231) – o que, aos olhos de hoje, se aproximaria da promiscuidade –, agora ela era segregada por estar despreparada para a vida e por ser vista como um ser incapaz, dependente do adulto.

Conforme informa o autor, com o surgimento de novas idéias de pedagogos e moralistas, “uma noção essencial se impôs: a da inocência infantil” (Ariès, 1981, p. 136) e a família desperta para a necessidade de proteger a criança das malícias e perigos do mundo, de preservar sua pureza, sendo que essa idéia da criança como sinônimo de inocência se difunde e torna-se lugar-comum no século XVIII. Com o surgimento do sentimento de infância, a

sociedade passou a conceber a criança como um pequeno ser frágil que precisa ser cuidado, protegido e educado. A escola foi convocada para, junto com a família, cumprir essa função. Para isso, passou por reforma e ampliação a fim de atender a nova demanda de alunos que se configurava. Dessa forma, conforme pontua Zilberman (1987),

As ascensões respectivas de uma instituição como a escola, de práticas políticas, como a obrigatoriedade do ensino e a filantropia, e de novos campos epistemológicos, como a pedagogia e a psicologia, não apenas estão inter-relacionadas, como são uma consequência do novo posto que a família, e respectivamente a criança, adquire na sociedade. É no interior desta moldura que eclode a literatura infantil. (p. 4)

A escola, além das funções de instruir e moralizar, passa também a preencher uma lacuna, de acordo com Zilberman (1987), referente à socialização da criança, gerada pelo processo de privatização da família. Em outras palavras, a nova organização familiar promove a valorização dos filhos e da infância como fase diferenciada, mas, ao mesmo tempo, provoca o isolamento da criança, que é afastada do mundo adulto e da realidade externa, e é “nesta medida [que] a escola adquirirá nova significação, ao tornar-se o traço de união entre os meninos e o mundo, restabelecendo a unidade perdida” (p. 9).

A idéia da fragilidade e dependência infantil legitima o domínio do adulto sobre a criança, o que garante a manutenção e consolidação dos valores e interesses burgueses e o controle do poder. Para Zilberman (1994), embora a recente valorização da infância tenha propiciado maior união entre os membros da família, na mesma proporção propiciou os meios de controle do intelecto da criança e manipulação de suas emoções. Assim, “literatura infantil e escola, inventada a primeira e reformada a segunda, são convocadas para cumprir esta missão” (p. 13).

Se antes disso não havia a preocupação de se produzir uma literatura especificamente para o público infantil, já que, como ainda não havia a idéia de criança como uma categoria diferenciada e ela desde muito cedo compartilhava todas as atividades com os adultos – entre as quais os momentos de leitura e contação de histórias –, com a nova noção de infância como fase de inocência, alguns educadores e pedagogos começam a ser cuidadosos com o tipo de texto oferecido para a audição e leitura pela criança. Aliás, segundo Ariès (1981), essa é uma preocupação demonstrada esparsamente por moralistas já a partir do final do século XVI, quando alguns educadores – que vieram a adquirir autoridade, impondo suas concepções escrupulosas – passaram a oferecer edições expurgadas de clássicos para a leitura das crianças, retirando tudo o que fosse considerado duvidoso e impróprio para a educação moral.

Para o historiador, “essa foi uma etapa muito importante. É dessa época realmente que podemos datar o respeito pela infância” (p. 135).

Na verdade, até então, a pouca ou nenhuma importância dada à formação moral da criança fazia com que não houvesse distinção nem mesmo entre os livros pedagógicos e de civilidade utilizados para a educação das crianças, que eram os mesmos utilizados pelos adultos. Apenas na segunda metade do século XVIII, os manuais de civilidade passaram a ser produzidos exclusivamente para crianças.

O tom é novo; o autor dirige-se nominalmente às crianças, de um modo sentimental: “A leitura deste livro não vos será inútil, caras crianças, ela vos ensinará... Observai contudo, caras crianças...” [...] Mas essa doçura e essa ternura tão ao estilo do século XVIII em nada diminuem o ideal de caráter, razão e dignidade que o autor deseja despertar na criança. (Ariès, 1981, p. 148)

O discurso é diretamente dirigido à criança e ao jovem. Entretanto, se agora o conteúdo é “pueril e decente”, em nada difere daquele dos manuais anteriores na intenção moralizante e pedagógica. Aliás, essa também é uma marca característica dos primeiros textos literários destinados à infância: os contos de fadas adaptados do folclore. Muito apreciados por adultos e crianças, pela nobreza e pelo povo, na segunda metade do século XVII “surgiu por eles um novo tipo de interesse, que tendia a transformar num gênero literário da moda as recitações orais tradicionais e ingênuas” (Ariès, 1981, p. 120). Ainda segundo Ariès, os contos recolhidos da tradição oral foram escritos em publicações mais sérias, destinadas aos adultos, e em “publicações reservadas às crianças, ao menos em princípio, com os contos de Perrault, que ainda revelavam uma certa vergonha em admitir o gosto pelos velhos contos” (*Ibid*). Nelly Novaes Coelho (1991b), ao falar das primeiras produções literárias para crianças e jovens, afirma que

É essa uma literatura que resulta da valorização da fantasia e da imaginação e que se constrói a partir de textos da Antigüidade Clássica ou de narrativas que viviam oralmente entre o povo. Tal “tradição”, popularizante ou erudita, redescoberta ou recriada por escritores cultos, contrasta vivamente com a alta literatura clássica produzida nesse momento. (p. 75)

Isso pode explicar por que, no caso de Perrault, essa autoria, a princípio, é curiosamente negada. Talvez devido à origem popular e ao destinatário das histórias, o escritor francês – que na época se destacava nos meios intelectuais e era membro da Academia Francesa – não tenha se sentido à vontade para assumir a autoria das produções e a atribuiu ao seu filho

adolescente. Para Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2004),

A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldade de legitimação. Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir. (p. 15)

À parte a preocupação com a maculação da sua imagem de intelectual, é para a nova criança, agora vista em sua fragilidade e despreparo como um “vir-a-ser”, que Perrault escreve suas *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades* – posteriormente reeditadas com o título *Contos da Mamãe Gansa*. O compromisso muito íntimo da literatura infanto-juvenil com a transmissão de valores morais e normas de conduta fica claramente explicitado já nessa primeira obra publicada para a criança. A começar pelo título, o livro já indicava a intenção moralizante.

Portanto, foi o reconhecimento da infância como uma etapa importante da vida e a idéia de criança como ser frágil, despreparado e dependente do adulto – o que apontou para a necessidade de instruí-la, educá-la e controlá-la –, além da intenção da burguesia ascendente de manter o poder e o controle social – através da inculcação de suas ideologias – que favoreceram o surgimento da literatura infanto-juvenil. Depois da família, a instituição escolar passou a ser a principal responsável pela preparação da criança. Para atender a essa demanda e atingir os objetivos educacionais e ideológicos da burguesia, a literatura produzida para a criança e o jovem oferecia-se, ao mesmo tempo, como instrumento pedagógico e como veículo difusor das idéias e dos valores morais vigentes.

1.1.1 O compromisso com a pedagogia: os primeiros passos

Nesse trecho do caminho vamos acompanhar mais de perto essa dupla que anda de mãos dadas – literatura infanto-juvenil e pedagogia – e refletir um pouco sobre essa amizade. Arelada à pedagogia, desde o seu surgimento, a literatura infanto-juvenil sempre se ressentiu de não ser considerada arte literária, de não integrar o campo da literatura. Contudo, como vimos, ela não nasce como arte, mas como instrumento educativo. Essa “prioridade das motivações educativas sobre as literárias” é denunciada por Alfred Clemens Baumgärtner, de acordo com Zilberman (1987, p.12), já nos primórdios da literatura para crianças e jovens,

durante o século XVIII. Para ele, “o que chamamos de literatura juvenil ‘específica’, isto é, os textos escritos exclusivamente para crianças, tem sua origem primariamente não em motivos literários, mas pedagógicos” (Baumgärtner *apud* Zilberman, *ibid*).

Para Zilberman (1987), enquanto a literatura infanto-juvenil deve sua emergência à “sua associação com a pedagogia, já que as histórias eram elaboradas para se converter em instrumento dela”, por esse mesmo motivo “careceu de imediato de um estatuto artístico, sendo-lhe negado a partir de então um reconhecimento em termos de valor estético” (p. 3-4). Ou seja, se por um lado a função de instrumento da pedagogia garante o surgimento e o crescimento quantitativo da literatura infanto-juvenil, legitimando a sua produção, por outro nega-lhe o estatuto de arte literária, já que a ênfase no caráter didático e moralizante, em detrimento da qualidade artística, veta a sua entrada no âmbito da literatura.

E foi assumindo esse caráter pedagógico que a literatura infanto-juvenil se expandiu pelo mundo e, cerca de dois séculos depois do seu surgimento na Europa, começou a circular no Brasil. As produções brasileiras, que tomavam como parâmetro as obras européias, também eram pragmáticas, utilitárias e revestidas de didatismo, rendendo tributo à pedagogia e não à arte.

Mesmo quando adquiriu feições mais abasileiradas, a partir do projeto de nacionalização da literatura, não deixou de ser pedagógica e utilitária. A produção literária dirigida à criança e ao jovem, vistos como os elementos que garantiriam a grandeza do país, era revestida de patriotismo e se constituía em instrumento transmissor de valores morais e cívicos que os adultos consideravam importantes e necessários para aqueles que seriam o futuro da nação. Importa ressaltar a importância da escola nesse contexto. Primeiro, por ser a destinatária com a função de intermediar o acesso de crianças e jovens ao livro, o que ainda acontece. Segundo, por legitimar a linguagem excessivamente acadêmica dessas produções. Mesmo os textos recolhidos da tradição oral passavam por adaptações para que se tornassem adequados e em consonância com os objetivos educacionais que visavam ao aperfeiçoamento da expressão verbal, conforme informam Lajolo e Zilberman (2004).

O desvio nesse caminho ocorreu nos anos 20, com Monteiro Lobato que, com aguçada sensibilidade para o imaginário infantil, traçou novas rotas literárias. Ele também acreditava que as crianças iriam mudar a realidade do país, mas, por isso mesmo, fez delas suas parceiras, partindo do imaginário infanto-juvenil e popular para criar narrativas protagonizadas por crianças ativas, inteligentes, questionadoras e imbuídas de espírito de liberdade, onde se misturam fantasia e realidade, e discutir problemas brasileiros e mundiais utilizando uma linguagem coloquial mais próxima da oralidade. Para Edmir Perrotti (1986),

“o criador da Emília é talvez, o primeiro ‘lutador’, no sentido drummoniano, de nossa literatura para crianças” (p. 62).

Todavia, Lobato não teve seguidores imediatos e as poucas tentativas de acompanhar as inovações trazidas por ele ficaram isoladas e não constituíram uma tendência na época. Isso porque a grande maioria dos escritores preferiu manter o caráter pedagógico das obras produzidas, como garantia de sua utilização pelas escolas. De acordo com Lajolo e Zilberman (2004), a tarefa de escrever para crianças e jovens, realizada por escritores e pedagogos, não se atinha apenas ao dever patriótico, como eles insistiam em afirmar, mas também se devia ao atrativo financeiro, já que o bom relacionamento dos intelectuais da época com as esferas governamentais garantia a venda dos livros produzidos para serem adotados nas escolas.

A questão de a legitimidade da produção da literatura infanto-juvenil estar atrelada à sua utilização pela pedagogia também é apontada por Lígia Cadermatori Magalhães (1987). Segundo essa autora, “o aspecto meramente lúdico de um texto não justificava a publicação, apenas o critério de utilidade educativa legitimava a difusão de histórias infantis” (p. 41). Era o caráter pedagógico e, portanto, a adequação como instrumento didático, que fazia com que as obras fossem adquiridas pelo Estado para serem utilizadas nas salas de aula.

A análise realizada pela pesquisadora Fúlvia Rosemberg (1985) das produções literárias infanto-juvenis brasileiras correspondentes ao período de 1955 a 1975, aponta para uma literatura edificante, ainda carregada de moralismos, que conduz à passividade, obediência e submissão. Na maioria dessas obras, “a avalanche didática é tão violenta que se poderia mesmo falar em terrorismo pedagógico” (p. 55).

Por muitos anos os escritores de literatura infanto-juvenil valeram-se dessa função pedagógica como garantia de publicação e circulação de suas produções no espaço escolar. Aliás, essa prática, por parte tanto de escritores como de editores, foi muito difundida no Brasil desde os primórdios da produção literária para crianças e jovens, conforme demonstram correspondências trocadas entre escritores e pessoas ligadas às esferas governamentais.⁵ E ainda hoje, é no espaço escolar que ocorre o grande fluxo de circulação das obras, haja vista o grande investimento dos governos em programas de incentivo à leitura, a exemplo do Literatura em Minha Casa, com a aquisição e distribuição, para os alunos da rede pública de ensino, de centenas de títulos.

Assim, marcada como subsidiária da educação, e não da arte, e carregando esse estigma

⁵ Cf. ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1993.

desde a sua origem, a literatura infanto-juvenil brasileira foi marginalizada e desprestigiada pela crítica e pelos meios acadêmicos, que a viam como literatura inferior, indigna de atenção.

1.2 UMA NOVA LITERATURA PARA A CRIANÇA E O JOVEM

Ao longo da caminhada, contudo, descobrimos as vicinais, aquelas veredas que dão acesso à estrada real através de obras de inegável qualidade artística – a exemplo dos contos de Hans Christian Andersen, na Dinamarca, das narrativas protagonizadas pela Alice, de Lewis Carroll, na Inglaterra, pelo Pinóquio, de Collodi, na Itália, pelo Peter Pan, de James Matthew Barrie, na Escócia e, mais recentemente, pelos habitantes do Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato, no Brasil. Após o aparecimento pontual dessas obras, nas últimas décadas os vários estudos realizados mostram que a produção literária infanto-juvenil foi se tornando, gradativamente, mais criativa e renovada, com avanços significativos na luta para se consolidar como arte literária.

Por unanimidade, Monteiro Lobato é considerado o criador da autêntica literatura infanto-juvenil brasileira. Suas obras influenciaram criações surgidas nos anos de 1970, considerado pelos especialistas da área como o período em que teve início uma grande reviravolta na produção de obras literárias para crianças e jovens.

De acordo com Perrotti (1986b), nas obras literárias de Lobato “o discurso estético é visado prioritariamente, coisa não comum – única mesmo – na literatura para crianças e jovens no Brasil da primeira metade deste século” (p. 61). Para o estudioso, o trabalho desenvolvido por Lobato na literatura infanto-juvenil ficou isolado até os anos 70 e somente neste período seu exemplo encontrou seguidores à altura do mestre.

A obra de literatura infanto-juvenil adquire qualidade literária quando abandona o discurso utilitário e assume o discurso estético, conforme defende Perrotti (1986b). No Brasil esse processo de mudança discursiva começa no início dos anos de 1970, quando o discurso utilitário entra em crise com as publicações de um grupo de escritores que retoma a postura de Monteiro Lobato.

Nesse momento surge na literatura brasileira para crianças e jovens um número grande de escritores, com uma consciência nova de seu papel social: reclamam a condição de artistas e desejam que suas obras sejam compreendidas enquanto objeto estético, abandonando assim o papel de

moralistas ou “pedagogos”, que até então fora reservado a quem escrevesse para a faixa infanto-juvenil. Em decorrência disso firmam compromisso com a Arte e não com a Pedagogia, como era norma, e suas narrativas sofrerão alterações impensáveis até o momento, se consideradas enquanto comportamento de geração. (Perrotti, 1986b, p. 11-12)

Para o autor foi a “geração de 70” que, assim como Lobato, “soube distinguir formação de edificação, liberando a literatura para crianças de seu compromisso com a Pedagogia e inscrevendo-a em outra ordem de valores – a do primado da estética” (Perrotti, 1986, p. 139).

Compartilhando da mesma opinião encontramos Laura Sandroni (1998) ao dizer que, no período que se seguiu após as produções de Lobato, “o panorama da literatura destinada a crianças e a jovens permaneceu semi-estagnado, com várias e frustradas tentativas de imitação” (p. 17), sendo que apenas nos anos 70 percebem-se modificações nesse quadro, “que vai se alterando no sentido de uma grande diversificação da produção com o aparecimento de novos autores” (*Ibid*).

Vários especialistas delimitam momentos significativos na literatura infanto-juvenil brasileira desde o seu surgimento, demarcando os anos 70 como a “fase de expansão”, quando tem início uma nova visão da literatura para crianças e jovens. A qualidade estética ocupa o lugar do utilitarismo e do discurso moralizante, enquanto os temas tornam-se variados, com a introdução de novos e a revitalização dos antigos. O leitor ganha espaço nas narrativas, tanto por ter aspectos de sua realidade recriados pela ficção, como por ser cada vez mais convocado a interagir com o texto no momento da leitura. Os recursos utilizados pelos autores, que não hesitam em recorrer à literatura para adultos, enriquecem a criação literária, conferindo-lhe caráter artístico.

Autora de livros literários infanto-juvenis, a escritora Ana Maria Machado foi um dos nomes que se destacaram no período. Em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras por ocasião dos *250 Anos de Hans Christian Andersen*, Machado (2006) diz que a qualidade artística dessa literatura provinha de mudanças diretamente ligadas ao autor, que não tinha como preocupação “fazer concessões a um hipotético leitor” ou produzir para atender ao mercado, mas “apenas buscava se expressar, como qualquer artista.” A ensaísta acrescenta:

Essa talvez seja então uma primeira marca distintiva da literatura infanto-juvenil que eclodiu entre nós a partir dos anos 70: quem a ela chegava não vinha atraído primordialmente pela criança ou pela educação, mas pelas possibilidades criativas da linguagem e da literatura em si. Autores carregados de leituras. O que, de imediato lhes dava uma bagagem extra, que vinha naturalmente, sem que se pensasse nisso: o diálogo com outros livros, a reflexão sobre o próprio fazer literário, a metalinguagem, a

intertextualidade. Afinal o essencial da literatura infantil não deve ser o infantil, mero adjetivo. Deve ser a literatura, isso, sim, substantivo. (p. 109)

Outra estudiosa que chama a atenção para as mudanças ocorridas a partir dessa década é Zilberman (2005). Para ela, um novo quadro começou a surgir quando os novos escritores não se submeteram às imposições da escola e aos paradigmas já consolidados pela literatura infanto-juvenil tradicional, mas, ao contrário, desafiaram o panorama vigente propondo uma literatura de contestação, dialogando diretamente com o leitor criança e jovem e proporcionando a ele novas formas de narrar. Uma nova história começou a ser contada e, apesar dos riscos da empreitada – já que a nova literatura poderia não ser aceita pelo mercado acostumado às velhas tradições –, a literatura infanto-juvenil conquistou seu lugar junto ao público leitor e no espaço escolar – que também começava a ter como parâmetros novas concepções educacionais. Com isso “a recompensa foi o seu crescimento qualitativo, que a coloca num patamar invejável, mesmo se comparada ao que de melhor se faz para a criança em todo o planeta” (Zilberman, 2005, p. 52).

Salientamos, porém, que, se a partir dessa época a literatura produzida para crianças e jovens começa a romper com o didatismo e a ter diretrizes artísticas, isso não significa dizer que a mudança ocorreu de forma generalizada. Pesquisas e estudos sobre a produção do período mostram que alguns escritores continuavam produzindo obras fortemente atreladas ao pedagogismo e de caráter conservador.⁶

A produção literária infanto-juvenil cuja grande dominante é a função utilitário-pedagógica nada mais faz do que “atender a uma exigência da própria estrutura da cultura ocidental em relação a seu tradicional conceito do ser infantil” (Palo; Oliveira, 2006, p. 7), que, nesse caso, ainda é aquele surgido no final do século XVII, discutido anteriormente, que considera a criança como um ser dependente do adulto e que precisa ser moldada e preenchida com as informações que os adultos consideram importantes. Contudo, com os avanços dos estudos sobre a criança, sabemos que ela não é um “vir-a-ser”, mas é um ser pensante, ativo e criador, com todas as suas especificidades e maneira peculiar de pensar e se relacionar com o mundo a partir de uma lógica própria. As estudiosas Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2006) enfatizam que

o pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, e uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio

⁶ Cf. ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

aprendizado. A criança, sob esse ponto de vista, não é nem um ser dependente nem um “adulto em miniatura”, mas é o que é, na especificidade da sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana. (p. 8)

Baseadas nesta concepção de criança estão as produções literárias que têm como grande dominante a função poética – e, portanto, a arte –, que começaram a proliferar nos anos 70. O surgimento de obras como *O caneco de prata* (1971), de João Carlos Marinho Silva – apontada por Edmir Perrotti (1986b) como o marco na mudança do discurso da literatura infanto-juvenil brasileira, de utilitário para estético – e *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado – tomada como exemplo da mudança de paradigmas da literatura infanto-juvenil, por Regina Zilberman (2005) –, para citar apenas duas, mostrava que a literatura para crianças e jovens no Brasil estava começando a assumir uma postura decisiva frente ao dilema que sempre a acompanhou: entre ser arte literária ou instrumento pedagógico, decide-se por sua identidade artística.

1.2.1 Em busca da identidade artística: os avanços na caminhada

Chegamos, mais uma vez, a outro trecho do caminho marcado por grandes e significativas mudanças. Aqui, acompanhamos o desenlace de mãos entre literatura infanto-juvenil e pedagogia, que, embora por algum tempo ainda caminhem lado a lado, vão aos poucos se afastando para transitar por seus próprios caminhos. Estes, ainda que separados, se tocam em alguns trechos, devido, por um lado, às suas naturezas formativas e, por outro, à relação de troca estabelecida: a escola oferece-se como espaço privilegiado para a circulação dos livros infanto-juvenis e a literatura, por sua vez, oferece-se como veiculadora da cultura, dos pensamentos, dos valores, enfim, da vida do homem elaborada em linguagem artística.

Como vimos, o desejo de ter a sua produção reconhecida como obra literária fez com que os escritores da geração de 70 chegassem à conclusão que apenas fazendo obras com qualidade artística é que a literatura infanto-juvenil poderia conquistar seu espaço junto à literatura, âmbito maior da arte literária.

Também do ponto de vista dos estudiosos e críticos, este era o caminho a seguir se a pretensão da literatura infanto-juvenil era tornar-se autônoma, já que, como postula Zilberman(1987), “a qualidade de ordem literária não somente é uma necessidade intrínseca,

enquanto auto-afirmação do gênero, como também a condição de enfraquecimento da condição pedagógica” (p. 23). Somente o estatuto artístico garantiria a conquista da autonomia da literatura infanto-juvenil, legitimando a sua existência sem vínculo de dependência com a pedagogia.

Cecília Meireles (1984), analisando os problemas da literatura infanto-juvenil, já em 1951, chamava a atenção para o fato de que “se a arte literária é feita de palavras, não basta juntar palavras para se realizar obra literária” (p. 21). A crítica da autora recai sobre o excesso de “livros para crianças” lançados no mercado que não possuem nenhum atributo literário. A consolidação da literatura para crianças e jovens como arte literária não depende, de início, do número de obras produzidas, mas da qualidade artística dessas obras. Afinal, enfatiza Meireles, foi a qualidade literária, e sua presença ou não nas obras, que determinou a formação da “biblioteca clássica” infantil, composta de livros preferidos pelas crianças e jovens ao longo do tempo e que permanece agradando. Para a escritora, estes são livros dotados de “eternidade”. E reitera:

O certo, porém, é que os livros que têm resistido ao tempo, seja na literatura infantil, seja na literatura geral são os que possuem uma essência de verdade capaz de satisfazer à inquietação humana, por mais que os séculos passem. São também os que possuem qualidades de estilo irresistíveis cativando o leitor da primeira à última página, ainda quando nada lhe transmitem de essencial. (p. 116-117)

E concordando com os vários estudiosos, a exemplo de Meireles, que defendem que, do ponto de vista da construção artística, não existe diferença entre literatura infanto-juvenil e literatura, buscamos também em fontes da literatura não-infantil argumentos para sustentar a defesa da qualidade literária da produção para crianças e jovens e a conquista da sua autonomia artística.

Assim, ao falar da importância de se ler os clássicos, sejam eles da literatura infanto-juvenil ou da literatura, aquele caráter essencial, que fala ao espírito humano e se mantém atual ao longo de séculos, apontado por Meireles, é igualmente enfatizado pelo escritor italiano Ítalo Calvino (1998), décadas depois, como o responsável por manter o livro sempre novo e surpreendente também para o mesmo leitor a cada releitura. Apresentando várias propostas de definição do que seria um clássico, o autor corrobora o pensamento de Meireles ao dizer que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11).

Buscamos ilustrar essa fala de Calvino com uma pequena narrativa poética de Eduardo Galeano (1995), do seu *Livro dos Abraços*:

Quando Lucia Peláez era pequena, leu um romance escondida. Leu aos pedaços, noite após noite, ocultando o livro debaixo do travesseiro. Lucia tinha roubado o romance da biblioteca de cedro onde seu tio guardava os livros preferidos.

Muito caminhou Lucia, enquanto passavam-se os anos. Na busca de fantasmas caminhou pelos rochedos sobre o rio Antioquia, e na busca de gente caminhou pelas ruas de cidades violentas.

Muito caminhou Lucia, e ao longo de seu caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos daquelas vozes distantes que ela tinha escutado, com seus olhos na infância.

Lucia não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela. (p. 20)

E para enriquecer um pouco mais essa idéia do texto literário que deixa marcas indeléveis, buscamos, mais uma vez, as palavras de Cecília Meireles (1984), que acentua que

[...] as grandes obras do engenho artístico se immortalizam pela essência que trazem, e a forma que as reveste, constituindo-se em aquisições importantes para a nossa vida. Se a Beleza é gratuita no seu aparecimento, é utilitária, em seu aproveitamento. Certos símbolos entrevistados pelos grandes autores são, também, verdades, com outra aparência; exemplos gerais, figurações da experiência do mundo, que nos acompanham para sempre, como avisos, sugestões, ensinamentos. (p. 123-124)

É nesse sentido que se afirma que a literatura – assim como a literatura infanto-juvenil – realiza uma função formadora, questão já muito discutida, desde a Antiguidade, por muitos intelectuais. Ao buscar fundamentos para contrapor o discurso instrumental e o discurso utilitário da produção literária, Perrotti (1986b) recorre a vários teóricos e estudiosos⁷, desde Aristóteles, e conclui dizendo que as palavras dos autores que buscou “parecem apontar efetivamente para o reconhecimento de um nível instrumental inerente à obra de arte, mesmo às mais abstratas” (p. 38). Porém, todos reconhecem que as criações artísticas extrapolam esse nível de instrumentalidade. Ou seja, a literatura ultrapassa tanto a “arte pela arte” como a mera função utilitária e acaba sendo as duas coisas ao mesmo tempo.

No caso da literatura infanto-juvenil, salientamos, concordando com Regina Zilberman (1994), que essa função formadora não deve ser confundida com uma missão pedagógica, pois se a obra fornece as condições para que seu destinatário compreenda, em primeiro lugar, seu próprio mundo interior e o mundo real que o circunda, ela acaba transmitindo uma base

⁷ Edmir Perrotti apresenta as concepções de Gramsci, Sartre, Adorno, Elliot, entre outros.

sobre a qual a criança e o jovem constroem “uma concepção autônoma e, portanto, crítica da vida exterior” (p. 25).

Com efeito, ela dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de “conhecimento do mundo e do ser”, como sugere Antonio Candido, 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 a emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do saber. (*Ibid*)

Voltamos, mais uma vez, a Calvino (1998), que compartilha de idéias semelhantes. Ao discorrer sobre a leitura de clássicos na juventude, esse autor afirma que estas podem ser

[...] formativas no sentido de que dão uma forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. (p. 10)

Em outra obra, Calvino (1997) dedica-se a discorrer sobre aqueles valores que considera fundamentais para uma obra literária e que, segundo ele, estão presentes nos contos de fadas, nas fábulas, nos poemas épicos. Dando destaque a valores como leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade, Calvino também acentua a importância dos valores contrários, a saber, peso, retardamento, imprecisão, racionalidade e unidade, deixando claro que o equilíbrio é que irá garantir a boa qualidade do texto.

Assim como Meireles (1984), que, ao falar da produção de livros de qualidade em literatura infantil, afirma que “o milagre fundamental está nas mãos do escritor” (p. 117), Calvino (1997) diz que o êxito do escritor “está na felicidade da expressão verbal”, na “procura do *mot just*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (p. 61). E, se para Calvino escrever prosa em nada difere de escrever poesia, pois, “em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (*Ibid*), é possível parafraseá-lo dizendo que, do ponto de vista artístico, escrever para crianças e jovens em nada difere de escrever para adultos, pelos mesmos motivos. Afinal, como enfatiza Jorge de Souza Araujo (2006),

Literatura é literatura, forma de arte cujo ofício tem seus próprios ritos e sua função social, para adultos ou crianças, e se confunde com a própria essência estética: a comoção dos indivíduos para perceber o mundo e perceber-se no mundo. (p. 109)

Exatamente por isso, “os critérios que permitem o discernimento entre o bom e o mau texto para crianças não destoam daqueles que distinguem a qualidade de qualquer outra modalidade de criação literária”, conforme afirma Zilberman (1994, p. 23), que também aponta a qualidade estética como determinante do valor literário do texto para crianças e jovens, complementado:

Porque a literatura infantil atinge o estatuto de arte literária e se distancia de sua origem comprometida com a pedagogia, quando apresenta textos de valor artístico a seus pequenos leitores. E não é porque estes ainda não alcançaram o *status* de adultos que merecem uma produção literária menor. (*Ibid*)

E se os livros escritos para leitores crianças e jovens primam pelo valor artístico, como arte afetam também leitores de outras faixas etárias. Nesse sentido, para Antonio Candido os livros infanto-juvenis realmente literários são aqueles que “sendo de criança são também de adultos”, tornando-se este o “teste definitivo sobre o valor dos livros infantis, porque, na verdade, o subsolo da arte é um só” (Candido *apud* Zilberman; Lajolo, 1993, p. 329). Candido também corrobora a idéia de que a literatura infanto-juvenil tem abrangência maior do que a literatura não-infantil, ao afirmar que:

As histórias que apelam para a nossa imaginação agem sobre nós como as que encantam as crianças, de tal forma que se nem todo livro de adulto serve para o menino, todo bom livro de criança serve para um adulto. O grande, o bom conto infantil é, portanto, o que vale igualmente para adultos. (Candido *apud* Zilberman; Lajolo, *ibid*)

Igualmente, para Maria Antonieta Antunes Cunha (1991) a única diferença entre a literatura para adultos e a literatura infanto-juvenil não está no menor ou maior valor artístico, mas na complexidade da construção literária, que não pode ser baseada na facilitação ou na redução artística por se dirigir a crianças e jovens. Em vista disso, “a obra literária para crianças é essencialmente a mesma obra de arte para o adulto. Difere desta apenas na complexidade de concepção: a obra para crianças será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa” (p. 70). O *simples*, nesse caso, não pode ser entendido como sinônimo de *fácil*, diz a autora, que recorre a Drummond para explicar que é trabalhoso atingir o “estado de simplicidade” desejado:

Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples pode ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente simples, em nada comprometendo a sua simplicidade as operações complexas que forem necessárias para realizá-la. Ignoram que a coisa bela é simples por depuração e não originariamente; que foi necessário eliminar todo elemento de brilho e sedução formal (coisa espetacular), como todo resíduo sentimental (coisa comovedora), para que somente o essencial permanecesse. E diante da evidente presença do essencial, não percebendo, até mesmo fugindo a ele, o preconceituoso procura o acessório, que não interessa e foi removido. Mais pura é a obra, e mais perplexa a indagação: ‘Mas é somente isso? Não há mais nada?’ Havia, mas o gato comeu (e ninguém viu o gato). (Andrade *apud* Cunha, 1991, p. 71)

Desse processo de depuração para conseguir a simplicidade falava Monteiro Lobato quando dizia que era preciso retirar toda a literatura do texto para crianças para que não ficasse “pedante e requintado”. E é mais uma vez a Ana Maria Machado (2002) que recorremos para afirmar “que a infância é uma fase extremamente lúdica da vida e que, nesse momento da existência humana, a gente faz a festa é com uma boa história bem contada” (p. 13).

Do que se conclui que não é porque a principal especificidade do texto literário para crianças e jovens decorre do leitor a que se destina que essa produção pode ser infantilizada ou facilitada – ou mesmo descuidada e de qualidade inferior –, subestimando o seu receptor, pois “a arte tem outros desígnios e desejos. A criança também” (Palo; Oliveira, 2006, p. 7). Sendo assim, os bons trabalhos de literatura infanto-juvenil são aqueles que investem no imaginário da criança e do jovem,

não escamoteando o literário, nem o facilitando, mas enfrentando sua qualidade artística e oferecendo os melhores produtos possíveis ao repertório infantil, que tem a competência necessária para traduzi-lo pelo desempenho de uma leitura múltipla e diversificada. (Palo; Oliveira, 2006, p. 11)

E como “fazer arte é elaboração, é trabalho, é reflexão e esforço” (Serra, 1998, p. 98), consideramos importante examinar a qualidade artística do texto literário para crianças e jovens também do ponto de vista de quem produz a literatura infanto-juvenil. Em um trabalho organizado por Ieda de Oliveira (2005) foram reunidos artigos de vários escritores, que são também autores de livros infanto-juvenis, sobre o que consideram qualidade em textos para crianças e jovens.

O escritor Celso Sisto (2005) relaciona a qualidade de um livro ao estado de encantamento que ele produz no leitor. Para ele, “literatura, especialmente infantil e juvenil, já

deveria pressupor esse qualificativo [boa], pois o resto, a má literatura, é apenas livro para criança, para jovem, e não obra!” (p. 125).

Em seu artigo, Sisto segue quatro enfoques, posicionando-se como leitor, como crítico, como professor e como escritor. Como leitor, ele diz que é preciso ler “em profundidade”, o que requer inúmeras e freqüentes leituras, e ao longo dessa rota ir construindo o próprio índice de qualidade, “que é cumulativo, que é comparativo, que tem uma grande dose de subjetividade (e de individualismo, no melhor sentido da palavra), mas que é também uma conquista inalienável” (Sisto, 2005, p. 122).

Como crítico, fala da importância de se fazer uma análise da obra observando seus elementos internos, atentando para a linguagem, a construção da narrativa, o assunto e a coerência entre todos os elementos. Contudo, em meio a essas questões mais objetivas e teóricas, abre espaço para falar também dos efeitos subjetivos, e físicos, de “um grande livro de literatura (infantil ou juvenil ou senil, como queiram!)”: provoca um estado de excitação sem precedentes, abre fendas na sensibilidade, faz visualizar o que está sendo narrado, lança o leitor numa “espera boa”, faz acompanhar a história com “olhos de admiração”, “boca de gosto” e desejo de não parar a leitura.

Como professor, Celso Sisto atenta para a forma como a leitura do texto literário pode ser conduzida pela escola, pontuando aspectos como, por exemplo, o cuidado de não reduzir o texto ao utilitarismo, mas propiciar a interação entre obra e leitor de modo que este, criança ou jovem, seja absorvido pela experiência de leitura. A qualidade da obra se mostra no aspecto lúdico do texto e na sua capacidade de absorção do leitor.

Como escritor, dizendo que o processo de escrita, no seu caso, não é um processo tranqüilo, procura sempre estar informado sobre o que está sendo produzido, sobre os livros premiados, os assuntos de interesse dos leitores e quem são os bons ilustradores. Mas enfatiza que faz “tudo isso sem perder o romantismo! Acredito mesmo que cada palavra tem uma saudade entranhada, e é isso que busco, na composição de um texto, a saudade que as histórias deixam em mim!” (Sisto, 2005, p. 132). E revela o teste de qualidade que costuma utilizar:

[...] o livro tem que me despertar paixão; os conflitos apresentados precisam ser provocantes; os personagens devem ser bem delineados; a estrutura narrativa bem armada; a linguagem bem construída; a duração suficiente para resolver as questões propostas, tem que apresentar possibilidades de interpretação nas entrelinhas, nos vazios da história (claro, não trazer tudo mastigado!), tem que possibilitar o diálogo com o leitor (permitir que o outro entre no texto e promova re-arranjos); o discurso usado precisa soar com

naturalidade, a história não pode ser óbvia, nem didática, nem moralista, nem doutrinária, nem preconceituosa (não deve ter nenhuma preocupação em passar uma mensagem para o leitor!), deve ser capaz de cativar o leitor e de suscitar o desejo de novas leituras, e tem que suscitar o prazer (que, grosso modo, pode ser traduzido por arrepios que certamente provocam uma nova percepção das coisas, da imaginação, do mundo, do ser humano). (p. 133)

Já o escritor Bartolomeu Campos de Queirós (2005) opta por falar do seu próprio processo de criação e, ao fazê-lo, deixar transparecer os valores e qualidades que procura imprimir em seus textos. Para escrever, Queirós diz que precisa “estar sensível diante de uma emoção” e não inventa assuntos para se ocupar ou atender a solicitações:

Em princípio busco praticar que toda obra de arte é constituída de forma e conteúdo, e o equilíbrio entre esses dois aspectos é essencial. Não é o bastante encontrar uma boa idéia, um fato suposto original ou um caso que ‘acho’ pertencer ao universo da criança. O cuidado com o assunto exige, simultaneamente, um rigor com a minha maneira de expressá-lo. Para mim, o mais difícil é registrar, gravar, a primeira frase. Nela reside o tom que procuro dar ao discurso. Reconheço que o assunto determina o estilo, guia a partitura, vence a fronteira. Encontrada a frase inaugural ela alumia o caminho a ser vencido. Esse percurso exige paciência, escrever e reescrever, dar tempo ao texto para que ele me faça amadurecer diante dele. Muitas vezes, escrevo algo hoje, com o qual não vou estar de acordo na manhã seguinte. (p. 168-169)

Todo esse processo cuidadoso descrito por Queirós também é apontado pela escritora de literatura infanto-juvenil Anna Claudia Ramos (2005) como indicador da qualidade do livro. Para ela, fazer literatura para a criança e o jovem não tem nada a ver com escrever textos de forma aligeirada e sem cuidados e, tampouco, escrever livros cheios de mensagens educativas, histórias pedagógicas e aprendizados forçados. A escritora enfatiza que

Um livro que deixa espaço para seu leitor pensar, sentir, interagir, descobrir sentidos escondidos é um livro de qualidade. Certamente é um livro onde o leitor vai poder ver que o escritor fez um trabalho sério com a linguagem, com a busca da palavra perfeita, da pontuação mais adequada. Fazer LIJ não é fazer um “textinho”, nem um “livrinho” para “criancinha”. Isso não é literatura, é “achismo”. (p. 155)

Como vemos, escrever literatura infanto-juvenil, assim como escrever literatura, exige todo um processo de maturação estética do texto para que ele se constitua obra de arte. É no fazer e refazer que o escritor realiza o “milagre fundamental” de que falou Meireles e encontra o “*mot just*”, apontado por Calvino. É preciso, usando outras artes como metáfora,

esculpir e lapidar o texto até encontrar a forma artística. E para fazer isso, diz Queirós, é necessário fazer sempre o melhor de si, um melhor concretizado na própria feitura da obra, inaugurando uma linguagem nova, guiando-se pela liberdade criativa, produzindo com inventividade e utilizando livremente a fantasia (Queirós, 2005, p. 169).

E embora não costume se preocupar com a adequação do assunto à infância, ou com uma forma “supostamente infantil”, e nem acredite em “receitas teóricas de como escrever para a infância”, o escritor reconhece que existem elementos essenciais que devem estar presentes nas obras direcionadas também aos mais jovens: “adequação da linguagem sem empobrecer o texto, ritmo e sonoridade, busca do inusitado, capacidade de sedução a partir dos rompimentos com o linear” (Queirós, 2005, p. 174)

Concordando que é preciso dedicação ao escrever literatura infanto-juvenil, Jorge de Souza Araujo (2006) denuncia, como uma das causas do desinteresse da criança e do jovem pela leitura, a falta de cuidados no processo de escritura, chamando a atenção para a necessidade de se considerar, nesse processo, o universo próprio da infância.

Escrever para crianças nunca foi tarefa fácil. Ela exige um permanente estado de graça e um conhecimento acurado das suas necessidades e expectativas, seus sonhos e fantasias. Porque é difícil equilibrar realidade e fantasia no mundo da criança, a função do escritor é não apresentar um mundo pré-moldado, concebido à imagem de suas idéias e sem oferecer alternativas ao jovem leitor na oportunidade de discutir o real no simbólico. Apresentar o mundo à criança, estimulando-a a explorar a realidade, com as chaves e caminhos próprios do símbolo e da alegoria, este nos parece o objetivo essencial da literatura infantil. (p. 98-99)

De um modo geral, o conceito de qualidade em literatura infanto-juvenil, presente tanto nos artigos dos escritores de livros para crianças e jovens como na fala dos teóricos e pesquisadores estudados, pode ser sintetizado pela concepção da escritora Marina Colasanti (2005):

Por qualidade em literatura entendo exatamente a mesma coisa para qualquer idade: riqueza de forma e riqueza de conteúdo. Especificando minimamente: texto inventivo, não linear, conteúdo vertical; pluralidade de interpretações possíveis; vários níveis de leitura; densidade; aderência. Da literatura não fazem parte: o lugar-comum, a frase feita, a história previsível, a linguagem infantilizante, a função didático-moralizante. (p. 180).

Assim, concluímos que a literatura infanto-juvenil de qualidade é aquela que, considerando o seu leitor, tematiza o universo infanto-juvenil, sem didatismo e sem prescindir

do seu estatuto de arte literária, convidando o leitor a participar ativamente da obra, durante o processo da leitura, possibilitando que ele vivencie novas experiências que levem ao conhecimento de si e ajudem a lidar com seus sentimentos, suas angústias, seus conflitos, além de provocar reflexões críticas que conduzam a uma mudança de visão de mundo, transformando-o e propiciando a recriação da sua realidade. E tudo isso revestido por uma aura de sedução capaz de envolver emocionalmente o leitor.

1.3 UMA LITERATURA CONQUISTA O SEU LEITOR: CUMPLICIDADES NA CAMINHADA

Observando o caminho percorrido pela literatura infanto-juvenil, desde o seu nascimento até a contemporaneidade, constatamos que, se até recentemente ela se fazia acompanhar da pedagogia, nas últimas décadas não passa a caminhar em companhia da arte, torna-se arte. E ao assumir-se como arte, conquista um novo companheiro de caminhada: o seu leitor, para quem deve convergir o seu direcionamento.

O texto literário, diferente daquele de caráter didático e pedagógico, é polissêmico, aberto a inúmeras possibilidades de leitura e interpretação. Talvez seja essa a principal característica dos livros “eternos” de que fala Meireles (1984), ou dos clássicos de Calvino (1998), que, por sempre terem algo a dizer e não se esgotarem em um único sentido, se mantêm atuais ao longo dos anos. A escritora Ana Maria Machado (2002) considera que é exatamente essa abertura que o texto dá para a interação do leitor que garante boa parte do valor da obra, complementando: “Creio que grande parte da vitalidade e permanência dos grandes livros não está em suas qualidades intrínsecas de forma acabada e fechada, mas no potencial de leituras que elas permitem” (p. 98).

Nesse caso, salientamos que o ato de leitura assume papel fundamental no tipo de relação que a criança e o jovem vão estabelecer com o texto. No caso da leitura dos clássicos da literatura infanto-juvenil, Machado (2002, p. 99) aponta para algumas atitudes importantes: ler criticamente, o que não quer dizer “concordar servilmente” e nem discordar “num eterno desafio”, mas misturar a admiração com um “contraponto crítico que atualize a leitura”; ler de forma contextualizada, sendo tolerante para entender a época e não cobrar “atitudes contemporâneas” de manifestações culturais de outro tempo e outra sociedade; ler incorporando à leitura a “lembrança de outras leituras” e formando uma rede literária.

Esse conjunto de atitudes leitoras aumenta enormemente o prazer de ler e o estado de exaltação da inteligência provocada por um bom livro. Significa ler em profundidade, exercendo plenamente essa extraordinária característica cerebral da espécie humana que nos fez desenvolver a capacidade da leitura e escrita. (p. 100)

A atividade de leitura é fundamental e necessária para a concretização do texto literário, que, mesmo veiculando as impressões do autor, só se realiza através do leitor. À literatura infanto-juvenil, que tem como principal especificidade o leitor, interessa sobremaneira as teorias que direcionam sua atenção para a relação que se estabelece entre leitor, texto e autor.

Os estudos desenvolvidos pela estética da recepção, mais especificamente por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, postulam a importância do receptor do texto literário como elemento essencial no processo de comunicação. Jauss lança a proposta de uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos quando, de acordo com Zilberman (1989), “sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção” (p. 49). Jauss baseia seu conceito de leitor em duas categorias: a primeira é o horizonte de expectativa, “misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas” (*ibid*); a segunda categoria é a de emancipação, concebida “como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade” (*ibid*).

O horizonte de expectativas está atrelado ao sistema histórico-literário de referência que o leitor evoca e utiliza ao realizar a atividade de leitura. Ou seja, o leitor é portador de um saber prévio – englobando tanto os saberes literários, advindos de outras leituras, como sua própria experiência de vida –, que é utilizado no momento da leitura. Jauss se empenhou em defender a experiência estética e validar o prazer que dela decorre “como condição de compreender o sentido e importância social da arte”, conforme informa Zilberman (1989, p. 53), contrapondo-se às recentes teorias da literatura. Segundo a ensaísta,

Caracterizando a experiência estética, Jauss explica porque é lícito pensá-la como propiciadora da emancipação do sujeito: em primeiro lugar, liberta o ser humano dos constrangimentos e da rotina cotidiana; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo; pode preceder a experiência, implicando então a incorporação de novas normas, fundamentais para a atuação na e compreensão da vida prática; e, enfim é concomitantemente antecipação utópica, quando projeta vivências futuras, e reconhecimento retrospectivo, ao preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados. (p. 54)

Para as categorias fundamentais da fruição estética, Jauss apresenta três conceitos reformulados e ampliados da tradição: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*, que são funções simultâneas e se complementam. A *poiesis* se refere ao prazer que o leitor experimenta ao sentir-se co-autor da obra, ao perceber-se como parte integrante do processo criador. A *aisthesis* está relacionada à própria experiência estética, referindo-se ao efeito de renovação da percepção que a obra de arte provoca no leitor. E, finalmente, a *katharsis* consiste na experiência comunicativa básica da arte, correspondendo, por um lado, à concretização da função social da arte, ao mediar, inaugurar ou legitimar normas, e por outro, ao ideal da arte autônoma, que é libertar o leitor da vida prática cotidiana e proporcionar-lhe uma visão mais clara e maior capacidade de julgar. Jauss acentua que a atividade dessas três funções precisa manter o caráter de prazer para que a comunicação literária se constitua em experiência estética.

A definição de catarse mostra-a como basicamente mobilizadora: o espectador não apenas sente prazer, mas também é motivado à ação. Esta característica acentua a função comunicativa da arte verbal, que, por seu turno, depende do processo vivido pelo receptor: o de identificação. Esta é provocada pela experiência estética e leva o sujeito à adoção de um modelo. (Zilberman, 1989, p. 57)

Ainda segundo Zilberman, Jauss reafirma “a validade da experiência estética como simultaneamente prazer e conhecimento” (1989, p. 54), atribuindo-lhe também uma função transgressora, ao romper com as convicções vigentes e instaurar outras. A teoria do efeito, postulada por Wolfgang Iser, amplia os estudos de Jauss, ao analisar os efeitos que o texto literário provoca no leitor no momento de sua apreensão. Iser (1996) diz que a presença do receptor está antecipada na própria estrutura do texto, na figura do *leitor implícito*, que “não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus possíveis leitores” (p. 73). Ao antecipar a presença do leitor, o texto literário oferece a seus possíveis receptores determinados papéis, que ativam os atos de imaginação no momento da leitura e propiciam as condições para constituir o sentido do texto, que não é dado explicitamente, mas se atualiza apenas na “consciência imaginativa do receptor”. Iser (1996) postula que

Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma seqüência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor. O conteúdo dessas imagens continua sendo afetado pelas experiências dos leitores. Essas experiências constituem o quadro de referências que permite apropriar-se do não familiar ou ao menos

fundamentar sua imagem. A concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação. (p. 79)

O efeito catártico do texto só acontece quando o leitor é envolvido na solução dos conflitos e não se limita a contemplar a solução dada. Para afetar o leitor é indispensável que o texto literário apresente certo grau de estranheza, deixando de ser mero reflexo das disposições de seus receptores e exigindo deles um posicionamento ativo. Assim, para Iser (1996), apenas quando o leitor “produz na leitura o sentido do texto sob condições que não lhe são familiares (*analgizing*), mas sim estranhas” (p. 98), se opera nele uma transformação que evidencia uma parte de sua personalidade antes desconhecida. Esse processo se realiza através da interação entre texto e leitor

Na origem da comunicação e da interação entre texto e leitor, Iser salienta a importância das lacunas – ou pontos de indeterminação – presentes no texto, que exigem uma participação ativa e cooperativa do leitor a fim de preenchê-las. O preenchimento desses vazios possibilita a constituição do sentido do texto e ocorre por meio de projeções ativadas pela imaginação do leitor, sendo essa uma atividade fundamentalmente criadora. Enquanto realiza esses preenchimentos, o leitor envolve-se no mundo ficcional, experimentando outra realidade. Portanto, para Iser (1996), é “o vazio que possibilita a participação do leitor na realização do texto” (p. 131).

O teórico italiano Umberto Eco também apresenta concepções de leitor e de obra semelhantes. Para esse autor, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (1979, p. 39, grifos do autor), ou seja, ao ser criado, o texto já prevê os movimentos que serão realizados pelo leitor, projetados na figura do *leitor-modelo*. Esse processo exige do autor não apenas a pressuposição, mas a instituição do leitor-modelo. Nas palavras de Eco (1979), “prever o próprio leitor-modelo não significa somente “esperar” que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (p. 40). Assim, o leitor-modelo não corresponde ao leitor empírico, mas trata-se de “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 1994, p. 15).

A complexidade de um texto deve-se à presença do *não-dito*, que corresponde ao que não aparece na superfície do texto. Para Eco (1979), é esse *não-dito* que precisa ser atualizado e, para isso, “requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (p. 36). Não podendo dizer tudo sobre o mundo que cria, o texto ficcional “alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina

preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (Eco, 1994, p. 9). Conforme afirma o autor, é

a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implica), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para o qual acabará confluindo. (1979, p. x)

Para Eco, são esses movimentos cooperativos que “produzem o prazer e – em casos privilegiados – a fruição do texto” (*ibid*).

Toda obra literária deve atingir o leitor de tal maneira que provoque sua mobilização, levando-o a projetar no mundo ficcional suas próprias experiências, por meio do processo de identificação. Os efeitos sobre o leitor devem permitir que ele saia da experiência de leitura transformado. É nesse sentido que a obra literária pode ser emancipatória. Propiciando uma relação de interação entre o texto e o leitor, a literatura favorece a ampliação da visão de mundo do sujeito e leva-o a reconstruir a sua realidade.

A obra literária infanto-juvenil – assim como qualquer produção artística –, ao romper com o sentido único e instaurar a polissemia textual, se torna aberta e dá espaço para que o leitor, criança e jovem, possa dar significação ao texto. Dessa forma, possibilita, ao mesmo tempo, a vivência de uma situação tornada em experiência pela ficção e a interpretação do leitor que interage com sua própria experiência e visão de mundo, e, ao interagir, desenvolve o pensamento questionador e aquela concepção autônoma e crítica do mundo que propicia a “emancipação pessoal”, sugerida por Zilberman (1994).

Para que haja interação, a leitura não pode ser obrigatória, mas uma experiência livre e prazerosa. Rejane Pivetta de Oliveira (2000) critica o encaminhamento de leitura de textos literários comumente dado pela escola que, sob o pretexto de oferecer e facilitar para o aluno conteúdos importantes e questões atuais, acaba por pedagogizá-los. Para Oliveira, a escola “ainda não conseguiu superar as abordagens pedagógicas do texto literário infantil, mesmo quando este alcança qualidade estética” (p. 93).

O trabalho com a literatura infantil na escola quase sempre tem como finalidade o incentivo à leitura, mas raramente se reflete sobre a qualidade da leitura realizada, ocorrendo, na maioria dos casos, apenas um contato superficial com os textos, sem que de fato a leitura se transforme em uma experiência para o pequeno leitor. (*Ibid*)

Ao discorrer sobre a proposta de uma *leitura estética* – que tem por fundamento teórico a idéia de leitor implícito, postulada por Iser –, Oliveira (2000) diz que a leitura deve ser direcionada de modo a afetar os sentidos do leitor, transformar-se em experiência de prazer, e proporcionar o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor, pois só assim ele poderá perceber as complexidades da obra e tomar consciência da sua atividade de receptor crítico. A autora considera que o trabalho com o texto literário infanto-juvenil a partir da concepção de leitura estética pode representar uma contribuição mais importante para a formação e a educação dos leitores do que a prática conteudística e didática comumente utilizada, que não consegue despertar o gosto pela leitura. Isso ocorre porque, quando o texto é escolarizado, “o literário deixa de cumprir sua função de fornecer uma imagem alternativa dos modos de ser da realidade e de si mesmo” (p. 96). Dessa forma, para a realização da leitura estética é fundamental o reconhecimento do caráter ficcional da literatura, o que não condiz com a utilização do texto como pretexto para discutir assuntos que estão em foco.

A literatura infanto-juvenil, contradizendo a prática escolar, é um terreno fértil para o desenvolvimento de uma proposta de leitura estética, conforme enfatiza Oliveira (2000), “pois o universo da criança oferece vastas possibilidades de exploração da imaginação e da percepção, sobretudo por meio da dimensão lúdica que impregna tanto o fazer infantil como a linguagem literária” (p. 94).

A ênfase ao tema da interação no processo de leitura modifica o sentido pedagógico normalmente atribuído ao texto infantil: ao invés de transmitir normas e valores que limitam a compreensão do mundo, a leitura opera uma outra espécie de educação, uma “educação estética”, que amplia os limites do conhecido, renova a sensibilidade e desafia a conquista de um novo modo de ser. (p. 101)

Partilhando desse mesmo ponto de vista é que Jorge de Souza Araujo (2006) afirma que “é a educação dos sentidos que desenvolvemos com a atividade leitora” (p. 57). Preocupado com a forma como a atividade da leitura é direcionada no espaço escolar, Araujo diz que é *imprescindível leiturizar a escola* e, para isso, é necessário formar leitores. O ensaísta esclarece:

O que forma leitores não será um mecanismo padronizado de inversão: os livros servindo aos conteúdos programáticos. O que forma leitores são ritmo e constância do ler, balizando-os à formação de um gosto, à fruição estética, ao prazer como educação dos sentidos. (p. 72)

Ao falar da importância do trabalho com o texto literário realizado pela escola,

Elizabeth D'Angelo Serra (1998) diz que é necessário que o professor seja um leitor crítico. Postulando que somente “o professor leitor será capaz de mudar a qualidade da escola ao instrumentalizar, competentemente, seu aluno e cativá-lo para a leitura do texto escrito” (p. 99), a estudiosa afirma:

Se queremos uma escola básica brasileira que tenha qualidade, o texto literário tem que estar presente, com destaque, em meio a outros textos. Deve ser trabalhado de maneira completa como obra de arte que é, dando vida ao diálogo entre professores e alunos e não fragmentado como exercício gramatical ou como pretexto para animação e dramatização que acaba por encobrir a própria força do texto. A força e a importância do texto literário devem ser apresentadas com clareza para os alunos, contribuindo para que eles o desejem e dele apropriem-se, como seu. (p. 99)

É no sentido do leitor a que se destina que deve se direcionar a literatura infanto-juvenil, estabelecendo-se aí uma relação de cumplicidade, que só acontece quando o autor e sua produção literária estão comprometidos com os interesses da criança e do jovem. Nesse caso “se trata de um jogo que se joga a dois”, uma vez que sempre que lemos um bom livro, “ele também nos lê, vai nos revelando nosso próprio sentido, o significado do que vivemos” (Machado, 2002, p. 22). Para Eliana Yunes e Glória Ponde (1988), para que o texto seja aberto e emancipatório, não deve subestimar a capacidade do leitor, oferecendo-lhe uma visão única, mas deve assegurar sua liberdade de escolha e sua atuação crítica em relação ao texto, através da multiplicidade de pontos de vista. Assim,

Uma literatura que se quer aberta tem de representar a realidade de tal modo que permita opções ao leitor, ao lado de sua identificação. A literatura verdadeiramente emancipatória promove a criatividade e o espaço do leitor pela sua própria expressão estética. (p. 42)

Se, no dizer de Zilberman (1987), com o qual concordamos, “o sucesso do livro dependerá de sua orientação para o receptor, desde que em termos literários e artísticos, jamais educativos” (p. 22) – entendendo-se esse “educativos” no sentido de pragmáticos –, o texto literário infanto-juvenil comprometido com o leitor é aquele que considera a criança e o jovem em suas especificidades e modos próprios de estar no mundo, de se relacionar com ele; que investe na sua capacidade de dialogar e aprender com o texto, de recriá-lo, de preencher suas lacunas usando a imaginação, atribuindo sentidos, enfim, ressignificando a sua realidade.

Quando a criação literária atinge esse nível ela é uma obra de arte e, como tal, aberta e polissêmica. Como acentua Eliana Yunes (1984), a obra de ficção se funda sobre o simbólico,

instaurando o cruzamento de sentidos que expande a comunicação no tempo e no espaço. A autora, com base em Luís Costa Lima, enfatiza que “a arte, numa palavra, é um discurso inacabado que exige a comoção do leitor, transformando-o de passivo assimilador a co/agente da criação” (p. 127).

1.4 UM NOVO OLHAR SOBRE A LITERATURA INFANTO-JUVENIL

O fato de ter surgido a partir de uma necessidade de educar e moralizar a criança e o jovem, o que determinou seu caráter edificante, pragmático e funcional, fez com que, por muito tempo, a literatura infanto-juvenil fosse ignorada pela crítica e por estudiosos da literatura, que, como já dissemos, a consideravam como um gênero menor, ou subliteratura, sem valor artístico.

Entretanto, a partir dos anos 70, com o novo quadro que começava a se configurar, discutido anteriormente, a crítica passa a se interessar pela literatura infanto-juvenil, até então negligenciada. O grande aumento da produção de obras para crianças e jovens chama a atenção primeiramente da crítica de jornal. De acordo com estudos de Maria da Glória Bordini (1986),

Floresceu, portanto, nas águas do chamado *boom* dos anos 70 na literatura infanto-juvenil, uma crítica divulgada através da imprensa que, de início, comportava predominantemente escritores ou intelectuais já renomados, os quais, a partir de sua experiência autoral ou erudita em décadas anteriores, julgavam a ficção para crianças segundo padrões tradicionais, valorizando o pedagogismo das obras. (p. 97)

Como se percebe, é uma crítica fortemente influenciada pelo pedagogismo, assim como a produção infanto-juvenil até então, além de ser marcada por interesses pessoais em torno da obra, do autor ou dos editores. A adequação da obra como instrumento educativo era o principal parâmetro de avaliação aplicado. De acordo com Bordini (1986), este era um dos critérios de valoração da crítica de literatura infantil presente nos jornais dos anos 70 e 80. Uma pesquisa por amostragem demonstrou que as críticas publicadas na imprensa realizadas por nomes importantes do “panorama crítico em literatura infanto-juvenil não se afastaram dessa pauta de avaliação interessada no papel educativo do livro para crianças” (p. 98). A autora informa que, embora este tipo de postura crítica fosse a predominante naquele período,

também havia aquela crítica que, mesmo precariamente, devido à necessidade de síntese da crítica de jornal, procurava ater-se mais à análise da obra.

Ana Maria Machado (2006) denuncia que sempre houve pouca atenção, por parte da mídia, para a literatura infanto-juvenil, limitando-se essa atenção a momentos pontuais de comemoração. Salvo raras exceções,

a mídia sempre deu ao gênero apenas a atenção sazonal de um soluço anual em outubro, na semana da criança, em reportagens iguaizinhas e intercambiáveis ano após ano, variando apenas os títulos dos últimos lançamentos. Aliás, até isso melhorou – há agora outro soluço anual, em abril, quando se comemora o aniversário de Andersen, dia internacional do livro infantil, e seu equivalente nacional, dia 18, com o aniversário de Lobato. (p. 110)

No entanto, após debates e polêmicas em torno do valor literário das produções para o público infantil e juvenil, e com a inegável criatividade de novos escritores, que começaram a se dedicar à produção literária para crianças e jovens, e a qualidade estética das obras recém-publicadas, a literatura infanto-juvenil começava a ganhar *status* de arte ficcional. Com isso, chamou a atenção para outro tipo de crítica, a universitária, o que teve como consequência

a consolidação de uma teoria literária e de disciplinas específicas nessa área. Essa modificação no modo de refletir sobre a criação para a infância veio influenciar a atividade crítica em meados da década de 70, observando-se uma reviravolta do foco sobre o elemento humanístico-formativo para o estético-ideológico. (Bordini, 1986, p. 97)

A sua inserção nos estudos sobre literatura, aliada a essa reviravolta do foco, de que fala Bordini, – que enfatiza mais o valor estético em detrimento do valor pedagógico da obra – por parte do meio acadêmico, acaba por fortalecer a literatura infanto-juvenil no que se refere à sua afirmação como arte literária. Para Laura Sandroni (1998), o crescimento que ocorreu nesse período tem por trás o trabalho importante realizado nas universidades através de seminários, mesas-redondas, congressos e cursos de literatura infanto-juvenil (p. 26).

Ao afirmar que “o grande marco da literatura infantil e juvenil dos anos 80 acontece por duas vias em diálogo: produção e reflexão”, a ensaísta Ana Lúcia Brandão (1998, p. 47) considera que nesse período não apenas a literatura infanto-juvenil cresceu em qualidade, mas também a crítica sobre essa produção amadureceu. Para a autora, a década de 1970 foi muito significativa pelo grande número de obras publicadas, carecendo, todavia, de uma reflexão sobre o que era produzido.

Já nos anos 80 percebe-se que os profissionais da área começam a sentir necessidade de refletir sobre o papel da literatura infantil e juvenil, apontando caminhos e começando a detectar tendências, o que vai ajudando a esboçar possíveis diretrizes. (Brandão, 1998, p. 51)

Também é essa a visão de Machado (2006) sobre o trabalho desenvolvido pela crítica acadêmica, que trouxe “contribuições de alta qualidade e olhar agudo, numa reflexão teórica que igualmente contribui para a excelência do gênero entre nós” (p. 111). Em meio a uma grande produção de textos infanto-juvenis, sendo necessário separar obras literárias de produções medíocres,

a crítica universitária tem sabido ver, na ruptura operada pelos autores infanto-juvenis da chamada geração de 70, a criação de novos paradigmas, capazes de mobilizar uma interação estética no encontro com o leitor, sem prescrições nem proscricções [...]. A excelência dessa reflexão teórica tem sido outra marca do setor entre nós, que nos distingue internacionalmente. Poucas sociedades podem apresentar padrões análogos nesse campo. (*Ibid*)

O interesse pela literatura para crianças e jovens, no entanto, não contagiou unanimemente os críticos e acadêmicos. Conforme denunciaram, na década de 80, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1993),

As relações da literatura infantil com a não-infantil são tão marcadas, quanto sutis. Se se pensar na legitimação de ambas através dos canais convencionais da crítica, da universidade e da academia, salta aos olhos a marginalidade da infantil. Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior. (p. 11)

Sobre essa questão, Diana Maria Marchi (2000) pontua que, embora a literatura infanto-juvenil brasileira tenha ingressado “numa fase de respeito, com a academia tomando-a como objeto de estudos que geraram trabalhos científicos”, o seu “novo *status*, conquistado ao longo de várias décadas, ainda assim, não impediu que alguns puristas da área de letras torcessem o nariz diante do gênero, considerando-o objeto de estudos da pedagogia” (p. 171). E enquanto persistia nos meios acadêmicos o debate sobre a legítima área à qual pertencia a literatura infanto-juvenil, se à pedagogia ou à literatura, “a produção literária para crianças se fortalecia e se expandia, quer como um sólido mercado consumidor, quer como uma literatura de ficção altamente qualificada”(ibid).

A postura desses “puristas” atualmente não mais se justifica, pois, se Baumgärtner encontrava fortes razões – no caráter essencialmente edificante, pedagógico e moralista das obras, que primavam pelo ensinamento – para dizer que “a literatura infantil é primeiramente um problema pedagógico, e não literário” (Baumgärtner *apud* Zilberman, 1987, p. 12), hoje essa afirmativa não tem sustentação, na medida em que, “centenária, a literatura infantil brasileira oferta ao leitor atual um acervo respeitável de boas obras” (Zilberman, 2005, p. 11) que, rompendo o vínculo com o utilitarismo pedagógico e adquirindo qualidade estética, se afirma como arte. Enfatizando o valor artístico da literatura direcionada ao público infanto-juvenil, Coelho (1991) argumenta que

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática; o imaginário e o real; os ideais e sua possível/impossível realização... (p. 24)

E se, ao analisar a literatura infanto-juvenil até o início dos anos 90, Coelho (1991b) já afirmava ser aquela uma “literatura em progresso” (p. 267), os estudos das produções mais recentes garantem que atualmente ela ocupa um lugar de destaque, suas obras atestando a qualidade adquirida e se encontrando consolidada como arte literária. Em ensaio recente Regina Zilberman (2008) faz o seguinte balanço:

Em pouco mais de cem anos, a literatura infantil brasileira deu enorme salto: a ausência de títulos foi substituída pela oferta variada de obras, correspondendo aos diferentes gêneros literários (narrativas, poesia, teatro, informativo etc.). Por sua vez, a qualidade acompanhou a quantidade, graças a personagens representativas da infância, ao bom humor dos textos, à discussão dos temas atuais. Mais importante é o fato de as obras dos autores brasileiros corresponderem às necessidades de leitura do público infantil. (p. 18)

Inserida nesse contexto e fazendo parte do acervo nacional, a literatura infanto-juvenil produzida por escritores baianos prescinde de estudos que analisem a qualidade literária das obras produzidas.

2 PANORAMA DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL: REFAZENDO O PERCURSO

Elas afastaram as cadeiras de balanço e colocaram a colcha aberta na sala. Fecharam a porta, as janelas e tiraram de dentro da arca duas malinhas e dois chapéus antigos. Daí a pouco as duas estavam de chapéu, sentadas nas malas, em cima da colcha de retalhos. Eu me sentei ao lado delas, na colcha. E, assim, começou a nossa viagem...

(Robatto, *A viagem de retalhos*, 1986, p. 18)

Embora a apresentação do panorama histórico da literatura infanto-juvenil figure em muitos estudos da área e possa parecer gratuita a sua retomada na presente pesquisa, faz-se necessário traçarmos um perfil – ainda que sucinto – desse tipo de produção, desde as suas origens européias até as produções brasileiras mais recentes, para melhor contextualizar as obras de escritores baianos que iremos analisar.

2.1 PERCORRENDO O MUNDO: DOS CONTOS DE FADAS AOS CLÁSSICOS

Como foi visto no capítulo anterior, o escritor francês Charles Perrault registrou, em 1697, contos de fadas que faziam parte da tradição oral de várias regiões do país, dando aos mesmos um tratamento literário, constituindo-se essa coletânea na primeira obra publicada visando diretamente ao público infanto-juvenil. Inicialmente foram publicados oito contos, sendo posteriormente acrescentados mais três e, conforme observa Machado (2002), “embora abrangendo um número bastante reduzido de contos de fadas, apenas 11, a obra de Charles Perrault associou para sempre o nome do autor e o gênero” (p. 71). De lá para cá, foram traduzidos para muitos países e ganharam muitas versões, mas ainda hoje constituem o repertório dos contos tradicionais infantis, inspirando muitas produções ao longo dos anos, principalmente na preservação de elementos a eles inerentes, como a presença do mágico e do maravilhoso.

Originalmente publicada com o título *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, a obra de Perrault já deixava explicitado o seu propósito educativo e

moralizador, acompanhando os ideais de educação da época. As histórias populares transmitidas oralmente, fontes dos contos de Perrault, não apresentavam caráter moralizante. Este foi incorporado ao texto escrito, deliberadamente, para cumprir uma função pedagógica.

As Aventuras de Telêmaco (1695-1699), do também francês Fénelon (François de Salignac de La Mothe) foram escritas para uma criança em especial, o Duque de Borgogne, com a finalidade de educar e formar o caráter do príncipe. Contudo, ao se disseminar, a obra agradou a outras crianças e também a adultos, tornando-se fenômeno de circulação em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Duas obras, inicialmente escritas para adultos, de forte tom de protesto e crítica social, também agradaram crianças e jovens e transformaram-se em obras clássicas da literatura infanto-juvenil. São elas *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, ambas escritas e publicadas na Inglaterra. Esse sucesso se deve a dois aspectos apontados por Coelho (1991b). No caso da obra de Defoe, à forte identificação dos pequenos leitores com o herói:

Tal como Robinson, os meninos e meninas enfrentam, em seu crescimento, o difícil processo de ajustamento ao mundo desconhecido do “adulto”; e como aquele “herói”, dispõem apenas de alguns poucos elementos de ajuda exterior. Como Robinson, precisam lutar contra as carências ambientes; sentem insegurança e medo; sentem solidão... mas descobrem a possibilidade da vitória e o poder da vontade, para a vitória final. (p. 120)

Já no caso de *Viagens de Gulliver*, ao sofrer adaptações para se adequar ao novo público, manteve-se na obra apenas o pitoresco das aventuras e “foi, sem dúvida, esse pitoresco ou esse fantástico (que joga com a relatividade dos tamanhos, formas, valores etc.) que garantiu o sucesso universal alcançado pelo livro” (Coelho, 1991b, p. 124).

Assim como Perrault fez na França, na Alemanha os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX, também se dedicaram à tarefa de recolher narrativas populares. Uma pesquisa realizada por eles de 1812 a 1814 – que tinha como objetivos básicos “o levantamento de elementos lingüísticos para fundamentação de *estudos filológicos* da língua alemã e a *fixação dos textos do folclore literário* germânico, expressão autêntica do espírito da raça” (Coelho, 1991b, p. 140-141) – ultrapassou a intenção inicial e deu origem ao livro *Contos para o lar e as crianças*. Muito mais extensa que a de Perrault, a coletânea dos Grimm reunia mais de duzentos contos, entre eles clássicos como *Branca de Neve e os sete anões* e *João e Maria*. Ou seja, “buscando encontrar as origens da realidade histórica “nacional”, os pesquisadores encontram a fantasia, o fantástico, o mítico... e uma grande literatura infantil surge para

encantar crianças do mundo todo” (Coelho, 1991b, p. 140).

São muitos os estudos realizados sobre os contos de Perrault e dos irmãos Grimm, que se preocupam em buscar a sua simbologia e apontam para o seu grande valor psicanalítico: identificadas com as personagens e com as situações vividas, as crianças elaboram simbolicamente seus medos, conflitos e angústias, conseguindo superá-los. Desses estudos, um dos mais conhecidos é o do psicólogo austríaco Bruno Bettelheim (1980). De acordo com esse autor,

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento – superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral – a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. [...] É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar a melhor direção à sua vida. (p. 16)

Nas versões dos contos populares dos irmãos Grimm, embora ainda imperem o didatismo e o moralismo, os aspectos mais violentos e negativos das histórias foram suprimidos ou suavizados, devido à nova concepção de criança da sociedade da época, voltada agora para o sentido humanista da vida, trazido pelo Romantismo.

Assim, a violência (patente ou latente) dos *Contos* de Perrault cede agora a um *humanismo*, onde se mescla o sentido do *maravilhoso* da vida. A despeito dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina sempre é *a esperança e a confiança na vida*. (Coelho, 1991b, p. 142)

Entretanto, a mudança mais marcante na literatura produzida para a criança e o jovem ocorreu na Dinamarca, em 1835, quando começaram a ser publicadas as histórias infantis do escritor Hans Christian Andersen. Este autor também recorreu a narrativas populares de sua terra, mas marcou uma grande diferença em relação às coletâneas francesa e alemã, não se limitando a recontar as histórias tradicionais recolhidas. Andersen apropriou-se dos modelos dos contos tradicionais e criou novas histórias que traziam sua marca pessoal: “uma visão poética misturada com profunda melancolia” (Machado, 2002, p. 72).

Com o primado da emoção sobre a razão, reivindicado pelo Romantismo, a literatura infanto-juvenil passa a privilegiar na narrativa elementos impensáveis até então. Assim, de

acordo com Perrotti (1986b), além da valorização do folclore, que passa a ser visto como forma de afirmação nacional, desenvolve-se uma tendência literária que busca “a valorização da fantasia, do sonho e da emoção, acima de qualquer atividade moralizante ou pedagogizante” (p. 51). A maioria das obras de Andersen expressa experiências pessoais e acontecimentos cotidianos. Segundo Coelho (1991b),

Essencialmente "sintonizado" com os ideais românticos de exaltação dos valores populares, com os ideais de fraternidade e generosidade humana, Andersen vai-se revelar uma das vozes mais puras do espírito do "simples". Não do rudimentar e tosco, mas do singelo, do ingênuo que vive mais pelas *emoções do coração* do que pelas forças do intelecto. (p. 149)

E é esse espírito de simplicidade e singeleza que se observa em clássicos do autor a exemplo de *O patinho feio*, *O soldadinho de chumbo*, *A sereiazinha* e *A pequena vendedora de fósforos*. Consciente dos grandes contrastes entre riqueza e pobreza presentes na sociedade, Andersen introduziu nas narrativas a denúncia de problemas sociais, como a miséria e a injustiça, embora suas personagens não se revoltam com as situações vividas, antes mostrando-se resignadas e encontrando refúgio na crença na justiça divina. Assim, muitas de suas histórias não são concluídas com o tradicional "final feliz", mas marcadas pela presença do trágico. Todavia, transcendendo o final trágico real-concreto, as personagens ressurgem numa outra dimensão, com uma possibilidade, ou configuração, diferente de felicidade.

O valor e a importância da sua obra o consagraram “pai da literatura infantil”, e o Prêmio Hans Christian Andersen, concedido pelo International Board on Books for Young People – IBBY – é considerado o Nobel da literatura infanto-juvenil. Na história da literatura infanto-juvenil mundial, a obra de Andersen é considerada um marco por lançar o germe de uma narrativa que funde o real e o maravilhoso. A maioria de suas narrativas apresenta personagem, espaço e problemática retirados da realidade comum, mas tão revestidos pelo maravilhoso que as fronteiras entre o real e a fantasia desaparecem. Todavia, “foi Lewis Carroll quem, na literatura moderna, conseguiu explorar de maneira genial as possibilidades dessa fusão, explorando também um novo e importante elemento: o *nonsense*, o sem sentido, a graça, o ludismo...” (Coelho, 1991b, p. 158), com a publicação de *Alice no país das maravilhas* (1865), na Inglaterra. Para Coelho,

Nas raízes do fantasioso universo de *Alice no País das Maravilhas* (ou no *País do Espelho*), é esse *nonsense* que encontramos. É a lúcida consciência do absurdo das regras e valores absolutos que, instituídos em sistemas, regem a vida do homem. E a denúncia desse absurdo se faz através de outro

absurdo: o que resulta da subversão não só das leis naturais que nos regem, mas principalmente da linguagem. Indiscutivelmente, o grande valor literário de *Alice no País das Maravilhas* está em sua *invenção de linguagem*, correspondendo essencialmente à natureza das fantásticas aventuras ali concretizadas. (p. 161)

Obras totalmente inovadoras, os livros de Carroll instauram a ruptura com a lógica comum, tornando-se assim partidários da lógica infantil. Com isso, “como sustentam vários psicólogos contemporâneos, Carroll intuitivamente explorou o pensamento lateral que as crianças dominam tão bem, e isso as fascinou” (Machado, 2002, p. 113)

Vale registrar um fato curioso, apontado por Coelho (1991b), em relação a esses livros. Ao contrário do que aconteceu com *Robinson Crusóe* e *Viagens de Gulliver* – livros originalmente escritos para adultos que se immortalizaram como literatura infanto-juvenil –, as obras de Lewis Carroll, por sua simbologia, vem despertando o interesse de estudiosos e, gradativamente, se transformando em obras para adultos.

Aproximadamente na mesma época, outros escritores europeus e norte-americanos se destacaram por suas obras direcionadas para o público infanto-juvenil. Na França, Alexandre Dumas (pai), com uma produção numerosa que inclui *Os três mosqueteiros* (1844), *O conde de Monte Cristo* (1845), *O Visconde de Bragelonne* (1848), livros que “são repletos de intrigas na corte, traições, fugas espetaculares, festas deslumbrantes, namoros complicados e muita esgrima” (Machado, 2002, p. 92).

Ainda na França, Júlio Verne com suas viagens de aventuras como *Viagem ao centro da Terra* (1864) e *Vinte mil léguas submarinas* (1869); na Inglaterra, Charles Dickens, com *Aventuras de Oliver Twist* (1837); também na Inglaterra, o escocês James Matthew Barrie com *Peter Pan, o menino que não queria crescer* (1904); o anglo-indiano Rudyard Kipling com *O livro da selva* (1893) e *Mowgli, o menino lobo* (1895); o escocês Robert Louis Stevenson com *A ilha do tesouro* (1883) e *O médico e o monstro* (1886). Machado (2002) elegeu *A ilha do tesouro* como o seu “livro de ilha” preferido. Para a autora, a obra de Stevenson ultrapassa a simples história de aventura e se configura como uma história de busca, com uma visão especial sobre o processo da curiosidade e do medo:

Parece ser apenas uma empolgante história de piratas, mas é muito mais do que isso – é uma reação ao pessimismo e ao desânimo, um ato de confiança na potencialidade juvenil. Por essa razão, fica para sempre. É também um roteiro de iniciação à vida, um livro sobre o bem e o mal ambíguos, sobre traição e confiança, sobre o fim da inocência e os caminhos do crescimento, sobre homens medíocres e vilões prodigiosos. No fundo, um mapa de tesouro entregue ao leitor. (p. 87)

Outros autores e obras seqüenciam o prestígio do gênero. Nos Estados Unidos James Fenimore Cooper com *O último dos moicanos* (1826) e Mark Twain, com *Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *Aventuras de Huckleberry Finn* (1884). Para Ana Maria Machado, uma das grandes inovações da obra de Cooper está em mostrar os índios como ameaçados, contrariando a visão da época, que os via como ameaçadores. Sobre os livros de Twain, Machado (2002) comenta:

A força toda de sua obra vinha do sentido de observação crítica da sociedade em torno, feita de um ponto de vista colado nos protagonistas jovens, de uma forma que ninguém ousara falar até então. E de uma linguagem nova, trabalhosamente elaborada a partir de ouvir com muita atenção como as pessoas se expressavam à sua volta. (p. 103)

Também nos Estados Unidos, Jack London com *O filho do lobo* (1900) e *O grito das selvas* (1903), Lyman Frank Baum com *O mágico de Oz* (1900) e Edgard Rice Burroughs com *Tarzan dos macacos* (1914); na Itália, Collodi com *As aventuras de Pinóquio* (1883) e Edmund de Amicis, com *Coração* (1886); e muitos outros.

Consideradas clássicos universais, muitas dessas obras continuam atualizadas pelas sucessivas reedições e adaptações e por inspirarem outras produções, além de serem recriadas por outras linguagens artísticas, a exemplo do cinema e do teatro. São clássicos no sentido utilizado por Ítalo Calvino (1998) quando diz que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11).

Para Jorge de Souza Araujo (2006), os excepcionais dotes artísticos de muitos desses escritores “estabeleceram uma ponte de comunicação perdurável no tempo, criando personagens que se imortalizaram no coração e na fantasia de milhares de crianças no mundo inteiro” (p. 99). No Brasil é mais ou menos nessa época que começam a aparecer os primeiros livros para crianças e jovens. Algumas das obras citadas são traduzidas e adaptadas para os leitores brasileiros, o que ainda continua acontecendo.

2.2 O PERCURSO BRASILEIRO: DAS TRADUÇÕES EUROPÉIAS ÀS PRODUÇÕES NACIONAIS

Enquanto na Europa a literatura para crianças e jovens crescia e se consolidava desde o século XVIII, no Brasil, a literatura infanto-juvenil surgiu apenas no final do século XIX, momento histórico de transição do regime monárquico para o republicano, em um contexto em que “vários elementos convergem para formar a imagem de Brasil como a de um país em processo de modernização” (Zilberman; Lajolo, 1993, p. 15): a abolição da escravatura, a busca pela consolidação dos ideais republicanos, o rápido crescimento urbano, a chegada dos imigrantes, o aumento das escolas urbanas. Para Zilberman e Lajolo, todos esses acontecimentos somados à emergência da nova classe média urbana, apontaram para a existência de um “virtual” público consumidor de livros infantis e escolares. Nesse período inicial, os livros para crianças e jovens que circulavam no Brasil se resumiam a traduções de edições européias de contos de fadas, contos populares e alguns clássicos, além de textos direcionados para o trabalho pedagógico que constituíam a chamada literatura escolar.

Leonardo Arroyo (1988), atento para a dificuldade de se estabelecer os limites entre a literatura escolar e os livros para diversão nos primórdios do surgimento da literatura infanto-juvenil brasileira, diz que, de um modo geral, o acervo direcionado às nossas crianças e jovens constituía-se de “livros de utilização imediata na área escolar, quer na intenção de diversão, quer na intenção do aprendizado, quer na intenção das obrigações escolares” (p. 94).

As traduções eram inicialmente feitas em Portugal e chegavam esparsamente ao Brasil. Arroyo identifica como das mais antigas o *Robinson Crusóé*, traduzido em 1786, e *Viagens de Gulliver*, em 1822. As traduções realizadas em Lisboa prejudicavam muito o desenvolvimento da leitura e aprendizado da língua portuguesa – que no Brasil já era muito diferente da de Portugal – pelas crianças e jovens. E mesmo quando as traduções já eram realizadas no Brasil, o fluxo de textos vindos de Portugal continuava, sendo muitas vezes preferidos para uso escolar, evidenciando “as raízes da nossa subordinação intelectual à Europa, fenômeno, aliás, até certo ponto explicável dentro dos quadros do complexo cultural universal” (Arroyo, 1988, p. 106).

Arroyo registra, em suas pesquisas, algumas manifestações isoladas de reação. A tentativa mais enfática de mudança nesse quadro, todavia, vai acontecer com Figueiredo

Pimentel, através da iniciativa da Livraria Quaresma⁸ que desejava oferecer à criança brasileira uma biblioteca infantil fundada sobre o nacional. Tendo publicado os *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel, em 1894, o velho Quaresma entrega a esse autor a tarefa e, com isso, encaminha “sua atividade de livreiro e editor para a solução do conflito, tácito, entre o leitor infantil brasileiro e a literatura infantil que nos vinha de Portugal” (Arroyo, 1988, p. 110), ou seja, buscava-se resolver o conflito entre a linguagem falada e a escrita.

Com seus livros, dentre os quais *Histórias da avozinha* (1896), *Histórias da baratinha* (1896), *A queda de um anjo* (1897), *O livro das crianças* (1898) e *Contos do tio Alberto* (s.d.), Figueiredo Pimentel insere na literatura para crianças e jovens a leveza da linguagem e o lúdico, emprestando à narrativa um tratamento mais literário do que didático, embora permaneçam as preocupações educativas e moralizantes. A atividade de Pimentel, mesmo não sendo ainda uma criação literária original, já que se tratava de adaptações de contos clássicos e populares – embora nos últimos livros estivessem intercalados com criações do autor –, marcou uma fase de transição. Regina Zilberman (2005) destaca-lhe o pioneirismo na inserção da cultura popular e da oralidade na literatura infanto-juvenil brasileira:

Quando decidiu dedicar-se à literatura infantil, preferiu seguir o caminho sugerido pelos irmãos Grimm. Publicou coletâneas de muito sucesso, como os *Contos da Carochinha* (1894), onde se encontram as histórias de fadas européias, ao lado de narrativas coletadas entre os descendentes dos povoadores do Brasil. Há histórias de origem portuguesa e também narrativas contadas pelas escravas que educavam a infância brasileira no século XIX. Foi como a tradição popular e oral entrou na literatura infantil brasileira, para não mais sair. (p. 17-18)

Para Arroyo (1988), a iniciativa conjunta de uma livraria que pretendia abrigar a produção de livros e vendê-los a preços populares e um autor que escrevia “em linguagem solta, livre, espontânea, e bem brasileira para o tempo” (p. 178), deu à literatura infanto-juvenil uma orientação popular, desviando o curso da destinação dos livros clássicos – que eram direcionados exclusivamente ao público escolar – e subvertendo os cânones da época.

Além das obras de Figueiredo Pimentel, destacam-se no período as traduções e adaptações realizadas por Carlos Jansen, a exemplo dos *Contos seletos das mil e uma noites*⁹ (1882), *Robinson Crusó* (1885), *D. Quixote de la Mancha* (1886), *Viagens de Gulliver* (1888) e *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen*¹⁰ (1891), entre outras, e a de

⁸ Segundo Arroyo, “os editores Garnier, Laemmert e Quaresma constituíam então a trindade dos fornecedores de livros no Rio de Janeiro” (Arroyo, 1988, p. 110).

⁹ Compilação de contos orientais.

¹⁰ Obra de origem alemã escrita por Karl L. Immermann, em 1838.

João Ribeiro, *Coração* (1891), livro muito difundido entre os leitores brasileiros. Sobre Jansen, Arroyo (1988) destaca a preocupação que este professor alemão, naturalizado brasileiro, demonstrava com a ausência de uma literatura infanto-juvenil nacional e com a inadequação das traduções que vinham de Portugal para as crianças e jovens brasileiros:

Desde logo percebeu o ilustre professor do Colégio Pedro II as deficiências que havia no Brasil no terreno da literatura infantil e juvenil e as já manifestas inconveniências representadas pelas traduções ou originais portugueses. Carlos Jansen inscreve-se, desse modo, entre os pioneiros de nossa literatura infantil não só pelas traduções que realizou, como também pela consciência que tinha do problema. (p. 172)

As histórias européias, ao serem adaptadas, ganharam "versões abasileiradas", numa clara intenção de nacionalização dessas obras. Sendo assim, "o início da literatura infantil brasileira fica marcado pelo transplante de temas e textos europeus adaptados à linguagem brasileira" (Zilberman; Lajolo, 1993, p. 17). Todavia, ao mesmo tempo em que aumentava o número de traduções e adaptações, e assim como já vinha acontecendo com a literatura para adultos e com outros setores intelectualizados, começava a "se firmar, no Brasil, a consciência de que uma literatura própria, que valorizasse o nacional, se fazia urgente para a criança e para a juventude brasileiras" (Coelho, 1991bp. 219).

Com isso, tentando acompanhar a tendência ao patriotismo ufanista da literatura para adultos, temas como exaltação da natureza brasileira, grandeza nacional, exaltação de vultos e episódios históricos nacionais estão presentes nas obras infantis produzidas no Brasil no início do século XX, especialmente para uso escolar. São exemplos dessa literatura os *Contos pátrios* (1904), de Olavo Bilac e Coelho Neto, *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida e *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim. As temáticas nacionais dos textos e sua valorização para o desenvolvimento do trabalho pedagógico contribuíram para a legitimação da literatura infanto-juvenil brasileira.

Semelhante ao que aconteceu na Europa, também no Brasil a escola teve um papel fundamental no surgimento das produções literárias infanto-juvenis. Além dos temas patrióticos, que visavam à transmissão de valores nacionalistas, predominavam aqueles propícios à transmissão de valores morais, religiosos e sociais como honestidade, retidão de caráter, sentimento filial, pureza de espírito, obediência e valorização dos estudos. Também se destacam como livros literários adequados aos trabalhos pedagógicos as antologias folclóricas da cultura brasileira, como *Os nossos brinquedos* (1909) e *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916), ambos de Alexina de Magalhães Pinto e os livros temáticos de

conteúdos escolares a exemplo de *Livro das aves* (1914), de Presciliana Duarte de Almeida e *A árvore* (1916), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira. Com obras desse tipo, impregnadas de didatismo, a estagnação marcava os textos literários infanto-juvenis que se mostravam muito distantes da sensibilidade presente nas narrativas de Andersen e das aventuras maravilhosas vividas pela Alice de Carroll.

Em 1919, uma obra inaugura uma nova tendência na literatura infanto-juvenil e “com ela abre-se um caminho que vai ser dos mais trilhados pela literatura didática daí em diante: o rural” (Coelho, 1991b, p. 221). Trata-se de *Saudade*, de Tales de Andrade, que, mesclando ficção e realidade, apresenta a vida rural como a ideal e “propaga a imagem de um Brasil que encontra na agricultura sua identidade cultural, ideológica e econômica” (Lajolo; Zilberman, 2004, p. 40).

A grande mudança, porém, ocorreria com Monteiro Lobato que, insatisfeito com a pobreza e o conservadorismo da literatura infanto-juvenil, empreende um projeto para modificá-la. Em carta escrita ao amigo Godofredo Rangel, Lobato expressa seu desejo de escrever para crianças:

Ando com idéias de entrar por esse caminho: livros para crianças. De escrever para marmanjos já me enjoei. Bichos sem graça. Mas para as crianças um livro é todo um mundo. Lembro-me de como vivi dentro do *Robinson Crusóé* de Laemmert. Ainda acabo fazendo livros onde as crianças possam morar. Não é ler e jogar fora, sim morar, como morei no *Robinson* e n'*Os filhos do Capitão Grant*. (apud Coelho, 1991b, p. 228)

Tendo em vista este objetivo, Lobato começa a escrever a série de livros do Sítio do Picapau Amarelo, iniciando com *A menina do narizinho arrebitado* (1920) e ampliando cada vez mais o universo criado com várias histórias que integram livros como *As reinações de Narizinho* (1931), *Memórias de Emília* (1936), *O Sítio do Picapau Amarelo* (1939), *A chave do tamanho* (1942) – narrativas onde o real e o maravilhoso convivem no mesmo espaço e com as quais as crianças logo se identificam –, tornando-se um marco na história da literatura infanto-juvenil brasileira. Coelho (1991b) destaca Lobato como sendo, na área da literatura para crianças e jovens, “o divisor das águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje” (p. 225). Ao romper radicalmente com velhas convenções e introduzir inovações formais, “Lobato encontrou o caminho criador que a Literatura Infantil estava necessitando” (*ibid*).

As obras de Lobato exploram temas do folclore e da imaginação, abordando tanto questões nacionais quanto mundiais, utilizando uma linguagem criativa, original, simples e coloquial, problematizadas de tal forma que agradavam às crianças e eram facilmente

compreendidas por elas. Araujo (2006) também ressalta a importância de Lobato e sua obra infanto-juvenil, dizendo que

é fora de dúvida que cabe a Monteiro Lobato a condição de criador da literatura infantil brasileira, conquanto os mitos, lendas e outros repertórios da oralidade sejam correntes e de domínio de todos. Foi *A menina do narizinho arrebitado* que abriu o mercado editorial de livros para criança no Brasil, com uma linguagem coloquial, motivos populares e uma perfeita articulação real-fantasia. (p. 114)

É com Monteiro Lobato que a literatura infanto-juvenil brasileira se reconfigura e dá um grande salto qualitativo. Privilegiando a reconstrução fictícia do universo da criança e do jovem e integrando realidade e fantasia, suas produções são literatura infanto-juvenil no sentido autêntico de arte literária. Para Sandroni (1998), “Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a acreditar na inteligência da criança, na sua curiosidade intelectual e capacidade de compreensão” (p. 16).

Atréada aos interesses do Estado e às instituições por ele usadas para a difusão de suas ideologias, a literatura infanto-juvenil expandiu-se, em quantidade, nas décadas seguintes. Atraídas pelo mercado escolar algumas editoras passaram a valorizar mais esse tipo de literatura e a estimular a produção de livros nacionais. Como se vê, o estímulo que a literatura infanto-juvenil passou a receber não provinha de sua legitimação como obra de arte, mas do mercado escolar que absorvia as obras. Essa destinação influenciava grandemente a própria escritura das obras, que deveriam adequar-se aos cursos e a seus currículos. Apesar do grande número de livros publicados, são obras, em sua maioria, de “inexpressivo nível literário”, pois “em sua base está a *intencionalidade pedagógica* que vinha do período anterior” (Coelho, 1991b, p. 241, grifos da autora).

Algumas produções, influenciadas pelas mudanças estéticas propostas pelo Modernismo, apresentam uma nova linguagem, abandonando o rigor da norma culta – típico das produções anteriores – e tornando-se coloquial. Entretanto, seguindo o padrão já consolidado pela literatura infanto-juvenil brasileira, a maioria dos escritores insiste na roupagem didática e moralista das obras, visando ao seu uso pelas escolas. Assim, continuavam predominando como temas, episódios da história do Brasil e o próprio ambiente escolar. Coelho (1991) registra que

O panorama dos anos 30/40 mostra que, além dos livros de Lobato e das obras clássicas traduzidas ou adaptadas, apenas alguns escritores, entre os que escreveram na época, atingiram a desejável literariedade. No geral,

predomina o imediatismo das informações úteis e da formação cívica. (p. 241)

De acordo com a autora, entre os anos 30 e 40 se instaura um antagonismo entre realismo e imaginação fantasiosa. Certos setores educacionais, defendendo a necessidade de os alunos conhecerem a realidade brasileira, colocam-se contra a fantasia na literatura infanto-juvenil, exigindo uma representação literária realista. Assim, a literatura que surge nos anos 40 para crianças e jovens é destituída dos principais elementos que caracterizam a literatura infanto-juvenil: o extraordinário e o maravilhoso. Encaradas como “mentiras”, as personagens mais tradicionais dos contos de fadas – como princesas, príncipes encantados, bruxas, gigantes e duendes – foram eliminadas, sob a acusação de provocarem a alienação da criança por falsificarem a realidade, e “dessa ‘caça às bruxas’ resultou uma farta produção de livros estritamente reais, mas no geral medíocres ou nulos como literatura” (Coelho, 1991b, p. 247).

Entretanto, Coelho (1991b) aponta para a existência de alguns poucos escritores que superaram essas limitações e atingiram, em menor ou maior grau, a “dimensão criadora” fundamental para a produção literária. Regina Zilberman (2005) destaca os nomes de Viriato Correia, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo como escritores que, ao lado de Monteiro Lobato, “formaram o time de autores da época” (p. 35).

Tendo escrito livros que tinham como tema episódios da história nacional, Viriato Correia ganha destaque com a publicação de *Cazuza* (1938), obra que atingiu grandes índices de produção. Representativo do realismo na literatura infanto-juvenil, *Cazuza* aborda a vida cotidiana e acompanha a trajetória de vida do protagonista, que narra suas memórias. Para Zilberman (2005),

Cazuza é, à sua maneira, um *romance de formação*, empregado aqui o conceito aplicado às obras de ficção em que a personagem principal passa por um processo interno e externo de crescimento, na direção da maturidade e da sabedoria. É o que ocorre nesse livro, sem que ele se mostre didático – Viriato Correia não quer transmitir nenhuma lição – ou cansativo. O resultado é um texto cheio de vivacidade que vale a pena ler hoje e sempre [...]. (p. 37)

Destoando da tendência da época e rompendo com o modelo vigente, conservador e moralizante, o escritor Graciliano Ramos escreveu obras inovadoras – ora denunciando a exclusão social, ora fazendo críticas aos políticos e à versão oficial da história do Brasil através do humor. Com *A terra dos meninos pelados* (1939), o autor apresenta uma personagem criança que, em suas carências e angústias, se aproxima da criança real. Ao

abordar a discriminação sofrida pelo garoto e sua auto-afirmação por meio da fantasia, a narrativa torna livre o trânsito entre o real e o fantástico. Já em *Pequena história da República*, que “destoa do quadro geral das obras de fundo didático” (Lajolo; Zilberman, 2004, p. 80), o autor tematiza fatos históricos nacionais a partir de uma visão crítica.

Érico Veríssimo escreveu para o leitor infanto-juvenil, entre outros, *Aventuras do avião vermelho* (1936), *Os três porquinhos pobres* (1936) e *Rosamaria no castelo encantado* (1936), livros cujos protagonistas abandonam, momentaneamente, a vida cotidiana tediosa para viver aventuras no mundo da fantasia.

Como já foi dito, entre 1920 e 1945 houve crescimento da produção literária para crianças e jovens no Brasil. Em contrapartida, os anos seguintes se configuraram como um período de pouca produção e até mesmo de estagnação da literatura infanto-juvenil que, para Zilberman (2005), carecia da “centelha de imaginação” (p. 45) necessária para a criação de obras de qualidade.

Conforme os estudos de Zilberman e Lajolo (1993), a partir de meados dos anos 40, o espaço cultural brasileiro passa a ser invadido por produtos norte-americanos - em decorrência da adesão do Brasil às forças aliadas, que vencem a Segunda Guerra, e da política de boa vizinhança com os Estados Unidos. Os produtos importados passam a ser mais prestigiados nos centros urbanos, em detrimento dos produtos nacionais, e a cultura de massa, muito difundida nesse período, é incorporada também pela literatura infanto-juvenil, que é atingida pela cultura norte-americana "insidiosamente atuante nos mecanismos de produção em série de obras repetitivas" (p. 132). Para as autoras,

A literatura infantil, ainda que não tenha abdicado de sua já tradicional missão patriótica, acompanhou seu tempo: no geral, não deu lugar à expressão popular, nem à ruptura das cadeias de dominação, como fizeram, em momentos anteriores, respectivamente, Graciliano Ramos e Monteiro Lobato. Por isso não sentiu qualquer espécie de constrangimento em copiar processos da cultura de massa, não apenas porque eles a beneficiavam, como também porque correspondiam ao padrão de qualidade a ser atingido. (*Ibid*)

Na produção em série, destacam-se Francisco Marins com a série do Roteiro dos Martírios, *Expedição aos martírios* (1952), *Volta à serra misteriosa* (1956), entre outros; Maria José Dupré com uma série de livros em que as mesmas crianças vivem aventuras em uma fazenda, entre eles *A ilha perdida* (1945) e *A montanha encantada* (1948); e Lucia Machado de Almeida com os episódios em torno do herói Xisto, *Aventuras de Xisto* (1957), *Xisto no espaço* (1967) e outros.

Na tematização de episódios da história nacional, os bandeirantes começam a figurar como protagonistas. Corajosos e leais à Coroa portuguesa, eles se embrenham pelas matas em busca de riquezas. Nessas narrativas o índio é considerado perigoso, um obstáculo a ser removido, a não ser que aceite se civilizar. São exemplares dessa linha ficcional os livros de Ofélia e Narbal Fontes *O gigante de botas* (1941), *Coração de onça* (1951) e *O bom gigante* (1953).

Jeronymo Monteiro, considerado por Zilberman (2005) “o melhor, dentre os continuadores de Monteiro Lobato”, com “obras de ação e aventura da melhor qualidade” (p. 43), vem na contramão e apresenta um herói bandeirante que não é nada exemplar e mostra-se inescrupuloso, cobiçando a riqueza do índio, vítima da sua ambição. Os destaques do autor são *O ouro de Manoa* (1937) e *A cidade perdida* (1947). Em *Corumi, o menino selvagem* (1956), ele mostra um menino branco que foi educado pelos índios, mais uma vez se contrapondo às ideologias da época, que mostravam o branco “civilizando” o índio. As obras *Sílvia Pélica na Liberdade* (1946), de Alfredo Mesquita e *Bumba, o boneco que quis virar gente* (1955), também de Jeronymo Monteiro, inovam por introduzir na narrativa a ótica da criança, sendo que, no caso de Bumba, o herói é rebelde.

Com os anos da repressão ditatorial, intensificada pelo AI-5, de 1968, as manifestações artísticas e culturais passaram a sofrer todo tipo de censura, inibindo a livre expressão da criatividade. Entretanto, é nesse momento, a partir de 1970, como registramos no capítulo anterior, que a literatura infanto-juvenil começa a crescer artisticamente. A explicação para este acontecimento é dada por Zilberman (2005):

A literatura não escapou da repressão, no entanto, sofreu menos. E a literatura infantil, que, talvez por não ser vista, não era lembrada, pode se apresentar como uma dessas válvulas de escape, por onde os produtores culturais – escritores, ilustradores, artistas em geral – tiveram condições de manifestar idéias libertárias e conquistar leitores. (p. 46)

Essa literatura, produzida em pleno exercício da censura e repressão da ditadura militar, para a escritora Ana Maria Machado (2006), soube encontrar brechas e passar por mínimas frestas, para onde eram canalizadas a energia criativa e a expressão artística de escritores que se viram impedidos de se manifestarem em outros gêneros literários.

Como o AI-5 trouxe um fechamento político e uma repressão muito acentuados, alguns dos intelectuais que queriam dizer alguma coisa (e se sentiam pressionados intimamente para conseguir se manifestar de alguma forma) saíram em busca de brechas por onde pudessem tentar passar. Foram

quase intuitivamente buscando gêneros alternativos, considerados menores, que não chamassem tanto a atenção das autoridades e que permitissem o uso de uma linguagem altamente simbólica, polissêmica, multívoca. Faziam uma aposta num leitor inteligente que os decifrasse e embarcasse com naturalidade em seu universo metafórico. (Machado, 2006, p. 107)

De acordo com Zilberman e Lajolo (1993), a relação de dependência da literatura infanto-juvenil brasileira com a escola e instituições afins, que a marca desde o seu surgimento, se intensifica a partir dos anos 60 e 70 no que se refere ao âmbito editorial. Essa intensificação se deveu a programas governamentais de incentivo à leitura e a investimentos em convênios e parcerias para distribuição de livros em grandes quantidades a bibliotecas e escolas públicas a fim de melhorar os baixos índices de leitura verificados na população escolar brasileira. A implantação de uma política cultural mais moderna contribuiu para mudanças e fortalecimento da empresa editorial e ampliação do mercado consumidor.

As novas leis educacionais, com a reformulação da Lei de Diretrizes e Bases em 1971, estreitaram os laços entre escola e literatura infanto-juvenil, recomendando a leitura de textos literários no espaço escolar e revalorizando o “livro como mediador de cultura e estímulo à criatividade”, conforme informa Coelho (1991b, p. 263). A pesquisadora salienta que a visão em conjunto da produção dos anos de 1960 figura como uma “preparação de terreno para o grande surto criador que se dá nos anos 70” (p. 254).

Com o desenvolvimento de um comércio especializado, a abertura de muitas livrarias voltadas para o público infanto-juvenil e a grande absorção dos livros literários pela escola, vários escritores começaram a se interessar por produzir para os pequenos e os jovens leitores – não só novos escritores se dedicam a essa produção, mas também muitos daqueles que já escreviam para o público adulto, como é o caso de vários dos escritores baianos que serão estudados nos próximos capítulos. E é nesse contexto que nas décadas de 1970 e 1980 um grande número de obras de literatura infanto-juvenil é lançado no mercado brasileiro.

Para Lajolo e Zilberman (2004), a literatura infanto-juvenil desse período volta a apresentar traços da tradição lobatiana. Dentre eles, a modernização das formas de produção e circulação, a renovada produção por séries de forma criativa e sem o risco da massificação e a

inversão a que submete os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção moderna, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises. (p. 125)

Na renovação da produção por séries são exemplares as narrativas cheias de humor de

Edy Lima com *A vaca voadora* (1972), *A vaca deslumbrada* (1973), *A vaca na selva* (1973) e outros da mesma série, e também as histórias policiais de João Carlos Marinho a exemplo de *O gênio do crime* (1969) e *O caneco de prata* (1971).

O urbano, além de cenário, é temática em livros que abordam os problemas sociais próprios desse espaço, tais como *As aventuras do escoteiro Bila* (1964) e *Justino, o retirante* (1970), de Odette de Barros Mott, e *Pivete* (1977), de Henry Correia de Araújo. Várias outras obras também tematizam assuntos antes considerados inadequados para crianças e jovens como o uso de drogas, a violência, a sexualidade, os problemas familiares.

Os contos de fadas são reconfigurados e muitos de seus elementos e personagens ganham uma nova roupagem em *A fada que tinha idéias* (1971) e *Soprinho* (1973), ambos de Fernanda Lopes de Almeida, *A fada desencantada* (1975), de Elvira Vigna, *Uma idéia toda azul* (1979), de Marina Colasanti e o exemplar *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado, que faz o seguinte comentário sobre esse tipo de produção:

A imensa carga de significados trazida pelos elementos do conto popular tradicional permite ao mesmo tempo uma grande economia narrativa e uma boa densidade semântica, enriquecendo as possibilidades de se fazer uma paródia a eles e investindo-os de novos sentidos [...]. Como esses contos tradicionais são os clássicos infantis mais difundidos e conhecidos, a gente sabe que pode se referir a eles e piscar o olho para o leitor, porque ele conhece o universo de que estamos falando. Fica possível, então, fazer paródia aos contos de fadas e brincar com esse repertório, aprofundando uma visão crítica do mundo a partir de pouquíssimos elementos. (Machado, 2002, p. 81)

Ainda reconfigurando os contos de fadas, as relações de poder são questionadas por Ruth Rocha em *O reizinho mandão* (1978) e *O que os olhos não vêem* (1981). Também é desconstruída “a imagem exemplar da criança obediente e passiva frente à rotina escolar” (Lajolo; Zilberman, 2004, p. 126) na narrativa *A fada que tinha idéias. Marcelo marmelo martelo* (1976), de Ruth Rocha e *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque são histórias onde a arbitrariedade do signo lingüístico é questionada, no primeiro livro, e o poder emancipador da palavra é sugerido, no segundo.

Lajolo e Zilberman (2004, p. 128) também destacam as evoluções da poesia infanto-juvenil que abandona as tradições didáticas e finalmente incorpora as mudanças temáticas e formais do Modernismo, como o verso livre e a linguagem coloquial, além de temas do cotidiano, através de obras como *A televisão da bicharada* (1962), de Sidônio Muralha, *Ou isto ou aquilo* (1964), de Cecília Meireles, *Pé de pilão* (1968), de Mário Quintana, *O peixe e pássaro* (1974), de Bartolomeu Campos Queirós, *A arca de Noé* (1974), de Vinícius de

Moraes e *A dança dos picapaus* (1976), de Sidônio Muralha.

Coelho (1991b) identifica três tendências mais evidentes na produção literária infanto-juvenil, a partir do final da década de 1960, e classifica-as como *realista* – que busca expressar o real a fim de testemunhar o mundo cotidiano, informar sobre costumes e tradições do povo brasileiro, além de preparar psicologicamente os pequenos leitores para a vida; *fantasista* – que “apresenta o mundo maravilhoso criado pela imaginação”; e *híbrida* – que parte do real e nele introduz a fantasia. Para a autora, a literatura híbrida destaca-se como a mais fecunda das tendências, inserindo-se na linha do *realismo mágico*, inaugurada por Monteiro Lobato e enriquecida com descobertas inovadoras pelos novos escritores. E conclui:

Analisando a natureza dessa literatura mais recente, conclui-se que hoje *não há um ideal absoluto* de literatura infantil (nem de nenhuma outra espécie literária). Será “ideal” aquela que corresponder a uma necessidade profunda do tipo de leitor a que se destina, em consonância com a época que ele está vivendo... (p. 264)

Todas as mudanças apontadas nas obras produzidas a partir dos anos 60 até o início dos anos de 80, analisadas por Coelho e por Lajolo e Zilberman, atestam que a literatura infanto-juvenil brasileira cada vez mais se distancia do conservadorismo pedagógico e avança em direção à melhoria da qualidade estética.

E é nesse contexto, em meio à efervescência da intensificação da produção literária infanto-juvenil brasileira, que buscaremos identificar obras de escritores baianos, a fim de visualizar como se configura essa produção e delinear suas principais tendências. O recorte dado por essa pesquisa abrange quatro décadas, iniciando a partir da grande proliferação de obras destinadas a crianças e jovens em âmbito nacional ocorrida nos anos de 1970.

2.3 PELOS CAMINHOS BAIANOS: AS CRIAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

A partir daqui começaremos a percorrer caminhos que, embora mais próximos, tanto geograficamente como cronologicamente, não são necessariamente mais conhecidos. E foi exatamente dessa constatação que nasceu uma das motivações para realizar a presente pesquisa: a pouca visibilidade, tanto nacional quanto regional, das produções literárias infanto-juvenis baianas.

Os escritores baianos que produziram para crianças e jovens no período de expansão da

literatura infanto-juvenil brasileira já eram consagrados pela literatura nacional. Nomes como Herberto Sales, Adonias Filho e Jorge Amado voltam a sua atenção para o público infanto-juvenil nos anos 70, sendo que os dois primeiros investiram mais assiduamente nessa produção, enquanto Jorge Amado escreveu apenas dois livros. Além desses escritores, Jorge Medauar e Bárbara Vasconcelos de Carvalho também produziram no período.

Herberto Sales, já em 1969, marcava presença nas produções literárias infanto-juvenis com o livro *O sobradinho dos pardais*, merecendo destaque pelo grande sucesso de público. Ganhador do Prêmio Christiana Malburg, de Belo Horizonte, e do Diploma de Mérito concedido pelo Prêmio Hans Christian Andersen – IBBY, em 1970, este livro faz parte da lista dos dez melhores livros brasileiros para crianças e jovens elaborada pela UNESCO em 1972, envolvendo 57 países, nas comemorações do Ano Internacional do Livro. A obra foi citada por Carlos Heitor Cony, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ao se referir à produção literária infanto-juvenil de Herberto Sales, seu antecessor, como clássico que "venderia em poucos meses mais de 500 mil cópias", já tendo vendido à época do discurso "mais de um milhão de exemplares".¹¹

Ao longo dos anos 70, outros escritores se juntam a Herberto Sales na tarefa de escrever para crianças e jovens. Adonias Filho publica *Uma nota de cem* (1973) e *Fora da pista* (1978). Herberto Sales, continuando o trabalho iniciado na década anterior, publica mais quatro obras: *A feiticeira da salina* (1973), *O casamento da raposa com a galinha* (1974), *A vaquinha sabida* (1975) e *O homenzinho dos patos* (1975). Os livros *A casinha-nuvem* (1973), *O robozinho feio* (1974) e *A árvore* (1977) foram lançados por Bárbara Vasconcelos de Carvalho, que já atuava na área de literatura infanto-juvenil com livros teóricos, organização de congressos e mesas-redondas, tendo sido, inclusive, pioneira na implantação da disciplina Literatura Infantil no currículo do Curso de Formação para o Magistério (antigo Curso Normal) quando atuou na Secretaria da Educação de São Paulo. Em 1976 foi a vez de Jorge Amado publicar *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, livro escrito em 1948, mas publicado quase três décadas depois. Nesse mesmo ano a escritora Sonia Robatto, criadora da revista infanto-juvenil *Recreio*, da Editora Abril, publica *O bicho homem e outros contos populares*. *No dia em que os peixes pescaram os homens* foi produzido por Jorge Medauar em 1978.

A publicação de obras literárias para crianças e jovens por escritores baianos até o final dos anos 70 foi bastante reduzida. No total, localizamos apenas treze títulos. Entretanto, acompanhando o que acontecia nacionalmente, foi nos anos 80 que se intensificaram as

¹¹ Discurso de posse proferido por Carlos Heitor Cony, na Academia Brasileira de Letras, em 23 de março de 2000. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe.sys/start.htm>. Acessado em 26/05/2008.

produções baianas, com um número significativo de sessenta e quatro obras publicadas. Outros nomes se juntaram aos veteranos que se iniciaram na década anterior e que continuaram suas produções.

Um desses nomes, que também se destaca na literatura brasileira, é o de João Ubaldo Ribeiro, que ganhou o Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil de 1983, na categoria O Melhor para o Jovem, com *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*. Betty Coelho, nome de grande destaque na área da literatura infanto-juvenil baiana, atuando como contadora de histórias e formadora de contadores, também começou a escrever para crianças nesse período. Com vasta produção para crianças e jovens, destacam-se a escritora Gláucia Lemos e o escritor Luis Pimentel. Além desses, outros escritores baianos que publicaram no período foram: Maria Antonia Ramos Coutinho, Ruy Espinheira Filho, Aristides Fraga Lima, Fred Souza Castro, Ivan Claret Marques Fonseca, Ailton Rodrigues de Santana, Mabel Velloso, Aramis Ribeiro Costa, Marylene Soledade, Margot Lobo Valente e Raimundo Matos de Leão.

Nos anos 90, muitos dos escritores dos anos anteriores pararam de escrever para crianças e jovens e apenas quatro novos nomes surgiram. Com cinquenta e nove obras publicadas, os responsáveis pelas produções dessa década são: João Ubaldo Ribeiro, Gláucia Lemos, Mabel Velloso, Herberto Sales, Luis Pimentel, Sonia Robatto, Maria Antonia Ramos Coutinho, Betty Coelho, Raimundo Matos de Leão, Aristides Fraga Lima e os estreantes Cyro de Mattos, Janaína Amado, Jafé Borges, Lilia Gramacho Calmon e Armando Avena.

Já a primeira década do século XXI registra um número menor de obras publicadas por escritores baianos de literatura infanto-juvenil. Além dos veteranos Luis Pimentel, Sonia Robatto, Cyro de Mattos, Raimundo Matos de Leão, Betty Coelho, Jafé Borges, Ruy Espinheira Filho, Armando Avena, Lilia Gramacho Calmon e Bárbara Vasconcelos de Carvalho, estreiam Jorge de Souza Araujo, Breno Fernandes Pereira, Carolina Cunha, Helena Parente Cunha, Maria Salles, Bernadeth Argolo e Antonio Torres. Até o início de 2009 foram publicados quarenta e cinco livros.

Ao lado das criações originais, alguns escritores baianos atuaram também como tradutores e fizeram adaptações de obras infanto-juvenis européias e norte-americanas. Além de Adonias Filho, destacamos Herberto Sales com um grande número de traduções e livres adaptações de obras da Condessa de Ségur – a exemplo de *Sofia, a desastrada*, *As meninas exemplares*, *As férias*, *João que chora* e *João que ri* e *Memórias de um burro brasileiro* –, de Gertrude C. Warner – como *O mistério do vagão*, *O mistério da casa amarela*, *O mistério da ilha*, *O mistério da fazenda* e *O mistério do chapéu azul* –, de Mark Twain, entre outros.

No período delimitado para a realização desse estudo, de 1969 a 2008¹², conseguimos registrar cento e oitenta e um títulos lançados no mercado. Todavia, consideramos a possibilidade de muitas obras terem escapado a esse mapeamento, em decorrência das limitações impostas ao trabalho de pesquisa, tanto aquelas de ordem temporal como, principalmente, da escassez de fontes de pesquisa¹³. A constatação do número de obras publicadas revelou a impossibilidade de contemplar o total da produção e apontou para a necessidade de se fazer um recorte, selecionando as obras que serão analisadas no quarto capítulo. Antes da seleção desse *corpus* será apresentado um panorama da produção literária infanto-juvenil baiana a fim de acompanhar as principais tendências e conhecer as características mais marcantes, a partir de breve análise das obras.

2.3.1 Os escritores baianos e a estrada percorrida em quatro décadas

Conforme registramos anteriormente, o livro *O sobradinho dos pardais* marca o início da produção literária infanto-juvenil baiana nesse período que é considerado pelos estudiosos como a fase de expansão do gênero no Brasil. Marca também a incursão do escritor Herberto Sales no universo da literatura para crianças e jovens. Constantemente reeditada, a obra permanece disponível para o leitor contemporâneo. Trata-se da história de um casal de pardais que migra da mata para "a terra onde moram os homens" em busca de melhores condições de vida, principalmente de uma moradia segura e protegida para criar os filhotes. O casal vivencia situações de perigo e aflição em seu contato com os homens e acaba voltando para a mata. A estrutura da história é linear, organizada em pequenos capítulos numerados e narrada em terceira pessoa.

O aspecto maravilhoso da narrativa está na presença de personagens animais antropomorfizados, que, no entanto, não perdem as características próprias, já que apresentam comportamentos e necessidades específicas dos passarinhos. A história é narrada em linguagem simples e próxima da oralidade. Esses elementos em conjunto, somados ao enredo comovente, garantem o interesse do leitor.

¹² Incluímos obras publicadas em 2009 na Bibliografia da literatura infanto-juvenil baiana que se encontra nos anexos.

¹³ As fontes utilizadas para mapear as obras publicadas foram diversas: sites de órgãos e instituições como a Fundação Biblioteca Nacional, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil; o *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil*, de Nelly Novaes Coelho; informações fornecidas por professores da UEFS, a exemplo do Prof. Jorge de Souza Araújo e do Prof. Aleilton Fonseca; contatos com os próprios autores via e-mail, entre outras.

O texto é construído a partir de uma visão tradicional de família. Ao homem cabe a autoridade, o poder de decisão e a capacidade de raciocínio para resolver situações práticas do dia-a-dia ou situações inusitadas de perigo. À mulher é destinado o papel doméstico de cuidado e zelo pela família e responsabilidade pelo comportamento e educação dos filhos. Para Coelho (1993), “na literatura [da época] para crianças, todas essas características aparecem de maneira evidente, quase caricata, reforçando os limites entre o que é próprio da mulher e do homem” (p. 19). Parte da figura feminina, representada por Dona Pardoca, a preocupação com a segurança da família e com uma vida melhor para os filhotes:

- Pois então? – respondeu Dona Pardoca. – Quando lhe falo em sair daqui da mata, não é porque eu queira ter uma casa, como a comadre Joaninha-de-Barro. Você sabe que não sou invejosa. Quero sair daqui por causa do inverno. E você mesmo reconhece que o inverno vai ser duro este ano. Vamos para a terra onde moram os homens. Lá, no nosso beiral, estaremos protegidos contra o inverno. Não vamos sofrer com o frio, e muito menos os nossos filhos. Já é tempo de pensarmos em ter uma vida melhor. (Sales, 1986, p. 13)

Essa mesma figura feminina, no entanto, é apresentada como frágil, desprotegida e impulsiva. Em várias situações Dona Pardoca é contida pelo marido, o Sr. Pardal, que é a personagem experiente, segura e sensata. Cabe também à figura masculina o papel de salvador da família, ao resgatar com vida a pardoca e os filhotes, após momentos de muita aflição, quando ficam presos no forro do telhado, que teve seus vãos tapados pelos homens. A imagem feminina também é enaltecida através da valorização da atitude materna de Dona Pardoca, que não abandona os filhotes para se salvar, preferindo sacrificar-se.

A vida familiar é valorizada, transparecendo o que Zilberman (1994) chama de “euforia com a vida administrada pela família, que lega a seus rebentos os principais padrões da sociedade” (p. 99). A análise de produções infanto-juvenis da época, incluindo a obra de Herberto Sales em foco, leva a autora a fazer a seguinte constatação:

A presença de uma visão benevolente em relação à vida familiar caracteriza grande parte da produção destinada às crianças. Isto significa que permanece viva em autores mais recentes, podendo se caracterizar seja pelo prestígio concedido ao modelo doméstico, do qual não se deve escapar, como em *O sobradinho dos pardais*, de Herberto Sales [...], seja pela atribuição de um poder decrescente dentro da narrativa à figura infantil [...]. (p.101)

Embora já se delineasse uma mudança, com a inserção do espaço urbano em algumas narrativas inovadoras que começaram a surgir e se multiplicaram ao longo dos anos 70, o

cenário predominantemente rural de *O sobradinho dos pardais* acompanha a tendência da época, já que, de acordo com Zilberman (2005),

ainda sob a sombra de Monteiro Lobato, os escritores enviavam as personagens para sítios, terras distantes e tempos passados, dificilmente escolhendo as grandes cidades e a atualidade para sediarem a ação das narrativas e demarcarem a época em que ocorriam. (p. 110)

A temática – o deslocamento campo/cidade –, que também se fazia presente na literatura infanto-juvenil da época, é abordada por Herberto Sales como uma experiência negativa. Ao modo da fábula, a história mostra que a busca inconstante por bens materiais, representada pela mudança do casal de pardais para a cidade em busca de uma casa, apesar de oferecer certos confortos, também oferece perigos e pode provocar perdas de bens muito mais importantes.

Todavia, dezesseis anos depois, ao escrever *A volta dos pardais do sobradinho* (1985), a visão do autor sobre a segurança no campo – representado pela mata – parece ter sofrido alterações. Nesse livro, que é uma continuação do anterior, o casal de pardais e seus filhotes empreendem a viagem de volta à mata. Lá chegando, descobrem que também na mata mora o perigo: os passarinhos estavam sendo devorados pela serpente de rabo branco, a Jaracajáer. Sem saber o que fazer, os pardais pedem conselhos ao Dr. Corujão, que lhes faz uma revelação que os surpreende:

- Segundo a ordem natural das coisas, a mata não é a verdadeira morada dos pardais, exatamente porque a verdadeira morada dos pardais é a terra onde moram os homens. Estão espantados com o que acabo de dizer, não é verdade, meus caros pardais? Posso notar em seus olhinhos o grande espanto de vocês. (Sales, 1985, p. 77)

Orientados pelo Dr. Corujão, os pardais partem em busca do Vale dos Pardais. Lá se juntam a milhares de pardais, retornam à mata e, usando a “enorme força da sua fraqueza unida” (Sales, 1985, p. 89), atacam e matam a serpente Jaracajáer. De volta ao vale e fazendo parte do grupo de pardais, abrem mão da individualidade em benefício do bem coletivo:

E, reunidos às suas centenas de companheiros, na grande revoada de volta, lá se foram os pardais do sobradinho, de muda para o Vale dos Pardais. Afinal, ali é que era, realmente, como lhes dissera o Dr. Corujão, a terra deles. Agora, já não havia mais o Sr. Pardal nem Dona Pardoca, nem Pardalzinho nem Pardaloca. Havia apenas pardais. Todos eles, no Vale dos Pardais, eram apenas pardais. Cada um deles, sendo um, era ao mesmo tempo todos. Só assim podiam eles ser fortes.

E dali, do Vale dos Pardais saíam eles, sempre unidos, em busca de alimentos nas plantações dos homens, na terra onde moram os homens. (Sales, 1985, p. 93)

Embora não vivam mais na mata, os pardais também não se urbanizam, continuam a viver no campo, todavia mais próximos da cidade, ou da civilização. O maniqueísmo aparece fortemente representado tanto pela imagem do homem malvado contra os pardais bons, como pela serpente traiçoeira contra os passarinhos indefesos. Essa é uma característica que está presente em outras produções do autor, que abordaremos a seguir.

Em *A feiticeira da salina* (1973), na linha do real/fantástico, Herberto Sales tece uma trama que envolve as crendices populares em torno de uma velha e sua fama de feiticeira, deixando no ar o mistério dessa suspeita. A presença da velha na salina abandonada e seu estranho comportamento de nunca dela sair levantam as suspeitas dos moradores do povoado, pois “afinal, o povo está sempre imaginando coisas, principalmente quando não encontra explicação para uma pessoa viver tão isolada, numa cabana em ruínas, como era o caso daquela velha” (Sales, 1989b, p. 4). O povo atribui à velha a bruxaria de uma cachorrinha presenteada à sua afilhada, Isabel, a protagonista da história. Ao ver a moça em perigo a cachorrinha fala entre latidos e, mesmo tendo sido morta pela dona, continua falando para alertá-la e ressuscita para salvá-la.

Isabel, jovem órfã, sempre educada, benevolente e trabalhadeira, ao despertar para a sexualidade e desejar um companheiro, muda de comportamento e torna-se ríspida, preguiçosa e impaciente. Por três noites seguidas é surpreendida por uma voz de homem que pede para entrar em sua casa e ela acredita ser o pretendente que esperava. Surpresa maior foi ouvir a voz da cachorrinha que, entre latidos, a alerta sobre o perigoso visitante, que foge apressado. A moça passa a achar que a cachorrinha é uma bruxaria da sua madrinha para afugentar os rapazes e decide matá-la. Na terceira noite, assim que o estranho visitante chama Isabel, novamente se ouve a voz da cachorrinha, apesar de morta. Isabel, então, atea fogo ao corpo da cadela. Quando, na quarta noite, o pretendente consegue, finalmente, entrar na casa, a moça depara-se com um homem assustador, com garras, longos cabelos e dentes afiados, que avança para devorá-la. Só então Isabel percebe que a cachorra estava apenas querendo protegê-la e, arrependida, pede perdão. Imediatamente a cachorrinha ressuscita, entra na casa e afugenta o “bicho feroz”. A protagonista retoma o comportamento anterior, casa-se e tem três filhos, sem esclarecer a dúvida dos moradores do povoado sobre as artes de feitiçaria de sua madrinha, a velha da salina.

A narrativa se reporta aos contos de fadas tradicionais, com a presença de vários de seus

elementos: a moça que espera o príncipe encantado, a madrinha que cuida e protege, o talismã mágico e protetor (representado pela cachorrinha, presente da madrinha), o mal personificado, a luta entre o bem e o mal, a vitória do bem. Entretanto, Herberto Sales reconfigura esses elementos, dando-lhes características da realidade rural baiana/brasileira e de seu folclore. Um exemplo é a personificação do mal representado por uma figura que se aproxima do lobisomem, o “bicho feroz”.

Mais uma vez se apropriando da fábula e do folclore, Herberto Sales escreve *O casamento da raposa com a galinha* (1974). Uma galinha, sentindo-se superior às companheiras, foge do galinheiro e sai em busca de outras galinhas de “sua estirpe”. Acaba indo parar numa clareira da floresta, onde passa a morar em companhia de um macaco e de uma tartaruga. Certo dia aparece por lá uma raposa que seduz a galinha com galanteios. A galinha, desconhecendo o perigo que a raposa representa, aceita seu pedido de casamento. Alegando que precisa conhecer os parentes da noiva, a raposa convence a galinha a levá-la ao galinheiro, onde deveria ser realizado o casamento, com a intenção secreta de banquetear-se. Ao chegar lá e encontrar o galinheiro trancado, a raposa contenta-se em devorar a galinha, sua noiva, e vai embora.

O final da história faz alusão à fábula “A raposa e as uvas”. Ao retornar para casa, a raposa conta a história do seu noivado com a galinha para as raposinhas mais novas:

- Foi um bom petisco – disse a raposa. – Infelizmente, porém, não pude pegar nenhuma galinha no galinheiro.
- E quando as raposinhas, muito curiosas, quiseram saber por que, a raposa, recorrendo à velha desculpa das uvas verdes, explicou:
- Ora, o galinheiro estava vazio. (Sales, 1989, p. 58-59)

A vaquinha sabida (1975) é outra narrativa fabular de Herberto Sales. Nela a astúcia da sucuri é castigada pela esperteza da vaquinha. A aventura vivida pela vaca tem início quando, estando prestes a dar cria, engana os vaqueiros da fazenda, fugindo e escondendo-se na mata, pois “queria um lugar seguro, onde ninguém a incomodasse” (Sales, 1978, p. 9). Encontrando um velho estábulo, a vaca se acomoda e ali nasce seu filhote. Precisando sair para buscar alimento, a vaca alerta ao bezerro para só abrir a porta ao ouvi-la cantar determinada música, sendo, nesses momentos, observada por uma sucuri que deseja devorá-la. Dessa vez, a narrativa remete à tradicional história da Chapeuzinho Vermelho: a sucuri, astuciosamente, engana o bezerrinho, imitando a cantiga da vaca, e o engole. Ao não conseguir sair do lugar, tem a barriga rasgada com os chifres pela vaca, que salva o bezerrinho e volta para a fazenda.

Em *O homenzinho dos patos* (1975), o autor conta a história de um homem que criava

patos há muitos anos, tendo a sua produção crescido tanto que já não conseguia contá-los. Vivendo sozinho com a mulher, isolado do mundo, estava feliz com o seu trabalho e com a sua vida. Certo dia, porém, aparece por lá um homem a cavalo, muito elegante e com aparência de rico, que, vendo os patos, sugere que o criador os venda ao Rei dos Patos. Desejando ficar rico, o fazendeiro segue as instruções do homem: junto com a mulher conduz os patos até o Rio Largo, constrói uma balsa e inicia uma travessia sem fim. A história termina com os patos “nadando, nadando, nadando”...

Com *O burrinho que queria ser gente* (1980), Herberto Sales retoma a estrutura dos contos de fadas tradicionais e narra a história de um burro que, inconformado com a sua condição servil, desejava tornar-se homem e ser inteligente. Apesar dos conselhos de seu pai, o burro foge do cercado e vai em busca de uma bruxa que pode metamorfoseá-lo. A transformação acontece, mas o vínculo com o passado permanece, representado por um dos pés que, não sendo atingido pela magia por estar enterrado na areia, continua com aparência de pata de burro. Vivendo entre os homens, com aparência de um jovem rapaz, o burrinho faz amizade com uma menina que, assim como ele, guarda um segredo: conversa com as flores. Sentindo-se confiante, o rapaz conta-lhe seu segredo. A menina solidariza-se com o novo amigo e ajuda-o a encontrar um emprego. Algum tempo depois, ele descobre que, apesar da nova aparência física, sua vida não é muito diferente da anterior, pois continua trabalhando muito, o que gera enorme insatisfação. Começa então a frequentar a escola, aconselhado pela menina, esperando melhorar de vida com os estudos, mas não se adapta ao mundo escolar. O retorno à condição anterior é involuntário e se dá através da quebra do encanto quando a menina pronuncia, sem saber, as palavras mágicas. A história se encerra com o retorno do burrinho ao cercado.

Como se percebe, pelos resumos apresentados, a saída da personagem do lugar onde mora, a vivência de uma aventura negativa no mundo e o retorno ao lugar de origem são ações recorrentes nas histórias infanto-juvenis de Herberto Sales. Esse retorno se configura de maneiras diferentes. Em algumas narrativas ocorre a mudança da visão sobre o lugar de origem, visto agora como o melhor e mais seguro, portanto, valorizado. Esse é o caso de *O sobradinho dos pardais*. A determinação inicial de Dona Pardoca em não voltar para a mata cai por terra após a experiência aflitiva em que quase morreu junto com os filhotes. A situação de perigo muda a sua visão e leva-a a considerar a vida na mata como “bem melhor que na terra onde moravam os homens” (Sales, 1986, p. 88). Em outras narrativas, o retorno se dá por falta de opção do herói que, ao fracassar no mundo, desiste da aventura e busca a segurança do lar. É o que se percebe em *O burrinho que queria ser gente*, embora aconteça uma sutil

transformação da personagem, que não vê mais vantagem em ser gente. Com *A vaquinha sabida* o retorno é, desde o início, previsto, já que a saída tinha um caráter de provisoriedade: a vaca só queria dar cria em um lugar sossegado e, tão logo pode, ela e o bezerro voltam para a fazenda onde ficam “agasalhados lá no seu cantinho” (Sales, 1978, p. 31). No caso da galinha de *O casamento da raposa com a galinha*, a volta se configura como castigo, pois a galinha não pretendia voltar para o galinheiro e, se o faz, é apenas provisoriamente, e para quebrar definitivamente o vínculo com o passado (pelo menos do seu ponto de vista). Para Nelly Novaes Coelho (1995),

Esse é o esquema ideológico que predomina nas narrativas infantis de Herberto: há sempre uma idéia nova, identificada com a ambição, o desejo de mudança ou simples curiosidade, que leva suas personagens (bichos ou homens) a quererem alterar sua rotina de vida ou procurarem uma nova situação e acabarem vivendo uma experiência negativa que os leva a voltar à situação primitiva. É de notar que esse “esquema” reforça o “imobilismo” em que a sociedade tradicional atolou. (p. 422)

A visão negativa da saída para o mundo atinge seu ponto máximo em *O homenzinho dos patos*, quando, às personagens, não é dada nem a possibilidade de chegar a um lugar novo, nem de voltar ao lugar primitivo, permanecendo assim numa eterna travessia. Todavia, esse final também pode apresentar uma outra conotação: a de que cabe ao leitor, através dos atos imaginativos, conduzir o desfecho.

Em *A feiticeira da salina*, *O casamento da raposa com a galinha* e *O burrinho que queria ser gente*, os enredos acabam enfatizando a punição das más ações, o que é típico das histórias com propósitos moralizantes. Com *O sobradinho dos pardais*, *O homenzinho dos patos* e *A vaquinha sabida*, a tendência pedagógica se mostra mais diluída, mas, sutilmente, ensina que o mundo é perigoso e apenas em casa se está seguro.

A principal marca das produções infanto-juvenis de Herberto Sales, no entanto, é a presença de um narrador com grande talento de contador de histórias, que emana das construções narrativas. O narrador de *O burrinho que queria ser gente*, por exemplo, sempre dirige-se diretamente ao leitor, e, ao final de cada capítulo, dá a deixa para o próximo, aguçando a curiosidade, o que podemos constatar nos trechos transcritos:

Enfim, se queria ser gente, viver nos meios dos homens e ser inteligente, tinha de começar a deixar de viver entre os burros. Este seria o primeiro passo.
E o segundo passo, qual seria?
Isto veremos mais adiante. (Sales, s/d, p. 14)

Evidentemente o segundo passo era um segredo do burrinho, que ele não revelara a ninguém, isto é, aos outros burros, nem mesmo ao asno velho. Se o leitor quiser conhecer o segredo do burrinho, que trate de segui-lo depois de ele fugir do cercado, ainda que para isso tenha de continuar a ler esta história: não há outro meio de ver o leitor satisfeita sua curiosidade. (Sales, s/d, p. 15)

O ritmo envolvente, os períodos curtos, o tom de conversa e a proximidade com a oralidade tornam a leitura prazerosa, conquistando o leitor, como observamos em *O homenzinho dos patos*:

E olhe que havia muitos patos ali!
Ninguém é capaz de fazer idéia.
Quando menos se esperava, saíam de dentro dos juncos cem, duzentos, trezentos patos, nadando uns atrás dos outros.
Nas margens do brejo, numa extensão de quilômetros e quilômetros, só havia ninhos de patos. (Sales, s/d, p. 11)

Até farinha eles faziam ali.
E rapadura também, que era o açúcar deles.
Enfim, distraíam-se com o trabalho.
E a algazarra dos patos, grasnando aos milhares no brejo, não era uma distração para eles?
Ora, se era! (Sales, s/d, p. 16)

Nessa mesma obra, percebemos a força da imagem projetada pela construção narrativa, que se aproxima do poema:

E os patos foram nadando.
Nadando, nadando, nadando.
A balsa ia atrás deles.
E os patos, nadando.
Nadando, nadando, nadando.
Quanto mais nadavam, mais água havia.
Nem sinal de margem!
E os patos nadando.
Nadando, nadando, nadando. (Sales, s/d, p. 33-34)

Já n' *O casamento da raposa com a galinha* são os diálogos, principalmente, que dão leveza e movimento à narrativa.

Uma nota de cem (1973), de Adonias Filho, é a história narrada por uma nota de cem cruzeiros sobre suas aventuras e desventuras, a partir do momento em que sai do banco,

novinha em folha, até o momento em que volta, estragada e em pedaços, para ser destruída. Buscando fazer crítica a certos comportamentos do homem, o autor faz a nota passar por várias mãos, das mais diversas classes sociais, apresentando o lado ambicioso do ser humano. A nota, à mercê da dinâmica capitalista, pertence a vários tipos caricatos, a quem ela vai nomeando: o Avarento, a Cozinheira, o Luxento, o Rico, o Motorista, a mulher do Motorista, o Homem do Restaurante, a Pobre, o Gerente, o Estudante, o Grandalhão, a Moça, o Bonitão, a Loura, o Senhor, o Facadista. Nas diversas situações de que a nota é testemunha, são criticados os vícios e a escravidão humana ao dinheiro. Mas, este mesmo homem cheio de defeitos, “uma fraqueza a andar”, também comporta virtudes:

Uma pobre fraqueza entupida de vento e orgulho. Essa fraqueza, porém, tantas vezes sujeita à morte – e morre se não come, não bebe e não dorme –, realiza milagres e cria coisas fabulosas. Um dos seus milagres é o poder de amar. E, se é capaz de sofrer por outrem, também é capaz de melhorar a si mesmo. (Adonias Filho, 1973, p. 73)

O fio narrativo é a “existência” cédula, sua “vida”, que simbolicamente representa a efemeridade dos bens materiais e da vida humana a eles apegada e vazia de valores. O vínculo com a função didática e moralizadora ainda é forte em livros como *Uma nota de cem*, que aponta defeitos e critica comportamentos humanos. Embora a narrativa se estruture sobre a “vida” de uma nota de cem cruzeiros personificada, o texto faz críticas à avareza e a outros defeitos atribuídos à ambição despropositada e à visão do lucro e da acumulação.

O autor retoma enredo semelhante, anos mais tarde, em *Um coquinho de dendê* (1985). A semelhança, todavia, se resume ao uso da antropomorfização, da viagem empreendida pela personagem e do caráter memorialístico da narrativa. A história é contada em primeira pessoa por um dendezeiro, que narra suas memórias da fase de coquinho e das aventuras que viveu quando foi derrubado do cacho por um vento forte. Ao ser jogado no rio Almada, o coquinho inicia uma longa viagem que o leva a quilômetros de distância, ao longo da qual o leitor toma conhecimento de aspectos geográficos, econômicos e sociais da vida rural baiana. Passando dias nas águas do rio, mesmo sendo retirado de vez em quando por mãos humanas que logo o devolvem ao Almada, o coquinho começa a apodrecer e sofre com o destino que o aguarda: o de “morrer como coquinho” e “afundar até as entranhas do rio” (Adonias Filho, 1985, p. 63). Recolhido por Gabriel, menino que “tinha uma mão milagrosa para plantar” (Adonias Filho, 1985, p. 65) e que sonha em ter uma plantação de dendê, o coquinho, mesmo já estando apodrecido pela metade, é preparado para a muda e recebe cuidados dobrados. Ao brotar, contrariando as expectativas dos pais do menino, é cultivado e se transforma numa grande

palmeira. Não percebemos na narrativa de *Um coquinho de dendê* o forte moralismo que emana de *Uma nota de cem*.

O segundo livro de literatura infanto-juvenil publicado por Adonias Filho também é dirigido ao público jovem. Com uma dinâmica mais movimentada do que o livro anterior, percebe-se em *Fora da pista* (1978) duas linhas narrativas: a busca de um avô idoso pela realização de seu sonho de juventude e as aventuras do jovem neto numa trama detetivesca que o leva à descoberta do primeiro amor. Devido à trama, a narrativa utiliza o recurso do *flashback*, criando climas de mistério e suspense.

A intriga narrativa se desenvolve em cenários reais baianos, localizados geograficamente, entre Inema, Porto Seguro e Eunápolis. A história se inicia centralizada na personagem adulta, o avô e seu desejo de viajar pelo Brasil dirigindo um caminhão. Seu Zeferino de Aguiar, após a morte da esposa, decide realizar um sonho de juventude e viajar do norte ao sul do Brasil. Para isso, vende a casa, compra um pequeno caminhão e inicia a viagem em companhia de Beto Guriatã, seu neto – incumbido pela mãe de cuidar do avô, que tinha mais de 70 anos. Após ajudar sobreviventes de um naufrágio em Porto Seguro, conduzindo-os até Eunápolis, seu Zeferino desaparece com seu caminhão, em companhia de Manoel Valone, um dos sobreviventes. Beto e Misca, jovem filha de Manoel, ficam aflitos quando a polícia desiste das buscas. A partir desse desaparecimento misterioso, ocorre um deslocamento do foco narrativo para o jovem neto e sua determinação em encontrar o avô. Beto decide fazer as investigações sozinho, recebendo o apoio de Misca, que não poderia acompanhá-lo porque estava impossibilitada de andar. Após algumas buscas, o rapaz chega aos índios pataxós, apontados por alguns moradores da região como os principais suspeitos do crime. Tornando-se amigo dos índios, e com a ajuda de uma rede de informações por eles criada, Beto desvenda o mistério sobre o sumiço do avô e ainda uma ardilosa conspiração articulada por bandidos para denegrir a imagem dos pataxós. Após o susto passado em poder dos criminosos, seu Zeferino decide abandonar o sonho acalentado durante tantos anos e retornar para Inema. Seu Manoel Valone, que é um rico homem de negócios, em pagamento à dívida de gratidão por ter sido salvo por Beto, compra o caminhão de seu Zeferino e o dá de presente ao rapaz; compra também a casa de seu Zeferino, devolvendo-a ao velho. Paralelamente à história investigativa, aflora o interesse amoroso entre Beto e Misca, que o autor deixa em aberto.

Beto Guriatã representa a imagem do rapaz bem comportado, responsável e inteligente. Ao não se adaptar ao trabalho na roça do pai e, por isso, tornar-se o ajudante do avô nas viagens de caminhão, a personagem parece atenuar o estereótipo do jovem exemplar. No

entanto, a decisão de não trabalhar na roça e de viajar com o avô não decorre de rebeldia, nem da tentativa de fazer prevalecer a própria vontade, mas da obediência a uma determinação da mãe, da qual Beto se agrada.

Contudo, não obstante a conservadora imagem do herói exemplar, *Fora da pista* difere das outras produções ao apresentar algumas inovações. Trazendo uma trama detetivesca, o livro se aproxima do gênero policial tão em voga nos anos 70. Segundo Lajolo e Zilberman (2004), nesse período, houve um aumento da produção de histórias policiais destinadas ao público infanto-juvenil devido ao crescimento do mercado consumidor, à importação de produtos culturais norte-americanos – dentre os quais este tipo de história – e também à abertura, por parte da escola, para os livros literários “não imediatamente formativos nem edificantes” (p. 141). Identificado com a característica dos livros policiais infanto-juvenis da época, de apresentar a personagem criança e jovem como detetive, a obra de Adonias Filho traz também nesse papel o índio, categoria social marginalizada. Ao mesmo tempo em que atribui ao índio Pindá a função de desvendar o mistério em parceria com Beto Guriatã, o autor denuncia tanto a discriminação sofrida pelos pataxós por parte da sociedade, como a prática de desumanizar os índios, atribuindo-lhes atos de selvageria, prática essa presente em muitos livros de literatura infanto-juvenil até os anos 50, de acordo com Lajolo e Zilberman (2004).

No livro *Os bonecos de seu Pope* (1989), Adonias Filho localiza a trama narrativa na cidade de Ilhéus. A história do ventríloquo seu Pope e seus três bonecos de madeira, que divertem as tardes de domingo, é narrada em terceira pessoa. Desde que chegara a Ilhéus com os bonecos, há muito tempo, seu Pope apresenta o espetáculo semanal na praça, onde é sempre aguardado com ansiedade pelo público. A dona da pensão onde mora tenta conquistá-lo, mas o velho Pope, indiferente às investidas de Zefa, confessa sua fidelidade a Formiguinha, sua companheira morta há muitos anos e “mãe” dos bonecos. Ao ouvir de Pope a revelação de que Formiguinha é “filha de uma égua selvagem com um arco-íris” (Adonias Filho, 1989, p. 52), Zefa passa a acreditar que o velho é um bruxo. O boato se espalha e divide as opiniões. A cidade fica em polvorosa e todos aguardam o espetáculo do domingo para questionar o velho artista. Seu Pope aluga uma pequena casa no subúrbio e deixa a pensão. Na véspera do espetáculo vai à delegacia e denuncia o roubo dos bonecos, ao mesmo tempo em que avisa que fará o espetáculo no dia seguinte, pois ninguém conseguirá segurar os bonecos e eles voltarão para casa. No domingo, enquanto a praça fica lotada, seu Pope vai embora da cidade com seus bonecos.

Como é característico nas obras de Adonias Filho, também nestas, dirigidas ao público infanto-juvenil, predominam o equilíbrio formal e a linguagem econômica, garantindo o ritmo

vigoroso. Outra marca da literatura não-infantil do autor é a presença do trágico, o que se observa também em *Uma nota de cem* e em *Os bonecos de seu Pope*. Jorge de Souza Araujo, analisando a produção romanesca de Adonias Filho, diz que,

Apesar da fluência predominante do trágico, não subordina ao rigor clássico somente os grandes dramas, também o miúdo das pequenas constituições de sujeitos e objetos singularizados pelas dores da solidão individual e coletiva, tornando-se orago declamador do universo narrado. (Araujo, 2008, p. 149)

Esse rigor clássico a que subordina suas obras para adultos, também é facilmente notado nas obras de Adonias Filho para os jovens leitores.

Com *No dia em que os peixes pescaram os homens* (1978), Jorge Medauar é o primeiro escritor baiano, dentre os estudados, a apresentar crianças como protagonistas da história. A inovação vai mais além e as personagens de Medauar, rompendo com a imagem idealizada de criança obediente, faltam aula, furtam um barco e se aventuram sozinhas pelo mar. No entanto, quando se sentem inseguras diante de uma situação desconhecida e perigosa em alto mar, sendo arrastadas por um enorme vulto estranho, o narrador mostra ao leitor não os heróis destemidos do início da história, mas garotos medrosos e arrependidos:

Agora se lembravam dos pais. Dos irmãos. Dos amigos que ficaram. O coração inchava, misturando o baticum de arrependimento e medo. Porque eram apenas meninos. E reconheciam que muitos meninos – e muitos homens também – pouco sabem dos caprichos do mar. De suas surpresas. Das coisas que se sucediam longe da praia, que era segura, os pés pisavam com firmeza. Lá fora, o mar mudava a cada instante, mostrando a fragilidade das pessoas e a grandeza de seu poder. (Medauar, 1983, p. 17)

O texto minimiza a imagem da criança, que é apresentada como ignorante, despreparada e incapaz de agir diante de situações novas e inusitadas, ao mesmo tempo em que eleva o discurso do adulto, passando ao leitor a mensagem de que ter curiosidade, viver aventuras e buscar realizar os sonhos é perigoso longe da presença dos adultos.

Vivendo a fantástica experiência de serem “seqüestrados” por um golfinho falante e peixes inteligentes, os meninos, e junto com eles o leitor, passam por uma lição de ecologia, já antecipada por indicação na capa do livro: “uma história de Ecologia marítima”. Ao retornarem, embora seja uma preocupação das crianças explicar onde estiveram por tanto tempo, descobrem que ninguém percebeu a ausência, já que os peixes tinham o poder de parar

o tempo e eles retornaram no exato momento em que partiram. O livro de Jorge Medauar comete um equívoco de ordem conceitual ao apresentar, em várias passagens, o golfinho como um peixe e não como um mamífero.

Contudo, o texto de Medauar apresenta algumas inovações, comparado aos anteriormente analisados. Além da presença de crianças como protagonistas, é também a produção do período cuja linguagem mais se apropria do coloquial, com o uso de palavras e expressões comumente usadas na linguagem oral:

O barco ia ficando pequeno, diminuindo, diminuindo até virar uma coisinha de criança brincar. Naquelas lonjuras, tão reduzidos – barco e pescadores –, até parece que dava para botá-los, como brinquedo, na palma da mão. Era ver uma casca de amendoim – um ponto escuro no mar. (Medauar, 1983, p. 2)

- Pula pra dentro, Nicolau – apressou Juca. – E vocês aí, vamos remar com força, cada um no seu remo. [...]
 - Olha ali minha casa – apontou Zeca. – Tá ficando pequena, igual casinha de boneca.
 Agora a cidade que pegava encolher, e o barco ali, grande, enorme. (Medauar, 1983, p. 12)

Outro aspecto relevante é a inserção de muitos intertextos na narrativa, o que amplia a experiência de leitura e convoca o leitor a participar com seus conhecimentos prévios ou buscar novas leituras.

O espaço rural predomina na maioria das histórias analisadas apenas como cenário. Todavia, em *O sobradinho dos pardais* e *Fora da pista* o urbano e o rural se contrapõem e fica implícita a idéia da superioridade do campo como lugar mais seguro e melhor para se viver, em oposição à cidade com seus problemas de violência. Nas duas obras ocorrem tentativas de deslocamento para o espaço urbano, que não se concretizam devido aos “perigos” da cidade: os heróis saem do lugar de origem, percorrem um caminho no mundo novo e desconhecido, vivem situações aflitivas e retornam com a certeza de que devem permanecer em sua terra.

As personagens, na sua maioria, são animais antropomorfizados e em apenas três produções aparecem crianças e jovens. A presença de jovens se faz em *Fora da pista* e n’*A feiticeira da salina*, obras nas quais as personagens protagonistas ainda representam a imagem estereotipada do jovem virtuoso, muito comum nos livros mais conservadores. Isabel, de *A*

feiticeira da salina, se parece romper com a imagem de moça atenciosa, meiga e trabalhadora, apresentada no início da narrativa – não por uma decisão consciente de não aceitar uma situação que a incomoda, viver sozinha, mas porque “estando em idade de casar”, “passava todo o tempo pensando naquele pretendente que não vinha, enquanto o mato ia invadindo as plantações” (Sales, 1989, p. 16) –, após passar por uma situação de perigo decorrente do seu mau comportamento, volta “a ser a boa moça que era antes” (Sales, 1989, p. 39). Da mesma forma, os garotos protagonistas de *No dia em que os peixes pescaram os homens*, de Jorge Medauar, parecem se distanciar da imagem idealizada de criança, no início da narrativa, para depois se revelarem atentos e obedientes às recomendações dos adultos.

De um modo geral, as obras analisadas não acompanham a tendência “que fez submergir a velha prática de privilegiar nos livros infantis apenas situações não problemáticas” (Lajolo; Zilberman, 2004, p. 126), presente na literatura infanto-juvenil a partir dos anos 70. Excetuam-se apenas *Fora da pista*, com a denúncia da discriminação do índio, ainda que de modo leve e *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* (1976), de Jorge Amado – sobre a qual falaremos a seguir –, que apresenta uma situação onde estão presentes os problemas do preconceito e da intolerância.

As narrativas desse período são estruturadas de forma linear – com apenas uma exceção –, sendo que em *Fora da pista*, algumas vezes, é utilizado o recurso do *flashback*. A exceção, mais uma vez, fica por conta da primeira obra infanto-juvenil do escritor Jorge Amado. Nada linear, uma história dentro de outra história, a narrativa de *O gato Malhado e a andorinha Sinhá* se fragmenta para abrir parênteses explicativos e retomar aspectos da estrutura narrativa e da intriga. Conferindo ao texto caráter metalingüístico, o narrador a todo o momento aborda aspectos da construção narrativa, fazendo críticas ao rigor clássico, como constatamos no trecho transcrito:

Foi assim, com esse diálogo um pouco idiota, que começou toda a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá. Em verdade a história, pelo menos no que se refere à Andorinha, começara antes. Um capítulo inicial deveria ter feito referência a certos atos anteriores da Andorinha. Como não posso mais escrevê-lo onde devido, dentro das boas regras da narrativa clássica, resta-me apenas suspender mais uma vez a ação e voltar atrás. É, sem dúvida, um método anárquico de contar uma história, eu reconheço. Mas o esquecimento pode ir por conta do transtorno que a chegada da Primavera causa aos gatos e aos contadores de histórias. Ou melhor ainda, posso me afirmar um revolucionário da forma e da estrutura da narrativa, e que me dará de imediato o apoio da crítica universitária e das colunas especializadas de literatura. (Amado, 1982, p. 24)

Sobre o papel da crítica e a exigência de normas literárias formais, é exemplar o capítulo intitulado “Parêntesis crítico”, onde o Sapo Cururu faz a análise crítica do poema que o gato Malhado escreve para a andorinha Sinhá.

A história do gato Malhado e da andorinha Sinhá chega ao leitor através de um narrador que a ouviu do Sapo Cururu que, por sua vez, a ouviu do Vento, remetendo às tradicionais narrativas orais que vão se disseminando através dos contadores de histórias.

Com esse livro, Jorge Amado inova também ao romper com outros padrões consolidados pela literatura infanto-juvenil mais conservadora. Além dos aspectos já citados, foge do pedagogismo tão fortemente atrelado ao gênero, e transgride a fórmula do "e viveram felizes para sempre" ao apresentar um final dramático para um livro infanto-juvenil. É a história de um amor proibido e irrealizado entre um gato e uma andorinha. O gato Malhado, visto com maus olhos pela comunidade do parque onde mora, devido ao seu temperamento sisudo e egoísta, apaixona-se pela bela e gentil andorinha Sinhá, que não foge da sua presença como os outros animais. A relação amorosa, todavia, não é aprovada pela comunidade e, muito menos, pelos pais da andorinha, que logo tratam de arranjar um casamento para a filha. No capítulo “Parêntesis das murmurações”, o narrador apresenta as opiniões preconceituosas dos habitantes do parque, representativas de uma sociedade tradicional e conservadora:

[...] E o Pombo dizia à Pomba, numa murmuração: “Onde já se viu uma andorinha, linda andorinha, louca andorinha, às voltas com um gato? Tem uma lei, uma velha lei, pombo com pomba, pato com pata, pássaro com pássaro, cão com cadela e gato com gata. Onde já se viu uma andorinha noivando com um gato?” E a Pomba murmurava ao Pombo, num cochicho: “É o fim do mundo, os tempos são outros, perdeu-se o respeito a todas as leis.” [...] O pai da Andorinha ouviu os rumores, a mãe da Andorinha os rumores ouviu. O pai da Andorinha disse zangado à mãe da Andorinha: “Nossa filha vai mal, nossa filha anda às voltas com o Gato Malhado.” A mãe respondeu: “Nossa filha é uma tola, precisa casar.” O pai perguntou: “Casar, mas com quem?” A mãe respondeu: “Com o Rouxinol que já me falou.” E o parque inteiro, tal coisa aprovou: “Que bom casamento para a Andorinha. O Rouxinol é belo e gentil, sabe cantar, é da raça volátil, com ele bem pode a Andorinha casar. Casar só não pode com o Gato Malhado, andorinha com gato quem no mundo já viu?” (Amado, 1982, p. 37)

Ao escrever *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, mesmo tendo como motivação inicial o desejo de presentear o filho pequeno com uma história, conforme palavras do próprio autor na apresentação do livro, Jorge Amado transforma em linguagem artística suas percepções das relações sociais e sua visão de mundo.

No artigo crítico intitulado *E não viveram felizes para sempre*¹⁴, a crítica literária Danúsia Barbara discorre sobre o livro de Jorge Amado. Ao levantar questões em torno do que é ou não adequado à produção para crianças, a autora vai buscar precedentes do estilo e tema do livro de Jorge Amado em obras de Andersen e Carroll, para concluir que "é da leitura dos livros de Andersen e Lewis Carroll que nascem essas perguntas. O de Jorge, por ser diferente de quase tudo o que hoje se publica entre nós em matéria de literatura infanto-juvenil, tem o mérito de trazê-las de volta à discussão".

Esse "diferente de quase tudo" se deve ao fato de a obra de Jorge Amado romper com a tradicional orientação pedagógica que marcou a literatura infanto-juvenil, apresentar um desfecho e subverter os padrões formais de estruturação do texto.

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1995) diz que a estrutura mais adequada para a narrativa infanto-juvenil é a linear, apresentando começo, meio e fim. E acrescenta: "Não são aconselhadas as efabulações fragmentadas, muito comuns na ficção contemporânea, pois a mente intelectualmente imatura tem sérias dificuldades em apreender seqüências que não apresentam uma causalidade lógica e clara" (p. 67). Ao comentar a obra de Jorge Amado no *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil* (1995), a pesquisadora considerou o tema e "a maioria das situações narradas" (p. 489) desinteressantes para a criança e o jovem.

Para a pesquisadora Regina Zilberman (1994), a adequação ou não de um livro ao leitor infanto-juvenil perpassa muito mais por seu valor literário intrínseco, pois

[...] os critérios que permitem o discernimento entre o bom e o mau texto para crianças não destoam daqueles que distinguem a qualidade de qualquer outra modalidade de criação literária. Seu aspecto inovador merece destaque, na medida em que é o ponto de partida para a revelação de uma visão original da realidade, atraindo seu beneficiário para o mundo com o qual convivia diariamente, mas que desconhecia. Nesse sentido, o índice de renovação de uma obra ficcional está na razão direta de sua oferta de conhecimento de uma circunstância da qual, de algum modo, o leitor faz parte. (p. 23)

Em *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*, Jorge Amado não apenas aborda a relação "proibida" de dois seres de mundos distintos e antagônicos, mas, principalmente, proporciona, por meio da leitura da obra literária, a experimentação e vivência de uma situação onde estão presentes os problemas do preconceito e da intolerância. O final triste e dramático, a irrealização do amor, faz parte da estratégia de crítica social. Se os amantes terminassem "vivendo felizes para sempre", provavelmente a obra perderia seu caráter crítico.

¹⁴ Publicado no *Jornal do Brasil* de 19 de dezembro de 1976.

Portanto, a análise apresentada por Coelho corre o risco de estar baseada numa visão redutora da capacidade cognitiva da criança e do adolescente. Afinal, como questionou Danúzia Barbara quando o livro foi publicado: "Usar um vocabulário rico e lançar mão de formas complicadas de narrar, interromper a história com parênteses, contar piadas, fazer ironias e tratar de coisas sérias é inadequado a um leitor que engatinha nas letras?". O livro é considerado por Maria Antonieta Antunes Cunha (1998) como uma "obra especialíssima de Jorge Amado, com as melhores qualidades da produção do escritor para adultos" (p. 27).

Uma marca das produções seguintes é o ressurgimento do conteúdo mágico, típico dos contos de fadas, tema já apresentado em *A feiticeira da salina. O burrinho que queria ser gente*, já comentado anteriormente, e *Lilica, a formiga*, conto de Sonia Robatto integrante do livro *Uma nuvem chamada Fofinha e outras histórias* (1981), resgatam as figuras típicas da bruxa e da fada e a transformação de uma situação por meio da magia. A diferença é que o burrinho está à mercê dos acontecimentos e, embora deseje ser transformado em gente, não detém o poder da magia, o que o faz voltar a ser burro de maneira inesperada e independente da sua vontade. Já a formiga Lilica tem o controle da palavra mágica – revelada por uma fada –, ainda que limitado pelo número de vezes que pode usá-la, o que lhe confere autonomia para decidir quando quer transformar-se em outro animal. Acompanhando uma tendência de desmistificação da figura da bruxa associada à maldade, Herberto Sales apresenta uma bruxa livre deste ou de qualquer outro estereótipo.

Também na linha dos contos tradicionais estão as histórias recolhidas por Aramis Ribeiro Costa e recontadas nos livros *Helena Helena* (1986), *O morro do Caracará* (1986) e *A caranguejinha de ouro* (1986). Estruturada sobre o esquema da menina órfã que é maltratada pela madrasta e salva pelo príncipe com quem se casa e vive feliz para sempre, *Helena Helena* conserva todas as características dos contos de fadas. *O morro do Caracará* apresenta o tradicional enredo dos irmãos mais velhos, ambiciosos e prepotentes, que caem em armadilhas de encantamento de uma velha bruxa e são salvos pelo irmão mais novo, virtuoso, humilde e subestimado, que conta com a ajuda de acontecimentos providenciais. A clássica história da órfã protegida pelo talismã mágico, doado por uma fada madrinha, que passa por muitas situações de maus tratos, sendo recompensada no final, ao casar-se com o

príncipe, é a trama de *A caranguejinha de ouro*¹⁵.

O livro *Furta-cor e a mochila mágica* (1998), de Gláucia Lemos, desconstrói a imagem da entidade mágica ligada ao bem e capaz de resolver todos os problemas, ao apresentar um mágico que viaja pelo mundo furtando cores para o seu castelo incolor e que termina desiludido e solitário, sem as cores que tanto deseja.

Em muitas narrativas o mundo maravilhoso repentinamente se faz presente no mundo real e cotidiano da ficção. Textos desse tipo são classificados por Coelho (1991b) como narrativas do realismo fantástico. De acordo com a definição da autora, essas narrativas

São as que decorrem no mundo real, que nos é familiar ou bem conhecido, e no qual irrompe, de repente, algo de *mágico* ou de *maravilhoso* (ou de absurdo) e passam a acontecer coisas que alteram por completo as leis ou as regras vigentes no mundo normal. (p. 158).

Reconfigurando esse tipo de narrativa, Gláucia Lemos introduz em suas histórias o universo sobrenatural dos seres elementais e o humor. Em *Um elfo em minha mão* (1987) e n' *As jóias do gnomo* (1995), é natural para as personagens conviver com gênios da natureza, mesmo vivenciando situações inusitadas e embaraçosas, como explicar a presença de margaridas vermelhas e samambaias cor-de-rosa. Rompendo com o esquema tradicional em que a interferência acontece apenas no mundo humano pela ação do ser mágico, as duas narrativas mostram o movimento inverso quando o elfo e o gnomo sofrem grandes transformações provocadas pelo vínculo afetivo estabelecido entre eles e as personagens humanas.

Os livros de Gláucia Lemos inovam ao introduzir na literatura infanto-juvenil baiana o *nonsense* e o surreal. Em *Coração de lua cheia* (1986), a amizade da narradora com “um velho marinheiro de idade incalculável” a leva a partir com o amigo a caminho de Jumarán, mesmo sem saber do que ou de quem se trata, em busca da mulher cor-de-rosa – ora flor, ora mulher – e da mulher caramujo, que vivia dentro de uma concha. *Estrela, estrela minha* (1991) estabelece uma relação de amizade entre a narradora e uma estrela, que a ajuda a superar o sofrimento causado pelo desaparecimento de seu cão.

Nas publicações mais recentes, essa também é a direção seguida pelo jovem escritor Breno Fernandes Pereira no livro *Mil: a primeira missão* (2006). O conteúdo principal é o amadurecimento emocional por meio da superação do sofrimento causado pela perda de

¹⁵ Maria da Glória Bordini (1988, p. 43), referindo-se à coleção Boca de Forno, da Editora Ática, da qual fazem parte os livros de Aramis Ribeiro Costa, diz que a coleção é formada por “obras cativantes”, citando *A caranguejinha de ouro* como exemplo.

peças queridas. Contudo, a narrativa torna-se complexa, ao abordar também a descoberta do amor, e movimentada, com a inserção de perigos e aventuras. Também nessa história articulam-se dois mundos, o real e o extraordinário, pois Cacá conta com a presença e o auxílio do amigo imaginário, Mil, que, ao ajudar o garoto, realiza sua primeira missão. O mundo extraordinário, por sua vez, é inovado com a inserção de aparatos tecnológicos avançados.

Acontecimentos extraordinários também estão presentes nos livros infantis *Arraia azul* (1986) e *O cavaleiro de pau* (1990), de Mabel Velloso, *O menino que acendeu as estrelas* (1991) e *Uma aventura no reino dos peixes* (1997), de Gláucia Lemos, e no romance juvenil *A vingança de Charles Tiburone* (1990), de João Ubaldo Ribeiro, dessa vez tendo o sonho como ponto de interligação entre o mundo real e a fantasia. Fadas e gnomos ganham uma nova configuração em *Marcelo e seus amigos invisíveis* (2003), de Helena Parente Cunha, ao serem apresentados como os amigos imaginários do menino protagonista da história. Já no livro *O palácio mais gostoso do mundo* (1991), de Jafé Borges, a passagem para o maravilhoso ocorre naturalmente através do mergulho no mar. Também de Jafé Borges, o livro *Navegações maravilhosas: Brasil 1500* (2001) traz para a literatura infanto-juvenil baiana a ficção científica. À bordo de um computador futurista, três irmãos “navegam” através do tempo.

Com *A viagem de retalhos* (1986), de Sonia Robatto, a personagem da literatura infanto-juvenil tem acesso livre ao mundo maravilhoso, que acontece apenas com o uso da imaginação e da fantasia. O inusitado no livro é que a viagem fantástica não é iniciativa da criança protagonista, mas das personagens adultas, duas velhinhas que recorrem ao jogo simbólico, próprio da infância, e transformam colcha de retalhos em mar, malas em barco, sala em ruas, levando a menina para uma fantástica viagem pela imaginação. E com essa atitude mostram à criança que o passaporte entre os dois mundos encontra-se nela mesma. Luis Pimentel também recorre à fértil imaginação infantil para escrever *Bié doente do pé* (1989) e *Todas as cores do mar* (2007).

Algumas narrativas buscam elementos do folclore – não o da tradição européia, mas o do imaginário nacional – para recriar a tradição. É o caso, por exemplo, de *O bicho-folhagem* (1985), com o típico conteúdo da esperteza, e de *A ratinha Ritinha* (1985), com os recursos lingüísticos do travalíngua, ambos de Sonia Robatto. *O bicho-folhagem* extrapola o mero relato de uma história popular inserindo a figura da avó contadora de histórias, além de cantigas de roda no início e no fim da narrativa. Já *A ratinha Ritinha* mistura elementos dos contos de fadas – reis, rainhas, princesas – com manifestações do folclore – travalínguas e

cantigas de roda.

O mais recente livro que segue a linha da recriação do folclore é *Quem sabe onde mora a lua?* (2007), de Gláucia Lemos. O esquema narrativo sempre se repete, reportando à típica história cumulativa. A mulher vai a uma personagem, questiona-o, ele a manda a outro, ela vai, sempre fazendo a mesma pergunta, até deparar-se com um pescador. O inusitado surge, então, quando, o que era previsível em decorrência da repetição, não acontece e o leitor se depara com uma situação totalmente nova e com a introdução da música "Lua de São Jorge", de Caetano Veloso, na narrativa. A própria figura do pescador quebra o esquema de continuidade por se diferenciar das personagens anteriores: mata, rio e montanha, animados.

Com *Foi um dia um dia foi: histórias populares do jeito que eu conto* (2007), a escritora e contadora de histórias Betty Coelho apresenta ao leitor uma coletânea de contos folclóricos brasileiros. Essa fonte também é utilizada por Raimundo Matos de Leão para compor a peça teatral *Quem conta um conto aumenta um ponto* (2002). O autor mistura elementos dos contos de encantamento, de histórias populares e casos sobre o cangaceiro Lampião, estruturando o texto em cinco histórias encadeadas. A idéia de que um conto vai sempre puxando outro se associa ao título: cada conto posterior é o “ponto” que se aumenta.

Lajolo e Zilberman (2004) afirmam que “as histórias fundadas no imaginário reencontram seu espaço, quer através do recurso ao fantástico universal, quer através do reaproveitamento inovador de elementos de lendas brasileiras e assuntos regionais” (p. 161). Condição importante para isso é o sentimento de renúncia ao pedagogismo, o que se observa em muitas narrativas baianas.

Ruy Espinheira Filho mistura humor irônico e cultura popular em *O fantasma da delegacia* (1988). Os casos de assombração são inseridos numa narrativa que vai se desenrolando para ser outro caso de assombração. Vários elementos concorrem para criar o clima de suspense e mistério: o casarão antigo, os barulhos estranhos no sótão, a noite chuvosa, a falta de luz. Mas tudo é costurado com muito humor, gerando situações divertidas que beiram o ridículo, até o inesperado desfecho. A narrativa satiriza a coragem e valentia dos policiais brasileiros e denuncia suas precárias condições de trabalho.

O escritor Luis Pimentel também recorre ao humor leve em algumas de suas obras. Em *História do bode Zé Pilão que já nasceu de bigode e falastrão* (1993) a narrativa gira em torno do demagogo e irreverente bode Zé Pilão, que já nasce falando – o que provoca alvoroço na fazenda – e tirando proveito dos seus donos. Em *A gente precisa conversar* (1995) o humor aparece em textos independentes, sem narrador, totalmente construídos com diálogos. Pequenos textos, que se assemelham a aforismos bem humorados, compõem o livro

O mosquito elétrico (2004). Em *Incrível tribo Pé-no-traseiro* (1996) o humor adquire tom de denúncia ao abordar o problema da discriminação dos povos indígenas através de narrativa em versos. O índio, depois de figurar como personagem secundário em *Fora da pista*, aparece como protagonista em *O segredo do curumim* (1982), de Sonia Robatto e em *Incrível tribo Pé-no-traseiro*.

Os problemas político-sociais aparecem em algumas narrativas, ainda que não sejam a temática principal da história, a partir de uma representação mais realista. É o caso de *A morena Guiomar* (1991), *O poeta da liberdade* (1997), *A garota do bugre* (1998) e *Vou te contar, meu camarada* (2008), de Gláucia Lemos, *Braçoabraço* (1998), de Raimundo Matos de Leão e *O menino e o trio elétrico* (2007), de Cyro de Mattos.

Com *A garota do bugre*, Gláucia Lemos, além de apresentar os conflitos amorosos de um rapaz apaixonado por uma mulher casada e muito mais velha, aborda ainda o problema do uso de drogas. O recente livro da mesma autora, *Vou te contar, meu camarada*, numa trama de muito suspense e mistério, tematiza o envolvimento involuntário do narrador em uma situação de contrabando de mercadorias e assassinato de um amigo por policiais. Em *Braçoabraço*, Raimundo Matos de Leão desnuda a realidade dos meninos de rua. *O menino e o trio elétrico*, de Cyro de Mattos, ao mesmo tempo em que apresenta a busca de um garoto pobre para realizar o sonho de sair em um bloco carnavalesco famoso, desvela para o leitor as gritantes diferenças econômicas, geradoras de desigualdades sociais.

Em *Pé de guerra: memórias de uma menina na guerra da Bahia* (1996), de Sonia Robatto, os reflexos da Segunda Guerra Mundial na Bahia são narrados através da visão de Camila, uma menina de sete anos de idade que, a partir do ponto de vista infantil, questiona e critica a lógica da guerra. Entretanto, essa história não se limita apenas a narrar uma situação de tensão social, mas articula os acontecimentos político-sociais com os dilemas e conflitos que os mesmos produzem na narradora Camila, gerando crises de identidade social. A desarmonia do mundo que se descortina à sua frente destrutura seu mundo interior e as relações de amizade com vizinhos, agora *inimigos*.

Tema recorrente em muitas obras juvenis baianas a partir dos anos 80 é a descoberta amorosa entre os jovens, a exemplo de *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* (1983), de João Ubaldo Ribeiro, *Barbas de molho* (1998), de Luis Pimentel, entre outros, além da inusitada história de amor criada por Jorge Amado em *A bola e o goleiro* (1984). Em *Os quatro mosqueteiros eram três* (1989), de Ruy Espinheira Filho, os garotos protagonistas não vivenciam os conflitos do primeiro amor, mas, com segurança e sem pudores, têm relações sexuais com garotas desconhecidas.

O universo adolescente inspira as histórias criadas por Raimundo Matos de Leão. Vida escolar, descoberta do amor, ídolos famosos, shows musicais, amizade, relacionamento entre pais e filhos, rivalidades entre colegas são temas presentes em *Primavera pop!* (1996) e *Bacanas e famosos no caderno de autógrafos* (2007), sendo esta última narrativa construída em linguagem leve e descontraída.

Jafé Borges retoma e renova uma tendência que permaneceu em vigor até a década de 50: a tematização do passado brasileiro, assunto que "não apenas fornece material de cunho histórico, realizando a exigência de ação e aventura, própria ao gênero, como tem livre trânsito na escola, fortalecendo os laços entre a literatura e o ensino" (Lajolo; Zilberman, 2004, p. 105). Em *Navegações maravilhosas: Brasil 1500*, os episódios da história do Brasil são abordados de duas maneiras diferentes: como elemento constituinte do enredo através de viagens no tempo, e por meio de informações distribuídas ao longo da trama e nos diálogos entre os protagonistas. A abordagem mescla história, aventura, suspense e ficção científica.

Raimundo Matos de Leão em *Da costa do ouro* (2000), romance juvenil de época, ambientado na Salvador do século XIX, também aborda um episódio da história do Brasil, a Revolta dos Malês, como pano de fundo para o tema do amor entre jovens de cultura e religião africanas diferentes. Em *Sob o signo das luzes* (2008), o autor ficcionaliza a Revolta dos Alfaiates, narrada a partir da perspectiva de um jovem negro. Os livros *Aguemon* (2002) e *Eleguá* (2007), de Carolina Cunha, também ficcionalizam a cultura africana. Além dessas narrativas, *A morena Guiomar*, *Braçoabraço* e *O menino e o trio elétrico*, também apresentam negros como protagonistas das histórias.

A escola está presente em muitas histórias baianas. Mesmo não constituindo o cenário principal de nenhuma das obras, aparecendo apenas como espaço secundário, em alguns casos o tipo de abordagem revela as concepções em torno dessa instituição social. Em *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* e *Os quatro mosqueteiros eram três*, a escola constitui o cenário onde se desenrola parte das ações, sendo predominante no primeiro livro. No segundo livro, o ambiente escolar é rechaçado pelos garotos por meio de pequenas ações de vandalismo, condizendo com os temperamentos transgressores das personagens e criticando um modelo escolar tradicional, disciplinador e autoritário. O comportamento transgressor e libertino dos garotos fora da escola também aponta para o fracasso desse tipo de educação cerceadora.

Nos livros *As jóias do gnomo* e *Navegações maravilhosas*, a escola aparece apenas como o lugar onde as personagens se encontram para socializar os últimos acontecimentos da trama. Em *Mil: a primeira missão* e em *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*, os episódios diretamente relacionados com a sala de aula, envolvendo alunos e professores, são necessários

ao desenvolvimento da história. É durante o planejamento de um trabalho de pesquisa na aula de história que o protagonista Cacá, de *Mil: a primeira missão*, por exemplo, começa a se enturmar com os colegas, iniciando a superação do isolamento em que mergulhara após a morte trágica da mãe.

A urbanização da narrativa, iniciada em *Fora da pista*, que tem vários de seus episódios passados na cidade, foi gradativamente se consolidando. Inicialmente o urbano apareceu apenas como o lugar que comporta o ambiente da ação, como em *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*, que tem a maioria dos episódios desenvolvidos numa escola, e em *A viagem de retalhos*, que, embora não problematizando a vida urbana, já concentra elementos próprios da cidade, como o transporte coletivo e as ruas. Aos poucos, a vida urbana invade as narrativas baianas, passando a ser tematizada, em maior ou menor grau de predominância, em obras como *O poeta da liberdade*, *A garota do bugre*, *Braçoabraço* e *O menino e o trio elétrico*, perpassando pela questão da crítica social.

A narrativa em versos “José”, de Sonia Robatto, que faz parte do livro *O terrível bicho papão e outras histórias* (1983), retomando a tendência dos romances regionalistas dos anos 30, tematiza a migração do campo para a cidade através da personagem do título, que, atraído pela estrada, sobe em um caminhão e some na cidade grande.

Contudo, o movimento inverso também é realizado, por exemplo, pelas personagens de *Navegações maravilhosas* e *Mil: a primeira missão*. Oriundas da cidade grande, essas personagens vivem suas aventuras no campo e na pequena cidade. Cacá, protagonista de *Mil: a primeira missão*, residia em Salvador, mas após a morte da mãe, muda-se com o pai para uma pequena cidade do interior onde se desenvolvem as ações da narrativa. Os irmãos André, Lucas e Paulinho, personagens da primeira história, moram em Salvador, mas é durante os finais de semana, passados no sítio da família, inicialmente rejeitado pelos garotos, que eles vivem a grande aventura de manipular um computador moderníssimo e viajar no tempo.

Os livros publicados por Aristides Fraga Lima são representativos da tendência retomada pela literatura infanto-juvenil brasileira da década de 50 de enviar crianças e jovens que moram na cidade para viverem aventuras no campo e em lugares inusitados. Todavia, ao contrário dos dois livros analisados no parágrafo anterior, as narrativas de Lima não apresentam traços de modernidade e nem inovações, permanecendo muito próximas daquelas nas quais busca inspiração, especialmente das obras de Maria José Dupré. É o caso, por exemplo, de *A serra dos dois meninos* (1980), *Os pequenos jangadeiros* (1984), *Perigos no mar* (1985), e *Os barqueiros do São Francisco* (1992). Esses e outros livros do autor apresentam aspectos sociais, geográficos e culturais da região nordestina e baiana.

O narrador de *O menino perdido* (1984), de Herberto Sales, que também retoma o caminho da cidade para o campo, refaz o percurso pelos caminhos da memória. E, embora se faça presente fisicamente em todos os lugares de vivência no passado, é por meio das lembranças que a narrativa é construída. Em *O bravo soldado meu avô* (1984) e *A casa no meio do mato* (2009), ambos de Luis Pimentel, a vida rural é apresentada por narradores que constroem a narrativa também por meio de lembranças. No primeiro livro, o adulto rememora vivências e histórias contadas pelo avô, posicionando-se a partir da perspectiva infantil, num clima descontraído de contação de casos. A construção em versos do segundo livro empresta tom leve e lírico às lembranças do narrador, posicionado no presente urbano, sobre a vida passada no campo.

Outras narrativas baianas também são construídas pelo viés da memória. *Barbas de molho*, de Luis Pimentel e *Histórias do mundo que se foi (e outras histórias)* (2003), de Cyro de Mattos, de teor autobiográfico, apresentam episódios inspirados na infância e adolescência dos autores. Esse também é o caso de *Pé de guerra*, embora se atendo a um período delimitado da infância. Em *A viagem de retalhos e Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim* (1986), de Sonia Robatto, vivências de experiências típicas da infância são resgatadas pela memória das protagonistas. *A casa barriga: memórias de um bebê* (2002), da mesma autora, brinca com a ficcionalização da memória ao recorrer à imaginação e fantasia para narrar as “lembranças” de uma menina, da sua vida intra-uterina e de quando era bebê.

Na literatura infanto-juvenil baiana analisada, os heróis vão sofrendo uma transformação gradativa e tornando-se menos modelares e mais independentes, até radicalizarem em *Os quatro mosqueteiros eram três*. Essa mudança tem início, embora timidamente, com *O burrinho que queria ser gente*, na determinação do burrinho em realizar o seu sonho, desobedecendo ao pai e fugindo do cercado, e com *A ratinha Ritinha*, na desobediência da ratinha que tenta fazer valer sua vontade de roer. Contudo, tanto o burrinho como a ratinha, no final, aceitam, resignados, a impossibilidade e a proibição, respectivamente, da realização dos seus desejos. O índio Diúna, de *O segredo do curumim*, avança mais na determinação de fazer aquilo que deseja. Não aceitando a predestinação de ser guerreiro da tribo, recusa-se a aprender a caçar, faz-se amigo da onça, descobre os segredos da natureza e se torna pajé como o avô, ao invés de cacique como o pai.

Entretanto, é com os garotos de *Os quatro mosqueteiros eram três* que o herói infanto-juvenil faz o que quer e realiza todas as vontades. O autor não hesita em mostrar que Alberto, Genésio e Dito praticam atos prejudiciais e radicais, como beber e fumar, ao lado de peraltices mais inofensivas, embora beirando o vandalismo, como sujar as paredes do internato com

tinta. Não são, entretanto, delinquentes, apenas inconseqüentes, o que os torna mais humanizados e mais próximos do universo do leitor jovem.

Nas produções mais recentes, com *Travessias do travesso Pingo D'Água* (2001), de Jorge de Souza Araujo, consolida-se a tendência de a personagem infanto-juvenil questionar regras, buscando a auto-afirmação. A personalidade infantil do pingo d'água, por animismo, é metáfora do crescimento. Pingo D'Água não aceita o destino que lhe é imposto, quer ele mesmo decidir e dizer não ao convencional. O impasse se resolve de dentro para fora. Pingo chora, e com isso o autor critica a repressão social ao choro do menino, e chorando, cresce. Essa força, descoberta no próprio interior, o conduz para onde quer ir, contrariando o determinismo.

A maioria das crianças e jovens representados na literatura infanto-juvenil baiana não se encaixa mais em nenhum dos pólos do binômio comportado-indisciplinado. Muitos apresentam personalidade complexa que mistura sentimentos conflituosos e contraditórios. São cada vez mais freqüentes as narrativas em primeira pessoa, a partir do ponto de vista da personagem criança e jovem que, assumindo a voz narrativa, expressa seus desejos, inquietações e conflitos. Por esse caminho enveredam Camila, personagem de *Pé de guerra*, e a personagem-narradora de *Estrela, estrela minha*, entre outras.

Na produção em série registramos apenas a série “O Marujo Verde”, de Gláucia Lemos. Sempre com as mesmas personagens, o irreverente papagaio Alberto Pena e a baleia Valderez, as aventuras dos quatro livros integrantes da série ocorrem nos oceanos e mares e em algumas cidades e lugares de outros continentes. São obras que abrem espaço para inserir informações sobre povos e culturas diferentes, através dos diálogos entre as personagens. A irreverência do papagaio protagonista e o humor que permeia todas as narrativas tornam as histórias leves e afastam o risco do didatismo e da leitura enfadonha.

Na linha da brincadeira lúdica com a palavra, a obra *Ara uma vez: uma fábula abecedária* (2006), de Jorge de Souza Araujo, joga com as possibilidades de formação das palavras do alfabeto. Para além do ludismo, o livro aborda o tema da solidão, por meio da personagem A, letra antropomorfizada, que luta por se fazer acompanhar das demais, formando uma palavra que a fizesse sentir possuída de uma grande “emoçãããããããã”, até descobrir-se na palavra amizade, descobrindo, também, o seu sentido existencial.

Leveza, poesia e criatividade são os ingredientes de *Os olhos que não queriam dormir* (1985), de Maria Antonia Ramos Coutinho. A autora cria uma história dentro de outra, mesclando prosa e verso numa narrativa que conta a história de um menino que não consegue dormir e pede para a mãe contar uma história, episódio comum no cotidiano de muitas

crianças. A obra adquire contornos de metaficção quando a mãe do menino, recorrendo a barquinhos estampados na cortina, vai criando uma história improvisada. Muitas outras publicações de histórias mais curtas também trazem como temas situações pertinentes ao cotidiano infantil, o que permite a imediata identificação do pequeno leitor. Brincadeiras, curiosidades, peraltices, amizade, animais de estimação estão presentes em livros como *A menina do avental* (1988) e *E se?* (1988), de Betty Coelho, *Deu a louca no computador do céu* (1996), de Jafé Borges, *Todas as cores do mar*, de Luis Pimentel, *Quem sabe onde mora a lua?* e *A surpresa atrás da porta* (1991), de Gláucia Lemos, entre outros.

Animais de estimação também inspiraram a primeira publicação infanto-juvenil do escritor Antonio Torres, *Minu, o gato azul* (2007). A história se desenvolve apresentando o dia-a-dia e as peripécias do gato Minu, contada por um narrador onisciente posicionado a partir da perspectiva da personagem protagonista. Cyro de Mattos com *O menino e o boi do menino* (2007) investe na relação de amizade facilmente estabelecida entre a criança e o animal. A construção narrativa realista é revestida de humanismo por um narrador onisciente que ora focaliza o boi, ora o menino.

Ainda influenciados pelo pedagogismo, alguns livros não conseguem abandonar o tom moralizante e didático. Mesmo abordando temáticas do universo infanto-juvenil, as narrativas transmitem mensagens educativas disfarçadas em falas e comportamentos das personagens, e até mesmo através do discurso do narrador.

A análise preliminar das obras da produção baiana das últimas quatro décadas aponta para um quadro diversificado, tanto no que se refere a tendências e temas, quanto em relação à qualidade literária dos textos frente aos avanços já incorporados pela literatura infanto-juvenil nacional. Percebemos, por um lado, escritores que produzem textos a partir do universo cotidiano, psicológico e social dos leitores crianças e adolescentes, sem prescindir da construção artística e, por outro lado, autores que insistem numa roupagem didática e tradicional das obras, visando a um leitor idealizado.

O exame das primeiras produções revelou tendências com características mais conservadoras de algumas e mais inovadoras de outras. Contudo, analisando as obras publicadas a partir dos anos 80, percebemos uma literatura que cada vez mais parece se libertar do compromisso de cumprir uma função didática e moralizadora, e de tendências conservadoras e tradicionais, avançando no sentido de consolidar seu estatuto de arte literária a partir da produção de obras que consideram a qualidade estética e as especificidades do seu leitor.

3 DE VIAJANTES E BAGAGENS OU DE CRIADORES E CRIAÇÕES

*Pegaram a estrada, entraram nas curvas,
seguiram na mão. Cruzaram com um jipe, uma
caçamba, um caminhão.
Muito chão, muito chão, muito chão.*
(Pimentel, *Todas as cores do mar*, 2007, p. 13)

No capítulo anterior traçamos um panorama da produção literária infanto-juvenil baiana das últimas quatro décadas, o que possibilitou uma visão geral das principais tendências e dos avanços dessa produção em direção à sua afirmação como obra literária.

O passo seguinte, e provavelmente o mais difícil, foi selecionar do universo literário apresentado alguns autores e obras para compor um *corpus* de análise mais profunda, a fim de confirmar a qualidade artística da literatura infanto-juvenil baiana a partir das relações estabelecidas com o público leitor. A dificuldade se deveu, em parte, à indefinição dos critérios para essa escolha: trabalhar com poucos autores abrangendo todo o universo de sua produção para crianças e jovens ou trabalhar com várias obras isoladas, mas que apresentam qualidade literária e elementos propiciadores de interação entre texto e leitor, e dessa forma atingir um número maior de autores? A opção pelo primeiro critério parecia ser a melhor, pois mostraria o percurso de criação de um autor, seus avanços (ou retrocessos) e sua consolidação como escritor de literatura infanto-juvenil. Por outro lado, ao optarmos pelo segundo critério, garantiríamos a inserção de obras que, mesmo seus autores não dispendo de uma vasta produção direcionada ao público infanto-juvenil, apresentam valor artístico que comprova a qualidade da literatura infanto-juvenil baiana e atesta o compromisso assumido com o leitor.

Finalmente, optamos por *miscigenar* o *corpus*. Serão analisadas produções de escritores com uma maior produção na área, a exemplo de Gláucia Lemos, Sonia Robatto, Luis Pimentel e Cyro de Mattos, embora sem abarcar todo o universo de suas obras, e também obras de escritores que produziram pouco para crianças e jovens, mas que garantiram a qualidade dos textos, como João Ubaldo Ribeiro, Ruy Espinheira Filho e Jorge de Souza Araujo. Será apresentada também uma análise sucinta de uma obra de Herberto Sales para contrapor com as que serão analisadas posteriormente.

A apresentação que se segue, objetiva mostrar a produção de cada autor, em ordem cronológica de publicação. E embora possa parecer redundante a reapresentação de livros já

apontados no capítulo anterior, optamos por correr este risco, já que o registro se faz necessário para compor o painel literário dos escritores estudados, o que justifica também o registro de livros de poesia, no caso de alguns autores.

3.1 LUIS PIMENTEL

Luis Pimentel é escritor baiano radicado no Rio de Janeiro. Com vasta produção para adultos, entre contos, poesias e textos de humor, o jornalista apresenta também vasta bibliografia infanto-juvenil. O humor é uma das marcas características da produção de Luis Pimentel. Está presente em muitos dos seus textos para adultos e é também recorrente em muitas de suas obras infanto-juvenis. Sobre esse aspecto da sua criação, declarou em entrevista¹⁶ concedida para este estudo:

Adoro o humor e quase sempre estou tentando enfiá-lo em tudo o que escrevo. Evito apenas quando o texto já nasce com uma densidade dramática forte ou com boa dose de lirismo; aí, o humor pode atrapalhar. Mas, em geral, só ajuda.

Para Luis Pimentel, as diferenças entre escrever para adultos e para crianças e jovens são pequenas, resumindo-se ao tratamento de linguagem. E reitera uma idéia defendida por vários estudiosos, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação: “Para mim, os melhores textos para crianças são aqueles que os adultos também gostam.”

A versatilidade de Luis Pimentel se expressa em sua produção para crianças e jovens, tanto em relação às personagens, que variam entre pessoas e bichos, adultos e crianças, quanto em relação ao gênero, pois intercala livros em verso e em prosa. O escritor declarou que “em geral, o livro já nasce se impondo quanto à forma a ser utilizada. Na primeira linha que escrevo, já sinto se vou escrevê-lo em prosa ou em verso. Gosto dos dois tratamentos.”

Luis Pimentel estreou na literatura infanto-juvenil com *O bravo soldado meu avô*, em 1984, livro inspirado em sua vida de menino no interior da Bahia. O escritor conta que quando nasceu seu filho, imaginou que contava para ele as histórias de vida de seu avô. Foi daí que nasceu o desejo de escrever para crianças e jovens e assim surgiu esse primeiro livro.

¹⁶ A entrevista foi concedida por e-mail e encontra-se disponível em sua totalidade nos anexos do presente estudo. Outras falas do escritor Luis Pimentel, presentes nesta dissertação, tem como fonte a referida entrevista.

Narrado em primeira pessoa por um neto que conta as peripécias do avô, o texto se aproxima dos casos populares, intercalando várias histórias. *Um menino chamado Asterisco* (1985) é a narrativa sobre a vida de um menino de nome diferente e suas descobertas e experiências cotidianas em casa e na escola.

Em 1986 o autor começa a escrever poesia para seus leitores infanto-juvenis. Os poemas de Luis Pimentel são escritos tanto em versos brancos quanto em versos rimados. Com *O ritmo da centopéia* (1986), apresenta dez poemas sobre temas variados. Em *Uma noite a coruja* (1986), narrativa em versos, aborda o tema da extinção de animais, dando voz a uma coruja que apresenta sua própria espécie e convoca o leitor a ajudar a preservar a natureza. *Meninos de roça, cantigas de roda* (1987) é composto por dez poemas que abordam temáticas do universo cotidiano infantil.

Bié doente do pé (1989) tematiza o crescimento infantil e suas dores, a partir da valorização da imaginação e da fantasia como recursos para lidar com as tristezas. É a história do menino Bié que em busca de curar feridas do corpo e da alma recorre à imaginação. Em *Bié e a grande viagem* (1992), o menino reaparece vivendo a aventura de uma viagem à zona rural e todas as descobertas que realiza na roça.

Em *Bicho solto* (1992), o autor apresenta nove poemas sobre animais, dando, pela primeira vez, unidade temática ao livro de poemas. O humor é o principal recurso utilizado para garantir o ludismo. *As roupas do papai foram embora* (1992) é composto por pequenas histórias independentes, algumas bem-humoradas, outras reflexivas, que abordam desde animais ao cotidiano infantil. Destaca-se o texto que dá título ao livro, todo construído em diálogos, no qual, com sensibilidade e humor, o autor aborda o tema da separação conjugal e a saída do pai de casa. Essa obra recebeu Menção Especial no Prêmio Luiz Jardim-1986, da União Brasileira de Escritores.

Em *A revolta dos dedos* (1993), Luis Pimentel aborda assuntos sérios, como greve e direitos trabalhistas, com muito humor, a partir da antropomorfização dos dedos das mãos, em uma longa narrativa em versos. Construído sobre a mesma estrutura em versos é a história de *O chapéu de 4 pontas* (1993), que tematiza a relação afetiva e lúdica de um menino com o seu chapéu. *História do bode Zé Pilão que já nasceu de bigode e falastrão* (1993) mistura os exageros dos casos populares com muita fantasia, imaginação e humor para contar a história de um bode esperto que recorre ao poder da oratória para conseguir o que quer.

O humor e os diálogos são os principais recursos utilizados por Luis Pimentel para construir os textos que compõem a obra *A gente precisa conversar* (1995), que apresenta oito histórias em forma de diálogos, sem a presença do narrador. *Incrível tribo Pé-no-traseiro*,

também escrito em versos, discute a questão dos povos indígenas que, mesmo discriminados, tentam manter viva sua cultura. O humor suaviza a seriedade que o tema requer.

Barbas de molho (1998), de teor autobiográfico, é “um livro de memórias de infância, mas com muita ficção pelo meio, pois a realidade pura e simples era muito sem sal”, conforme o autor. A narrativa apresenta um protagonista entrando na adolescência e os conflitos por ele vivenciados, que envolvem desde questões mais intimistas, como descoberta do primeiro amor, até aspectos políticos e sociais. O livro foi finalista no Concurso Nacional de Literatura João de Barro, da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e recebeu Menção Honrosa no Prêmio Cruz e Souza de Literatura, da Fundação Catarinense de Cultura.

O humor e a visão infantil do cotidiano tornam-se os ingredientes principais dos pequenos textos, ao modo dos aforismos e sentenças, construídos em versos, que estão presentes em *O mosquito elétrico* (2004). O livro *Cantigas de ninar homem* (2005) é composto pelos poemas publicados anteriormente em *O ritmo da centopéia*, *Meninos de roça*, *cantigas de roda* e *Bicho solto*.

Todas as cores do mar (2007) parte da imaginação infantil e da forma lúdica e fantasiosa que a criança tem de lidar com os desejos e vontades para construir uma narrativa poética sobre o primeiro encontro de uma menina com o mar. Com *A cobra coral e outros bichos do bem* (2007), o autor retoma a temática dos animais na sua construção poética, com humor e lirismo. *A casa no meio do mato* (2009) é composto por poemas isolados e intitulados, cuja temática, que se articula com o título, e organização lhe conferem característica de texto único.

Luis Pimentel publicou ainda outros livros, aos quais não tivemos acesso. São eles: *Hora do recreio* (1985), *A fuga do cavaleiro vermelho* (1989), *Uma vez uma avó* (1992), *O peixinho do São Francisco* (1994), *Sem essa de guerra* (2003), *Bié e o vôo do pássaro Garrincha* (2008), *Eu sou eu* (2009) e *Neguinho aí* (2009).

As obras *Bié doente do pé* e *Todas as cores do mar* foram selecionadas para análise na presente pesquisa, especialmente por favorecer o processo de identificação entre texto e leitor, proporcionado pela temática abordada e pela presença de personagens crianças.

3.2 GLÁUCIA LEMOS

Atualmente, Gláucia Lemos é um dos nomes mais significativos da produção literária infanto-juvenil baiana. Intercalando com contos e romances destinados ao público adulto, a escritora que, no dizer de Jorge de Souza Araujo, é “fabulista de uma linguagem que abriga contornos imagéticos e traços encantatórios” (Araujo, 2008, p. 410), conta com vinte títulos publicados para crianças e jovens. Em entrevista¹⁷ concedida especialmente para a presente pesquisa, Gláucia Lemos revela o processo de criação de suas obras infanto-juvenis:

Crio minhas histórias, infantis como adultas, a partir de idéias inspiradas em fatos corriqueiros, uma conversa, um episódio do dia-a-dia, uma frase escutada ao acaso. Não construo uma história. Posta no papel a frase inicial, a idéia vai se desenvolvendo e crescendo à medida que a história evolui, um fato puxa outro, um diálogo dá lugar a um acontecimento, e assim flui até o final.

Essa é a “fase da diversão”. Para a autora, o processo de escrita apresenta também uma “fase do trabalho”, que exige dedicação e olhar atento para cortar ou acrescentar, deixar o texto “descansar”, reler e corrigir. Além disso, o teste final é realizado através da sensação que o texto provoca:

Quando, acabada a leitura, tenho a sensação de satisfação, sinto que encontrei o “tom”, ou seja, a história segura o leitor, a narrativa está ágil, leve, a linguagem fluente, tem bom ritmo, a conclusão fechou a história, o livro está pronto, vale um sorriso de alegria, nasceu o filho. Em livro infantil, além da história atraente e os elementos já enumerados, é necessário um pouco de humor ou alegria, para prolongar o prazer da leitura.

Gláucia Lemos conta que tornar-se escritora foi conseqüência natural da relação de interesse que estabeleceu com os livros, como leitora, ainda na infância. Desde essa época, começou a escrever os primeiros textos, inicialmente sem um propósito definido, a não ser o prazer que a atividade proporcionava. De forma natural e sem esforço, como afirma, continuou produzindo e, de repente, percebeu-se com muitas obras no mercado.

Ao ser questionada sobre possíveis diferenças entre escrever para adultos e para crianças e jovens, a escritora baiana afirma que existem diferenças, sim, já que “o livro

¹⁷ A entrevista, concedida por e-mail, encontra-se na íntegra nos anexos desta dissertação. Todas as falas da escritora Gláucia Lemos que forem apresentadas neste texto foram originadas dessa entrevista, desde que não venham acompanhadas da informação de outra fonte.

infanto-juvenil requer tratamento especial no desenvolvimento da história, em respeito ao público potencial”, esclarecendo o que costuma considerar para escrever literatura para o público infanto-juvenil:

De início, a faixa etária a que o texto se destina. Linguagem acessível, no entanto cuidando para o pequeno leitor não se sentir tratado como um bobinho. O cuidado com os conceitos emitidos, a escolha do tema, que precisa ser instigante suficiente para manter a atenção da criança. E ainda a leveza da narrativa para não se tornar cansativa, e mantê-la atenta. E seja qual for a história, tratá-la com seriedade, como se se tratasse de leitor adulto. A criança percebe quando está sendo vista com alguma complacência.

Gláucia Lemos considera que a marginalização da qual foi vítima a literatura infanto-juvenil decorre principalmente da falta de informação e do desconhecimento por parte de quem assim pensa, dizendo que o valor da obra para crianças e jovens provém dos seguintes aspectos:

Primeiro pela sua finalidade como fator instigante da criatividade e coadjuvante na formação da criança. Em segundo lugar, com referência ao processo da criação, que demanda, de parte do autor, apuro maior sob vários pontos de vista, justamente pela sua especificidade. Enganam-se os que supõem tratar-se de literatura fácil de ser elaborada, ou de livros paradidáticos. Literatura infantil não é acessório, é ficção para prazer da criança, ou do jovem.

Seguindo a tendência surrealista dos seus primeiros contos para adultos, Gláucia Lemos inicia-se na literatura infanto-juvenil em 1986 com o livro *Coração de lua cheia*, narrativa permeada por figuras fantásticas e acontecimentos extraordinários. Mais realista, contudo trazendo também elementos do fantástico, com uma história que rompe as fronteiras entre o real e o maravilhoso, na obra *Um elfo em minha mão* (1987) permanecem as marcas do absurdo, do *nonsense* e do inusitado do primeiro livro, em meio à crítica aos valores hipócritas e superficiais da sociedade de consumo.

Na década de 90, Gláucia Lemos intensificou sua produção dirigida ao público infanto-juvenil publicando o número de quinze obras. Em *A morena Guiomar* (1991) são abordadas temáticas do universo jovem como disputas amorosas e indecisões sobre a futura profissão, além de contrapor valores antigos e modernos. A protagonista contraria valores familiares, opõe-se às convenções comportamentais, altera o rumo dos acontecimentos e a obra apresenta um desfecho inesperado, com final em aberto.

Uma verdadeira viagem astrológica é realizada em *O menino que acendeu as estrelas* (1991). Com *A surpresa atrás da porta* (1991), o leitor infantil – ao projetar-se no gato que, embora frágil, mostra-se valente e corajoso – vai à desforra contra o poder intimidador do mais forte, representado pelo cachorro, ameaçador, porém covarde. Nesse mesmo ano, a autora retoma sua tendência para o *nonsense* e o surreal com *Estrela, estrela minha* (1991), abordando os conflitos gerados pela perda de seres queridos.

Em 1990 tem início a série “Marujo Verde”, que narra as aventuras das viagens e tematiza o contato com povos e culturas de outros países. Protagonizado por um irreverente papagaio e sua amiga baleia, a série é composta por quatro livros permeados pelo humor: *As aventuras do Marujo Verde* (1990), *As novas viagens do Marujo Verde* (1993), *O Marujo Verde vai aos Andes* (1995) e *O Marujo Verde nos mares da Ásia* (1997). Gláucia Lemos considera Alberto Pena, o papagaio protagonista da série, o seu “carro-chefe no particular de personagem”. Sobre essa produção em especial, e a personalidade da personagem, a escritora comenta:

Acho papagaio um bicho gaiato, pois até mente que fala, na verdade não sabe o que repete. Não foi difícil compor o contraste entre a gaiatice de papagaio e a circunspeção que inspira a figura de uma baleia. O humor foi fluindo em função das situações. A personalidade de um papagaio jamais seria coerente com atitudes sensatas, sisudas, ela é a personalidade do próprio malandro, pronto para criar situações hilariantes. Meu temperamento brincalhão e bem-humorado muito ajudou nessa composição. E muito me diverti enquanto trabalhei com Alberto Pena nos quatro volumes dessa coleção, sinto saudades.

Os seres elementais reaparecem em *As jóias do gnomo* (1995), após marcar presença em *Um elfo em minha mão*, confirmando a tendência da autora para o fantástico e o maravilhoso. O espírito de grupo e a importância de cada indivíduo como parte integrante do mesmo, a fim de juntar forças por uma causa comum, é a temática protagonizada pelos animais antropomorfizados de *O mistério do galeão* (1996). Em *Uma aventura no reino dos peixes* (1997), Gláucia Lemos lança mão do recurso ao sonho como passaporte para a fantasia.

Em *O poeta da liberdade* (1997), a autora recorre à intertextualidade para criar uma narrativa que intercala poemas e episódios da vida de Castro Alves com a história contemporânea de um jovem poeta ativista, tematizando problemas sociais como as greves, além da valorização e melhoria das condições de trabalho. O surgimento do primeiro amor, os conflitos típicos da adolescência e o envolvimento do jovem com drogas estão presentes em *A garota do bugre* (1998).

A magia e o encantamento, característicos dos contos maravilhosos, aparecem na narrativa de *Furta-cor e a mochila mágica* (1998). Com *O cão azul e outros poemas* (1999), a autora se aventura pelo mundo da poesia. Após um intervalo de oito anos sem publicar para o público infanto-juvenil, Gláucia Lemos escreve o infantil *Quem sabe onde mora a lua?* (2007), pequena história de raiz folclórica, rítmica e envolvente, que apresenta um final surpreendente. E, finalmente, o mais recente livro juvenil da autora, *Vou te contar, meu camarada* (2008), mistura os conflitos do primeiro amor a problemas sociais, numa trama que envolve perigo, suspense e mistério.

Além dos títulos apresentados, Gláucia Lemos escreveu para o público infanto-juvenil o conto *A caneta que chorou tinta* (1989), sob o pseudônimo Parker Facit. O conto foi ganhador do Prêmio Monteiro Lobato no concurso “Uma antologia em busca de autores”, da Associação Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (São Paulo), tendo sido publicado em revista.

No conjunto da sua obra infanto-juvenil predominam as narrativas em prosa, tendo publicado apenas um livro de poemas. A recepção das obras de Gláucia Lemos pode ser atestada tanto pelos prêmios que algumas delas receberam, como também pelas reedições, o que confirma o valor estético das mesmas. O livro *Um elfo em minha mão* recebeu o prêmio do Instituto Nacional do Livro de 1987, e *Estrela, estrela minha* foi premiado pela Secretaria de Cultura do Maranhão em 1988. A série do Marujo Verde já teve várias reedições, sendo que o primeiro volume, *As aventuras do Marujo Verde*, encontra-se na vigésima edição.

A estrutura das narrativas, salvo pouquíssimas exceções (*A surpresa atrás da porta* e *Quem sabe onde mora a lua?*), apresenta a mesma organização em pequenos capítulos intitulosados, ou numerados, como é o caso de *Vou te contar, meu camarada*. De um modo geral, a narrativa corre solta, com a utilização de linguagem clara e ritmo acelerado pela presença de muitos diálogos – à exceção de *Coração de lua cheia* que, por se aproximar das histórias memorialísticas, tende mais para a narrativa monológica, com poucos diálogos.

Quatro livros de Gláucia Lemos foram selecionados para compor o *corpus* da presente pesquisa: *Coração de lua cheia*, *Um elfo em minha mão*, *Estrela, estrela, estrela minha* e *As jóias do gnomo*, não apenas pela proximidade dos temas abordados, pela narração em primeira pessoa por personagens femininas e pela presença de personagens em processo de crescimento, mas também por serem obras que introduzem na literatura infanto-juvenil baiana o *nonsense*, o absurdo e o surreal, características que podem ser consideradas marcas de estilo em Gláucia Lemos. A criação de uma arte livre da razão, característica do surrealismo, é assumida pela autora, conforme atesta em sua fala:

Minha tendência surrealista está ligada à liberdade de criar. Ela é a plenitude do vivenciar aquela realidade, onde a fantasia não tem barreiras. Dá as metáforas e estas fazem a poesia, que é a mensageira mais doce para os meus recados. (Lemos, 1986, p. 68)

O universo ficcional criado pela autora é aquele em que a relação real-fantástico é natural e até mesmo necessária, condizendo com os processos psíquicos de crescimento e amadurecimento da criança e do jovem. Nos livros selecionados, a fantasia não lida com personagens tradicionais das narrativas para crianças, como princesas, reis, fadas e gigantes que habitam um mundo maravilhoso, mas é o fantástico que passa a habitar o "real" quando personagens sobrenaturais, tais como gnomos e elfos, e figuras surreais como estrelas falantes surgem repentinamente no cotidiano.

3.3 SONIA ROBATTO

A escritora Sonia Robatto apresenta em sua trajetória profissional estreitas ligações com a literatura infanto-juvenil – não apenas como escritora, mas também no âmbito editorial.

Em 1969 criou a *Revista Recreio*, da Editora Abril, em São Paulo, onde residia na época. Destinada à publicação de textos literários e atividades lúdicas e educativas para o público infanto-juvenil, a revista foi responsável pela inserção, na literatura para crianças e jovens, de escritores como Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Sylvia Orthof, Joel Rufino dos Santos, Marina Colasanti e da própria Sonia Robatto.

A escritora Ana Maria Machado, em palestra que discorre sobre o crescimento e a qualidade alcançada pela literatura infanto-juvenil brasileira, analisando as circunstâncias político-sociais que contribuíram para esse crescimento, aponta a *Revista Recreio* como um canal de veiculação dos textos dos novos e criativos autores surgidos na época que atingia maciçamente um grande número de leitores:

Por um lado, desenvolvia-se o canal de vendas em bancas de jornais, com as coleções de fascículos e a expansão de vendas de revistas, entre elas algumas infantis – como *Recreio* e *Alegria* (Abril) e *Bloquinho* (da Bloch) – um mercado em expansão. Só no caso de *Recreio*, emblemático, poucos meses após seu lançamento a revista estava vendendo 250.000 exemplares por semana. Por outro lado, em 1972, entrou em vigor a Lei 5.692, com diretrizes para a educação. Um artigo dessa lei recomendava às escolas que

propiciassem a seus alunos oportunidades de leitura extracurricular. Num governo autoritário, qualquer recomendação era uma ordem. Outra brecha, mais uma desvantagem que virava vantagem. Como havia poucos livros interessantes, rapidamente os professores descobriram as revistas, que começaram a indicar. (Machado 2006, p. 108)

Também a escritora Ruth Rocha, ao prefaciando um dos livros de Sonia Robatto, refere-se ao importante papel desempenhado pela autora baiana:

Ela foi a criadora da *Revista Recreio*, que apareceu em 1969 e que foi a melhor revista para crianças que já se fez no Brasil. Entre os inúmeros fatores que contribuíram para o aparecimento no Brasil da nossa literatura para crianças que vem sendo construída, sem dúvida, o trabalho de Sonia teve a maior importância. (Rocha *apud* Robatto, 2002, Prefácio)

Como escritora, Sonia Robatto produziu muitas histórias, a grande maioria na coleção Nana Nenê – *Uma história para cada dia*, que traz cerca de trinta pequenas histórias publicadas em fascículos mensais. Em 1981 publicou *Uma nuvem chamada Fofinha e outras histórias*, livro composto de cinco pequenas histórias construídas com frases curtas e estruturadas como narrativas poéticas.

A primeira história, que dá título ao livro, traz como protagonista uma nuvem antropomorfizada que passa por todo o processo de crescimento e aprendizagem para tornar-se chuva e que reflete o próprio processo de desenvolvimento vivido pela criança. Em “Lilica, a formiga”, através da antropomorfização da formiga, a autora tematiza conflitos de identidade, típicos da infância, a partir da recriação do conto de fada. Com “Lia, a centopéia” a temática aborda os comportamentos pré-moldados, os papéis pré-determinados, através da centopéia que, contrariando o instituído, luta para ser bailarina. As duas outras histórias são protagonizadas por personagens humanos. Em “A mágica das plantas”, a preocupação com a ecologia é abordada através de um grupo de crianças que, incentivadas por um jardineiro, cria um clube de reflorestamento. Já em “Lucas, o menino que descobriu o tempo”, a curiosidade de um garoto sobre o tempo cronológico produz situações bem humoradas que conduzem ao aprendizado.

Com *O segredo do curumim* (1982), Sonia Robatto retoma a temática dos papéis pré-definidos, dessa vez trazendo para a narrativa a vivência indígena. Estruturada em forma de texto teatral, a história se abre para inserir trechos da música *Passaredo*, de Chico Buarque. O livro é acompanhado de um disco e, ao final, traz uma proposta de atividade teatral criada por Ilo Krugli. O próximo livro da autora, *Marte invade a Terra* (1982), apresenta a mesma estrutura do anterior, só que desta vez protagonizado por duas crianças marcianas torcedoras

de times de futebol cariocas que, desobedecendo aos pais, viajam à Terra para conhecer seus ídolos no Maracanã.

Com *A ratinha Ritinha* (1982), Sonia Robatto recria elementos do folclore, apropriando-se de trava-línguas, cantigas e personagens tradicionais dos contos de fadas para escrever uma história que tematiza os conflitos gerados entre a dificuldade infantil de controlar seus impulsos e o controle exercido pelo adulto que se preocupa com comportamentos convencionais. Em *O bicho folhagem* (1982) o folclore brasileiro é novamente abordado a partir da recriação da história sobre a esperteza da raposa. A autora insere na narrativa a figura da avó contadora de histórias, o que garante movimento através dos diálogos e pausas para comentários.

Os livros publicados por Sonia Robatto em 1982 fazem parte da coleção Taba, da Abril Cultural, que trazia “histórias e músicas brasileiras”, sendo cada livro acompanhado de um disco com músicas cantadas por artistas conceituados, a exemplo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto, Tom Zé, Nara Leão, entre outros. Outros escritores que produziram para essa coleção foram Ana Maria Machado, Joel Rufino dos Santos, Maria Clara Machado, Ruth Rocha.

Em *Cantigas da vida* (1983), de forma leve e lírica, a autora tematiza a importância das coisas simples da vida. Estruturado em dois momentos, o nascimento de Jesus e o ano de 2500, o livro conduz à redescoberta de valores essenciais à vida e à convivência humana.

O terrível bicho papão e outras histórias (1983) traz três narrativas poéticas. Na primeira, “O terrível bicho papão”, são apresentadas vivências do cotidiano infantil envolvendo o medo e o desentendimento entre irmãos. A segunda, “Brasil, Brasília”, conta a história de uma viagem a Brasília realizada por uma avó e seus netos, apresentando algumas informações históricas. Já na terceira, “A história de José”, a autora aborda a questão da migração de forma lírica e simples.

A ciranda do medo (1986) traz como temática o medo em suas mais variadas facetas, desde aqueles infundados e individuais, até aqueles provocados pela dinâmica do mundo urbano contemporâneo e as pressões exercidas sobre os sujeitos, geradoras de violência, desemprego, consumismo.

A viagem de retalhos (1986) é a narrativa de uma viagem através da imaginação e da fantasia realizada por uma menina e duas velhinhas. Com essa história, a autora aproxima o adulto da criança através de uma das características mais marcantes da infância, o jogo do faz-de-conta. Com *Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim* (1986), mais uma vez a imaginação entra em cena, convertida em criatividade, na solução encontrada pela menina

protagonista para presentear seus familiares na noite de Natal. Em *Pé de guerra: memórias de uma menina na guerra da Bahia* (1996) são tematizados os conflitos identitários e psicossociais de uma menina, tendo como pano de fundo a cidade de Salvador durante a Segunda Guerra Mundial.

Com *A casa barriga: memórias de um bebê* (2002), a ficcionista apresenta uma narrativa que parte do ponto de vista de uma menina para tematizar a vida intra-uterina e o nascimento, sem incorrer em didatismos. Já *A menina sem jeito* (2006) traz como protagonista uma menina desobediente e teimosa, rotulada como caso sem jeito e, por isso, rejeitada pelos amigos. Ao ser acolhida por um menino japonês que não fazia julgamentos – por não entender o que ela falava –, deixa aflorar seu lado mais sociável, espontâneo e solidário, reintegrando-se ao seu grupo.

Sonia Robatto teve alguns dos seus textos adaptados para o teatro. *Pé de guerra* foi adaptado por Marcio Meirelles e ganhou o Prêmio Copene de melhor montagem de 2001 e, mais recentemente, *A ciranda do medo* foi dirigida por Débora Landim e recebeu o Prêmio Brasken de 2008 na categoria Revelação. Com o livro *A viagem de retalhos*, a autora baiana recebeu o primeiro lugar na categoria infantil do Concurso Nacional de Literatura Infantil e Juvenil da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

A maioria das narrativas de Sonia Robatto apresenta como temáticas questões e experiências vinculadas à infância, abordando tanto vivências cotidianas, como conflitos decorrentes do crescimento. Alguns personagens são recorrentes, aparecendo em várias histórias: a vovó Candinha está presente em “Brasil, Brasília”, de *O terrível bicho papão*, em *O bicho folhagem*, em *A viagem de retalhos*, em *Pé de guerra* e em *A casa barriga*; a menina Camila é protagonista dos três últimos livros citados, embora não seja nomeada no primeiro, sendo que em todos aparece com sete anos e é a narradora da história.

Tendo a escritora uma vasta produção infanto-juvenil, possivelmente alguns de seus livros escaparam ao nosso mapeamento. Localizamos ainda três obras às quais não tivemos acesso: *O bicho homem e outros contos populares* (1976), *Tião das selvas* (1982), *O vaqueiro misterioso* (1982) e *A jangada do Natal* (1982). Sonia Robatto também dedicou-se a traduções e adaptações de livros infanto-juvenis, a exemplo de *O chamado da floresta*, de Jack London e *Sem família*, de Hector H. Malot.

Para a composição do *corpus* de análise do presente estudo foram selecionados cinco livros de Sonia Robatto, cujas características garantem a aproximação com o leitor, principalmente pela narração em primeira pessoa, a partir do ponto de vista da criança, e pelas temáticas abordadas que encontram eco no leitor que está em crescimento e vivencia situações

análogas. São eles *A viagem de retalhos*, *Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim*, *Pé de guerra* e *A casa barriga*, além de *O segredo do curumim*, que, mesmo não sendo narrado pela personagem protagonista, se desenvolve a partir de sua perspectiva.

3.4 CYRO DE MATTOS

O escritor Cyro de Mattos, cuja produção para o público adulto varia entre poemas, contos, novelas e crônicas, tem incursão recente na literatura infanto-juvenil. Declarando¹⁸ que apenas “quando já tinha escrito uma vintena de livros para adultos, aconteceu no escritor idoso o menino acordar e pedir que eu escrevesse para crianças e jovens”, o autor diz que tudo aconteceu de repente, sem programar. Escrevendo tanto em prosa como em verso, Cyro de Mattos garante que gosta dos dois tratamentos, mas salienta que para escrever para crianças e jovens, alguns aspectos precisam ser considerados:

A psicologia do que se pretende dizer deve emergir e corresponder às razões e emoções da criança e do jovem. A linguagem ser clara, sem perder o poético. Ternura, graça, ritmo ágil, rima cativante. Na prosa uma história que prenda do princípio ao fim, como aprendi em minhas primeiras leituras das revistas em quadrinhos, os meninos de meu tempo chamavam guri e gibi.

Tendo iniciado apenas na década de 1990, o autor conta com nove títulos publicados, sendo que alguns deles foram premiados. Para compor obras para crianças e jovens, o escritor confessa que busca inspiração nas suas vivências de menino e de jovem:

Retorno ao tempo colorido do antigamente, que já vai longe. Reúno pedaços da infância e adolescência que os homens trancaram na alma. Noto que os componentes estruturais dos textos resultante desta pulsação do coração devem corresponder ao mundo da criança e do jovem. Tanto na forma como no fundo.

Cyro de Matos estreou na literatura infanto-juvenil escrevendo poesia. Em 1991 publicou *O menino camelô*, livro com vinte e seis poemas em versos livres que apresentam ludicamente elementos da natureza, principalmente animais. Esse livro recebeu o Prêmio da

¹⁸ Em entrevista a nós concedida, por e-mail, e que está disponível nos anexos. As demais falas atribuídas a Cyro de Mattos neste trabalho também são provenientes desta entrevista.

Associação Paulista de Críticos de Artes – APCA de 1992, e encontra-se em décima segunda edição. *Palhaço bom de briga* (1993) é mais um livro de poesia de Cyro de Mattos. Dessa vez, o autor se inspira na figura do palhaço para criar vinte e dois poemas entremeados pelo humor e pelo *nonsense*. Com *Oratório de Natal* (1997) o lirismo transcende dos vinte poemas em versos singelos que, não apenas reverenciam elementos do nascimento de Jesus, mas também questionam e criticam desigualdades sociais e atitudes humanas causadoras de guerras e poluição ambiental. Com *O circo do cacareco* (1998), livro que se encontra em sexta edição, o autor retoma a temática da vida circense, dessa vez ampliada para incluir outras figuras típicas, além do palhaço. Esse é seu último livro de poesias para o público infantil.

Histórias do mundo que se foi (e outras histórias) (2003) envereda pela produção de ficção para o público infanto-juvenil. Seguindo a linha autobiográfica, e intercalando com muita ficção, o autor conta histórias das aventuras cotidianas e impressões de mundo de um menino, acontecidas em um tempo guardado na memória. Na segunda e terceira partes do livro, as histórias são contos isolados que abordam temáticas diferentes, desde situações bem humoradas do cotidiano, passando pelo amor proibido, solidão e abandono, poderes sobrenaturais e religiosidade. O livro foi ganhador do Prêmio Adolfo Aizen, da União Brasileira de Escritores, do Rio de Janeiro, em 1997. *O goleiro Leleta e outras fascinantes histórias de futebol* (2005) também foi premiado pela mesma instituição com o Prêmio Hors-Concours Adolfo Aizen 2002. Seguindo a mesma tendência autobiográfica do livro anterior, o autor dá voz narrativa a um menino, dessa vez para contar histórias de futebol e peladas da infância, entremeadas com emoção e humanismo.

Em *O menino e o trio elétrico* (2007), Cyro de Mattos apresenta uma personagem pobre e contemporânea que sonha em participar da festa de carnaval em Salvador, saindo em um bloco famoso. A narrativa extrapola a temática da perseverança para realizar sonhos, ao denunciar diferenças econômicas e sociais. Com esse livro, o autor recebeu o Prêmio Maria Alice de Lucas, da União Brasileira de Escritores – UBE/RJ. A terna e comovente amizade entre um menino e um boi é o tema de *O menino e o boi do menino* (2007). Construída com uma linguagem permeada de melancolia e lirismo, a narrativa deixa transparecer a dureza e as dificuldades de uma realidade rural financeiramente decadente.

O conto *Natal das crianças negras* (s/d), que teve como germe inicial um poema do livro *Oratório de Natal*, aborda a temática do Natal a partir da ótica das diferenças sócio-econômicas e do consumismo. Foi traduzida para vários idiomas em livreto publicado pela

LGE. Faz parte da antologia *Natal de paz e amor*, publicada na Itália, com tradução de Mirella Abrianni.

Para o nosso trabalho interessa especialmente o livro *O menino e o trio elétrico*, pela inovação que representa para a literatura infanto-juvenil baiana, principalmente em relação à personagem, de classe social menos favorecida, e ao conteúdo abordado, o que proporciona ao leitor o conhecimento de outras realidades, por meio da ficção.

3.5 RUY ESPINHEIRA FILHO

Ruy Espinheira Filho, que é também romancista, cronista e poeta, escreveu quatro livros para o público infanto-juvenil, três deles publicados na década de 1980. O primeiro, *O rei Artur vai à guerra* (1987), é a narrativa das aventuras vividas pelo protagonista Alberto, que se inspira nos heróis dos livros pra resolver seus próprios problemas. Permeado por alusões a outras produções textuais, a começar pelo título, e a outras artes, o livro também aborda o processo de criação literária por meio dos poemas escritos por Alberto no decorrer da narrativa.

O livro seguinte de Ruy Espinheira Filho, *O fantasma da delegacia* (1988), é marcado pelo humor e satiriza a coragem dos policiais brasileiros, denunciando as absurdas e precárias condições de trabalho a que são submetidos, parodiando as histórias de assombração. Com *Os quatro mosqueteiros eram três* (1989), o autor traz de volta o protagonista Alberto, de *O rei Artur vai à guerra*, agora em total liberdade, em companhia de dois colegas de escola e narrando um dia de aventuras e peripécias vividas por eles.

A guerra do gato (2005), escrito em versos, conta a história bem humorada de um gato que, ao aparecer na casa do padeiro, é alimentado e, sorrateiramente, conduzido à casa do barbeiro, que também o alimenta e o leva, às escondidas, ao açougueiro, que, por sua vez, o alimenta e, sem alardes, o devolve ao padeiro. Nesse ciclo, a história vai se desenvolvendo com muito humor.

O livro de Ruy Espinheira Filho selecionado para estudo será comentado mais adiante, junto com o do escritor João Ubaldo Ribeiro, pois, devido às aproximações que apresentam, faremos análise comparativa das duas obras.

3.6 JOÃO UBALDO RIBEIRO

Nome consagrado da literatura brasileira e membro da Academia Brasileira de Letras, o escritor João Ubaldo Ribeiro publicou dois títulos infanto-juvenis. O premiado *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* (1983) tematiza os conflitos vividos pelo garoto Geraldo nas questões inerentes ao crescimento emocional e descoberta do primeiro amor. Marcada pelo humor leve, a narrativa apresenta um protagonista com veia de escritor, que transfere as suas próprias angústias e conflitos para a personagem que cria.

O outro livro de João Ubaldo Ribeiro, *A vingança de Charles Tiburone* (1990), apresenta um grupo de garotos e garotas, que formam um quartel general de contra-espionagem, vivendo uma aventura fantástica no fundo do mar. Mais uma vez recorrendo ao humor, o autor tematiza as relações grupais e suas divergências, o valor de cada um em sua individualidade, apontando para a importância da luta pelo bem da coletividade, ao mesmo tempo em que satiriza os estrangeirismos.

Dentre os livros de Ruy Espinheira Filho e João Ubaldo Ribeiro, foram selecionados *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* e *O rei Artur vai à guerra*. Essa escolha se deve, principalmente, à aproximação das duas obras em aspectos relevantes para a análise, estando em consonância com as tendências atuais da literatura infanto-juvenil. Além de apresentarem garotos em fase de transição da infância para a adolescência, o que facilita a identificação por parte do leitor, os protagonistas percorrem a trajetória do herói moderno, que se volta para o seu próprio interior. Por outro lado, atestando a luta da literatura infanto-juvenil em busca de sua autonomia artística, as histórias abordam, em diferentes níveis, a questão da leitura e do papel do leitor por meio de personagens leitoras e produtoras de textos, sendo as duas obras ricas em intertextos.

3.7 JORGE DE SOUZA ARAUJO

Após ter se dedicado à produção para adultos, incluindo poesia, dramaturgia e ficção, o escritor Jorge de Souza Araujo publicou dois livros para o público infanto-juvenil. O primeiro

deles foi editado em 2001 e traz como personagem um pingo d'água em sua luta para encontrar o mar. *Travessias do travesso Pingo D'Água* tematiza a busca pela realização do sonho que conduz ao crescimento e amadurecimento. O livro critica e denuncia comportamentos passivos e papéis pré-determinados, ao mesmo tempo em que mostra que é possível romper convencionalismos.

Com *Ara uma vez...: uma fábula abecedária* (2005), Jorge de Souza Araújo apresenta mais uma personagem antropomorfizada, a letra A. Através da lúdica narrativa poética, o leitor acompanha as buscas realizadas por A, enquanto mergulha no universo de construção das palavras e seus significados. O autor define essa obra como “um livro-jogo, um alerta contra a solidão que nos escraviza e um alento às nossas descobertas mais verdadeiras” (Araujo, 2006, p. 128)

Para a composição do *corpus* selecionamos *Travessias do travesso Pingo D'Água* devido à aproximação com outras obras selecionadas, principalmente em relação à presença de um protagonista em fase de crescimento que luta para se auto-afirmar, facilitando o processo de identificação entre leitor e personagem.

Esclarecemos que a ordem de apresentação do perfil de cada autor obedeceu a uma seqüência que tomou por base o número de obras de literatura infanto-juvenil publicadas. No capítulo subsequente procederemos à análise das obras selecionadas.

4 NAS TRILHAS DAS NARRATIVAS BAIANAS

Na estrada, todos os viajantes também vão à procura de Jumaran. Cada um deles poderá encontrá-lo. Numa pessoa, num lugar, num caminho que descobre, num gesto e até numa palavra. São inúmeros os que se juntam a nós na caminhada.

(Lemos, *Coração de lua cheia*, 1986, p. 56)

Dentre as várias possibilidades de abordagem das obras selecionadas, optamos por fazer a análise a partir de suas aproximações em relação a temas, personagens e gêneros. Objetivamos com esta análise mostrar que as obras selecionadas, ao mesmo tempo em que atestam a qualidade artística da literatura infanto-juvenil baiana, apresentam elementos que propiciam o estabelecimento de uma relação de interação entre o leitor e o texto durante o processo de leitura. As obras selecionadas mostram personagens protagonistas que, em suas jornadas heróicas, sofrem transformações que levam ao amadurecimento psicológico, conduzindo o leitor ao crescimento pessoal, através do processo de identificação e de reelaboração da realidade, favorecendo sua emancipação.

Convém esclarecer que o agrupamento das narrativas, a partir de características semelhantes, que se dividem pelos subcapítulos, teve como único objetivo facilitar a análise, não sendo nossa intenção aprofundar os estudos ou teorizar sobre cada tema ou gênero destacado nos subtítulos. Considerando que assumimos neste trabalho a função de divulgadores da literatura infanto-juvenil baiana, as análises realizadas buscarão acompanhar o desenvolvimento do texto na totalidade da seqüência narrativa, motivo pelo qual, em alguns trechos, a análise adquire características de resumo e, em outros, apresenta muitas citações ilustrativas.

4.1 LADO A LADO COM O FANTÁSTICO

Iniciaremos a nossa viagem pelas produções selecionadas através dos caminhos da narrativa fantástica. O surgimento abrupto de um ser ou acontecimento sobrenatural em um

ambiente natural e realista, que caracteriza a narrativa fantástica, encontra ressonância no fértil imaginário infanto-juvenil.

Coração de lua cheia, Um elfo em minha mão, Estrela, estrela, estrela minha e As jóias do gnomo, de Gláucia Lemos, são histórias com características das narrativas fantásticas. Diferente dos contos de fadas, em que o próprio universo onde estão inseridas as entidades sobrenaturais é o maravilhoso, aqui as leis naturais são transgredidas pelo abrupto surgimento do ser sobrenatural, do aparente absurdo, em um contexto considerado realista. O espaço é aquele do cotidiano: a praia e a vila de pescadores, em *Coração de lua cheia*, a cidade e seus pequenos espaços (apartamento, casa) nas demais histórias em estudo. A pesquisadora francesa Jacqueline Held (1980) assim descreve esse tipo de narrativa:

Tudo começa como numa história “realista”. Estamos na vida banal, cotidiana. O desenvolvimento da história parece normal, linear... até o momento em que, seja de maneira nítida – pela introdução de nova personagem, de objeto estranho, de elemento imprevisto da paisagem –, seja por passagem insensível de atmosfera, o desconhecido e o estranho irrompem, embora tudo fique “diferente”. (p. 65)

Sequer há o recurso ao sonho, ao devaneio – exceto em algumas situações de *Estrela, estrela minha*. O extraordinário simplesmente aparece, como se o trânsito entre os dois mundos fosse perfeitamente natural. E, de fato, o é, de acordo com a lógica da criança, “para quem real e imaginário se tocam muito de perto, se interpenetram” (Held, 1980, p. 67). O recurso à fantasia, com a presença de entidades mágicas e extraordinárias, condiz com o processo mental de utilização do jogo simbólico e do animismo pela criança como meio de compreender a si mesma e de adaptar-se ao mundo que a cerca. Para A. Casona, citado pelo estudioso Jesualdo (1985), a criança é atraída com fascínio para tudo aquilo que transgredir as leis naturais.

Por isso, interessam a ela as coisas que se mantêm imóveis no ar desafiando a gravidade (*A cruz de Santo Humberto*), as que burlam as leis físicas (*As botas de sete léguas*), os seres que aparecem e se esfumam (*fadas, duendes, gênios*), as transformações mágicas de homens e animais (*O gato de botas*) e a realização milagre-religiosa ou profana que desborda das leis do esforço ordenado: tanto o palácio encantado de Aladim, quanto a terna ressurreição da filha de Jairo. A criança não mente. É a idade da imaginação, tão estranhamente inseparável da infância, que vem a ser nela a quarta dimensão da alma. (Casona *apud* Jesualdo, p. 81)

Atenta e sensível a essa visão mágica do mundo, Gláucia Lemos produz narrativas que atendem a esse interesse da criança e do jovem. A influência que recebeu dos contos de fadas, como leitora, foi decisiva para a incorporação do estilo surrealista da escritora, conforme afirma em entrevista concedida para a presente pesquisa:

Na infância ouvia muitas histórias, muitos contos populares. Adormecia escutando histórias fantásticas de reis e bruxas, princesas e príncipes encantados em peixes e papagaios, mouras-tortas que enfeitiçavam princesas e as transformavam em rãs. Esse mundo mágico e encantador povoou a minha infância pela voz de uma “mãe-preta” que era a doçura em forma humana (se existe céu é lá que ela está). Não tenho dúvida de que aquelas histórias, que tanto emocionavam a mim e a meus irmãos, foram a raiz que brotou no tronco da minha tendência ao surrealismo literário, e vieram frutificar nos textos da escritora adulta.¹⁹

Em *Coração de lua cheia*, Gláucia Lemos conta a história de uma menina que, em companhia do amigo Sambo, um velho marujo, parte numa jornada em busca de Jumarán. Os estranhos acontecimentos da vida de Sambo intercalam a narrativa sobre a não menos inusitada viagem.

A narrativa é desenvolvida em primeira pessoa a partir do ponto de vista da menina que, contando a história de sua amizade com Sambo, vai contando também sobre seu próprio crescimento, aprendizados, amadurecimento. Os adultos, além de Sambo e suas fantásticas mulheres, não figuram na narrativa, alterando o papel repressor do autoritarismo adulto sobre a criança. Quando convidada, a menina viaja em companhia de Sambo sem sequer cogitar sobre a necessidade de permissão por parte dos pais. Ressentida com a pouca atenção e falta de interesse dos adultos pelos seus problemas e conflitos –, fator que contribui para a identificação por parte do leitor, que também vivencia situações semelhantes –, a menina busca em Sambo o amigo necessário, aquele que está sempre à disposição e não se cansa e nem se irrita com a típica curiosidade infantil:

Quando o conheci, eu era ainda uma menina curiosa, que vivia bisbilhotando o mundo, ansiosa por descobrir as coisas e todos os mistérios universais. Os adultos estavam sempre muito ocupados com seus interesses e não podiam mesmo me dar atenção. Não me lembro de quando o encontrei pela primeira vez, nem qual tenha sido nossa primeira conversa. De repente éramos amigos, e eu conseguia encontrá-lo sempre que assim desejava. E sempre o encontrava disponível para o meu rosário de perguntas. Por isso, dei para andar pela praia à sua procura. (Lemos, 1986, p. 11)

¹⁹ Entrevista concedida, por e-mail, pela escritora Gláucia Lemos e cujo texto, na íntegra, entra-se nos anexos desta pesquisa.

Como se percebe, o aparecimento de Sambo é revestido por certa aura de mistério. Esse tom de mistério, que permeia toda a narrativa, garante a atenção do leitor. O caráter fantástico do texto já se faz sentir logo no início através da descrição do enigmático Sambo:

Meu amigo era um velho marinheiro de idade incalculável. Acho que ele bem poderia ter uns duzentos anos. Como poderia ter somente vinte. A idade que se lhe atribuísse, era só olhar para ele, e lá estava ela. Na sua aparência. Era como se conhecesse a história da própria humanidade. As raízes das coisas e dos fatos. Tudo de que ele falava parecia guardar um significado profundo. Contava-me, às vezes, coisas estranhas, que me deixavam magnetizada, presa a seus olhos expressivos. (Lemos, 1986, p. 9-11)

As indeterminações em torno da definição da personagem se estendem também à própria personagem narradora. Tudo que sabemos é que se trata de uma menina. Nada é dito sobre seu contexto social e familiar. Seu nome e suas características físicas não são informados, requerendo do leitor o uso de atividades imaginativas para completar essas construções inacabadas. Esse tipo de indeterminação, segundo Iser, “não é um defeito, mas constitui as condições elementares de comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual” (Iser, 1996, p. 57). Dessa forma, o leitor é solicitado a constituir o perfil das personagens através dos fragmentos encontrados ao longo do texto.

Acentuando ainda mais o fantástico que se insinua, é na narração de episódios da vida pregressa de Sambo que a marca do surrealismo, característica da autora, se faz presente. As mulheres que tiveram algum tipo de relacionamento com Sambo são figuras extraordinárias. O grande amor da sua vida é a mulher cor-de-rosa que, num ciclo renovado a cada sete meses, ora é mulher, ora é flor. A mulher cor de rosa “no princípio da sua vida, fora uma flor muito rara, que crescia até a altura de um ser humano”, e foi transformada em mulher após ter feito o pedido desse milagre a uma estrela. Sambo se apaixona “pela sua graça e pelo seu irresistível perfume”. Muito frágil e delicada, necessita de muita atenção e proteção. Contudo, apesar de todos os cuidados que Sambo lhe dispensa, no “mês dos ventos fortes” uma rajada atinge a flor deixando-a quase toda despetalada. Quando retorna do vegetal, a mulher descobre que perdera quase todos os cabelos e atribui a culpa a Sambo:

Inconsolável, ela demonstrou muita mágoa ao marido que se descuidara dela. Entretanto, ele apanhava a caixa e descobria que as pétalas se haviam transformado nos belos cabelos verdes da mulher. Inutilmente tentou reimplantá-los, mas a mulher, decepcionada com o amor de Sambo, apanhou

a caixa que continha seus cabelos e foi embora. À procura de Jumaran. Para que lhe desse novos cabelos ou a livrasse da alternativa dos sete meses, fazendo-a retornar à sua origem vegetal. Cansara-se de ser mulher. (Lemos, 1986, p. 18)

Outra figura feminina extraordinária é a mulher-caramujo, amiga de Sambo, que mora no interior de uma gigantesca concha. Encontrada pelo marinheiro em uma de suas viagens, habitando uma ilha paradisíaca de onde teve que fugir às pressas devido a uma grande inundação, a mulher-caramujo é muito insegura e emotiva e não consegue controlar o choro quando se sente ameaçada. O único lugar onde se sente segura é dentro da sua concha. Um dia, porém, movidas pela curiosidade, as mulheres do vilarejo onde ela e Sambo passam a morar após a inundação, quiseram experimentar a concha e acabam por quebrá-la, deixando a mulher-caramujo desconsolada. Sambo, mais uma vez, tenta resolver o problema colando os pedaços da concha. Vale a pena transcrever o trecho:

A coitada chamou Sambo e começou a chorar novamente. Pedia que ele a consertasse. E ele, muito paciente, bem que tentou. Passou cola cascolac, cola tenaz, cola-tudo, araldite, clara de ovo, goma arábica, cola de tapioca cozida, fita durex, fita isolante, esparadrapo, micropore, cola de madeira, cola de sapateiro, goma adragante, esmalte de unha, cola animal, cola de isopor, cola de porcelana, cola de asfalto, cola de bucho de peixe, goma de farinha de trigo, betume, piche, goma de mascar, durepoxi, látex de seringueira, liga de cimento com gesso, massa de modelar, super-bonder... Mas não houve cola ou substância pegajosa que consertasse o caramujo da mulher. Sambo tentou convencê-la a dormir na cama, como dormem todas as outras mulheres. Ela, porém, não se acomodava. Estava habituada a enrodilhar-se dentro da sua casca, onde nascera. E chorava, e chorava. Maldizia o povo daquele lugar. Queria voltar para sua ilha, onde todos respeitavam os direitos alheios. E, chorando, foi embora. A caminho de Jumaran. Para pedir-lhe outra casca de caramujo onde pudesse morar e para pedir-lhe outra ilha igual à sua, onde queria voltar a ser feliz. (Lemos, 1986, p. 30-31)

Afora o inusitado da situação, que foge totalmente à capacidade humana de conseguir tantos diferentes tipos de cola (exatamente vinte e nove) em tão pouco tempo, e ainda por cima em uma pequena e isolada vila de pescadores – o que acaba por acentuar o caráter surreal da narrativa –, a autora satiriza a sociedade de consumo e o excesso de produtos disponível no mercado que nem sempre apresentam a qualidade necessária, além de trazer para a cena dos industrializados produtos alternativos caseiros utilizados pelo povo.

E, finalmente, no mesmo vilarejo, Sambo conhece a mulher-do-cadeado, que não podia falar por ter a língua presa aos dentes. Por tentar alertar as outras mulheres sobre a condição de submissão a que estavam submetidas pelo poder masculino e propor que lutassem pela

igualdade entre os gêneros, ela foi considerada subversiva pelos homens da comunidade e teve a língua presa aos dentes por um pequeno cadeado, ficando impossibilitada de falar.

O próprio vilarejo, com suas leis e costumes antiquados e machistas, é um lugar bizarro. Como nasciam mais meninas do que meninos, todo homem deveria ter sempre uma companheira, “lei” que é imposta a Sambo tão logo a mulher-caramujo parte. Como estrangeiro, ele não poderia escolher e são-lhe enviadas duas mulheres consideradas problemáticas para que ele decidisse entre uma delas. Tratava-se da mulher-do-cadeado, cuja língua Sambo logo cuidou de libertar, e de uma jovem moça que se apaixonara por um cesteiro, profissão considerada inferior e depreciada pela comunidade. Apesar de achar muito bonita a jovem e ter grande admiração pela mulher-do-cadeado, Sambo decide não se casar com nenhuma das duas, pois ainda ama e espera encontrar a mulher cor-de-rosa. Assim, no meio da noite, quando todos no vilarejo estão dormindo, Sambo zarpa levando consigo as duas mulheres e o cesteiro.

A cidade onde atracam é em tudo diferente da vila de onde fugiram. Tanto no aspecto físico e econômico próspero como na relação de igualdade entre seus moradores. O casal de namorados decide casar e se estabelecer na cidade. Mas a mulher-do-cadeado não se sente útil em um lugar onde todas as mulheres já haviam conquistado o seu espaço junto aos homens:

Não lhe bastava a própria liberdade. Queria encontrar o caminho da libertação para suas irmãs ignorantes. Devia buscar um lugar de onde, tendo aliados, pudesse partir para libertar as suas companheiras. Sambo compreendeu. E lhe perguntou aonde pretendia ir, à procura de forças. E ela lhe disse que iria a caminho de Jumarán. (Lemos, 1986, p. 46-47)

Todas essas mulheres, cada uma no seu tempo, sofrem algum tipo de perda e decidem deixar Sambo para buscar aquilo que desejam para se sentirem realizadas e felizes. E para isso partem em busca de Jumarán. Para lá também partem Sambo e a protagonista do livro. Ele em busca da sua mulher cor-de-rosa, ela em busca da aventura do crescimento e do amadurecimento. Há toda uma aura de enigma e mistério em torno de Jumarán, o que instiga o interesse da menina, e do leitor, como se percebe no diálogo entre ela e Sambo:

[...] - E você já sabe o que é mesmo Jumarán?
 Não. Eu não sabia ao certo. Para ser franca, não sabia nem ao incerto. Por exemplo, não tinha certeza se era gente ou lugar. E fiz a pergunta:
 - Jumarán é gente ou lugar?
 Vi um sorriso bonito no rosto acobreado do meu amigo. E seus olhos mostraram uma expressão misteriosa.

- Depende de você... Jumarán é o caminho da esperança. Pode ser gente para você e para mim ser um lugar.

- É um caminho então?

E Sambo, convincente:

- Sim, é um caminho.

- Com árvores ladeando e terra pelo chão?

Meu amigo mantinha um sorriso no canto da boca e um ar malicioso nos olhos. Parecia ter apenas quinze anos de idade. Parecia ser o meu irmão mais velho brincando comigo. (Lemos, 1986, p. 50-51)

A viagem se prolonga pela vida. Buscar Jumarán é buscar a realização pessoal, os desejos e os sonhos, o sentido da vida. A estudiosa Nelly Novaes Coelho faz o seguinte comentário sobre *Coração de lua cheia*:

Na busca de Jumarán (na qual se empenham a menina e o velho marujo, percorrendo os caminhos do mundo) está metaforizada a verdadeira natureza da vida: impulso contínuo para a descoberta e o conhecimento que deve ligar o homem aos outros. Impulso cujo motor essencial deve ser o amor: a “lua cheia” que deve iluminar os corações e impedir que o “minguante” neles penetre. (Coelho, 1995, p. 394)

O livro termina sem que a menina, tornada mulher, tenha chegado a Jumarán. Todavia, não há frustração nesse final, pois fica claro, tanto para a narradora quanto para o leitor, que o mais importante é o processo de busca, a própria caminhada, e não necessariamente encontrar o que é buscado. Nessa busca é que se cresce, se aprende, se amadurece. Vive-se. E os conflitos e problemas vivenciados durante o crescimento e o amadurecimento, que podem ou não vir acompanhados de tristezas e desapontamentos, são superados quando se mantém o coração cheio de bons sentimentos, tal qual uma lua cheia. O caminho para Jumarán é o caminho lento e longo da busca da identidade e da construção da personalidade.

A autora lança mão das personagens extraordinárias, do *nonsense*, do absurdo para fazer uma crítica social aos papéis desempenhados ou atribuídos à mulher na sociedade e questionar as imagens estereotipadas do feminino, embora esse não seja o tema principal do livro.

A mulher cor-de-rosa pode representar a mulher que muda toda a sua vida em função do homem e vive em total dependência de cuidados e atenção, tal qual uma flor. Os extremos cuidados de Sambo, que era obrigado a ficar sem trabalhar durante sete meses para zelar pela companheira em estado de flor, satirizam a ênfase excessiva na fragilidade feminina. Uma outra interpretação possível seria o questionamento da deturpação de valores sobre o feminino: na atual sociedade, para ser feminina a mulher precisa ter boa aparência, estar sempre bem arrumada, perfumada e bem produzida. Ao voltar ao seu estado vegetal, alegando

estar cansada de ser mulher, a mulher-cor-de-rosa diz não a esse estado de coisas, rechaça essa sociedade que transforma a mulher em objeto de contemplação e reassume sua verdadeira identidade, agora fortalecida.

A mulher-caramujo é a mulher reclusa, presa ao lar, presa a padrões rígidos de conduta, que tem medo de viver, de experimentar o mundo. Sua vida se resume ao pequeno espaço ao seu redor. Fora dele se sente desprotegida e insegura. A concha está atrelada ao simbolismo do ninho, é o refúgio, o abrigo. Enrodilhar-se dentro da casca, onde nascera, equivale ao retorno ao ventre materno. Exposta aos perigos do mundo, ao contato com estranhos, a mulher se reprime e foge. No entanto, é exatamente nesse contato, ao se expor, que reencontra a segurança perdida e descobre que não precisa mais de uma casca, pois aprendeu "que não é se escondendo em conchas de caramujo que as pessoas alcançam ser felizes. Ao contrário: é convivendo. E amando" (Lemos, 1986, p. 59).

É, contudo, com a história da mulher-do-cadeado que a autora intensifica suas críticas, direcionando-as à prática social de dominação da mulher em suas várias facetas: exploração da força de trabalho, repressão da fala e dos desejos, submissão conjugal, coação pela força, ameaça psicológica, o que conduz a uma atitude de subserviência por parte da mulher. Os fragmentos abaixo denunciam a dominação dos homens e o conformismo das mulheres:

E começou a narrar devagar, mas com segurança, como tinha demonstrado às outras mulheres por que não deviam aceitar a continuação do que acontecia. Por que deviam carregar as cargas de abacaxi em lugar dos animais quando se cansavam?

[...] As mulheres dali não conheciam respeito, só sabiam de medo. Não conheciam amor, só sabiam de submissão. [...] Elas estavam habituadas àquele comportamento havia muitos séculos e, embora não se sentissem felizes, entendiam que fazia parte da sua condição feminina aquela obrigação ao silêncio submisso e todo aquele medo que as dominava ao escutarem o timbre grave e forte das vozes masculinas. (Lemos, 1986, p. 40)

Parte da mulher-do-cadeado a iniciativa para a mudança dessa situação, esclarecendo e incentivando as mulheres a conversarem com seus maridos, a lutarem por sua felicidade. Aqui a autora chama a atenção para a importância do poder da leitura para a conscientização crítica e ampliação de idéias e visões de mundo, já que, entre tantas mulheres, a mulher-do-cadeado é a única que "nas raras vezes em que aportava um navio, corria até lá - o que era proibido a todas as mulheres - e voltava carregando muitos jornais e revistas" (Lemos, 1986, p. 41). À primeira tentativa de diálogo por parte das mulheres, os homens pressentem a ameaça ao seu reinado, se põem em alerta e apelam para a força física, o que traz à baila a discussão da questão da violência doméstica contra a mulher:

E trancaram suas mulheres dentro de casa para evitar que voltassem a escutar tamanhos despropósitos, e lhes mostraram seus bíceps muito desenvolvidos para demonstrar que a força física de que eram dotados davam-lhes o direito de serem temidos, pois quem tinha mais força tinha também o poder. (Lemos, 1986, p. 41)

A obra aborda ainda a questão de valores essenciais para a formação do indivíduo, tais como o amor e a bondade. A autora, ao inserir esses valores na narrativa, o faz ludicamente por meio de um jogo de palavras, brincando com as sílabas, e com isso convoca o leitor para participar da história. Assim, bondade é transformada em "Dedabon", único mês propício para se iniciar uma viagem a Jumarán. A pista sobre as possibilidades da palavra e a importância de certos valores é dada por Sambo:

Perguntei-lhe que mês era esse, de que jamais ouvira falar, e ele me explicou que a gente só o conhece vivendo, aprendendo a colocar todas as letras, todos os detalhes nos seus devidos lugares. Fiquei muito curiosa, mas conhecendo Sambo como eu o conhecia, sabia da inutilidade em insistir com ele por uma explicação. (Lemos, 1986, p. 49-50)

Os valores para a vida e o domínio da palavra se equivalem. São segredos, códigos que, quando conhecidos e dominados, abrem grandes possibilidades na aventura do viver e do ler. Todavia, não podem ser transmitidos, não são transferíveis, só se "conhece vivendo, aprendendo". Chega a ser quase irresistível a curiosidade de descobrir o segredo da palavra Jumarán, de misturar e reorganizar suas letras, de dominá-las para descobrir todas as suas possibilidades. A autora, em algumas entrevistas, contou esse segredo. Jumarán é um anagrama composto com sílabas dos nomes de seus netos **Juliana**, **Marina** e **André**.

Com *Um elfo em minha mão* acentua-se a temática dos conflitos interiores e problemas psicológicos, e sua superação. A personagem principal, todavia, cresce, não é mais a menina pré-adolescente do livro anterior, e, sim, a jovem mulher que vive o drama de uma separação conjugal inexplicável, ao mesmo tempo em que cultiva estranha amizade com um elfo. As personagens dessa vez são mais delineadas, e a autora lança mão de outros recursos para solicitar a participação do leitor.

A narrativa, que parte do ponto de vista de Evelina, a protagonista, é envolvida numa aura de mistério que a aproxima do romance policial. Para Zilberman, "o mistério é importante não apenas por possibilitar a sequência da história; é também o elemento de

sedução da literatura” (Zilberman, 1987, p. 99). Assim, a fantástica presença de um elfo, ser elemental das florestas, e o enigma em torno de uma esmeralda garantem o interesse do leitor jovem pelo romance e instigam o seu envolvimento.

A narradora, jovem tradutora, mora sozinha em seu apartamento até descobrir que tem por companhia um elfo que veio junto com uma planta que comprara. Tuy, ou o conde de imbé-de-fonte, já chega interferindo e mudando a rotina de Evelina, ou Relva, que foi o "nome de elfo" dado por Tuy à protagonista. Dono de personalidade irreverente e decidida, Tuy faz críticas a certos comportamentos humanos, em situações bem humoradas, conforme podemos constatar no trecho selecionado:

-Conde! O que foi que você fez com as minhas margaridas?
 Ele sorriu timidamente, e depois não escondeu a vaidade:
 - Ora... Estão lindas, não estão, Relva?
 - Onde foi que alguém já viu margaridas vermelhas? Margaridas vermelhas não existem, conde!
 - Claro que existem. Você não as viu na sua jardineira?
 - Mas isso é uma invenção sua, **seu** conde de imbé-de-fonte! Ninguém tem margaridas vermelhas. Como é que vou explicar isso às pessoas que me perguntarem?
 - Ora, para que explicar? Se não gostou, poderei pintá-las de roxo. Que é que você acha?
 Ele não entendia. Fiquei furiosa:
 - Não é nada disso, Tuy. Será que você não entende? Como vou explicar às pessoas que as minhas margaridas são vermelhas? Ninguém acreditará se eu falar de você. Eu nem tenho coragem...
 - Ora... Para que explicar? Por que falar do conde? Para que precisa de coragem? Os humanos são tão complicados. Não sabem aceitar as coisas a que não estão acostumados... As margaridas vermelhas são lindas, não são? Então, para que complicar com explicações? (Lemos, 1987, p. 17)

Presas a uma série de mistérios envolvendo o fim do seu casamento com Heitor e o desaparecimento de uma exótica esmeralda, presente do marido, Evelina, com a ajuda de Tuy, reconstrói e investiga seu passado, buscando respostas para as suas inquietações. Esse processo de reconstrução ocorre por meio de leve fragmentação da narrativa, que intercala episódios do presente e recortes de lembranças de Evelina, em *flashback*, mantendo sempre o suspense sobre o que realmente aconteceu no passado. Não há apenas um enigma a ser desvendado, mas dois: a presença da esmeralda de Evelina no anel de Constança – que costuma frequentar o apartamento, sendo que o sumiço da pedra aconteceu muito antes de as duas se conhecerem –, e o fim do casamento, de forma dramática e sem explicação, por parte de Heitor. O trecho abaixo mostra a surpresa e inquietação de Evelina ao rever a esmeralda que o marido lhe presenteara, e que havia desaparecido misteriosamente:

A pedra tilintava, tilintava sadicamente no cristal do copo, perante meus olhos magnetizados. "Uma homenagem a seus olhos." Era isso que a pedra estava repetindo como uma fita gravada. Era isso, só isso o que eu podia escutar enquanto Constança falava de si mesma. Sua tristeza, sua solidão. Sua falta de sorte no amor, sua decepção com o vestido que o costureiro vendera como exclusivo e ela vira igualzinho, até na mesma cor, no corpo de uma convidada ao coquetel da Aeronáutica. "Uma homenagem a seus olhos"... "Uma homenagem a seus olhos"... Minha enorme esmeralda em quatro garras de platina montadas em aro triplo... tilintando, tilintando, no dedo esguio de Constança. (Lemos, 1987, p. 18)

A trama se constrói a partir de duas linhas narrativas que vão se aproximando até se cruzarem: o processo de metamorfose pelo qual passa o elfo, aproximando-se da aparência humana, e o mistério sobre a esmeralda e sua recuperação. Nesse cruzamento, ocorre o desfecho das duas intrigas, mas não o desfecho do livro, que fica em aberto. Ao recuperar a pedra, Tuy também recupera sua identidade.

Na narrativa construída por Gláucia Lemos, ao contrário das narrativas fantásticas tradicionais, não é o elemento sobrenatural que provoca o desequilíbrio. As ações são desencadeadas a partir da introdução de um objeto: a esmeralda descoberta no dedo de Constança. A pedra ressuscita os fantasmas do passado, reabre feridas, traz de volta situações mal resolvidas e dores que precisam ser purgadas. As dúvidas e inquietações da narradora se estendem ao leitor:

De vez em quando, em meio a um trabalho, eu me interrompia para me pôr a pensar naquele mistério. Onde estaria o fio da meada? Que ódio teria levado Heitor a presentear Constança com a pedra que me ofertara por amor? Aquela pedra valiosa, cuja lapidação tornara única e inconfundível, não poderia ser expressão de ódio de ninguém. O que estaria oculto em torno daquela esmeralda? O que Constança escondia, Deus meu, e que eu tanto precisava saber? (Lemos, 1987, p. 48)

Percebemos a crítica à sociedade capitalista de consumo na figura superficial de Constança e de Guida, personagens secundárias. Sobre esse aspecto, Nelly Novaes Coelho concorda que, "nessa bem-humorada e inteligente trama", de efabulação "ágil e saborosa", "permeando todo o inverossímil ou mágico dos acontecimentos, há uma crítica arguta à sociedade atual com seus preconceitos e certezas absolutas" (Coelho, 1995, p. 394).

Diferente dos contos maravilhosos, em que o elemento mágico faz as coisas acontecerem, nessa narrativa ele tem o seu poder reduzido e é apenas coadjuvante nas ações, ainda que, em alguns momentos, atue, indiretamente, para que as coisas aconteçam. É devido

ao elfo que Constança aparece com tanta frequência no apartamento de Evelina e, com ela, traz também o passado. Por causa da sua "mania pelas raridades", está sempre voltando, atraída pelas exóticas cores de plantas transformadas por Tuy, dando a Evelina as oportunidades para adquirir informações sobre a esmeralda. Em cada visita, a cada conversa, as pistas vão surgindo e, ao mesmo tempo em que respondem algumas dúvidas, levantam outras, num crescendo que só se esclarece totalmente quando Evelina reencontra Heitor. O leitor vai sendo envolvido nesse processo, instigado a desvendar o mistério, fazendo suposições e julgamentos, à medida que vai recebendo as informações, intencionalmente dosadas pela narrativa. Entretanto, a trama não se encerra com as descobertas sobre o fim do casamento e os mistérios sobre a esmeralda.

O estranho processo de transformação sofrido por Tuy, que cresce, perde a coloração e se aproxima da aparência humana à medida que se envolve com as emoções e com os problemas de Evelina, é outro fio da narrativa. A percepção desse fenômeno, incomum nos seres elementais, por Tuy, parte de uma perspectiva diferente, como se percebe no diálogo abaixo:

- E o que fazia lá no armário, Tuy?
- Refletia, não lhe disse? Refletia sobre o fato da minha casa ter diminuído de tamanho. Ora, Relva, nunca vi uma coisa destas acontecer na minha vida inteira. Parecia muito preocupado. Tentei socorrê-lo.
- Talvez não tenha sido a sua casa que diminuiu. Acho que foi você quem se tornou maior. Cresceu um pouco.
- Você acha isso?
- Estou certa.
- Como poderemos ter certeza?
- Simples, Tuy. - Aponte para a mesa:
- Antigamente você era tão pequeno que precisava subir na minha mão para se sentar nessa mesa. Hoje você só fez um pequeno esforço e se sentou na mesma mesa.
- O rosto do conde estava coberto de admiração. Perguntou:
- Então não foi a mesa que diminuiu, como minha casa? (Lemos, 1987, p. 42-43)

Para Tuy é tão extraordinário aceitar que está sofrendo uma transformação, que é mais fácil acreditar que o mundo à sua volta é que está ficando menor, embora esse também seja um fenômeno que o deixa confuso. Ao crescer, Tuy abandona a planta onde mora, sua casa. Acreditando-a pequena e precisando de mais espaço, vai em busca de outro lugar para morar dentro do próprio apartamento e acaba encontrando um armário. Essa nova casa não condiz

com a sua natureza de ser das florestas, mas o amor a Evelina o impede de buscar uma planta maior em outro lugar longe dela.

Um novo conflito se inicia para Tuy: o de identidade. Suas transformações não são apenas físicas, mas também psicológicas. Sua natureza de elfo cede cada vez mais espaço para o humano, através do amor por Evelina: “- Elfo só pensa nele mesmo, mas eu só penso em você, Relva. Só gosto de estar perto de você e só quero ajudar você a resolver os seus problemas. Acho que não sou mais um elfo...” (Lemos, 1987, p. 52)

Contudo, é esse mesmo amor que o leva às ruas em busca da esmeralda de Evelina. E, ao ser capaz de realizar sozinho uma tarefa, Tuy reencontra seu espaço e sua identidade. Ao recuperar a pedra, deseja voltar a ser elfo e o faz comendo as hastes das folhas de determinada planta, já que os elfos são feitos de "seiva e emoções". Como elfo, tem uma outra tarefa a realizar e, embora seja agora um pequenino ser de apenas dez centímetros de altura, não duvida da sua própria capacidade, como afirma em mensagem gravada que deixa para Evelina, antes de sair de casa:

- Relva, eu senti muita vontade de ser humano para ficar morando sempre com você. E quis com tanta vontade que comecei a me transformar. Mas está muito difícil. Aqui na minha cabeça, está muito confuso. Ser humano é muito complicado. É uma pena, porque gosto de você. Mas um elfo será sempre um elfo, você mesma disse isso uma vez. Por isso acho que não ficará muito sentida com a minha partida. Eu lhe dou de presente a minha casa. Antes de encontrar outra casa para mim na beira do rio, porém, vou trazer a sua pedra. Mesmo que demore, estarei caminhando. Um dia chegarei aí com ela. Pode esperar. Eu aprendi "beijo", "carinho" e "gostar de você". Mas um elfo será sempre um elfo. (Lemos, 1987, p. 64)

Ao sofrer o processo de transformação, Tuy propicia a identificação do leitor jovem que também está em processo de mudança - tanto fisicamente com as mudanças corporais, como psicologicamente com a formação e construção da personalidade - que, buscando se afirmar, projeta-se na personagem. O mesmo ocorre com Evelina. Ao projetar-se em Tuy, ela o torna metáfora do seu próprio crescimento emocional e, à medida que seus conflitos e problemas aumentam, Tuy cresce e se humaniza. E é apenas quando encontra as respostas que busca, que Tuy a deixa e volta a ser um elfo.

A identificação que se pode estabelecer entre o processo de humanização do elfo e o amadurecimento do ser humano também pode apresentar um outro contorno. Todos esses acontecimentos encontram eco no processo pelo qual passam os jovens ao sentir necessidade de ter um espaço só seu: inicialmente o quarto, com total privacidade e sem invasões indesejadas e, mais tarde, sua própria casa. A possibilidade de um espaço próprio, sem a

presença protetora dos pais, o que implica em ser responsável por si e pelo espaço, reflete-se na auto-afirmação e autoconfiança do jovem, contribuindo para a formação de sua identidade.

Ao final do livro, ficamos sem saber se Tuy conseguirá um dia chegar à casa de Evelina e devolver a esmeralda. Da mesma forma, nada é dito sobre uma possível reconciliação entre Evelina e Heitor. O final aberto permite que o leitor continue ou conclua a história.

O amadurecimento emocional também é tematizado em *Estrela, estrela minha*, dessa vez a partir do conflito e do sofrimento gerado pela perda de algo querido. A protagonista também é uma menina que sai à procura do seu cão desaparecido, com a inusitada ajuda de uma estrela, e vivencia situações inéditas em sua vida. Mais uma vez, Gláucia Lemos convoca o leitor a participar da construção da personagem e preencher lacunas do enredo. O leitor sabe que a protagonista é uma menina, mas seu nome e suas características físicas não são revelados. A tristeza provocada pelo desaparecimento do cachorrinho de estimação deflagra uma estranha relação de amizade entre a menina narradora e uma estrela, que a instiga a empreender uma busca cheia de aventuras para encontrar o cãozinho. A menina sente-se, então, impulsionada a fazer coisas que nunca havia feito antes, como sair sozinha à noite, aventurar-se por ruas desconhecidas e conversar com estranhos. A narrativa é marcada pela interiorização e intimismo, pois a personagem está sempre expondo para o leitor as suas reflexões e os seus questionamentos.

A perda do cachorrinho é a perda do amigo que acolhe, do companheiro de brincadeiras, do confidente atencioso. Diferente do adulto indiferente, apressado, o animal de estimação é o companheiro que compreende, consola, e está sempre disponível. Vivenciando os típicos problemas da criança cujos pais trabalham fora e ela passa o dia confinada em casa, a menina resume a própria felicidade nos momentos de diversão e brincadeiras com o cãozinho. O sentimento de solidão, que encontra eco em muitos leitores, é expresso no diálogo com a estrela-guia:

[...]

- Porque perdi o meu cachorrinho, Fantoche. Acho difícil ele ter fugido... mas sumiu.
- Tem razão. O cachorrinho. Ele é importante para você, não é?
- Muito importante. Ele me fazia feliz.
- Ele era a sua felicidade?
- Claro que era. Ele me fazia companhia e brincava comigo o dia inteiro quando eu voltava da escola. Minha mãe trabalha fora, meu irmão mora com meu pai, e eu só tinha ele. (Lemos, 1991, p. 7)

Os adultos não figuram na narrativa. Contudo, é importante analisar os papéis desempenhados pela "estrela" na trama. Sendo "um pouco mais sábia" do que a menina, a estrela assume a função de orientadora. Na condição de entidade mágica, está sempre presente e disponível. No entanto, nesses dois papéis difere das narrativas tradicionais, ou daquelas de caráter moralizador. Como orientadora mais sábia não dita regras, não é autoritária e não interfere nas decisões, limitando-se a ouvir, conversar e ajudar a refletir. E como ser mágico, não resolve os problemas pela menina, mas estimula-a a lutar pelo que deseja. Além disso, sendo uma estrela ainda jovem e com poucos poderes, não tem todas as respostas, o que a torna mais próxima tanto da personagem como do leitor, conforme se percebe no diálogo a seguir:

- Você não acha que bem poderia me dizer onde está Fantoche? Sei que você sabe.

Ela voltou com seu riso fininho:

- Ri, ri, ri... Engana-se, menina. A minha função é receber os seus pensamentos. Refletir com você, em torno deles, para tirar as suas dúvidas, orientar. Jamais assumir os seus encargos. Se você quer encontrar Fantoche, deve aplicar seus esforços para consegui-lo. Só assim ganhará experiência e crescerá. Além disso eu não sou vidente, não sei adivinhar. Sou apenas um pouco mais sábia que você. (Lemos, 1991, p. 15)

Em uma de suas caminhadas pelo bairro, cansada e com sono, a menina adormece no banco da praça. O recurso ao sonho é utilizado pela autora para dar início a aventuras fantásticas: a visita ao estranho país Radical e a um acampamento de ciganos. O sonho é o passaporte para o maravilhoso. Numa clara referência a *Alice no país das maravilhas*, a menina vai parar em um estranho país habitado pelas damas de Espadas e de Copas, que vivem uma eterna disputa pelo trono. O país Radical é dividido ao meio e todos precisam escolher um dos lados para ficar. A escolha não tem como critério a preferência por uma ou outra Dama. A expressão "escolher um dos lados" é literalmente geográfica na ficção. Trata-se de uma estratégia do povo para proteger suas terras da ganância dos mais poderosos, conforme explica um dos guardas:

- E por que o rei não se decide logo por uma das damas?

- Porque ele se casará com aquela que tiver mais súditos. O interesse é aumentar o poder. Cada súdito terá que doar ao rei uma faixa de terra. Por isso é que a cidade é dividida, cada lado pertencendo a uma das Damas. Duas vezes por ano, nos aniversários das Damas, contam-se os súditos. Há muitos anos os números estão empatados, porque os súditos sempre dão um jeito de equilibrar os números. Assim eles vão retardando o dia final da

escolha e do casamento do rei, quando cada pessoa perderá um pedaço das suas terras. (Lemos, 1991, p. 23)

O livro faz uma crítica à arbitrariedade e ao convencionalismo. O fragmento transcrito abaixo mostra isso. Trata-se do encontro da menina com a Dama de Espadas:

- Então foi você, estrangeira, quem soltou a minha coleção de pássaros raros?
- Fui eu, sim, senhora Dama de Espadas. Mas não eram raros, não, senhora. Eram canários, periquitos, sabiás, cardeais, viuvinhas, todos muito lindos, mas muito comuns que já vi à beça, lá na chácara da minha amiga Isabel, que está com sarampo.
- Não fale assim. Eu lhes dei a categoria de "raros". Assim devem ser considerados. Eu vou ser rainha, e por isso tenho poder para determinar categorias conforme a minha vontade.
- Desculpe, eu não sabia disso, senhora.
- Por que os soltou?
- Porque fiquei com muita pena deles.
- Pena? Não vejo nenhuma pena em você. Quem tem pena são as aves... Você não sabe o que diz. (Lemos, 1991, p. 24)

Preso pela Dama de Copas, a menina precisa descobrir o segredo da dama para ganhar a liberdade. A forma como a narrativa é construída propicia a participação do leitor na descoberta desse segredo:

- Qual será o segredo da Dama de Copas?
- Imediatamente a estrela respondeu:
- Se eu lhe contar o segredo, não haverá nenhum mérito para você na descoberta. É preciso que você aprenda a se sair sozinha dos seus problemas, para conseguir crescer.
- Mas você não pode me ajudar nem um pouquinho?
- Ajudar, vá lá. Vou dar uma dica.
- Qual é a dica?
- Preste atenção... Todas as noites encontro muitas perguntas no pensamento da Dama de Copas. Mas os pensamentos da Dama de Espadas, esses não vêm até mim.
- Pensei um pouco nas palavras exatas da estrela e tirei uma conclusão.
- Então é isso mesmo? - perguntei esperançosa.
- É isso mesmo. - A estrela respondeu e depois guardou silêncio por aquela noite. (Lemos, 1991, p. 28)

O jogo de cumplicidade entre a menina e a estrela apenas aparentemente exclui o leitor. A conclusão à qual a menina chega e que, conseqüentemente, leva à descoberta do segredo, é com base no cruzamento da dica dada pela estrela com informações fornecidas no começo da narrativa, também pela estrela, informações às quais o leitor teve acesso:

- Sou uma estrela. Estou aqui em cima, para onde vêm os pensamentos de todas as meninas como você.
- E por que você está aí em cima, bisbilhotando pensamentos?
- Porque essa é a minha função. Recolher pensamentos das crianças. (Lemos, 1991, p. 5)

A descoberta do segredo equivale à quebra do encantamento nos contos de fadas tradicionais. Não apenas a menina ganha a liberdade, mas a própria Dama de Copas se livra de uma disputa à qual estava presa contra a sua vontade. O motivo denuncia o abuso de poder do adulto sobre a criança. No país Radical o conflito entre adultos e crianças, ou jovens, ganha conotações de concretude através da rivalidade entre uma Dama menina e uma Dama mulher:

- Já que você acertou, está livre para ir embora. E eu também estou livre para sair da disputa do Rei de Ouros. Já estava cansada de viver escondida para ninguém saber que sou uma menina, só porque me colocaram nesta história, por não terem encontrado uma Dama de Copas que não fosse criança. As adultas não querem ser Dama de Copas, porque todas estão fazendo regime para não engordar. Como as copas estão abarrotadas de doces... (Lemos, 1991, p. 29)

O conflito gerado pelo sumiço do cão vai sendo resolvido ao longo da trama pelo relacionamento da menina com outras pessoas, por meio de diálogos e situações vivenciadas que, gradativamente, conduzem ao amadurecimento e superação do trauma, levando ao entendimento de que existem outras possibilidades para solucionar problemas, diferentes daquela que se esperava, outras possibilidades de ser feliz. Assim, o fato de o cãozinho não ser encontrado, no final da história, não deixa nem a personagem nem o leitor frustrados, pois essa possível frustração foi sendo resolvida no decorrer da narrativa e totalmente superada mediante a decisão de adquirir outro cachorro.

Em *As jóias do gnomo*, a personagem narradora, novamente uma menina, desta vez nomeada, juntamente com a prima, vive uma aventura moderna de caça ao tesouro, sem sair de casa, enquanto supera alguns conflitos inerentes ao crescimento.

Marcelo e Lia, primos de Tecinha, a protagonista, cismam que há um tesouro guardado no sótão da casa da avó, e como a prima está morando lá, temporariamente, enquanto os pais viajam, atribuem a ela a incumbência de encontrá-lo. A fértil imaginação infantil leva as três crianças a criarem uma história fantasiosa sobre o avô e o bisavô, que foram marinheiros:

- Aposto que tá lá o tesouro que o pai do bisavô Miguel roubava, no tempo em que era corsário. O quanto ele viajava, só podia ser corsário. - Lia garantia.

Neste ponto, Marcelo estava entusiasmado:

- Que coisa espetacular! Somos uma família de corsários. O pai do bisavô... como era mesmo o nome dele? Edwards, era Edwards! Depois, o bisavô Miguel, depois o avô Jorge... Puxa vida! Ninguém da minha turma tem uma família de corsários... Deve ter jóia à beça naquele baú. (Lemos, 1995, p. 3)

O livro não se reduz à narração da aventura de caça ao tesouro vivida por Tecinha e sua prima Lia, incrementada pelo surgimento de um gnomo guardião, mas também aborda conflitos psicológicos da protagonista, como mostra o trecho selecionado:

Naquele dia, porém, havia a intenção de abrir o baú. Eu sabia que era uma ação errada, até um pouco criminosa... Abrir uma mala que não era minha, que estava fechada a cadeado, sem autorização da dona... Por outro lado, a conversa de Marcelo, sobre os espíritos dos antepassados, também alimentava o meu nervosismo. Mas não queria que Lia percebesse os meus receios. Muito menos Marcelo. Era preciso acabar com a empáfia do meu primo que vivia dizendo que mulher não tem coragem para nada. Precisava aprender que isso de ter ou não ter coragem não tem nada com ser mulher ou ser homem. Por isso, fiz disto um ponto de honra, e lá me fui, escada acima. (Lemos, 1995, p. 6)

Além do medo a ser vencido, provocado por toda uma aura sobrenatural em torno do baú do tesouro, a menina entra em conflito entre fazer o que considera correto e aquilo que tem vontade. Tecinha sempre hesita entre o desejo de satisfazer sua curiosidade e a sensação de culpa por invadir a privacidade alheia. E embora em alguns momentos o sentimento moral fale mais alto, em outros acaba não resistindo, o que a aproxima do leitor. Contudo, durante toda a trama algo sempre acontece, momentos antes de a violação do baú ser consolidada, impedindo-a de cometê-la.

Um desses acontecimentos, que provoca o desequilíbrio na narrativa, é a surpreendente presença de um gnomo sentado sobre a tampa do baú. A tentativa de transgredir a regra, velada, de não abrir o baú, introduz o elemento sobrenatural. Ao se deparar pela primeira vez com o gnomo, Tecinha, apesar do susto, em nenhum momento acha que se trata de um ser sobrenatural.

Respondi, e me volvei para subir até o sótão. Devagar, degrau a degrau, ali estava eu, novamente, querendo chegar até o baú. Havia penumbra porque a janela estava fechada. Esperei até acostumar a vista; esfreguei os olhos, e, quando os abri, começando a caminhar, tive a primeira surpresa. Tinha

alguém sentado sobre a tampa do baú. Quê??? Vovó colocava alguém para vigiar o tesouro enquanto ela estava fora? Quem seria aquele? Dei meia volta, devagar, e desci a escada correndo. O coração aos saltos. Era um enorme retrocesso na minha coragem. (Lemos, 1995, p. 8)

A primeira explicação dada pela menina para a estranha visão de alguém sentado sobre o velho baú no sótão da casa da avó é racional: trata-se de um anão contratado pela avó para vigiar o tesouro. Contudo, não é uma explicação convincente, já que aquele não parecia ser um anão comum como outros conhecidos, mas era “um anão parecido com os anões da Branca de Neve. De macacão vermelho e gorro na cabeça” (Lemos, 1995, p. 10). O maravilhoso entra em cena e instaura a dúvida – para a personagem e para o leitor, envolvido desde o início – que só é dissipada no segundo encontro no sótão, quando é constatado que se trata mesmo de um gnomo, apesar da resistência inicial de Tecinha em acreditar:

Tornei a olhar o baú. Não!!! Não era uma visão? Lá estava o anão outra vez, sentadinho em cima da tampa, com os pés encostados ao cadeado. Seria um fantasma? Esfreguei os olhos. Tornei a olhar. Ele sorriu ligeiramente. Feioso, mas o sorriso era simpático. E, quando falou, me deu um susto. Tive vontade de correr, mas meus pés estavam pregados ao piso. Ele disse:
- Eu lhe diria para não esfregar os olhos. Faz muito mal. E, afinal, eu estou aqui mesmo, você está me vendo. Qual é o problema? (Lemos, 1995, p.22)

A menina, porém, não desiste do seu intento e decide conquistar o gnomo pela amizade, tarefa que descobre não ser fácil, devido ao humor temperamental do anão. Durante o diálogo que se segue, gradativamente, a menina vai perdendo o medo e, a partir daí, passa a conviver normalmente com o pequeno ser sobrenatural. Jacqueline Held (1980) diz que essa forma de abordagem do fantástico, sem grandes alardes ou sustos, partindo de um universo cotidiano simples, comum e normal, anula a artificialidade e garante a naturalidade da entrada do leitor no universo novo apresentado, sendo “rapidamente compreendido, aceito, utilizado pela própria criança” (p. 67).

A conquista do gnomo se dá pela atividade da contação de história e troca de informações. Lia e Tecinha são presenteadas com dois rubis e um brilhante –, mais tarde devolvidos, devido à dificuldade de escondê-los -, porém não conseguem que o gnomo abra o baú. Entristecida, Tecinha chora e acaba contagiando o gnomo, que, ao chorar, se dilui.

Aberto o baú, porém, a menina descobre um outro conceito de tesouro. Não encontra o tesouro do bisavô, mas cartas, fotografias, objetos de valor afetivo, que são o tesouro da avó.

Não posso negar que estava decepcionada com o tesouro da vó Lucinha. Então ali é que estava o tesouro? Cadê o ouro, as jóias, as pérolas? Os medalhões? Os braceletes? Não resisti e perguntei:

- E não tem nada de ouro, vizinha? Pedras preciosas?

Vovó abriu um daqueles sorrisos demorados que costumavam alegrar os nossos encontros, e explicou:

- Na verdade isto aqui é que é o meu tesouro. Coisas importantes! Importantes que constituíram momentos de felicidade. A gente vai acumulando as alegrias e, com o tempo, consegue ter um tesouro. Mas se você queria ver ouro e pedras preciosas, não vou deixar que se desaponte. (Lemos, 1995, p. 61)

E as meninas, muito surpresas, ganham de presente da avó as mesmas pedras preciosas que receberam do gnomo anteriormente: brilhante e rubis, engastados em pingente e brincos de ouro.

A relação de poder entre adulto e criança é bastante minimizada, chegando mesmo a ser anulada. O pai e a mãe são apenas referidos no início do livro e retirados de cena por uma viagem. A avó, embora não seja cúmplice das crianças, não é representante do poder do adulto, já que o poder por ela exercido se resume a acompanhar a realização das tarefas escolares de Tecinha, papel no qual se mostra bastante maleável. Apesar disso, a participação da avó na história fantástica é vetada, partindo da crença de que o adulto não acredita na imaginação infantil, o que pode acentuar a distância entre as crianças e os adultos.

- [...] Como talvez vovó não goste de gnomos, preferi omitir a sua presença na casa dela. Acho que se eu dissesse que você está guardando esse baú das riquezas dela, com certeza vovó iria expulsar você a vassouradas. Você não conhece vovó!... Aliás, acho até que ela nem acredita em gnomos. É uma avó moderna. (Lemos, 1995, p. 26)

As principais ações da trama ocorrem no sótão do casarão. Importa analisar mais de perto o significado deste espaço. Para Gaston Bachelard (1996, p. 27), o sótão, assim como o porão, complica a casa, no sentido de expandi-la e se configura em mais um espaço de refúgio. A escada que conduz ao sótão, “nós a *subimos* sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais tranqüila solidão” (Bachelard, 1996, p. 43). O sótão é também a “paisagem afetiva”, de Jacqueline Held (1980),

sendo essa paisagem quase sempre um lugar de infância, mas um lugar de infância mítico, idealizado, visto através do prisma dos sentimentos, das lembranças, das experiências de um adulto, mesmo deformado se necessário, enfim, transmutado e povoado também com todos os seres que, ao longo dos anos, encontramos e amamos. (p. 77)

Para Tecinha, há um vínculo afetivo estabelecido com esse espaço. O sótão era o lugar incomum, atraente, o lugar das possibilidades e dos simples e pequenos tesouros da infância. Como afirma Bachelard, “não há intimidade verdadeira que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração” (Bachelard, 1996, p. 31). E se o espaço convida à ação, para esse autor, “antes da ação a imaginação trabalha” (p. 31). O sótão é o lugar “tão antigo”, mas repleto de “novidades”. A fascinação exercida pelo sótão é descrita pela própria menina:

Passados uns dias, resolvi enfrentar o desafio. Minhas pernas tremiam. Pensando bem, era uma grande bobagem. Pois, desde pequenina, estava habituada a ir ao sótão, quando minha mãe visitava a mãe dela, e o pessoal ficava distraído com as conversas em torno da mesa. Eu tinha atração pelo sótão. Era um lugar tão antigo, que não existia nos apartamentos. Aquela escada de madeira velha, que ia dar no salão, tinha a fascinação de coisa misteriosa, como escada de torre de castelo... Não me dava medo, não. Eu subia para procurar novidades nas gavetas da penteadeira. Por lá eu sempre encontrava coisas inesperadas: continhas de louça, lantejoulas, peças de jogo de xadrez, botões engraçados em forma de cachorrinho e de borboleta... E quando eu ia procurar essas coisas estava muito segura, sim senhora. (Lemos, 1995, p. 5-6)

Chama a atenção também o simbolismo do baú, lugar do tesouro, do mistério, de segredos. Sempre escondido, fechado, trancado, proibido e, por isso mesmo, tentador e atraente, traz “em si uma espécie de estética do oculto” (Bachelard, 1996, p. 19) e no momento em que se abre “tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido” (Bachelard, 1996, p. 98). O mistério em torno do baú e do tesouro que supostamente ele esconde é um dos elementos da história analisada que prendem a atenção do leitor.

Como foi visto, todos os livros de Gláucia Lemos aqui analisados são narrados por meninas, que ocupam o lugar de protagonistas da história, sendo que *Um elfo em minha mão* é narrado por uma jovem. Essa mudança de foco e a abordagem do tema pela ótica da criança e do jovem valorizam o universo do leitor, fazendo-o co-partícipe da história. Em todas essas narrativas percebemos a valorização da voz feminina, além da preocupação com o ponto de vista da criança e do jovem. A narrativa em primeira pessoa, principalmente a partir da perspectiva infantil, aproxima a autora e suas obras dos leitores, já que, como diz o teórico Tzvetan Todorov, “o pronome ‘eu’ pertence a todos” (Todorov, 1975, p. 92). Essa é uma mudança que contribui para a afirmação da literatura infanto-juvenil, na medida em que

representa um avanço na libertação da narrativa do monopólio do narrador adulto em terceira pessoa.

Para Regina Zilberman (2005), personagens femininas figurando como protagonistas nos livros de literatura infantil não são novidade, já que foi nesses livros que "moças e mulheres alcançaram proeminência, fama e popularidade" (p. 81), desde os primeiros contos de fadas. Contudo, a novidade está nas mudanças sofridas por essas personagens, que deixaram de ser figuras frágeis e dependentes e passaram à "condição de porta-vozes da liberdade e da rebeldia" (p. 89), como é o caso da Emília de Monteiro Lobato, para citar apenas um exemplo. Conforme acentua Zilberman (2005), entre 1970 e 1980,

a literatura infantil brasileira viveu uma década de mudanças, lideradas por representantes do sexo feminino que reproduziam, no âmbito da narrativa destinada a crianças e adolescentes, o que se passava na sociedade e na cultura. Em ambos os casos, as mulheres reivindicavam reconhecimento e retribuíaam com ações transformadoras. A literatura infantil não apenas mostrou-se coerente com o que ocorria; ela assumiu, em certo sentido, papel de vanguarda, pois foi naquele gênero de livros que apareceu o maior número de escritoras e de personagens femininas no lugar de protagonistas. (p. 88)

As situações vividas pelas personagens com as entidades fantásticas simbolicamente fazem parte do seu processo de amadurecimento e evolução diante de conflitos interiores e problemas existenciais. O leitor absorve as experiências, atribuindo-lhes o sentido que se adequa à sua própria vivência. E essa polissemia é apontada por Held (1980) como marca característica da história fantástica. Para essa autora,

a verdadeira narração fantástica é, de imediato, e por essência, suscetível de várias leituras, pode ser compreendida, sentida, vivida em vários planos, revela-se multívoca. A narração fantástica convida, em suma, mais que qualquer outra, a uma "leitura aberta", ou mesmo a leituras sucessivas e múltiplas. (p. 30-31)

Em dois dos livros em análise ocorre um fenômeno característico das histórias fantásticas e maravilhosas: a metamorfose. Em *Coração de lua cheia* a mulher cor-de-rosa sofre metamorfoses periódicas até assumir definitivamente a forma vegetal original enquanto Sambo, por sua vez, sofre o processo inverso. Em *Um elfo em minha mão* é Tuy que passa por um processo de metamorfose que gradativamente o deixa com aparência humana. Nos dois livros, o amor, em suas várias facetas, é a força propulsora que desencadeia a transformação. Para Tzvetan Todorov (1975), as metamorfoses presentes em contos fantásticos significam a

ruptura do limite entre matéria e espírito, entre o físico e o mental, o que também é uma transgressão das leis naturais.

Dizemos facilmente que um homem finge-se de macaco, ou que luta como um leão, como uma águia etc.; o sobrenatural começa a partir do momento em que se desliza das palavras às coisas que estas palavras supostamente designam. As metamorfoses formam então por sua vez uma transgressão da separação entre matéria e espírito, tal como geralmente é concebida. (Todorov, 1975, p. 121-122)

No final de *Coração de lua cheia* Sambo decide se integrar à sua mulher cor-de-rosa, metamorfoseando-se em vegetal:

O meu amigo Sambo, meu sábio amigo, um dia parou no limiar de uma variante. E eu vi seus olhos brilharem de satisfação. Estavam azul-celeste quando ele me falou:

- Agora encontrei minha meta. Minha mulher cor-de-rosa ali está de novo em sua forma vegetal e a ela eu me vou reunir para sempre. Chegou o fim do meu caminho.

Como não entendesse muito bem, ainda perguntei:

- Mas você é humano, Sambo, como se unirá à mulher que retornou à forma vegetal definitivamente?

Seu sorriso acompanhou a explicação que foi a última e a mais bonita das suas lições:

- Agora que você irá sem mim, é preciso que nunca mais se esqueça de que sob o signo do Amor nada existe que se torne impossível. Se amamos com pureza e sem interesses egoístas, todas as coisas são possíveis e até mesmo se tornam fáceis. Até mesmo um homem unir-se a uma flor... Você não acredita? (Lemos, 1986, p. 62)

E Todorov (1975), mais uma vez, esclarece que “entre idéia e percepção, a passagem é fácil” (p. 122). Assim é que, para Sambo, entre idealizar e realizar não existem obstáculos, nem dificuldades:

Nem tive tempo para esboçar uma resposta. Ele, como que magnetizado, saiu caminhando devagar, mas decidido. Surpresa, esperei até vê-lo chegar-se a um arbusto da altura de um ser humano, onde uma flor gigantesca, de corola rósea e aveludada, parecendo ter o diâmetro de um sombreiro mexicano, curvou levemente até ele e aconchegou-se a seu ombro, enquanto as palmas esverdeadas, largas como mãos, fechavam-se por trás do corpo do velho marujo. Assustei-me e ia gritar-lhe o nome, temerosa de perdê-lo. Mas vi nos seus olhos uma tal expressão de alegria, e nos lábios um tão feliz sorriso de vitória, enquanto seus braços enlaçavam o arbusto, que permaneci parada, tomada de susto e de surpresa.

No entanto, vi que o homem e o vegetal se integravam a tal ponto que o corpo de Sambo começou a parecer um arbusto vigoroso e o caule da planta se me afigurou uma mulher carinhosa, e me convenci de que Sambo

realmente se encontrara, no reencontro com sua mulher cor-de-rosa. E estava feliz. (Lemos, 1986, p. 62-64)

No abraço, desaparecem as fronteiras entre o vegetal e o humano. O homem funde-se com o seu objeto de desejo, torna-se, ele próprio, o objeto. Ou, no sentido camoniano, “transforma-se o amador em coisa amada”. No processo de quase metamorfose vivido por Tuy e no desaparecimento do gnomo, ocorre um estranho fenômeno de interferência da personagem humana na personagem sobrenatural. Cada vez mais contagiado pelos sentimentos conturbados de Evelina, Tuy quase perde a sua essência de elfo, feita de seiva e emoções, porém consegue reverter a situação. O gnomo, por sua vez, ao ser atingido pela tristeza de Tecinha, se dilui em lágrimas.

Nos dois livros, uma mudança também pode ser apontada no que se refere ao espaço da narrativa. Tanto em *Um elfo em minha mão* quanto n'*As jóias do gnomo*, os seres maravilhosos, naturais das florestas, passam a habitar a cidade, vivendo suas aventuras no mundo humano e urbano – onde se encontram personagens humanas –, embora reclusos em casa, com exceção do elfo que, no fim da história, se aventura pelas ruas.

Diferente dos contos de fadas, em que o elemento mágico fornece gratuitamente a solução para o problema, nas narrativas de Gláucia Lemos as heroínas precisam encontrar, elas próprias, a solução dos conflitos, ainda que ciceroneadas pelo amigo fantástico, como ocorre em *Coração de lua cheia* e em *Estrela, estrela minha*. A trajetória percorrida pelas personagens corresponde a um rito de passagem e, à medida que elas a percorrem, tornam-se mais seguras, mais maduras. Em todos os livros, tão logo a situação conflituosa se resolva, o ser fantástico, não sendo mais necessário, desaparece, vai embora ou fica para trás.

Diante dos acontecimentos do dia-a-dia, geradores de medo e insegurança, o mundo da fantasia funciona como o lugar de experimentar, o laboratório que permite o fortalecimento da criança e do jovem para enfrentar a realidade que se apresenta. A irrupção da fantasia no cotidiano corresponde à projeção dos próprios sentimentos na realidade concreta, o que lhes confere, por vezes, aparência absurda. O recurso à fantasia, ao fantástico como coadjuvantes na busca pela solução dos problemas, encontra eco no leitor criança e jovem que, ao se identificar com as personagens e situações vividas, podem solucionar seus próprios problemas e conflitos através da representação simbólica.

Nos quatro livros analisados, o final não é exatamente o óbvio, o esperado. Em *Coração de lua cheia* a menina não encontra Jumarán. Evelina não se reconcilia com Heitor e a recuperação da esmeralda fica em aberto, em *Um elfo em minha mão*. A menina de *Estrela*,

estrela minha não reencontra seu cachorrinho. E Tecinha e Lia não encontram o tesouro que esperavam n'*As jóias do gnomo*. Contudo, em todas as narrativas, os finais satisfazem as personagens e ao leitor, não se registrando frustrações. As personagens apresentam mudanças psicológicas no decorrer da história que as fazem enxergar seus próprios problemas e o mundo à sua volta com outros olhos.

4.2 NAS ASAS DA IMAGINAÇÃO

As narrativas baianas que serão analisadas a seguir apresentam outra configuração da relação entre real e imaginário, que se diferencia do universo do realismo fantástico analisado anteriormente. A fantasia nessas narrativas não se constrói a partir da presença de seres fantásticos na realidade, mas do uso da imaginação para fantasiar a realidade, através de processos mentais infantis, sendo a infância uma fase da vida em que o conhecimento do mundo se dá através dos sentidos e da emoção, predominando o pensamento mágico.

Dois livros do escritor Luis Pimentel tematizam a capacidade de imaginação da criança nas brincadeiras cotidianas e ao lidar com a realidade e com as pressões do dia-a-dia. Em *Bié doente do pé*, o autor apresenta a história do menino Bié, que aprende a lidar com seus sentimentos e emoções recorrendo a soluções inusitadas e inexplicáveis racionalmente. Em *Todas as cores do mar*, a protagonista Marina é uma menina de imaginação fértil que deseja muito conhecer o mar, com quem estabelece uma relação afetiva e mágica. No primeiro livro, já na dedicatória, o autor antecipa a temática a ser abordada na história:

Para esses e aqueles Biés,
de todos os tamanhos e idades,
que curam suas feridas
usando a imaginação
e sabem cobrir as cicatrizes
com muita fantasia. (Pimentel, 1989)

O menino Bié sofre com feridas que surgiram em seu pé e, em companhia do pai e da mãe, busca ajuda de vários especialistas. Nenhum deles consegue curar as insistentes feridas do pé de Bié, até que ele decide apelar para o Papai Noel na noite de Natal. Vale registrar a fidelidade do autor para com o leitor, na medida em que aborda acontecimentos próprios do

desenvolvimento infantil: a origem das feridas está nos sentimentos inerentes ao processo de crescimento. Logo no início do livro o narrador sugere a causa dos ferimentos:

Tudo começou com uma dorzinha. Bem profunda. Bem doloridazinha. Maior que dor de dente, de barriga, de cabeça ou comichão. Tudo começou com uma dorzinha no coração. Nascida de uma grande tristeza (que ninguém soube qual, pois ele jamais contou para ninguém), a dor ganhou cor e corpo no corpo do pequenino Bié. (Pimentel, 1989, s/p)

Como demonstra o trecho acima, embora o narrador onisciente conduza a narrativa, sua atividade é reduzida e controlada pela personagem, num jogo de esconde que determina o que deve ou não ser revelado ao leitor. Essa característica particular do narrador percorre toda a narrativa, atestando a cumplicidade estabelecida entre o autor, a personagem criança e, por extensão, o leitor. Como o narrador representa a voz adulta, a redução da sua intervenção pela criança, inverte a relação de controle e poder. Assim, a personagem criança não se deixa invadir totalmente pelo narrador adulto, preservando segredos que guarda só para si, como quando o narrador não sabe explicar como Bié, que ainda “não sabia falar direito para explicar o que sentia”, consegue escrever cartas onde “contava tudo, sem drama ou melancolia”:

Podem perguntar: “Não sabia falar direito e já escrevia?” Escrevia todo dia. “Alguém escrevia para ele? Fada? Duende? Tia discreta? Irmão mais velho? Bem melhor não perguntar. Coisas da imaginação que ninguém sabe explicar (e perde completamente a graça quando tem qualquer explicação). (Pimentel, 1989, s/p)

Ao mesmo tempo em que o leitor é puxado para dentro do texto através desse diálogo com o narrador, ele também é convocado a utilizar sua imaginação para dar sentido ao texto. É uma narrativa construída com muitos vazios e pontos de indeterminação, abrindo espaço para a atividade imaginativa do leitor no ato da leitura crítica. Ou, recorrendo a Eco, trata-se de uma obra aberta “a uma série infinita de leituras possíveis” (Eco, 1976, p. 64).

As cartas escritas por Bié para o pai e para a mãe estão inseridas na narrativa, estabelecendo relação intertextual de gênero que se amplia à medida que a narrativa avança e novos gêneros textuais surgem, convocando mais uma vez o leitor a participar com seus saberes literários prévios, advindos de outras leituras. O misterioso bilhete que aparece no sapato de Bié na noite de Natal é rico em intertextos, que vão desde o *Poema de sete faces*, de Drummond, textos epistolares e instrucionais até credices populares:

“Mundo, mundo, vasto mundo. Tanto, do tanto, de mil novecentos e não sei quantos. Receita para curar de vez feridas no pé: Diga trinta e três, repita outra vez, faça uma cruzinha sobre as feridinhas. Depois feche um olho, depois abra o outro, respire fundo, abra bem os bracinhos, olhe pro céu e pise forte no chão. Dê um sorriso bem grande, do tamanho do seu coração. [...]” (Pimentel, 1989, s/p)

O final do bilhete, que Bié lê tantas vezes que acaba decorando, apresenta outro indício da causa da dor do menino, muito mais emocional do que física:

“Tire essa tristeza da sua cabecinha.
Toque as feridinhas
com os dedos das mãos
espante a dorzinha
do seu coração
pois com a alma limpinha
o corpo está são.
Fim da corrente
é só decorar
e passar à frente
para quem precisar
pois faz muito bem.
E que dor sentida
jamais vire ferida
no pé de alguém.” (Pimentel, 1989, s/p)

O fato de buscar a ajuda dos pais, trazendo-os para perto de si através das cartas, sugere que a causa da dor de Bié é a solidão, a insegurança de ficar longe dos pais, sendo essa a realidade de muitos leitores, o que contribui para o processo de identificação. A presença dos pais ao lado do menino tem caráter provisório e ele sabe disso, razão pela qual a cura não acontece, apesar de todos os especialistas. Apenas quando Bié busca a solução por conta própria, recorrendo à imaginação, a cura se concretiza. A personagem aprende a lidar com os sentimentos com a ajuda da fantasia que, sendo interior, denota crescimento emocional e amadurecimento. Agora, Bié está pronto para lidar com o mundo exterior:

Apanhou uma velha pasta do pai, colocou várias cópias da receita milagrosa, enfiou um boné na cabeça e saiu perambulando pelas ruas do bairro, ajudando a curar feridas e examinando pés. E quando encontrava algum menino ou alguma menina com cara de triste ele logo prevenia:
- Cuidado. Entra pela alma e sai pelo pé. Diga trinta e três, abra um sorriso e espante logo a tristeza do seu coração – resumia, só para dar uma amostra da imensa receita.

E quando alguém perguntava “quem é você aí, ô da pastinha e do boné?”, ele logo respondia:
- Bié. O médico de pé. (Pimentel, s/p)

Luis Pimentel recorre ao imaginário infantil, através da brincadeira de imitação, para revestir de ludismo as transformações operadas em Bié e mostrar suas aprendizagens. Ao recorrer ao próprio universo infantil, buscando nos processos de desenvolvimento mental típicos da infância para criar personagens e ações, o autor assume uma posição a partir do ponto de vista do seu leitor criança, respeitando sua visão de mundo mágica e lúdica.

A criança no livro de Luis Pimentel é representada na plenitude de sua capacidade e autonomia. O domínio da leitura e da escrita, ainda que por meio da fantasia, dão ao menino instrumentos para interagir com o mundo. O autor permite e cria as condições para que a própria criança encontre a solução do problema. Os instrumentos partem do imaginário infantil: o pedido de ajuda e o bilhete misterioso que aparece no sapato, a leitura e memorização do bilhete pelo menino que ainda não sabe ler, sem ajuda dos adultos. Tudo isso sugere ao leitor que Bié cura suas dores e espanta suas tristezas num processo de amadurecimento interior.

Bié sai da experiência transformado, aprendendo, e por extensão, o leitor, que as tristezas e decepções fazem parte da vida, do crescimento e, portanto, vão sempre existir, mas é preciso não deixar que perdurem muito por tempo, pois elas entram a dinâmica do viver, representadas pelas feridas no pé que impedem o movimento normal da vida. Essa transformação se expressa na atitude de Bié de ajudar aos outros, mostrando-lhes o que aprendeu.

A menina Marina de *Todas as cores do mar* também representa a criança que vive plenamente a sua liberdade, tanto no plano psicológico, através da imaginação, como no plano real-concreto, sem coações ou castrações por parte dos adultos:

Marina corria no mato, abrindo caminhos.
Cultivando plantas e cativando passarinhos.
Uma menina feliz, que tanto pensamento carregava
na cachola. Tanta disposição na sacola. (Pimentel, 2007, p. 5)

Nas brincadeiras do dia-a-dia, o jogo simbólico se faz presente, ativado pela fértil imaginação da menina:

Era estrela no céu, pertinho da lua. Era alado corcel, no meio da rua.
Um dia era um pardal preguiçoso. No outro, um gavião vistoso.
De dia, correria. Brincadeiras sem medo, a alma bem limpa e a roupa tão suja... (Pimentel, 2007, p. 7)

O jogo de faz-de-conta que a criança estabelece ao se relacionar com os objetos à sua volta, especialmente os brinquedos, e que é fundamentado numa relação lúdica e imaginativa, lhe dá condições e instrumentos para lidar com o real, para elaborá-lo e refazê-lo através da brincadeira. Assim como as brincadeiras e os brinquedos, a história literária eivada de fantasia também se oferece ao leitor como mecanismo de reelaboração da sua realidade. Para Zilberman (1987),

a fantasia é um importante subsídio para a compreensão de mundo por parte da criança: ela ocupa as lacunas que o indivíduo necessariamente tem durante a infância, devido ao seu desconhecimento do real; e ajuda-o a ordenar suas novas experiências, freqüentemente fornecidas pelos próprios livros. (p. 16)

Mais uma vez demonstrando estar em sintonia com o leitor criança, Luis Pimentel focaliza nessa narrativa outra característica infantil: o desejo. Marina, aparentemente tendo tudo – “veredas no mato, para ela correr”, “campos para brincar”, “rio para mergulhar” –, deseja aquilo que não tem na sua cidade: o mar para mergulhar. Orientando-se por um tempo sem medidas, ou antes, medido arbitrariamente pela espontânea lógica concreta infantil, a pressa da menina não compreende a demora do adulto:

- Pai, quero ver o mar.
- Espere o momento chegar. (Pimentel, 2007, p. 10)

E os argumentos crescem na mesma proporção do desejo. Nesse espaço da subjetividade, real e imaginação se interpenetram. No diálogo da menina com a mãe, percebemos uma representação de criança não cerceada, livre para argumentar, inteligente e sagaz:

- Mamãe, quero ir à praia.
- Minha filha, para quê?
- Para ver o mar, o horizonte crescer.
- Crescer para onde?
- Lá para o fim da linha, onde o sol se esconde.
Minha mãe, me leve ao mar.

- Para que, minha filha?
- Para ver as ondas dançando na areia.
Para sentir o sal, ver a sereia. (Pimentel, 2007, p. 10-11)

Convém observar que a construção do diálogo, com a retirada da figura do narrador, aproxima as personagens do leitor, especialmente a personagem criança. Além disso, valoriza o discurso infantil, já que a fala do adulto, representado pela mãe, é totalmente esvaziada de qualquer discurso utilitário, funcionando apenas como estimuladora da fala da menina. No final do diálogo, a resposta de Marina à mãe engloba o desejo alimentado por tanto tempo e todos os pedidos para realizá-lo, tudo isso comportado em uma única palavra:

- Minha mãe, me leve ao mar.
- Minha filha, para quê?
- Para eu *descansar*. (Pimentel, 2007, p. 11, grifo nosso)

Percebemos, mais uma vez, a sensibilidade e o respeito do autor pela visão de mundo e imaginário infantil ao narrar o encontro de Marina com o mar a partir de um ponto de vista totalmente afetivo e sensorial:

Mal o carro parou, Marina correu. Foi em direção ao mar, que de braços abertos a recebeu.
E trocaram um abraço tão apertado, que Marina ficou com o vestido molhado.
Era manhã, ainda cedinho. O mar estava azulzinho, azulzinho. (Pimentel, 2007, p. 14)

Nesse encontro de Marina com o mar está implícita a idéia de que, para a criança, os planos da realidade e da fantasia se interpenetram. A relação da menina com o mar não é contemplativa, mas antes se processa na dialética entre o concreto e a imaginação. Bachelard propõe “considerar a imaginação como uma potência maior da natureza humana” (1996, p. 18). Para o leitor descortina-se uma outra imagem de mar, totalmente diferente do seu referente real, o que só é possibilitado pela atividade imaginativa, já que

[...] em seu frescor, em sua atividade própria, a imaginação torna estranho o familiar. Com um detalhe poético, a imaginação coloca-nos diante de um mundo novo. Consequentemente, o detalhe predomina sobre o panorama. Uma simples imagem, se for nova, abre um mundo. Visto das mil janelas do imaginário, o mundo é mutável. (Bachelard, 1996, p. 143)

Sendo a infância o período da vida em que a instância imaginária opera com toda a sua capacidade, o leitor criança encontra na narrativa de Luis Pimentel lugar propício para projetar suas fantasias. Ao ler os textos, transporta-se do real para o imaginário. Identificado com a personagem que, “deitada nos braços do mar” (Pimentel, 2007, p. 16), observa as transformações nele operadas ao longo do dia, aprende, sem nenhum didatismo, que “o mar não tem cor. Mas se veste com as cores da imaginação” (p. 22-23).

Considerando que a atividade mental de fantasiar, imaginar, criar ficções faz parte do processo de desenvolvimento infantil e que a criança, com sua fértil representação imaginária, tem prazer em inventar, “a fantasia é um componente indispensável do texto dirigido à infância” (Zilberman, 1987, p. 16). As narrativas analisadas estão em consonância com a lógica infantil, principalmente no que se refere à ruptura de limites precisos entre realidade e fantasia, ao pensamento lúdico e à relação natural com o mundo.

4.3 CAMINHOS DA MEMÓRIA

Narrativas memorialísticas, tão comuns na literatura para adultos, também estão presentes na literatura infanto-juvenil baiana, em configurações diferentes. Nos livros *O menino perdido*, de Herberto Sales e *Histórias do mundo que se foi (e outras histórias)*, de Cyro de Mattos, mundos passados se descortinam diante dos olhos do leitor jovem em relatos mais ou menos nostálgicos. Nos dois livros esses mundos passados são apresentados revestidos de emoção por um narrador adulto que rememora sua infância.

O narrador adulto do livro de Herberto Sales refaz os caminhos da infância por duas vias: enquanto percorre os lugares geográficos onde viveu quando criança, recria suas vivências infantis pelos caminhos da memória. A narrativa está estruturada em pequenos capítulos e o narrador utiliza duas pessoas verbais: quando se refere a si mesmo, no presente da narrativa, utiliza a primeira pessoa; ao referir-se ao menino que busca, volta-se para o passado usando a terceira pessoa:

Enfim, ali estava eu no chalé, no velho chalé abandonado, andando por onde andava o menino, fazendo tudo que o menino fazia, seguindo passo a passo os passos dele. Mas foi em vão que fiz isso. Não vi nem sinal do menino. Nem no chalé, nem no pomar, nem na mata. (Sales, 1984, p. 43)

Essa característica da linguagem no livro de Herberto Sales provoca o distanciamento entre o adulto do presente e o menino do passado, distanciamento que vai se acentuando num crescendo, à medida que as buscas ao menino se frustram, até se concretizar totalmente na fala desiludida do narrador ao final da história:

Em vão procurei o menino, por toda parte procurei-o em vão.
Não o encontrei em parte alguma, simplesmente não o encontrei.
E eu não podia mesmo encontrá-lo.
Afinal, eu nada mais era que um velho homem velho, procurando dentro de mim o menino que eu um dia fui.
Não podia mesmo encontrar o menino.
O menino que eu um dia fui, nos lugares onde vivi a minha infância, onde sonhei os meus sonhos de criança, era agora, para sempre, um menino perdido. (Sales, 1984, p. 74)

A nostalgia que permeia toda a narrativa, juntamente com a resignação melancólica diante da inexorável passagem do tempo, também é percebida na fala do autor, quando este se dirige ao leitor no posfácio do livro:

Meu bom leitor, meu jovem leitor, já fui tão jovem quanto você. [...] Menino, jovem, rapaz, em nenhum momento me passou pela cabeça que as pessoas envelhecessem. Sempre imaginei que os velhos que eu via à minha volta, em casa, na rua, já tivessem nascido velhos. E isto, naturalmente, me dava a ilusão azul e doce de que eu jamais envelheceria em qualquer tempo. A vida, no implacável suceder de anos, inclusive os bissextos, encarregou-se de me fazer a grande revelação: os jovens envelheciam, e eu estava envelhecendo. (Sales, 1984, Posfácio)

O livro de Herberto descortina experiências, vivências e aprendizagens de um menino de cidade pequena, revelando concepções de uma época em torno do ser criança, traduzidos por ensinamentos, histórias contadas, brincadeiras e proibições. A construção da personagem é permeada de vazios, e o encadeamento das ações é lacunar e fragmentada, em relação ao menino personagem das lembranças. Apenas há linearidade nas ações da personagem narradora. Esses elementos, juntamente com a idéia de busca, de procura que a narrativa invoca, contribuem para a participação do leitor durante a atividade de leitura.

Histórias do mundo que se foi (e outras histórias), que traz “memórias da infância transfiguradas como ficção”²⁰, nas palavras do próprio autor do livro, está estruturado em três partes, que se dividem em capítulos, sendo a primeira delas acentuadamente marcada por memórias pessoais, e as demais compostas por histórias ficcionais. Na primeira parte do livro, à qual se atermos nossos breves comentários, a narrativa intercala primeira e terceira pessoas verbais. A presença de um narrador adulto é mais reduzida do que no livro de Herberto Sales, aparecendo apenas no início da narrativa, mas mantendo-se implícito no seu desenvolvimento. Também demonstra nostalgia em relação ao tempo passado e sentimento de melancolia em relação à implacabilidade do tempo:

É preciso ter vivido muitos anos para saber que a recordação de certos fatos e coisas nada mais é do que saudade da vida que passa com os dias, semanas e meses. As pessoas, bichos, casas e ruas fogem como nuvens, ninguém pode retê-los. Infelizmente. (Mattos, 2003, p. 11)

À medida que a narrativa vai se desenrolando, o texto adquire uma feição mais leve e lírica. No primeiro capítulo, a narrativa é composta de pequenos fragmentos de textos, lembrando quadros fragmentados de memórias, que retratam a rua, a família, a casa, os vizinhos, enfim, o cotidiano da infância do narrador, deixando entrever a realidade econômica e social da época, conforme ilustramos:

Do telhado escutava a mãe dando vida à máquina de costura no quatinho dos fundos. Enquanto teve vida sadia, ajudou o pai a abrir caminhos de um tempo difícil. A mãe cuidava dos serviços da casa, o pai era o próprio pedreiro da primeira avenida de casinhas que estava construindo. A mãe e o pai no tempo ausente de fadiga, solidários desatando os nós cotidianos da vida. (Mattos, 2003, p. 16)

Nos próximos capítulos do livro, com narrativas mais longas, o leitor conhecerá aventuras e peripécias cotidianas da personagem, sua vida escolar, suas descobertas e crescimento, até a ida, a contragosto, para o internato na capital. Diferente do livro de Herberto Sales, em que certos valores e comportamentos considerados ideais para a criança, pelo adulto, estão presentes no texto através de falas da mãe e dos tios, Cyro de Mattos liberta sua personagem de qualquer ensinamento moral, e as memórias narradas correspondem às percepções e vivências juvenis, isentas de qualquer manipulação por parte do adulto narrador-

²⁰ Em entrevista concedida por Cyro de Mattos para a presente pesquisa, por e-mail, encontrando-se a versão completa nos anexos desta dissertação.

autor, ainda que os adultos da história narrada, na figura dos pais, busquem impor regras e conduzam a vida escolar do filho, que culmina com a ida para o internato.

A partir daqui, analisaremos alguns livros de Sonia Robatto que apresentam características memorialísticas em configurações diferentes das comentadas anteriormente. As obras de Sonia Robatto atêm-se a um momento delimitado da infância. O adulto não entra em cena ou, quando muito, se faz perceber apenas no início da narrativa, e a ação de narrar é realizada pela criança, mergulhando profundamente na subjetividade infantil. Nessas narrativas, o mundo passado é captado pelo leitor através de pequenos detalhes, já que a narração se volta para questões mais interiores em detrimento do contexto externo.

O que diferencia de modo especial as obras de Sonia é que, enquanto nas narrativas anteriores percebemos o tempo inteiro a presença do narrador adulto, nas suas o discurso infantil se sobressai. Ou seja, nas primeiras narrativas predomina a fala do adulto que lembra, mesmo quando é a criança que fala, e nas narrativas de Sonia é a voz infantil que prevalece, ainda que se origine no adulto, abordando a vida da criança, em determinados momentos, a partir de sua própria perspectiva.

Iniciaremos nossa análise pelo livro *A viagem de retalhos*, cuja trama narrativa fica num entrelugar entre a aguçada imaginação infantil, característica das narrativas analisadas no subcapítulo anterior, e a rememoração do passado. Com essa obra a autora apresenta, pela primeira vez, a personagem Camila, que irá protagonizar mais três obras, embora a menina não seja nomeada nos dois primeiros livros. A história é narrada pela protagonista que recorda um acontecimento da sua infância. Trata-se de apenas uma tarde da vida da menina, tão marcante que permaneceu em suas lembranças e é descrita como “a viagem mais bonita que eu já fiz” (Robatto, 1986, p. 3). A curiosidade do leitor é aguçada logo nas primeiras linhas do texto, quando a narradora informa que essa viagem “aconteceu dentro de uma casa” (Robatto, 1986, p. 3).

Ao longo da narrativa, o leitor estará sempre sendo convidado a preencher lacunas do texto. A idade atual da narradora não é informada, apenas aquela que tinha quando o episódio narrado aconteceu, todavia com certa imprecisão: “Eu devia ter uns sete anos de idade” (Robatto, 1986, p. 3). E é justamente essa imprecisão, na medida em que aponta para uma certa desconfiança da memória, que serve de pista ao leitor para deduzir que se trata de uma adulta, ou adolescente. Se a narradora ainda fosse criança, poucos anos teriam se passado e haveria maior certeza da idade.

Várias pistas também são dadas ao leitor levando à conclusão de que a história aconteceu em tempo antigo: o traje da menina, “vestido branco de organdi, sapatos de verniz preto, meia branca, bolsinha” (Robatto, 1986, p. 4) e o transporte urbano utilizado, “eu adorava andar de bonde” (Robatto, 1986, p. 6), por exemplo. É importante registrar a minuciosidade com que o ilustrador Gerson Conforto representou os detalhes de época, desde a arquitetura aos móveis e utensílios.

A aventura da menina tem início quando ela aceita o convite da avó Candinha para visitar duas velhinhas amigas suas, as Cardoso. Embora possa parecer um programa desinteressante para uma criança, a narradora justifica: “Eu gostava muito delas. Eram duas velhinhas muito simpáticas, uma se chamava Cotinha e a outra Emerenciana. A casa delas era muito divertida, cheia de bichos, e sempre me ofereciam doces gostosos” (Robatto, 1986, p. 4).

A primeira parte da visita transcorre dentro da normalidade, com as anfitriãs servindo refrescos e sequilhos às visitantes e conversando trivialidades enquanto “costuravam uma imensa colcha de retalhos. Cada uma costurava numa ponta e a colcha cobria a sala, como um imenso tapete” (Robatto, 1986, p. 8). Em dado momento a avó Candinha se ausenta, para acompanhar outra amiga até a Igreja do Bonfim, e a menina prefere ficar em companhia das Cardoso, observando uma gata amamentando os filhotes. Então tem início uma estranha conversa entre Cotinha e Emerenciana, que a narradora acompanha com interesse. As velhinhas, apropriando-se de uma característica marcante da infância, atribuem vida aos retalhos que, segundo elas, “viviam brigando entre si” (Robatto, 1986, p. 10) e tinham sua própria história. Nesse momento, a memória da narradora abre espaço para as lembranças das Cardoso:

- Aquele retalho azul de bolinha é dos 15 anos de Licinha. Retalho de seda pura bonito. Ah... Licinha, sobrinha da gente que foi embora e nunca mais voltou. Nem um cartão, nem uma notícia...

E a conversa se encompridava sobre o destino de Licinha. Pobre menina, que fez um péssimo casamento, se separou. Coitada dela, com três filhos para criar, coitadinha dela... (Robatto, 1986, p. 12-13)

Cada retalho é um fragmento de memória, uma lembrança familiar e conhecida, por isso, acolhido. Se um retalho não desperta lembranças, é visto com desconfiança e cautela, como um certo “retalho misterioso que elas não sabiam de onde tinha vindo – um desconhecido!” (Robatto, 1986, p. 15). Sendo seletiva, o próprio processo de memória realiza um duplo movimento: o da rememoração, da lembrança e o do esquecimento, da perda. Os

atos de lembrar e esquecer são funções da memória. Não se pode querer guardar tudo, reter as lembranças de todos os acontecimentos.

A colcha é composta pelos retalhos que se quer costurar, pelas memórias que se quer preservar. Costurar retalhos equivale a costurar lembranças, por meio do contar, recompondo e recriando a história de vida. É esse tecer que integra, que evita a fragmentação. A memória alimenta o viver e o preenche. A simples lembrança de um momento importante enche a vida de sentido.

E embora ao leitor possa parecer que a viagem à qual a narradora se refere no início da história seja essa através da memória das velhinhas – dedução que poderia ser reforçada pelo título do livro – ele é surpreendido pela direção inusitada que a narrativa toma. Cotinha e Emerenciana, num clima de cumplicidade, convidam a protagonista para viajar. A menina acompanha com fascinação a preparação da viagem:

Elas afastaram as cadeiras de balanço e colocaram a colcha aberta na sala. Fecharam a porta, as janelas e tiraram de dentro da arca duas malinhas e dois chapéus antigos. Daí a pouco as duas estavam de chapéu, sentadas nas malas, em cima da colcha de retalhos. Eu me sentei ao lado delas, na colcha. E, assim, começou a nossa viagem... (Robatto, 1986, p. 18)

O passaporte para sair do real e entrar na fantasia é a imaginação, essa capacidade da mente humana de criar e recriar mundos imaginários e viver as mais inusitadas aventuras sem sair do lugar.

Pouco a pouco o mar invadiu a sala, com o seu cheiro forte de maresia. Cotinha me deu água do mar para provar, eu provei. Emerenciana me mostrou a ilha de Itaparica, escondida lá no horizonte. Alguém, que eu não conhecia, levantou as velas do nosso barco. Cotinha me disse que o marinheiro se chamava Bujão, que era um verdadeiro lobo-do-mar. (Robatto, 1986, p. 20)

O jogo simbólico do faz-de-conta infantil é pura ficção, um mundo maravilhoso, com seus cenários, suas personagens, suas brincadeiras, seus diálogos. Para a criança, o mundo mágico narrado – onde o tapete é um mar, a mala é um barco, a sala é uma cidade – não parece falso porque o seu próprio mundo imaginário pertence ao ciclo do maravilhoso. Além do mais, nas suas brincadeiras, a criança sabe que, ao fingir que certo objeto é outra coisa, está imaginando. Da mesma forma, sabe que o mundo maravilhoso da narrativa é fantasia e só existe no mundo do livro. Ao mesmo tempo é confortada com a certeza de que os dois

mundos – o do faz-de-conta e o da ficção do livro – estão à disposição, podendo ser acessados sempre que se deseje.

A vivência da fantasia pela personagem é tão intensa que gera sentimentos e sensações físicas reais. E mesmo que tenha feito outras viagens ao longo da vida, essa a marcou de tal forma que, ao buscar suas memórias, a narradora encontra também as sensações despertadas quando viveu a experiência:

Ainda estou sentindo o vento salgado batendo no meu rosto. Ainda estou ouvindo o barulho do barco, espalhando uma esteira de espuma branca no mar. Ainda sinto o meu coração batendo de alegria, olhando o horizonte, lá longe... (Robatto, 1986, p. 22)

E mesmo dentro da própria experiência fantasiosa, como não há limites para a imaginação, abre-se espaço para o insólito e, aos olhos da menina, outra fronteira se rompe, dessa vez entre céu e terra:

Depois, eu não sei o que Bujão fez, mas o nosso barco subiu ao céu, com todos os peixes do mar. Na verdade, ninguém sabia direito o que era o céu e o que era o mar. Estava tudo misturado, boiando. Os peixes mordiam as estrelas. A lua mergulhava no mar. E o meu coração era uma praia, cheia de ondas mansas... (Robatto, 1986, p. 28)

Convém notar que a passagem para o mundo da fantasia só ocorre com a saída da avó Candinha, que acaba representando o papel do adulto racional e, como tal, repressor da experiência imaginária. Sendo assim, é exatamente a volta da avó que provoca o fim da viagem, que não ocorre com o abrupto retorno ao real, mas ainda permeada pela fantasia, diluindo totalmente os limites entre os dois mundos:

A nossa viagem durou muito tempo. Até que vovó Candinha voltou e bateu muitas e muitas vezes na porta da casa, que estava trancada. Tivemos que lançar a âncora. Recolher as velas, desembarcar correndo, guardar as malas e os chapéus na arca. Arrumar a sala, dobrar a colcha de retalhos. E, ainda mais depressa, espantar os peixes, devolver a lua para o céu, sacudir os pingos do mar do meu vestido, e ficar sentada, muito séria, no sofá de jacarandá.

Por outro lado, Cotinha e Emerenciana participam do jogo infantil e, mais do que isso, estimulam e proporcionam as condições para sua realização. Representam, de certa forma, a postura de respeito assumida pela autora em relação ao processo psicológico de desenvolvimento infantil. Para Jacqueline Held (1980),

Todos sabem que a criança atravessa, inelutavelmente, uma longa fase de “brinquedo simbólico”, e ninguém se espanta ao vê-la brincar com boneca, de casinha, de fazer compras, de cavaleiro ou de guerra. A criança, no entanto, está em pleno imaginário: fala com um cavalo... que é um cabo de vassoura, ou transforma a pedra em pássaro. Henri Wallon, a esse propósito nos descreve com muita perspicácia, humor e precisão a brincadeira de casinha e o estado de espírito que regulamenta e domina a brincadeira: “A criança que brinca de casinha (...) sabe muito bem que está em plena ficção, e é a ficção que a faz pular de alegria quando o adulto aceitar entrar na brincadeira e tomar como pedaço de torta um pedaço de papel que lhe é oferecido.” (Held, 1980, p. 45)

As irmãs Cardoso são cúmplices da criança e, por extensão, a autora é cúmplice do leitor, e essa cumplicidade se insinua em vários momentos da narrativa. Através de “sorrisos marotos”, cochichos, aparência de “mocinhas” ou de “meninas”, o leitor vai percebendo as piscadelas que as velhinhas, e a autora, dão para as crianças, o que culmina com a atitude de serem totalmente coniventes com a menina no jogo de faz-de-conta:

As duas abriram a porta. Vovó entrou perguntando sobre a porta trancada, as janelas fechadas e não sei mais o quê. As Cardoso respondiam, sorrindo para mim, que estavam lá no fundo do quintal molhando as plantas e não ouviram nada... (Robatto, 1986, p. 30)

E a lembrança dessa experiência ganha um evocador concreto quando Emerenciana chama a menina a um canto e entrega-lhe às escondidas um retalho colorido, recomendando: “leve para sua colcha, como lembrança da nossa viagem...”. A menina recebe o primeiro retalho que irá compor sua colcha de memórias.

A inovação e o valor dessa obra de Sonia Robatto estão justamente no teor da memória narrada, no seu conteúdo, que é a experiência imaginária vivida pela criança, comprovando que a autora toma o partido do leitor infantil e leva em consideração suas peculiaridades psicológicas, seu modo próprio de ser, de pensar e de estar no mundo.

É o que acontece também em outra obra de Sonia Robatto, *Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim*, quando a autora aborda reminiscências da narradora sobre um Natal especial. Nesse livro, a história sobre lembranças tematiza a própria atividade de lembrar, a partir de uma brincadeira infantil, o que mais uma vez aponta para a valorização do

leitor. Dessa vez a autora, em vez de retalhos, recorre à imagem das caixinhas de fósforos, tão comuns entre os brinquedos infantis, como repositório de lembranças:

De todas as minhas lembranças de menina, a mais viva está guardada nesta caixinha de fósforos.

Toda vez que eu abro a caixa a lembrança explode inteira, livre, com todas as cores daquele Natal. (Robatto, 1986, p. 3)

E dentro da caixa a narradora vê desfilar as pessoas e as cenas que compõem a lembrança, já que “nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém as personagens em seu papel dominante” (Bachelard, 1996, p. 28): vê a avó bordando toalhas, panos de prato, detalhes de roupas, empacotá-los cuidadosamente em caixas com grandes laços e guardá-los no armário organizado para serem entregues aos familiares como lembranças de Natal; vê a mãe, mais moderna e prática, comprando suas lembranças no comércio e guardando em cima do armário; e vê a si própria em seu desejo infantil de também presentear, de ser como as adultas:

Só eu é que era pequena, sem caixas, sem lembranças...

Só eu é que não tinha lembranças para dar a ninguém.

O que é que uma menina de minha idade tem?

Tem bonecas usadas. Livros lidos. Coisinhas miúdas.

Não dava para embrulhar minhas coisas velhas e colocar na árvore de Natal, com nome escrito em cima.

Enquanto eu brincava com as minhas caixinhas de fósforos pensava nisso tudo. (Robatto, 1986, p. 12)

Mais uma vez a narrativa de Sonia Robatto propicia a aproximação e identificação entre leitor e personagem. O leitor se reconhece na impotência da menina, na grande diferença que marca o poder aquisitivo entre adulto e criança. Todavia, a solução encontrada nasce de outra diferença marcante entre adultos e crianças: o imaginário. Brincando com as caixinhas de fósforos, a menina é surpreendida quando começa a ver dentro delas suas lembranças, reminiscências de experiências vividas: uma estrela brilhando, um navio no cais, uma lua cheia, que acendiam e apagavam à medida que ela abria ou fechava as caixinhas. A caixinha representa a capacidade humana de reter lembranças, de evocá-las ou, por mecanismos psicológicos, escondê-las. Para além do ludismo, a brincadeira com as caixinhas remetem à possibilidade, atraente para o leitor, de se brincar com o tempo, de controlá-lo pelo movimento de abrir e fechar. Assim, buscando reter as lembranças, a personagem decide registrá-las em papel:

Fui desenhando as coisas que estavam dentro das caixas.
 E fui escrevendo devagar, com cuidado, o que eu via.
 Assim:
Lembrança de uma lua cheia, com perfume de jasmim.
Lembrança de um peixinho azul, listrado, brincando na poça de Itapoã.
Lembrança de um banho de mar, no Porto da Barra... (Robatto, 1986, p. 16)

A palavra escrita é valorizada e ganha uma conotação especial: é ela que vai garantir a perpetuação da lembrança, tanto para quem lembra, quanto para outros que a lêem. Pois a menina decide transformar suas lembranças em “lembranças de Natal”, embrulha as caixinhas com “os pedaços de papel de embrulho que sobraram das lembranças de vovó” (p. 18) e, no dia de Natal, pendura-as na árvore. E é exatamente a lembrança desse Natal que está guardada na caixa de fósforos, à qual a personagem se refere no início da narrativa:

Eu mesma soltei as minhas lembranças da árvore e entreguei a cada pessoa, lendo o nome em voz alta.
 Vovó foi a primeira a abrir a caixinha de fósforos.
 “*Lembrança de uma noite de lua cheia, com perfume de jasmim.*”
 Ainda me lembro dos seus olhos azuis, brilhando como lua cheia, molhados de chuva miúda, olhando para mim.
 E ficamos assim, nos olhando, abraçadas.
 E é esta a lembrança que eu guardo até hoje, dentro da minha caixinha de fósforos.
 Lembrança daquele abraço de Natal de vovó Candinha, cheio de lua cheia, chuva miúda e perfume de jasmim. (Robatto, 1996, p. 22)

Esses dois livros de Sonia Robatto primam pelo estímulo à imaginação e pela valorização de experiências, desejos e preocupações infantis que, embora pareçam sem importância para o adulto desligado e insensível, compõem a própria vida da criança em seu processo de crescimento. A fantasia é introduzida nas histórias com naturalidade, no decorrer de vivências cotidianas, afastando a risco da artificialidade.

Em *Pé de guerra: memórias de uma menina na guerra da Bahia*, a criança é atingida pelos reflexos dos problemas político-sociais que a cercam. Embora esses problemas sejam oriundos do mundo adulto, são focalizados a partir da percepção infantil. Todavia, o destaque na narrativa é dado à menina e seus conflitos interiores, e não ao episódio histórico ou ao contexto social e familiar, ainda que estes permeiem toda a narrativa. A personagem Camila reaparece, nomeada, dessa vez para contar suas memórias de um episódio histórico real. O

livro está estruturado em pequenos capítulos, sem grandes preocupações com a ordem cronológica, guiando-se mais pelo livre curso da memória e das lembranças. Sendo memorialística, a narrativa está eivada da subjetividade infantil e traz as impressões da menina de sete anos sobre os reflexos da Segunda Guerra Mundial em Salvador, e também seus conflitos e angústias. Enquanto narra suas percepções da guerra, a menina desnuda seu próprio mundo interior, com todos os sentimentos contraditórios que se processam nele.

Em entrevista concedida à *Revista Pais & Filhos na Internet*, Sonia Robatto diz que o romance é autobiográfico, sendo esse um período que a marcou muito, tanto pelas mudanças externas com grande movimento de militares pela cidade de Salvador, toque de recolher e racionamento de comida, quanto pelas transformações internas que sofreu com a guerra e com o isolamento causado pela difteria, doença que a contagiou aos sete anos:

Eu quase morri. Peguei difteria e não tinha remédio naquela época. Fiquei meses doente. Realmente o mundo mudou pra mim depois disso, eu vi os adultos tendo medo de mim. Uma coisa horrível. Eu envelheci muito. [...] meus irmãos foram retirados de casa, eu fiquei no quarto do meu pai, sem ele. Só entrava ali Didi, a minha babá, que me criou. Eu ficava ali, dias, sozinha. Era proibido ter contato comigo. Ficava assim meio zozna, com uma febre altíssima. Eu fui uma defuntinha.²¹

Em *Pé de guerra* Sonia Robatto ficcionaliza as lembranças da doença, através da personagem Camila, que narra as sensações provocadas pela enfermidade com visão infantil e analógica:

A doença era muito esquisita. Ela ia apertando minha garganta e o ar custava entrar – faltava ar. A minha febre brilhava, no quarto todo, como se eu fosse uma lâmpada – pegando fogo.
Eu ficava perdida horas e horas, naquela cama enorme, que nem um barco boiando sem rumo. Não conseguia falar com ninguém. [...]
A febre foi me esquentando tanto que acabei escondida com medo dela, dentro de um pedacinho do meu corpo, que ainda estava fresco. E de lá, desta minha ilha, eu via o mundo ir se acabando. (Robatto, 1996, p. 104-105).

Em sua fragilidade, provocada pela doença, a menina percebe também a fragilidade do mundo adulto, que se desmorona diante da sensação de impotência e medo. O mundo todo começa a ser visto com outros olhos, o que pode ser constatado no trecho abaixo, que mostra a mudança na imagem do pai que se opera na mente de Camila:

²¹ Entrevista concedida a Larissa Purvinni e Ayrton Bicudo da *Revista Pais & Filhos na Internet*. Disponível no site: <http://revistapaisefilhos.terra.com.br>. Acessado em 05/02/2009.

Tinha alguma coisa com meu pai muito estranha. Meu pai era bonito, tão grande, tão forte. E quando eu fiquei doente, ele ficou muito fraco, pequeno. Meu pai tinha medo de mim – era horrível! Ele entrava no meu quarto com as mãos para cima, para não pegar em nada. E sentava na ponta da cadeira. E ficava ali, me olhando com a cara mais triste que um pai já teve na vida. [...] Este, que estava sentado ali, eu não conhecia. Aquele outro meu pai, se ele quisesse, pegava a minha doença e tirava ela de mim num instante. Onde é que estava o meu pai verdadeiro? Eu gostava tanto daquele outro pai. Ele era o mais sabido, mais valente, mais bonito, mais tudo da vida. (Robatto, 1996, p. 108)

As transformações operadas em Camila atingem também a subjetividade do leitor, através da vivência da experiência ficcional, alterando a sua visão de mundo. O olhar crítico e questionador do leitor em relação ao contexto político-social também é aguçado. Perpassa toda a narrativa a crítica à guerra a partir da lógica espontânea, sincera e direta da criança, que a compreende e explica através de um pensamento dicotômico, como podemos perceber no trecho transcrito:

Mas pouco a pouco fui aprendendo tudo direitinho sobre a tal guerra. É assim... Na guerra, o mundo fica mesmo dividido em duas partes. No lado de lá, os inimigos. No lado de cá, os aliados. No lado de lá, os inimigos fazem horrores – matam quem não se deve matar, espetam, arrebentam, explodem tudo! No lado de cá, os aliados só fazem coisas boas – protegem os órfãos e as criancinhas, cuidam das mulheres e dos velhinhos, dão ouro para os pracinhas. Os homens, no lado de cá, viram soldados para defender a pátria. Viram heróis e tudo mais! No lado de lá, os inimigos constroem os tais campos de concentração para prender inocentes, maltratar, matar bem devagarinho, fazer horrores. (Robatto, 1996, p. 27)

Da mesma forma, o sentido da guerra é questionado pela personagem:

Eu vi num filme um desfile de aliados, todos arrebentados. Eu quis saber o que acontecia com quem ganhava a guerra. Ganha o quê, afinal? Meu pai disse que o exército ficava vitorioso – que os outros perdiam a guerra e se rendiam. Mas o que eles ganhavam mesmo ele não disse. Vovó disse que eles ganhavam a paz. No meu entender, a paz tanto ficava do lado de lá como do lado de cá – assim, eu não via a vantagem de quem saía ganhando, ganhar a paz. Não ganhavam troféu, que nem jogo de futebol. É verdade que os heróis ganhavam medalhas, mas eu também ganhava medalhas, lá na escola, sem guerra nem nada. Eu acho que, na guerra, os exércitos ganhavam alguma coisa que criança não podia saber. Eles não iam brigar tanto para não ganhar nem um premiozinho. Qualquer dia, eu descubro. Ah, eu descubro sim! (Robatto, 1996, p. 77)

O tema abordado, embora tenha a Segunda Guerra Mundial como pano de fundo e desencadeadora de várias das situações e ações narradas, se origina na própria infância, nasce dos conflitos vivenciados por Camila e é revestido pelo imaginário infantil. Acompanhando todas as transformações que a guerra impôs na vida cotidiana da família, a menina se ressentia de ser deixada de fora dos acontecimentos, de não ter suas dúvidas e inquietações esclarecidas, mas sabe que isso decorre da sua própria condição de criança, que é vista com insignificância pelo adulto:

Eu só tinha 7 anos, e ninguém explica nada direito para gente pequena. Os adultos só respondem o que querem. Não respondem as respostas das perguntas da gente. Mas, como eu queria muito saber tudo sobre a guerra, fui perguntar ao meu pai. (Robatto, 1996, p. 12-13)

[...] E fui perguntar a vovó Candinha, porque papai não tinha tempo para explicar nada.

O tempo de papai era do patrão dele. Ele não podia perder tempo. O tempo de mamãe passava depressa e ela estava sempre atrasada para fazer as coisas. O tempo de minha avó era dela mesma. Ela podia gastar o tempo como quisesse. O tempo dela passava devagar, na sua cadeira de balanço de jacarandá. (Robatto, 1996, p. 19)

Dessa forma, a personagem construída por Sonia Robatto estabelece forte vínculo de identificação com o leitor, que vê refletidas na narrativa suas próprias inquietações e angústias de ser criança em um mundo contraditório e adulto. O texto transcende a mera abordagem temática para adquirir os contornos de uma literatura infanto-juvenil comprometida com o leitor, que tenta harmonizar seu mundo interior desestruturado por conflitos externos. É interessante observarmos que nos livros de Sonia Robatto aqui analisados, a relação de proximidade, confiança e cumplicidade entre adultos e crianças é restabelecida através da figura da avó.

A criança entende o mundo e lida com as situações a partir de um ponto de vista próprio e peculiar. Um episódio destacável é quando Camila acompanha as preocupações dos adultos com a possível falta de alimentos e encontra uma solução perfeitamente viável para a sua visão infantil:

Lá na Europa, o pessoal já estava passando fome, eles catavam batatas no chão, brigavam por um pedacinho de comida. Será que aqui ia acontecer o mesmo? Acho que não, a gente pode catar caranguejo. É só jogar o jereré com um pedaço de carne dentro e pronto, pega os bichos. A gente pode

comer manga, abacaxi, pode criar galinha, peru, porco. Acho que a gente não vai passar fome nesta guerra não! (Robatto, 1996, p. 79)

Quando se sente incapaz de resolver problemas ou realizar ações que estão fora do alcance da sua capacidade física, a criança recorre ao seu repertório imaginário e fantasioso. Camila, divagando sobre como poderia castigar os inimigos, após pensar em situações que provavelmente fazem parte da sua realidade, ainda que ela seja apenas testemunha deles – como “rezar três terços” e ajoelhar “em cima de grãos de milho cru”, e recorrer a cenas de torturas que viu em filmes e “ruindades bem feitas” atribuídas ao cangaceiro Lampião –, percebe que todas elas são irrealizáveis devido à sua fragilidade física. Diante dessa constatação, recorre à solução mágica dos contos de fadas:

Ah... Mas tudo isto dá muito trabalho. Eu queria mesmo era ser fada com varinha de condão para poder virar e desvirar tudo no que eu quisesse. Assim, quando o desgraçado do Hitler e o miserável do Mussolini desembarcassem no porto da Barra com os seus exércitos, eu ia lá e virava eles em aliados. (Robatto, 1996, p. 45)

A narrativa é intimista e complexa, composta por várias situações da vida da menina, sendo que o principal fio narrativo é o problema enfrentado por Camila sobre considerar Hans, seu vizinho e amigo alemão, como inimigo, quando nutre por ele um grande afeto. Os conflitos são em torno de sua identidade social: não sabe como lidar com o fato de gostar de Hans, mas sentir-se na obrigação patriótica de considerá-lo inimigo – já que ele é alemão e, portanto, inimigo do Brasil na Guerra. Essa situação gera sentimentos contraditórios para Camila, como quando Hans tem uma crise aguda de apendicite e precisa ser levado às pressas para o hospital:

Engraçado, como é possível a gente gostar assim de um inimigo? Será que um aliado quando vê um inimigo ferido sente o que eu estava sentindo pelo Hans? Vai ver que eu só sentia aquilo porque era criança e criança não sabe ser inimigo direito. Quando eu crescesse, certamente ia aprender. (Robatto, 1996, 66)

E por mais que eu procurasse o jeito de inimigo em Hans, não encontrava. Será que o inimigo a gente tem vontade de abraçar, de passar a mão no cabelo louro dele? Será que inimigo fica sorrindo, assim, pra gente? Será que é pecado gostar de inimigo? Será que existe pecado nesta tal guerra? Ou os pecados ficam para a paz? (Robatto, 1996, p. 73)

A menina mantém-se, ao longo da narrativa, nesse entrelugar: não se afasta, mas também não se aproxima de Hans, impedida pelas dúvidas que inquietam seu coração.

Quando a família de Hans decide ir embora, após ser discriminada e rechaçada por vizinhos e denunciada como espiã, os conflitos sentimentais de Camila crescem a tal ponto que adquirem contornos de uma guerra real. Da sua varanda, a menina observa a mudança e para ela “as lembranças passavam grudadas nos móveis enquanto a casa se desmanchava, que nem um castelo daqueles que eu fazia na areia” (Robatto, p. 152). A guerra psicológica que se trava no interior da menina se extravasa em fantasias e ela vê a rua sendo invadida por tanques e soldados inimigos:

Aí, uma granada explodiu ao meu lado e eu me levantei e, sem querer, vi o Hans olhando para a minha varanda, em pé no meio do tiroteio. Abaixei depressa, me escondi e fiquei olhando o combate entre as grades. Ele, com toda a coragem, atravessou a rua no meio do tiroteio e foi se aproximando da minha casa. (Robatto, 1996, p. 154)

Apenas quando “sai da trincheira”, abaixa a guarda e permite a proximidade é que Camila vence sua guerra interior. Aceitando o outro, a menina compreende a si mesma e fica em paz:

Então, o Hans levantou o meu rosto, muito devagar. Eu vi que o rosto dele estava molhado também. De uma hora para outra apareceu outro avião no céu metralhando tudo e ele me abraçou. Com as cabeças deitadas nos ombros choramos. E o tempo parou de novo a guerra. Depois, eu quis olhar o azul dos olhos dele. Olhei. Olhamos. Sorrimos. E devagar, muito devagar, ele me beijou na boca como um passarinho beija uma flor, como o beija-flor beijava as margaridas do meu jardim. Quando eu abri os olhos, o beija-flor tinha sumido. [...]
E foi assim que a minha guerra acabou, e eu fiquei em paz, sozinha, sem inimigo e sem aliado. (Robatto, 1996, p. 155-156)

Em *Pé de guerra*, a técnica narrativa, partindo do imaginário infantil, da presença do humor, da linguagem direta e leve, tom de oralidade, visão crítica e tratamento ficcional dados ao tema atestam a qualidade literária do texto e são elementos que seduzem e garantem o interesse do leitor, promovendo seu crescimento intelectual. Através da personalidade questionadora da personagem-narradora, que não aceita passivamente explicações convencionais dos adultos, a autora convoca o leitor, a todo o momento, a refletir e tomar posição diante das situações abordadas, expandindo sua postura crítica para a vida real.

A personagem Camila reaparece, mais uma vez com sete anos, em *A casa barriga: memórias de um bebê*. Brincando com as possibilidades da narrativa memorialística, Sonia Robatto apresenta as “memórias” de uma menina de sete anos sobre o período em que era bebê, sendo, portanto, a narrativa totalmente construída a partir da imaginação e da ficcionalização de conhecimentos sobre gravidez e nascimento, e não a partir da evocação de lembranças. Podemos dizer que a autora constrói uma narrativa pseudo-memorialística. No interior do relato, a narradora tem consciência disso e, prevendo possíveis reações de descrença à sua história, dá uma justificativa cujo argumento se sustenta no direito à liberdade de fantasiar, conferindo ao texto um caráter metalinguístico:

Andei pensando tanto no meu passado, que resolvi escrever as minhas memórias de bebê.
 Eu tenho certeza de que muita gente vai me chamar de novo de menina mentirosa, inventadeira de histórias. Vão dizer que a gente não se lembra desse tempo, dentro da barriga da mãe, sei lá...
 Mas eu, nem te ligo...
 Ninguém tem que dar palpites nas histórias dos outros. Nunca ouvi uma pessoa dizer que não existem dragões com sete cabeças, príncipes encantados, bruxas, fadas, gigantes...
 Pois esta é a minha história, a história do meu nascimento. (Robatto, 2002, s/p)

A narrativa, trazendo as marcas características da autora, é construída com leveza, linguagem coloquial, em tom de conversa e apresentando leves traços de humor. A criança no papel de “memorialista” e de narradora é um elemento do texto que, de imediato, desperta o interesse e a identificação do leitor com a personagem. A manutenção da mesma personagem em vários livros contribui para o estabelecimento de uma relação de familiaridade com o leitor, que já se sente íntimo do universo ficcional criado pela autora.

Com essas narrativas, Sonia Robatto intenta seduzir o leitor pelo viés da memória, da recordação do vivido através da ficção, assumindo uma postura que, segundo Zilberman, é a melhor para quem pretende escrever em primeira pessoa. Para essa estudiosa, a escrita em primeira pessoa apresenta dois riscos para o autor: a tentativa de imitação da linguagem infantil, abusando da puerilidade, ou um conhecimento lingüístico muito elevado, tornando o texto inverossímil. Assim, o melhor é que o narrador seja um adulto que recorda a infância. Todavia, Zilberman (2005) salienta:

Só isso, porém, não basta: ele precisa mostrar familiaridade diante do assunto, repetindo, à sua maneira, o gesto do leitor, que também chega perto, pelo lado da emoção, do mundo exibido pela narração. Assim, estabelece-se certa intimidade entre quem conta a história e quem a lê, intimidade garantida principalmente pelo tema da obra e a perspectiva com que ele é oferecido. (p. 36)

Essa relação de intimidade é percebida nas obras de Sonia Robatto. Sendo narrados em primeira pessoa, seus textos promovem a aproximação entre narrador e leitor. Um dos aspectos que permitem essa aproximação é o uso da linguagem mais coloquial, o discurso direto e o uso de expressões mais simples. Além disso, ao buscar nas suas memórias da infância inspiração e elementos para compor as histórias, a autora aproxima-se do leitor, a fim de torná-lo cúmplice na medida em que compreende e valoriza seu mundo.

4.4 JORNADAS DO HERÓI MODERNO: VIAGENS LITERÁRIAS E VIVÊNCIAS COTIDIANAS

A literatura, desde os seus primórdios, está repleta de representações de heróis que são modelos para seus leitores. Com a literatura infanto-juvenil não é diferente, haja vista os estudos psicanalíticos sobre os contos de fadas, que enfatizam o importante papel que os heróis ficcionais desempenham no desenvolvimento psicológico da criança. Para Lutz Müller, “os motivos centrais e as atividades principais do caminho do herói podem ser resumidos sob o conceito simbólico de “luta com o dragão” (Müller, 1992, p. 90), isso porque “a imagem do dragão configura e condensa tudo o que o ser humano pode imaginar como expressão do seu medo existencial” (p. 93). O autor acrescenta ainda que,

Esses medos e sensações de perigo da personalidade humana, representados em todos os tempos e em todas as culturas por figuras semelhantes, são arquetípicos, i. e., são experiências universais básicas que determinam a vivência e o comportamento do indivíduo, tanto no presente como no futuro. Pode-se facilmente demonstrar que a psique do homem moderno também produz espontaneamente imagens semelhantes a dragões, quando ele se encontra em situações arquetípicas de conflito. (*Ibid*)

Em *Vida e paixão de Pandonar, o cruel*, João Ubaldo Ribeiro apresenta a história de Geraldo, um garoto de 14 anos, que se apaixona por uma colega de escola da mesma idade. Com sensibilidade e humor, a narrativa aborda os problemas enfrentados pelos adolescentes

no processo de descoberta do primeiro amor, seus conflitos, indecisões, insegurança e timidez. A proximidade com o leitor se dá tanto pela temática e pelas personagens como pela construção narrativa entremeada de humor e irreverência, garantindo leveza no tratamento das questões discutidas. A narrativa em terceira pessoa é feita por um narrador tão colado na personagem, que em vários momentos não se identifica claramente a voz narradora, que é totalmente invadida pelos pensamentos e sentimentos do protagonista.

Geraldo representa o típico herói moderno que se volta para seu próprio interior, buscando resolver seus conflitos e superar suas limitações, rumo ao desenvolvimento pessoal. Para Carol S. Pearson (1992), todas as pessoas passam por estágios fundamentais na busca pela afirmação de seu heroísmo. E apresenta uma sequência de seis arquétipos que guiam a trajetória do desenvolvimento, a saber, o Inocente, o Órfão, o Nômade, o Guerreiro, o Mártir e o Mago. A sequência não é rígida, primeiro porque cada pessoa constrói o seu próprio percurso através dos estágios, e, segundo, porque traços de um estágio podem estar presentes em outro e a progressão, sendo flexível, é passível de avanços e retrocessos.

Essas formas heróicas são evolutivas, mas na verdade não são vivenciadas em passos lineares e progressistas. [...] Cada estágio tem sua própria lição a ensinar e reencontramos situações que nos lançam de volta a estágios anteriores, para que possamos aprender e reaprender lições, em novos níveis de complexidade e sutileza intelectual e emocional. (p. 38-39)

A trajetória heróica de Geraldo, narrada no livro de João Ubaldo Ribeiro, tem início quando ele se apaixona por Maria Helena. A descoberta do sentimento novo por uma menina surpreende Geraldo, que não compreende porque, de repente, seu coração começou a bater mais forte por uma pessoa desse sexo, antes tão desprezado.

Geraldo estava acostumado a não trocar olhares com as meninas, a vê-las de uma forma diversa da que via as outras pessoas em sua convivência, pois, afinal, meninas, meninas, o que são meninas? Mas ela, que também tinha quatorze anos, parecia muito mais velha, parecia uma artista de cinema – oh meu Deus, o que foi que aconteceu? Oh meu Deus, ela era loura e linda e conversava com outros que não ele, pois ele não sabia conversar e não achava que os outros e as outras se interessariam pelas coisas que ele e os amigos viviam fazendo, como inventar uma língua secreta, uns códigos de comunicação, como fazer pesquisas científicas e como caçar calangos com uma espingarda de ar comprimido. Oh meu Deus, ela era um mistério distante. (Ribeiro, 1983, p. 18-19)

Em seu processo natural de amadurecimento, Geraldo já começa a achar desinteressantes as atividades realizadas com os amigos, antes tão valorizadas. Maria Helena,

agora, é o seu interesse principal e essa novidade, a novidade do amor, muda todo o seu mundo, altera a sua maneira de ver e sentir.

E então, quase como se aquela sala não fosse aquela sala, quase como se estivesse num foguete de Flash Gordon, quase como se não houvesse mais nada de importante neste mundo, suspirou, encostou-se no respaldar do banco e viu que o mundo todo tinha nova claridade. Estava perdidamente apaixonado. (Ribeiro, 1983, p. 21-22)

Enlevado pela paixão recém-descoberta, e talvez por ela ofuscado, Geraldo passa a acreditar que Maria Helena também está apaixonada por ele e quer namorá-lo. Embora não haja, da parte da garota, nenhuma evidência de que ela se interessa por Geraldo, ele começa a interpretar olhares e sorrisos como sinais de interesse. Nesse estágio assume o arquétipo do Inocente, que se caracteriza pela crença de que o mundo e as pessoas estão à sua disposição. Achando-se bonito e inteligente, Geraldo acredita que essa é também a imagem que Maria Helena tem dele, o que o deixa confiante. O herói deseja, então, empreender uma jornada para iniciar o namoro. Mas, despreparado e sem saber o que fazer, vai conversar com o seu melhor amigo, Roquetão. Os diálogos entre os dois são construídos com muito humor e movimento, trazendo as marcas da oralidade, conforme pode ser percebido nos trechos transcritos:

- Você conhece Maria Helena?
- Que Maria Helena? Maria Helena lá da sala?
- Maria Helena, Maria Helena! Maria Helena, a loura de cabelo curto, uma que joga vôlei. Ela não joga vôlei?
- Qual é ela? Uma que joga vôlei. Maria Helena, aquela mesma lá da sala?
- Lá da sala, lá da sala!
- Conheço.
- Conheço como?
- Ora, conheço. Lá da sala. Todo dia a gente não vai para a mesma sala?
- [...] Acho que ela quer namorar comigo.
- Ela quer namorar com você? Ela disse?
- Ela não disse assim. Mulher não diz essas coisas assim.
- Então como é que você sabe que ela quer namorar como você?
- Ora, pelo jeito. Você não acha que ela quer?
- Ela nunca me disse nada. Nem ela nem ninguém.
- Ora, eu sei. Eu falo assim pelo jeito. Pelo jeito, ela não lhe dá essa impressão?
- Que impressão?
- A impressão de que quer namorar comigo, ora! É claro que ela dá essa impressão. Ela não lhe dá essa impressão?
- Não. (Ribeiro, 1983, p. 34-35)

Diante da sinceridade irredutível de Roquetão, Geraldo, ainda com características do arquétipo do Inocente e também irredutível na crença de que despertou o interesse de Maria

Helena, decide acreditar no que diz o seu coração e investir no namoro. Mas, para isso, precisa da orientação do amigo, considerado mais experiente por ser mais velho, afinal já ia fazer quinze anos, embora este se revele tão desajeitado e inexperiente quanto ele. Depois de muita conversa sobre as desastrosas tentativas de namoro de Roquetão, os amigos concluem que têm “um certo acanhamento” em falar com meninas. Assumido o problema da timidez e influenciado pela idéia de Roquetão de escrever uma carta para a sua pretendida, Geraldo decide escrever bilhetes anônimos para Maria Helena. Os bilhetes são inseridos na narrativa em seu formato original em letras de imprensa manuscritas.

Maria Helena não responde aos bilhetes amorosos de Geraldo, que todos os dias procura alguma resposta embaixo do apagador do quadro negro, local indicado por ele, e essa insistência acaba lhe rendendo o apelido de Geraldo Apagador. Ao ficar sabendo, por Roquetão, que Maria Helena havia mostrado os bilhetes a todos os colegas, sente-se ofendido e humilhado:

Geraldo não podia acreditar no que ouvia. Então todo o colégio sabia que era ele o autor dos bilhetes? Então todo mundo ficava lendo aquilo que ele escrevia com a alma exposta, com o coração ferido e suplicante, com o amor mais puro que alguém já tivera neste mundo? Mas, mas... Todo o universo pareceu a residência da Injustiça e da Incompreensão [...].(Ribeiro, 1983, p. 60)

Esta situação provoca alterações no herói, fazendo com que ele passe do arquétipo do Inocente para o do Órfão. Seus olhos são desvendados e o mundo que se descortina à sua frente faz com que se sinta sem apoio e desprotegido. Como um “idealista desiludido”, de acordo com Pearson (1992), o herói sofre. Nesse estágio doloroso, é comum recorrer a utilização de válvulas de escape para minimizar o sofrimento. A dificuldade de Geraldo para lidar com os novos sentimentos e com as frustrações leva-o a projetar-se na personagem Pandonar, criado por ele, lançando mão do recurso da fantasia. Em outras palavras, tendo sua fantasia estimulada pelos conflitos e fracassos amorosos, Geraldo reelabora esses conflitos e vivencia-os na imaginação através de Pandonar. O herói transpõe para a imaginação seus problemas e conflitos e lá, no mundo da fantasia, eles são superados. Contudo, não se trata de fuga, como pode parecer à primeira vista, mas de uma espécie de mecanismo de defesa e proteção, necessário até que ele se sinta preparado para lidar com as dificuldades impostas pela realidade. A narrativa passa então a se fragmentar pela inserção de *flashs* de Pandonar. Tal como ocorre com o narrador, também aqui os sentimentos de Geraldo se misturam aos de Pandonar, constituindo-se este numa espécie de projeção psíquica daquele.

Mas é claro que se lembrariam, se ele, por exemplo, jogasse vôlei também, porque as meninas que jogavam vôlei, como Maria Helena, certamente apreciavam os talentos dos voleibolistas masculinos. Como Renatão [possível namorado de Maria Helena], aliás, e Geraldo teve uma inveja imensa de Renatão e se achou mais infeliz ainda e o queixo tremeu novamente. Tantas vezes nestes últimos dias, Pandonar tinha entrado na quadra e, numa saraivada deslumbrante de cortadas, eliminara todos os times adversários, inclusive a seleção americana. [...] Na saída do vestiário, depois de passar por todos os admiradores com um simples “estou cansado”, quem seria aquele vulto delicado, meio encoberto pela sombra? Ainda usando seu macacão de jogadora, com ar súplice nos olhos maravilhados, Maria Helena estendia a mão para ele. Eu quero você, dizia ele – e aí, aí, aí, aí, Geraldo teve outra crise de choro, pensando em como seria bom se ela soubesse como ele era tão gentil, simpático e inteligente [...].(Ribeiro, 1983, p. 54-55)

Geraldo busca refúgio e alento em sua personagem. Ao serem projetados em Pandonar, seus problemas e sentimentos ganham uma roupagem ficcional e criativa. A fantasia em Geraldo extrapola os limites de mera imaginação quando adquire contornos de criação literária. Tome-se como exemplo o episódio da decepção de Geraldo ao saber da falta de discrição de Maria Helena, que contou para todos sobre os bilhetes anônimos apontando-o como autor. Ao ser transposta para a fantasia, essa indiscrição é travestida em traição. A imaginação dramática de Geraldo transforma Pandonar num guerreiro traído pela amada Maria Helena, e que acaba morrendo, vítima de ferimentos de combate. Dramático em sua dor, Geraldo a aproxima da morte ao fantasiar a morte de Pandonar.

As várias tentativas de Geraldo para se aproximar de Maria Helena fracassam, o que aumenta a angústia do herói, que, ao sofrer dramaticamente e de forma exagerada, gera situações narradas com muito humor. Como as primeiras tentativas de aproximação são frustradas, Geraldo decide mudar de tática. Agora, o herói está ciente de que Maria Helena não está rendida aos seus pés, todavia, acredita que pode conquistá-la, mostrando-lhe suas qualidades, e resolve telefonar. Passa então para o arquétipo do Guerreiro, que vai ao campo de batalhas e empreende lutas. Contudo, há um *dragão* a ser vencido e ele não é externo, mas interno: sua própria timidez:

E então, com o coração batendo e as mãos trêmulas, procurou no catálogo o número do telefone do pai dela. Quase não conseguiu enfiar os dedos nos buracinhos do disco. Mas discou, e o coração explodiu, quando ouviu aquele barulhinho a ligação sendo completada e o telefone tocando do outro lado. Tocava, tocava. Pronto, pensou Geraldo, pronto, não tem ninguém em casa, vou desligar. Mas o livro das pérolas estava no colo dele: vai! vai! E, de qualquer forma, não teve tempo para pensar mais nada, porque atenderam do outro lado. Uma voz de mulher! A voz dela? A voz da mãe dela? Oh,

quanto sofre uma criatura num momento destes, que não dura nada, mas se estende por mais tempo do que qualquer um pode suportar! Sim, por que não tinha pigarreado antes, para fazer uma voz mais grossa? Por que não tinha ensaiado antes o que dizer? Ai meu Deus, será ela ou a mãe dela?

- Um momento – conseguiu Geraldo dizer, com a voz mais grossa que podia fazer.

E então, desesperado, olhando em torno das estantes do pai como um demente, puxou o fone e o encostou no alto-falante da radiola, que estava justamente solando o tema principal de *Moonlight Serenade*. Segurou o fone, suando como um chuveiro, até a música acabar. E então teve a coragem de pegar o fone e perguntar à voz (seria ela?) do outro lado:

- Ouviu?

- Ouvi – disse a voz.

- Esta é uma das muitas gravações modernas, pelos melhores intérpretes, à sua disposição nas Lojas Radiofon – disse Geraldo. Clique. (Ribeiro, 1983, p. 76-77)

O herói guerreiro fraqueja, cai e o *dragão* vence essa batalha. O problema da timidez dificulta a expressão dos sentimentos. Uma nova decepção faz o guerreiro se recolher. Geraldo fica sabendo, através de Roquetão, que Maria Helena não só sabia que ele fora o autor do telefonema como havia espalhado a notícia para toda a escola. O recolhimento, que não é narrado, mas que apenas fica implícito na história, opera mudanças no herói, que reaparecerá transformado.

Ocorre um salto na narrativa que não explicita o amadurecimento de Geraldo, pois o processo não é mostrado. Parece apenas que ele decidiu deixar de lado o problema, fugir, já que, depois da segunda decepção com Maria Helena, Pandonar reaparece decidido a não mais se envolver com mulheres. A narrativa não mostra as experiências internas de Geraldo rumo ao amadurecimento psicológico, mas apenas o seu sofrimento e angústia.

Todavia, o amadurecimento fica implícito, pois Pandonar renasce das cinzas, como indica o título do capítulo e, junto com ele, Geraldo. O ressurgimento de Pandonar traz outra configuração, não mais a projeção do Geraldo sofredor e angustiado, mas do Geraldo disposto a enfrentar seus *dragões*, mesmo com algumas dificuldades. As características apresentadas são novamente as do arquétipo do Guerreiro. Os dois, criador e criação, vão juntos a uma festa. A alternância de ações de Geraldo e Pandonar mostra que não há fronteiras entre o real e o imaginário. Os pensamentos e ações de Geraldo se cruzam, se entrelaçam, se misturam com os de Pandonar numa narração cheia de humor.

E foi assim que Pandonar, decidido a nunca mais levar mulher alguma a sério, acompanhou a irmã ao baile da Garota Primavera, na Associação. Acompanhou a irmã, sim, porque afinal era irmão e porque, principalmente, o pai dizia que era obrigação e o pai não costumava discutir essas coisas.

Sim, estava ali com uma pistola no bolso, estava ali, disposto a, numa rodada de pôquer, jogar a própria vida. Na mesa que o pai havia comprado para ele, cheia daquelas meninas feias amigas da irmã, não se podia servir álcool. Pandonar, contudo, já tinha tomado, sem gelo, quatro doses de uísque. Geraldo disse às moças, como se estivesse falando uma coisa muito natural, que ia sair para tomar um drinque. Pandonar olhou o salão, pondo os polegares por dentro do cinto. (Ribeiro, 1983, p. 80-81)

Geraldo não conquista Maria Helena, mas vence sua timidez em falar com garotas. E isso só acontece quando ele enfrenta o problema cara a cara, sem usar de subterfúgios anônimos. Ao encontrar Maria da Graça no baile, os dois iniciam uma conversa sobre assuntos corriqueiros, quando são praticamente empurrados para a pista de dança por uma das mestras de animação. Menos aterrorizado do que esperava, Geraldo, que antes não se aproximava, nem falava, sequer olhava para uma garota, dança com Maria da Graça e declara estar apaixonado. O herói se supera e, nas palavras de Müller (1992), ele representa

o modelo do homem criativo, que tem coragem para ser fiel a si mesmo, aos seus desejos, fantasias e às suas próprias concepções de valor. Ele se atreve a viver a vida, em vez de fugir dela. Ele supera o profundo medo diante do estranho, do desconhecido e do novo. (p. 9)

A narrativa se encerra com o final em aberto, não se sabe a resposta de Maria da Graça nem se os dois vão iniciar um namoro. Mas, o leitor fica sabendo que o herói venceu seu *dragão* interior e que, provavelmente, dali para frente estará mais seguro e confiante.

O narrador do livro de João Ubaldo Ribeiro merece um olhar mais detido. Em muitos momentos ele aparece fundido à personagem, conforme já dissemos. Assumindo o papel de cúmplice, não se limita a narrar os acontecimentos, mas emite opiniões, sempre em defesa de Geraldo, como podemos observar:

É claro que a culpa do telefonema tinha sido das malditas pérolas do bom pensar, porque, enquanto ele estava deitado na poltrona na hora de estudar, sem conseguir mexer um músculo, quanto mais abrir um livro, as desgraçadas das pérolas se encontravam ali mesmo, o que é pior, abertas à toa. “Vai, vai!” dizia a primeira pérola em que ele botou o olho. (Ribeiro, 1983 p. 74)

Percebemos indeterminações e incertezas instauradas pelo narrador ao longo do texto. Mesmo quando tece considerações sobre os episódios que conta, o narrador não apresenta afirmações fechadas, mas suposições, utilizando, por exemplo, a palavra “talvez”. Essa estratégia narrativa convoca o leitor a participar do texto, dando a sua opinião, que poderá

reforçar ou refutar a fala do narrador. Um exemplo é o da narração do estado emocional de Geraldo enquanto a personagem ouve música: “Talvez fosse mais por causa da música, que dizia “Maria Helena és tu a minha inspiração”, e, toda vez que Chico Alves falava Maria Helena, dava um nó na garganta fortíssimo” (Ribeiro, 1983, p. 53). Ou quando o narrador comenta sobre o bilhete – inserido no texto – que Geraldo escreve para Maria Helena:

Talvez esse bilhete não tenha sido muito bom, porque, depois de olhar para um lado e para o outro, no intervalo da aula de Geografia, ele levantou o apagador e não tinha nada embaixo dele. Como era possível? Mas não tinha e nunca teve, apesar de todos os bilhetes. (Ribeiro, 1983, p. 56-57)

Outro aspecto que merece destaque são os diálogos, construídos com muito humor. Predominando na narrativa, esse é um recurso utilizado pelo autor que, além de conferir leveza e movimento à narrativa, favorece a aproximação entre leitor e personagem, com o afastamento do narrador intermediador. A valorização desse recurso pelo autor é atestada pelo segundo capítulo do livro que é todo construído pelo diálogo entre Geraldo e Roquetão.

Sobre esse livro, Coelho (1995) escreveu: “romance raro na literatura brasileira para jovens, este já faz parte da galeria dos que vão durar na memória dos leitores e estão atuando fundo no processo de consolidação da literatura nacional” (p. 480). Nele João Ubaldo Ribeiro tematiza os sentimentos de angústia, melancolia, frustração, solidão, impotência diante de situações da vida do adolescente e que fazem parte do seu processo de amadurecimento.

Em *O rei Artur vai à guerra*, Ruy Espinheira Filho ficcionaliza a relação entre herói e leitor, apresentando a história de Alberto, um garoto que se inspira nos heróis clássicos para lidar com situações enfrentadas no dia-a-dia, e que acaba constituindo-se, ele mesmo, em modelo de herói moderno para o leitor real.

Vivendo os conflitos e problemas típicos da fase de transição para a adolescência, Alberto começa a se interessar por garotas – para as quais compõe versos, que não chega a mostrar às suas musas, mas sobre os quais reflete, dando ao texto caráter de metalinguagem. Ao longo da narrativa o interesse do protagonista vai se alternando de uma musa para outra, demonstrando a típica transitoriedade que marca os sentimentos nessa fase da vida.

A divergência entre Alberto e Norato, garoto que sempre o ataca com balas de bodeque, deixando-o muito machucado, move a narrativa, e é a mola propulsora que conduz o

protagonista a buscar inspiração nos heróis dos livros para encontrar estratégias para vencer Norato e seu bando.

E embora o modelo de herói de Alberto seja aquele representado pela literatura clássica, ele mesmo, como herói, se distancia dessa representação e da trajetória percorrida, tocando-a, contudo em alguns pontos. O herói clássico sai do seu lugar de origem, empreende uma jornada permeada de obstáculos, vence o combate pelo bem coletivo e retorna ao lugar de onde saiu engrandecido, onde é recompensado. O herói moderno empreende jornadas em seu próprio interior, enfrentando seus conflitos e dilemas, superando-os e, nesse processo, amadurece. De acordo com Pearson (1992),

Os heróis empreendem jornadas, enfrentam dragões e descobrem o tesouro de seus verdadeiros *selvas*. Embora possam sentir-se muito sozinhos durante a busca, ao final a recompensa é um sentimento de comunhão: consigo mesmos, com outras pessoas e com a Terra. (1992, p. 25)

A trajetória empreendida por Alberto, que sofre influências dos heróis clássicos das histórias que lê, o caracteriza como herói moderno, na medida em que a personagem se volta para seu próprio interior, buscando vencer sentimentos que o desagradam, principalmente o medo e a covardia, mesmo que, para atingir esse objetivo, busque vencer batalhas exteriores. Alberto apresenta todas as características do garoto comum, humano, com suas virtudes e defeitos, grandezas e fragilidades, o que gera imediata identificação por parte do leitor. No trecho abaixo, o narrador onisciente revela o sentimento de medo experimentado pela personagem em um dos encontros com seu oponente:

Tomando o caminho de casa, reconhecia mais uma vez – com horror e vergonha – o que lhe oprimia o peito: medo. Medo de Norato. De sua metralha fulminante. De seus olhos metálicos, que pareciam estar sempre calculando o tiro, escolhendo onde, no corpo do adversário, acertaria a próxima bala. Um medo que o fazia suar frio. Que lhe disparava o coração. (Espinheira Filho, 1987, p. 7)

Decorre desse medo um medo ainda maior, o de ser um covarde. Esse é o primeiro *dragão* a ser enfrentado pelo herói Alberto: provar a si mesmo a própria capacidade. Determinado, o herói decide que não quer ser um covarde, o que só conseguirá vencendo Norato numa batalha de bodoques. Ressente-se de nunca ter acertado um só tiro no seu opositor, mas, mesmo assim, não se intimida:

Mas um dia – sim! – chegaria a sua vez. Tinha medo de Norato, mas era necessário enfrentá-lo e vencê-lo. Passara no Exame de Admissão, era agora um ginásiano, um rapaz, não mais um menino. Precisava, antes de ir para o internato, obter uma grande e definitiva vitória sobre os inimigos. Principalmente sobre Norato. Para tanto, já traçara e começara a executar um plano secreto. Primeiro, um cuidadoso trabalho de espionagem. Depois – o ataque arrasador! (Espinheira Filho, 1987, p. 7-8)

A sua nova condição de ginásiano, socialmente, fazia dele um rapaz. No entanto, interiormente, Alberto ainda não se sentia assim. A vitória sobre Norato é que lhe garantiria a passagem para esse estágio do seu processo de desenvolvimento. Concluído o trabalho de espionagem que consistiu em constatar que “o bando inimigo, liderado por Norato, reunia-se todas as tardes para jogar bola no campinho do Prédio Escolar”, Alberto planeja um ataque surpresa. E embora o ataque estivesse sendo preparado para acontecer no real da narrativa, Alberto, influenciado sempre pelos heróis dos livros, projeta-o na imaginação, o que tem como consequência o aumento de autoconfiança no herói.

Nas brincadeiras com os amigos – dos quais Alberto se ressentia por não se interessarem pelas leituras de livros, sendo o seu conhecimento sobre os heróis limitado àqueles dos filmes cinematográficos – a presença do jogo imaginário já é uma constante:

Mas assim era: só se interessavam pelos torneios e batalhas mostrados no filme, que inspiravam outras batalhas com espadas e lanças de madeira e galopes em invisíveis cavalos. Dos quais ele também participava, desempenhando o papel do próprio Rei Artur. Na verdade, como quase todos queriam ser o Rei Artur, o papel cabia ora a um, ora a outro. Fosse como fosse, estivesse Alberto atendendo oficialmente pelo nome de Lancelot, Percival, Gawaine, Pellinore – ou fazendo mera figuração como um cavaleiro anônimo – continuava sendo, intimamente, o Rei Artur, disfarçado, a seu próprio pedido, por artes de Merlin. E era sempre em sua mão que cintilava a verdadeira Excalibur. A qual, sem dúvida, o levaria à vitória na grande batalha que estava planejando. (Espinheira Filho, 1987, p. 9)

Nos acertos finais que antecederam o ataque, Alberto, mais uma vez, tenta fazer os amigos entrarem no clima da fantasia desencadeada pela literatura, mas, diante do desconhecimento dos mesmos, não consegue e desiste:

- O Dragão Branco vencerá o Dragão Encarnado!
- O quê?!

Alberto caíra novamente no erro: não podia falar assim àqueles ignorantes. Teria que explicar tudo, tudo. Melhor esquecer as referências literárias, ficar na linguagem comum.

- Vamos dar uma surra neles que eles não vão esquecer! (Espinheira Filho, 1987, p. 30)

As inspirações de Alberto decorrem dos vários heróis dos livros que lê, em especial das aventuras vividas pelo rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda. Trata-se de um ciclo legendário que “constitui um imenso manancial de histórias maravilhosas, contando feitos de extraordinária bravura” (Machado, 2002, p. 42) e que remonta à Idade Média. Ao serem recontadas, ao longo do tempo, foram incorporando os ideais das sociedades de várias épocas e, de acordo com Machado, muitas manifestações artísticas, desde música, cinema, literatura, se inspiraram e se inspiram em suas histórias:

São incontáveis os exemplos da sobrevivência desses elementos em toda a nossa cultura. Muitos deles passaram a ter valor de símbolo: falamos em fazer uma cruzada contra alguma coisa, viver trancado numa torre, enfrentar o dragão da inflação. O mundo mágico do folclore celta e o universo medieval continuaram absolutamente vivos nos livros e nas telas do século XX [...]. (Machado, 2002, p. 49)

Como percebemos na obra em análise, Ruy Espinheira Filho também se apropria da história do rei Artur, e de outras narrativas, numa relação intertextual, para criar a sua história. E nós também nos apropriamos de algumas de suas imagens no presente trabalho, a exemplo da figura do herói guerreiro e do dragão a ser vencido. Alberto reconhece que Norato é um grande guerreiro, reconhece a superioridade do outro no manejo do bodoque e sabe de suas próprias limitações frente ao poderoso oponente. Mas, depois de tantas derrotas, acredita que, dessa vez, ele e os amigos, os cavaleiros da Távola Redonda, vencerão a batalha.

Vaca Brava continuou cético:

- É, só quero ver mesmo... Da última vez a gente deu um duro danado, construiu aquele forte com tijolo e pedra, e não resolveu nada. Até piorou, porque a gente ficou lá dentro sem poder botar a cabeça de fora, e eles bombardearam por cima! A gente parado, eles se movimentando à vontade. Ainda tenho a marca aqui, ó! [...].

- Amanhã vai ser diferente – garantiu ele [Alberto]. – Todas as vantagens do nosso lado: a surpresa e as armas secretas. Também vamos levar bastante munição e todo mundo vai poder se mover à vontade, se eles reagirem. Mas acho que não vão nem reagir, vão é dar no pé... (Espinheira Filho, 1987, p. 31)

O ataque, contudo, não ocorre como o planejado. As armas secretas – foguetes que sobraram das festas de São João e que Alberto surrupiara do armário do pai, acreditando serem de tiros e que, na verdade, eram de assóvio – falham e, com elas, a surpresa – que

deveria desnortear o inimigo pelo barulho dos tiros dos foguetes. Os atacantes, em poucos minutos, se transformam em atacados e, obrigados a fugir sob a enorme saraivada de pedras e balas, sofrem o que para Alberto é pior do que os ferimentos: a humilhação de mais uma derrota. O herói se sente tão vencido que “ao contrário dos outros, ele não tomou o rumo de casa. Ficou vagando pelo mato, com uma vontade de ir para longe, desaparecer, sumir para nunca mais” (Espinheira Filho, 1987, p. 36). O herói criado por Ruy Espinheira Filho é falível, e essa característica favorece a identificação por parte do leitor.

O retorno para casa, após o ataque fracassado, não carrega apenas o peso da derrota e da humilhação, mas também o da punição por autocrítica.

Levou a mão ao ombro dolorido: mais uma vez fora atingido sem conseguir atingir o outro. Nova derrota – e das mais vergonhosas. Onde estava Artur, o que aniquilara os atacantes do rei Leodegrão? Não era aquele ali, de forma alguma. Mas Artur também tivera seus momentos de derrota – como quando só escapara de ser morto pelo rei Pellinore por interferência de Merlim. E fazia pouco tempo que Alberto lera as aventuras e a morte do destemido corsário Raul Yvard, também vencido numa batalha. O que o incomodava, na verdade, não era a derrota – era a fuga. A derrota é normal numa disputa, alguém vence e alguém perde, dificilmente há empate. Mas fugir – e fugir daquela maneira – era...

Qualquer coisa em Alberto se rompeu antes que ele pronunciasse a palavra: **covardia**.

Então, sentando-se no chão, chorou amargamente. (Espinheira Filho, 1987, p. 36)

Comparando-se com seus heróis, Alberto se sente menor. Todos podem ter sofrido derrotas em suas batalhas, mas não fugiram delas. Para Müller, o herói exerce fascinação sobre as pessoas porque, além de personificar os desejos, representa o ser humano ideal.

Ele defende a nossa causa e por isso nos identificamos com ele. Reencontramo-nos nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência. Ele é o nosso consolo nos tempos difíceis e nos dá esperanças de que, apesar de tudo, podemos conseguir algo, de que não estamos entregues a um destino cego, ainda que tudo pareça em vão. (Müller, 1992, p. 8)

Recolhido em seu quarto, digerindo ainda restos de humilhação, Alberto volta-se, como sempre, para a literatura e relê *Os doze trabalhos de Hércules*. Mas é apenas ao perceber que, continuando trancado em seu quarto, sem coragem de encarar seus companheiros e seus inimigos, ele estava mais uma vez fugindo do problema, que Alberto decide recomeçar. E é na literatura, mais uma vez, que ele se inspira: “Alberto caminhou para o cinema pensando na

luta Hércules x Gerião: era o mesmo caso do calcanhar de Aquiles. Calcanhar, joelhos... cada um tem o seu ponto fraco. O problema é descobrir onde ele fica.” (Espinheira Filho, 1987, p. 38)

Semanas depois, na véspera da sua ida para o internato, Alberto reencontra Norato. Estão os dois sozinhos, sem seus grupos de amigos. E ocorre o embate final entre os dois guerreiros. Alberto sabe que numa disputa com bodoque não teria nenhuma chance e seria aniquilado. Então, instintivamente, parte para o corpo a corpo. Na descrição da luta, o autor não disfarça a violência, o que normalmente se procura fazer em livros literários destinados a crianças e jovens. E ao fazer isso, não contraria a personalidade da sua personagem, que não é idealizada e nem sublime, encontrando-se, ao contrário, muito próxima do leitor, ao desobedecer ordens dos pais, sair escondido e surrupiar objetos de casa, por exemplo. Na opinião de Luiz Antonio Aguiar, “à criança-leitora, e muito menos ao adolescente-leitor, não se deve poupar, nem a dor, nem o horror, nem a paixão extremada” (Aguiar, 2005, p. 116).

O coração de Alberto disparava, ele sentia o corpo se cobrir de um suor frio, os cabelos da nuca pareciam arrepiar-se – mas os passos já não eram hesitantes.

Aproximava-se rapidamente. Estava perto. Norato sorriu, começou a fazer um movimento com o bodoque – e então, com um grito, Alberto correu, lançando-se contra ele. Surpreso, Norato ainda atirou, mas já recebia o impacto do outro, caindo os dois numa moita seca. Frenético, Alberto não lhe deu qualquer chance de defesa: arrancou-lhe o bodoque das mãos e, cavalgando-lhe a barriga, desferiu rapidamente quatro ou cinco socos. Norato gemeu, gritou, tentando proteger o rosto, e um filete de sangue lhe surgiu no canto da boca. Alberto parou, ofegante: ali estava o seu mais poderoso inimigo – abatido, choramingando. Totalmente vencido.

- Ainda quer brigar? – perguntou ele.

- Não – balbuciou o outro, os olhos assustados e cheios de lágrimas.

[...] No desespero, acabara acertando com o ponto fraco de Norato: o corpo-a-corpo. O calcanhar de Aquiles, os joelhos de Gerião... (Espinheira Filho, 1987, p. 61-62)

Note-se que, para vencer, o herói livra-se do objeto que foi a causa das derrotas anteriores: o bodoque. Para Alberto, o bodoque era a arma e o escudo do oponente, o obstáculo que precisava ser removido. Para Norato, toda a sua força está nesse objeto, arma e proteção, tal qual o cabelo de Sansão, amuleto mágico, sem o qual o herói se sente impotente.

Avançando em sua trajetória, o herói Alberto passa a ver o mundo com outros olhos. Isso só é possível porque passa a ver a si próprio de maneira diferente. Traz consigo a certeza de que pode se superar, mesmo que em muitos momentos fracasse. De acordo com Celso Sisto,

O herói, para completar o seu ciclo, deveria tomar consciência de sua mudança, de seu amadurecimento. Só depois de se criticar, de se auto-analisar, de se reconhecer, se tornaria consciente de seu avanço, mudança, progresso, melhoria, amadurecimento. (Sisto, 2008, 193)

No atual estágio da sua trajetória de herói, Alberto tem consciência das mudanças internas sofridas. Volta do embate com Norato modificado e descobre uma força interior que o capacita para enfrentar o que vier pela frente sem fugir – já que esse era o seu *dragão*: o que Alberto não tolera não é a derrota, mas a humilhação da fuga. Ele se auto-afirma e, nesse processo, cresce sua auto-estima. Sente-se transformado, confiante em sua capacidade de enfrentar a vida nova que se iniciaria:

Continuava a se olhar: era surpreendente como o seu rosto permanecia o mesmo – tirando o inchaço e o corte, que logo desapareceriam – depois dos acontecimentos daquela tarde. Porque sentia que, dentro de si, muita coisa mudara. Muita coisa. Tornara-se mais livre, confiante, maior. Após incontáveis aventuras e glórias, ferido, o Rei Artur vira que estava na hora de descansar – e lá se fora, no barco das fadas, para a ilha bem aventurada de Avalon. Cumpria a sua vida, e bem a cumprira. Ele, Alberto, porém, estava apenas começando. Faltava muito, muitíssimo, para cumprir a sua. E cumpri-la bem – refletiu – não seria fácil. Mas ele o faria. Sem mudar de rumo por medo. Sem fugir.

Uma suave confiança ardia-lhe no íntimo. Sim, ele podia partir, sair para o mundo. Sentia-se pronto para o que desse e viesse. (Espinheira Filho, 1987, p. 63)

O confronto funciona para Alberto como uma espécie de rito de passagem, de preparação do herói para enfrentar o mundo e os obstáculos que encontrará pela vida. O crescimento e as transformações de Alberto rumo ao desenvolvimento pessoal são características da trajetória do herói. Ocorre um processo de afirmação individual: agora, sim, Alberto se sente um rapaz. E embora o autor encerre a narrativa sem mostrar o que acontecerá no próximo encontro entre os dois garotos, fica implícito que Alberto conquistou o respeito de Norato. De acordo com Müller, é trilhando caminhos novos e desconhecidos que o herói supera a si mesmo. Por isso, “seu caminho é o caminho da auto-realização” (Müller, 1992, p. 10).

Como já afirmamos, a trajetória dos protagonistas dos dois livros em estudo se diferencia da trajetória clássica do herói, pois acompanha o crescimento individual das

personagens. Nenhum deles se afasta de casa, ou empreende viagens, a não ser para o seu interior, através de reflexões. A jornada se realiza na simplicidade da vida cotidiana, com seus problemas, seus absurdos, suas situações inusitadas e cômicas.

A trajetória de Geraldo, que é a trajetória de Pandonar, é um mergulho em seu próprio interior – já que Pandonar é uma criação própria –, portanto, solitária e individual. Os obstáculos a serem enfrentados não são externos, ele precisa enfrentar a si mesmo, vencer suas limitações. Ganhando configuração psicológica, a jornada, ou processo de amadurecimento de Geraldo, ocorre por meio da fantasia, que se abre como possibilidade de extravasar os sentimentos e superar as dificuldades. Fantasiando, Geraldo projeta um “real” idealizado, representado pelas vivências de Pandonar e que o ajudam a superar suas dificuldades e se desenvolver.

Alberto não recorre à fantasia como refúgio. Inspira-se, antes, na coragem e nas ações dos heróis das histórias que lê, mas atua no concreto, na realidade da ficção. Embora mais centrado no concreto do que Geraldo, ele também percorre o seu próprio interior em busca de superação e crescimento. Os dois heróis têm os seus *dragões* a serem enfrentados e vencidos. Enquanto Geraldo precisa superar a timidez, Alberto necessita enfrentar seu medo de ser covarde, e ambos precisam aprender a lidar com os conflitos e contradições do crescimento. Essa temática, abordada pelos autores, conquista o leitor jovem, que vê sua própria realidade recriada pela ficção, podendo assim reelaborá-la.

Os dois apresentam dificuldades em lidar com esses *dragões*, fraquejam e caem algumas vezes, fracassam outras tantas em suas tentativas de superação. Quando ataca o bando de Norato, Alberto não vence, e não há garantias de que vencerá, ao contrário do herói tradicional. Suas tentativas de imitar os heróis da Távola Redonda, ou os heróis de outras histórias lidas, carregam o peso da vida real com seus desacertos e tropeços. Essas características de pessoas comuns, com seus defeitos e qualidades, com fraquezas e virtudes, garantem a identificação dos leitores com as personagens e com as situações narradas. Para Flávio Kothe (1987),

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apenas corporifique qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória das pessoas e não questiona os próprios valores. (p. 58)

O leitor, de certa forma, percorre a trajetória do herói – que empreende uma jornada, mata o *dragão*, com ou sem o auxílio da fantasia, e retorna amadurecido –, ao empreender

uma jornada pelo texto literário, reelaborar seus conflitos com o auxílio do mundo ficcional, por identificação, e voltar à realidade mais preparado para lidar com seus problemas. Isso é possível porque a leitura da narrativa literária, “é um transporte para outro universo, onde o leitor se transforma em parte da vida de um outro, e passa a ser alguém que ele não é no mundo cotidiano” (Machado, 2002, p. 77). Ou ainda porque “diante de cada história, o leitor veste a pele do herói e vive sua vida, arrebatado de sensação em sensação à surpresa do desenlace” (Meireles, 1984, p. 129).

Para tanto, é necessário que o texto se abra como possibilidade de interação com o leitor, buscando atingir a criança e o jovem em seu imaginário, dialogando com seu mundo, instrumentalizando-as para reelaborar sua relação com a realidade. As múltiplas leituras possibilitadas pelas obras em análise decorrem, entre outras coisas, também do seu caráter dialógico. *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* e *O rei Artur vai à guerra* estabelecem relação com vários outros textos através das personagens Geraldo e Alberto, que são leitores de livros de auto-ajuda e de clássicos de aventuras, respectivamente. Na maior parte das vezes a intertextualidade acontece por meio da inserção de títulos de livros e de alusões que relacionam acontecimentos da vida cotidiana dos protagonistas com episódios das histórias lidas por eles.

Em *O rei Artur vai à guerra*, além do título, encontram-se muitas outras referências intertextuais. A grande maioria delas se refere aos clássicos da literatura infanto-juvenil lidos por Alberto, a exemplo de *Peter Pan*, *Tarzan*, *o rei da Jângal*, *Os doze trabalhos de Hércules*, *O filho do sheik* e outros. Às vezes, o intertexto aparece sem uma referência direta ao texto original, exigindo do leitor um repertório de leituras anteriores de clássicos da literatura infanto-juvenil. Isso, no entanto, não entrava o desenrolar da leitura, já que o sentido do texto não fica prejudicado. Sobre isso, Ana Maria Machado conta um episódio ocorrido com seus netos que apresentaram dificuldades de entendimento ao ouvirem a leitura de *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, obra permeada de intertextos:

Surpreendentemente, as dificuldades não estavam no vocabulário nem na sintaxe, em nenhum aspecto lingüístico – isso pode ser vencido com a mesma tranquilidade que Dona Benta empregava ao “traduzir” os clássicos e as ciências para os netos. Mas as dificuldades estavam nas alusões a um universo cultural que as crianças de hoje já não compartilham. Precisei explicar o que era Carochinha. Contar a história do Pequeno Polegar. Só então foi possível seguir adiante de modo fluente, para o absoluto deleite das crianças. Então me dei conta da enormidade do risco que corremos – em pouco tempo poderemos ter o pesadelo de gerações que não conseguem entender a literatura atual porque não conhecem os clássicos que a precederam. (Machado, 2002, p. 126)

Nas duas obras, além dessa intertextualidade com obras literárias, encontram-se também diálogos com outras manifestações artísticas. Além de amante dos livros, Alberto também é apreciador de filmes cinematográficos. Já Euclides, o melhor amigo de Alberto, que também aprecia filmes, despreza os livros, mas é leitor inveterado de revistas em quadrinhos, que, por sua vez, são minimizadas por Alberto. Vale transcrever um dos debates entre os dois personagens sobre o valor desses dois tipos de textos:

- Quer apostar mesmo?
- Quero.
- O quê?
- Bem...
- Vamos apostar umas revistas.
- Revistas?
- Sim revistas em quadrinhos.
- Ah, eu só tenho umas duas, velhas...
- Euclides o fitou com desprezo:
- É mesmo, você só tem aqueles livros chatos.
- Meus livros não são nada chatos.
- Ora – o outro sorriu – são chatos, sim. Chatíssimos! Aquele mesmo que você me emprestou... como era mesmo o nome? Um nome esquisito...
- **Scaramouche?**
- Sim, esse mesmo. Nem terminei de ler.
- Acho que nem começou...
- Comecei, comecei. Mas me chatee logo. Não gosto de livros.
- Alberto tomou um ar professoral:
- Sem ler livros você vai ficar ignorante.
- Vou não. Eu leio revistas.
- Essas drogas?
- Drogas uma ova! Você também lê revistas, não venha com conversa!
- Só de vez em quando, pra distrair... Porque nelas a gente não aprende nada.
- Não aprende?! – escandalizou-se Euclides. – Pois eu acho que aprende, e muito!
- O quê?
- Bom... aprende como era a vida no Velho Oeste, por exemplo. Aprende costumes de outros povos. Aprende Geografia, História...
- Pegou uma revista, mostrou com o dedo a parte superior da capa:
- Leia aqui, ó.
- Alberto leu: **Diverte, Educa, Instrui.**
- Tá vendo? – o outro riu, triunfante.
- Alberto abriu os braços, resignado:
- Se você acredita nisso... (Espinheira Filho, 1987, p. 13-14)

As alusões a músicas brasileiras também aparecem nos dois livros. Em *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*, o intertexto inserido tem relação direta com a musa de Geraldo, através do nome, o que interfere na narrativa ao provocar mais sofrimento no protagonista, que já se encontra exageradamente abatido pelas decepções amorosas, como podemos conferir:

Talvez fosse mais por causa da música que dizia “Maria Helena és tu a minha inspiração”, e, toda vez que Chico Alves falava Maria Helena, dava um nó na garganta fortíssimo. [...] Como fazia sentido o desespero! Se eu morresse amanhã de manhã, pensou Geraldo, lembrando a voz melancólica de uma mulher que cantava esta música, minha falta ninguém sentiria. Ai, suspirou Geraldo, rolando na poltrona e pensando vagamente em rezar: do que eu fui, do que fiz, ninguém se lembraria! (Ribeiro, 1983, p. 53-54)

Essa variedade de intertextos presentes nas obras aponta, como já foi dito, para as múltiplas possibilidades de leitura que os textos propiciam e atestam o seu valor literário, já que, nesse entrecruzamento de textos, “o leitor torna-se um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor” (Souza, 2006, p. 205).

Ao apresentar personagens como leitores e escritores, o livro assume o papel de divulgador de si mesmo. De modo externo, coloca em evidência as vantagens da leitura e o valor das obras literárias. Internamente desmistifica a criação literária, deslinda seus segredos e mistérios, num processo de metalinguagem. “É quando a ficção faz dos méritos da ficção seu principal assunto”, diz Zilberman, complementando:

Na literatura infantil, este tema é fértil e permite que se examine a questão do leitor sob um duplo prisma: de um lado, como se dá a representação da leitura pelo ficcionista e do papel do leitor diante do livro, de outro, como a literatura para crianças no Brasil tem-se posicionado perante o tema de que depende para sua sobrevivência. (Zilberman, 1984, p. 106)

Nas duas últimas obras analisadas, é possível observar como os autores abordam a questão da leitura e o comportamento do leitor. Ou seja, tematizam as reações do leitor provocadas pela leitura de textos literários, além de também o apresentarem desempenhando outro papel: o de produtor de textos. Nesses papéis, os garotos representados têm autonomia. São eles que leem, que escolhem o que vão ler e que produzem os textos, sem nenhuma interferência dos adultos, numa clara evidência da visão dos autores sobre o papel da criança e do jovem no processo de leitura e escrita. A concepção de leitura apresentada é aquela que proporciona “o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor” (Oliveira, 2000, p. 94).

Zilberman, analisando obras com características semelhantes, diz que o escritor,

ao apresentar a leitura como o elemento motivador, mostra não apenas como ela se articula à imaginação, mas também como se converte na condição de funcionamento desta. A fantasia somente é detonada quando sofre os estímulos proporcionados por um acontecimento exterior; por último, este

propicia a identificação que fornece à criança os modelos de ação. O prazer da leitura, oriundo da acolhida positiva e da receptividade da criança, coincide com um enriquecimento íntimo, já que a imaginação dela recebe subsídios para a experiência do real, ainda quando mediada pelo elemento de procedência fantástica. (Zilberman, 1984, p. 106)

Tanto em *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel* como em *O rei Artur vai à guerra*, a leitura interfere diretamente no real da ficção. Muitas das ações e comportamentos de Geraldo são motivadas pelas leituras que faz em dois livros que encontra na biblioteca do pai: *Almanaque do pensamento* e *Pérolas do bom pensar*. A vivência literal de algumas dessas leituras desencadeia situações inusitadas e bem humoradas, como pode ser visto no trecho abaixo:

- Funda, muito funda é a dor do homem que, mesmo tendo de enfrentar a natural ojeriza masculina às lágrimas, sucumbe diante da adversidade e dos rudes golpes do destino, curva a cabeça e chora! – leu Geraldo, no livro *Pérolas do bom pensar*, que ele tinha achado há muito tempo na biblioteca do pai e costumava consultar, abrindo em qualquer página ao acaso. Nem sempre dava certo, como no dia em que ele leu que o “o homem silencioso impõe sua força” e passou quase uma semana sem falar praticamente nada e tudo o que conseguiu foi que a mãe achasse que ele estava com vermes e lhe quisesse dar um purgante. Entre as lágrimas que lhe turvavam os olhos, Geraldo sorriu estoicamente, lembrando a mania que a mãe tinha de atribuir tudo a vermes e lombrigas. (Ribeiro, 1983, p. 51)

Em *O rei Artur vai à guerra*, a identificação de Alberto com os heróis dos livros, vistos como modelos de fortaleza, desencadeia o desejo de vivenciar aventuras semelhantes, superando suas fraquezas e vulnerabilidades, que poderiam conduzir à resolução dos problemas cotidianos. Contudo, embora busque inspirações em Artur, Alberto se mostra mais centrado no real do que Geraldo que, além de se deixar conduzir total e literalmente pelo que lê, usa as aventuras de Pandonar como refúgio.

Como leitor que encontra nos livros um universo fantástico e maravilhoso, Alberto não consegue compreender o descaso dos seus amigos pelas experiências de leitura. O protagonista assume o papel de divulgador das vantagens dessa experiência.

Já tentara, algumas vezes, transmitir o seu universo a alguns amigos, mas não adiantara muito. Numa matinê de domingo passara o filme sobre os cavaleiros da Távola Redonda e todo mundo se entusiasmara. Ele, porém, achou que o filme não era grande coisa, muito inferior ao livro que lera sobre o Rei Artur e seus homens. Disse aos amigos que o filme deixara muita coisa de fora, que a história era bem mais maravilhosa, mas eles não o levaram a sério, dizendo que o problema é que ele sempre queria ser mais sabido que os outros.

[...] Alberto não podia entender, não compreendia como eles não se apaixonavam pela história, não procuravam saber mais, cada vez mais, saber tudo sobre aquele mundo encantado. (Espinheira Filho, 1987, p. 8-9)

Alberto revela-se um leitor competente que opina, debate, tem voz e vez e essa postura autônoma e crítica termina por atingir o leitor real, que pode, então, se posicionar. Sua imaginação mais apurada e desenvolvida pelas leituras, não aceita, por exemplo, as soluções simples e pouco criativas do seriado *Nyoka, a rainha da selva*, que costuma assistir semanalmente no cinema com os amigos. As soluções encontradas para resolver as situações de perigo vividas pela heroína são óbvias demais para a imaginação exigente de Alberto. A personagem Alberto desvenda o processo de criação literária, ao revelar para o leitor as peculiaridades da produção de poemas, o que dá ao texto o caráter de metalinguagem. Ao compor versos para Adélia Rosa, sua musa do momento, Alberto revela-se também um escritor crítico e exigente com sua produção.

Tirou do bolso traseiro uma cadernetinha, um toco de lápis e, recostando-se no tronco do pé de jaca-de-pobre, leu o que já tinha conseguido escrever:

*Ó linda estrela
do céu azul
queria vê-la
voando ao sul!*

Releu a estrofe várias vezes, indeciso: **vê-la** ou **ver-lhe**? Ou talvez **ver-te**? Depois de algum tempo, a esta indecisão veio juntar-se uma perplexidade: por que **voando ao sul**? Que tinha querido dizer com aquilo? Parecera-lhe tudo muito claro, ao escrever, mas agora... Diabos, era preciso paciência! (Espinheira Filho, 1987, p. 6)

As reflexões do *escritor* Alberto sobre os versos que produz levam-no a desenvolver suas próprias teorias sobre a criação poética. Suas considerações acabam por transformar-se em críticas que remetem à exigência de rima e métrica perfeita do parnasianismo.

Afinal não se podia rimar só por rimar. Mais ainda: a rima existia para o poema e não o poema para a rima – teoria que já desenvolvera ao longo de umas duas páginas de caderno, durante uma aula de aritmética. Verdade que ainda não discutira esta teoria com ninguém, mesmo porque não havia com quem discuti-la. Dos seus amigos, não havia um que se interessasse por poesia, nem pelas histórias que ele costumava ler. (Espinheira Filho, 1987, p. 8)

Ao longo do livro, acompanhamos as criações poéticas de Alberto, à medida que ele vai descobrindo novas musas inspiradoras. De Adélia Rosa, a “linda estrela/do céu azul”, passa

para Inês, a deusa de “longos cabelos/em chamas de ouro”, para em seguida descobrir a beleza de Verinha, a “flor de cardo/rosa morena”.

Geraldo também é criador de textos e, embora não reflita tão crítica e conscientemente, como Alberto, sobre a própria produção de textos, logo no início do livro, quando as histórias sobre Pandonar eram compartilhadas com Roquetão – leitor em primeira mão –, é possível acompanhar um diálogo entre os dois amigos que é muito representativo do processo de criatividade e de metalinguagem:

- Não, eu não estou mais inventando línguas e alfabetos. Só estou me dedicando a códigos. Eu estudei Edgar Allan Poe, aquele que nós lemos, do escaravelho de ouro, e então hoje eu tenho um código indecifrável.
- Eu escrevi um romance, dois cadernos cheios, sobre uma múmia e um escaravelho. Essa múmia era a múmia de Tihentanóps. O escaravelho se chamava Rafael Brunilomacowsky e era um escaravelho inglês, que tinha chegado com uma expedição e então o pirata Marmaduke Godforsaken...
- A gente pode escrever “Pandonar contra Tihentanóps” e também botar o escaravelho. E esse nome Marmaduke quem botou fui eu, quando escrevi “Pandonar, o Cruel, invade a Irlanda”, naquele caderno amarelo que está em sua casa, inclusive eu pesquisei os nomes irlandeses na enciclopédia, me lembro que esse Marmaduke, quando chegava o fim do livro, Pandonar cortava a cabeça dele e mandava tudo aos cães e porcos. Eu me lembro disso. Você disse que não gostava de carne de porco.
- Nem de carne de porco nem de Pandonar. [...]
- [...] O romance é sobre Pandonar. Mas eu não quero saber mais disso, eu não vou escrever mais. Eu preciso conversar com você de homem para homem, preciso pedir uma opinião. Posso lhe pedir uma opinião?
- Não me esqueço daquela vez em que Pandonar foi ao Sol. Eu expliquei a você que não existe matéria capaz de permanecer sólida ou líquida na temperatura do Sol, que é tudo gás, mas você inventou uns capacetes de estroncionita e umas capas de rentz-HX3. Eu disse a você mais de uma vez. Não adianta inventar demais, nessas histórias. Tem que ficar dentro da realidade. O que é rentz-HX3?
- Você deixa eu falar?
- Sim, diga o que é rentz-HX3. Mas não me venha com essa conversa de que é um elemento descoberto em outro planeta, não sei o quê. Eu quero saber o que é, ali, no duro da bolacha, ali. (Ribeiro, 1983, p. 27-31)

Esse debate sobre o “rentz-HX3”, que remete à questão da verossimilhança do texto literário, pode ser uma alusão do autor ao embate literário entre dois escritores de ficção científica do final do século XIX: o inglês H. G. Wells e o francês Júlio Verne. De acordo com Coelho, Verne, que exigia “total verossimilhança científica de suas ‘previsões’”, não aceitava a “invenção pura” dos livros de Wells. No comentário citado abaixo, percebemos as mesmas idéias presentes na fala de Roquetão:

Um comentário de Verne a uma dos livros de Wells, *O primeiro homem na lua*, é muito esclarecedor de sua posição. Disse ele: “Eu faço uso da física. Ele a inventa. Eu chego à Lua com uma bala de canhão. Não existe nenhuma fraude nisso. Ele viaja até Marte numa astronave construída com um metal que anula a lei da gravidade. Tudo isso é muito bom, mas espero que ele me apresente esse metal”. (Coelho, 1991b, p. 177)

Os títulos dos capítulos, assim como o título do próprio livro, remetem a Pandonar e não a Geraldo, como podemos observar: “Is belis ands trystes amoris del Pandonar”, “Solarius, Espaciarius ands campeonatis del Pandonar”, “Et lachrymas et incomprehensionis et grãs infelicitats del Pandonar”, “Qualis fenix, el Pandonar Apagatorius surgit des cinzs”. São escritos numa estranha linguagem que parece misturar espanhol, português e inglês, criando uma espécie de pseudolatim, possivelmente oriunda dos códigos lingüísticos criados por Geraldo, o que torna a personagem – num processo que entrelaça e mistura o livro dentro do livro e desmancha suas fronteiras –, co-autor do livro de João Ubaldo Ribeiro.

Outra diferença que marca as criações ficcionais de Alberto e Geraldo se configura na própria estruturação dos dois livros. Enquanto em *O rei Artur vai à guerra* prevalece a linearidade e o encadeamento cronológico dos acontecimentos, no livro de João Ubaldo Ribeiro, mesmo prevalecendo o encadeamento cronológico das ações, a narrativa é fragmentada. Da mesma forma, enquanto a produção de poemas de Alberto é discutida no corpo do texto e há um encadeamento linear e progressivo dessa produção, a história de Pandonar, criada por Geraldo, é fragmentada, apresentando quadros inconclusos e aparentemente sem nexos. O sentido só é captado quando se leva em consideração que cada episódio da vida de Pandonar reflete o momento vivido por Geraldo, e não necessariamente se articula com o anterior. Dessa forma, o leitor não acha estranho que Pandonar, tendo morrido algumas páginas antes, reapareça vivo, bem disposto e pronto para novas aventuras.

Nas duas obras analisadas, por meio de personagens produtoras de textos, João Ubaldo Ribeiro e Ruy Espinheira Filho apontam para mais um dos efeitos da leitura, que é a transformação do leitor em escritor. Contribuem, assim, para a percepção por parte do leitor, da importância da atividade de leitura a partir de uma atitude ativa, questionadora e crítica, como propiciadora do desenvolvimento da criatividade.

4.5 EM BUSCA DA AUTOAFIRMAÇÃO

No livro *Travessias do travesso Pingo D'Água*, Jorge de Souza Araujo recorre ao animismo para dar vida a um pingo d'água que se desgarra dos companheiros durante uma rápida chuva de verão, e que, sozinho, luta contra a evaporação e se esforça para realizar o sonho de chegar ao mar.

A despeito da aparente simplicidade do tema, a narrativa se torna complexa e se aprofunda pelo aspecto simbólico, analógico, parabólico que a caracteriza. Individualizado, Pingo, por antropomorfização, representa a criança e o jovem em seu processo de afirmação da identidade, de seus desejos, sonhos e escolhas.

Ao descer à terra junto com outros pingos, já no final da chuvarada, Pingo D'Água não consegue integrar-se ao grupo que fará parte das enxurradas que se “destinavam a outras águas” e fica estacionado na saliência de uma folha de cacaueteiro, sem possibilidades de desprender-se. O narrador onisciente passa então a apresentar ao leitor as angústias vividas por Pingo, que se constituem no início da luta do herói para cumprir sua jornada:

E agora? Não fôra feito para estacionar em folha verde de cacaueteiro, não tinha o tipo de pingo que se acomoda e se fixa até dissolver-se ao sol, ou ser engolido pelas flores. Isso tudo ele achava bonito e justo, mas não era com ele. Queria o destino do seu sonho: o reino, onde seria mistura alegre e líquida descendo sempre, sem parada obrigatória. O mar, era ao mar que Pingo queria integrar-se. (Araujo, 2001, p. 9)

Apesar dos freqüentes apelos à ajuda da folha e do próprio cacaueteiro, Pingo percebe que ninguém se sensibiliza com o problema alheio, importando-se apenas com suas próprias necessidades. Para o cacaueteiro o pingo d'água era necessário ao seu próprio desenvolvimento, ainda que isso significasse o sacrifício do outro, revelando em sua fala valores de uma sociedade individualista:

- Mas, se eu não quero ficar aqui, se não é esse o destino que eu pensei pra mim...
- Nem sempre se pode tecer o próprio destino, Pingo D'Água. (Araujo, 2001, p. 11)

Obstinado, o herói, embora confuso, ao confrontar o que lhe diziam com seus próprios sentimentos e convicções, mesmo cansado, decide lutar até o fim. O desejo de realizar seu sonho o move, convencido: “afinal, que coisa vale o sonho se a gente não luta por ele?”

(Araujo, 2001, p. 10). Em meio ao comodismo que o cerca, sua atitude de esforçar-se para mudar o destino, de não acomodar-se, termina incomodando aos outros. Suas tentativas de desprender-se da folha são criticadas e desencorajadas por todos. O texto critica o adulto e a sociedade cerceadora impondo regras e comportamentos pré-moldados à infância e à juventude.

Em sua luta heróica, Pingo vai alternando momentos de bravura com momentos de medo – principalmente ao sentir o calor dos raios solares que fatalmente poderiam evaporá-lo – e recorre a várias armas. Primeiro, se esforça para soltar-se da folha, depois grita pedindo ajuda aos companheiros, na esperança de juntar forças com outros que tivessem o mesmo sonho. Essa sua atitude leva toda mata a voltar-se contra ele, num ensurdecido pedido de silêncio.

Num primeiro momento o herói desanima. Só e desamparado, Pingo se desespera e começa a chorar, para logo perceber que o choro poderia fazê-lo maior e libertá-lo. O que traz como significado para o leitor que a solução para os nossos problemas está dentro de nós mesmos, ocorre de dentro para fora, é preciso crescer emocionalmente para encontrá-la.

No entanto, ao investir no choro todas as suas forças, é criticado e desestimulado pelos próprios companheiros, pingos desgarrados como ele, que se incomodam com a luta solitária e incompreensível:

A mata inteira, como os milhares de outros pingos, manifestou-se em risadas e zombarias. Pararam todos de dormir para gozar a sorte de Pingo D'Água. Este calara-se. Choraria baixinho ou não mais choraria. Precisava reunir forças para deslocar-se da folha. Já era grande o suficiente e não necessitaria que ninguém o auxiliasse. Encontraria ele mesmo o seu próprio caminho, maneira de safar-se dali. (Araujo, 2001, p. 15)

As armas utilizadas por Pingo fazem parte da “fórmula quádrupla do herói: “Saber, ousar, querer, calar”, apontadas por Müller (1987, 64). Para esse autor, o herói que utiliza essas armas corresponde ao homem criativo contemporâneo, que busca o saber através da curiosidade criativa e permanente disposição para aprender; apresenta coragem para o risco cauteloso a fim de superar conflitos decorrentes “do fato de se distanciar um pouco das normas coletivas, preferindo assim manter-se fiel a si mesmo” (Müller, 1987, p. 34); apesar de todas as adversidades, mobiliza-se para seguir o caminho que deseja com paciência e firmeza; e, finalmente, demonstra disciplina emocional através do ato de calar-se:

O ato de calar-se possui muitas funções e aspectos semelhantes. Pode servir à auto proteção, ao disfarce, à retirada, à delimitação e à atitude secreta necessária diante da ingerência perturbadora do outro. Pode indicar também uma elevada medida de autocontrole, através do qual é possível suportar as próprias tensões internas, sem reprimi-las ou refutá-las às cegas. (Müller, 1987, p. 64)

Dessa forma, amadurecido e demonstrando um maior controle da situação, Pingo conclui que o choro poderia ajudá-lo, já que por meio dele poderia crescer e libertar-se da folha. Esse choro, no entanto, não refletia mais desespero e imaturidade. Silencioso, o novo choro denotava crescimento e serenidade:

Retornaria ao seu choro, agora, porém, sem sentimento de dor, apenas para fazer-se mais grosso e escorrer do dorso da folha. Esta fechava um pouco mais a saliência, à medida em que Pingo aumentava de tamanho [...]. Só a jaqueira percebeu a malícia de Pingo D'Água e a beleza com que este, ao fim da quebra de resistência da folha verde, deslizou suavemente num fio único e límpido. (Araujo, 2001, p. 16)

De acordo com Zilberman (2005), “a criança cresce e se engrandece, quando rumo na direção da realização dos anseios interiores, independentemente da colaboração dos demais – sejam outras crianças ou adultos, companheiros ou parentes” (p. 77-78). Esse crescimento se dá no interior, não vem de fora. Apenas quando enfrenta seu maior desafio, seu maior temor, seu *dragão*, é que Pingo cresce.

O sucesso de Pingo contraria àqueles acostumados a adaptar-se sem questionar. Mais do que contrariar as regras gerais, Pingo mexeria com o equilíbrio de cada um, na medida em que denunciava a atitude passiva e o comodismo. Ao apresentar uma atitude diferente do convencional, o herói estaria desafiando os outros a saírem de sua posição de conformismo, tirando-os da resignação confortável. Isso representava perigo e toda a mata se agita para impedir a catástrofe: “Foi geral o corre-corre. Pingo D'Água escapara e já descia veloz pelo tronco do cacaueiro. A zoada tomou conta da mata, um intruso ousava contrariar as regras do jogo da natureza.” (Araujo, 2001, p. 16)

Nova chuva se anuncia e cai em grossos pingos, ajudando o herói a atingir seu objetivo e sair triunfante:

Pingo D'Água, a um palmo da terra cheirosa, sorriu levemente, cheio de prazer e alegria. Já encontrava velhos conhecidos e os abraçava. Desceria com eles para o doce Reino, para o seu destino. E deslizava, cansado e feliz, rindo com o triunfo de seu sonho. (Araujo, 2001, p. 18)

De acordo com Celso Sisto (2008), o

percurso aventureiro vai sempre do desequilíbrio ao equilíbrio final; da falta ao preenchimento de um vazio; do desafio à conquista de objetivos; do deslocamento ao retorno; da missão à remissão; do não-saber ao conhecimento, do desvalor à glória. (p. 187)

A temática abordada por Jorge de Souza Araujo origina-se do próprio crescimento, da aventura de lançar-se no mundo, abandonando o espaço seguro e protetor do lar e da família. O herói não retorna ao lar, integra-se a um novo grupo social e parte para mais longe em busca de seu sonho, de seu projeto existencial. E, embora individualizado, ao buscar integrar-se a outros, aponta para a importância do grupo na vida do indivíduo e para o papel importante do indivíduo no grupo. Assim a busca de Pingo D'Água surge do desejo de encontrar seu lugar no mundo, de conquistar o espaço que lhe compete. Sua luta perpassa também pela conquista do sonho. Ele não se conforma ao lugar que lhe é designado, ao espaço passivo que lhe destinam no universo. Sabe que pode ter outros espaços, deseja mais do que o que lhe é convencionado, e vai finalmente ao encontro do que deseja.

O leitor infante-juvenil se identifica com a travessia heróica realizada por Pingo, pois em sua própria travessia para o amadurecimento e na busca pela afirmação de sua identidade confronta normas e regras instituídas. O herói, ao lançar-se na aventura de descer à terra para encontrar-se com o leito das águas claras, completar seu sonho de ver o mar e, depois de todas as dificuldades e perigos enfrentados, obter êxito, abrindo novas perspectivas para o leitor, que, ao se identificar com o herói, contrapõe sua própria realidade à realidade da narrativa.

A criança, ou jovem, representada na narrativa é ousada corajosa, determinada. Embora sinta medo em muitos momentos, não desiste de lutar. Por meio de Pingo, o leitor se sente vitorioso diante de situações que geralmente lhe são impostas, geradoras de sentimentos de impotência.

A narrativa evidencia uma realidade passível de ser questionada, marcada pelo autoritarismo e pelo preconceito, e regida por normas centralizadoras. Ao apresentar um protagonista ativo, perspicaz, questionador e empreendedor, o autor fornece ao leitor as ferramentas necessárias para lidar com sua própria realidade opressora. Pingo D'Água se rebela contra normas instituídas e, ao fazer isso, a obra foge ao didatismo, ao papel normativo que aponta padrões comportamentais e, ao mesmo tempo, aponta ao leitor a possibilidade de comportamentos inovadores e iniciativas transgressoras diante de situações que o coagem e manipulam.

Em *O segredo do curumim*, Sonia Robatto, a exemplo de Adonias Filho, traz para a literatura infanto-juvenil baiana a figura do índio. Por ter sido escrito inicialmente em forma de texto teatral, a narrativa ganhou movimento e ritmo através dos diálogos e períodos curtos. Além disso, teve a fala do narrador minimizada, propiciando a aproximação maior entre as personagens e o leitor.

Ambientada na Amazônia, a história de Sonia Robatto vai mais além do que proporcionar ao leitor a experiência do conhecimento de uma cultura diferente. O curumim Diúna é a representação da criança em busca da afirmação da sua identidade. Filho do cacique da tribo, o curumim deveria, assim como as outras crianças, integrar-se desde cedo às atividades de preparação para tornar-se guerreiro. Diúna, porém, não se interessa pelas brincadeiras:

Os outros curumins gostavam de lutar, de caçar, de pescar. Diúna gostava de olhar. Olhava tudo bem devagar. Bem de lá de dentro dele. Olhava as plantas crescendo. As folhas, verdes-verdes, nascendo. Olhava as flores com tantas cores! Olhava as frutas maduras cheirando-cheirando. (Robatto, 1982, p. 4)

Esse comportamento do índio, que diverge daquele esperado, ameaça a preservação das tradições, inquietando o pai do menino que, preocupado, tenta transmitir ao filho os valores da tribo:

- Diúna, você precisa aprender a caçar, meu filho. Você é filho de cacique. Um dia a onça aparece e você não vai poder fugir.
 - Por que, meu pai?
 - Um guerreiro não foge. Diúna.
 - A onça é grande, meu pai?
 - É enorme, Diúna!
 - Ela come gente mesmo, meu pai?
 - Às vezes, depende da caçada, depende do caçador... Mas, a onça sempre foi nossa inimiga. Vive rondando nossa taba. É um grande perigo! (Robatto, 1982, p. 5)

Diúna, todavia, não pretende ser caçador. E não acredita nessa verdade instituída de que a onça é inimiga da tribo. Recorre ao avô, o pajé da tribo, que lhe diz que, para ser amigo da onça, é preciso descobrir o seu segredo. E o curumim parte numa jornada, determinado a

buscar aquilo em que acredita, a fazer valer a sua vontade, opondo-se ao que é considerado ideal pelo adulto:

- Segredo de cachorro é fácil, mas segredo de onça é difícil, é perigoso! Mas na lua cheia, depois de muito pensar, matutar, curumim tomou uma decisão.
 - Eu vou descobrir o segredo da onça. Eu vou ser amigo dela.
- E lá se foi curumim para a floresta procurar a onça. (Robatto, 1982, p. 7)

Pearson (1992), em seu estudo sobre arquétipos de heróis, ao falar sobre o arquétipo dos nômades, diz que, independente de a jornada por eles empreendida ser exterior ou interior, “eles dão um salto de fé, descartando as velhas práticas sociais, às quais obedeceram com o fito de agradar e garantir sua segurança, e procuram descobrir quem são e o que querem” (p. 83). Diúna mantém a sua decisão em segredo. Quando descobre a morada de uma família de onças, passa muitas noites na floresta, observando, conhecendo, até que, não descobre, mas vai “aprendendo o segredo delas” (p. 9). E na ausência das onças grandes, representantes do poder adulto, o menino se aproxima da oncinha, com quem se identifica, pois, assim como ele, está em processo de descoberta e crescimento. A amizade que se estabelece entre o menino e a onça cresce com o passar do tempo. Para Pearson (1995),

Nessa visão do mundo, o trabalho dos heróis consiste em iluminar o mundo através do amor a começar por eles mesmos. Sua tarefa não é matar o dragão – interior ou exterior –, mas afirmar o nível mais profundo da verdade relativa a ele: isto é, que somos todos um. (p. 167)

E enquanto, interiormente, Diúna começa a encontrar o equilíbrio, no contexto social outra batalha precisa ser travada:

- Esse menino dorme o dia todo!
 - Acho que está encantado.
 - O filho do cacique é bobo!
 - Menino medroso...
 - Não sabe caçar, não sabe lutar...
 - Ele só sabe dormir...
- As crianças da tribo faziam caretas horrorosas para o curumim. (Robatto, 1982, p. 11)

O processo de formação de identidade está vinculado ao embate com normas instituídas. Embora não haja embate explícito entre os dois mundos, o do adulto e o da criança, a personagem subverte as tradições, operando uma espécie de embate silencioso. Todavia,

mesmo quando consegue a auto-afirmação da identidade, o indivíduo precisa se afirmar perante o grupo social do qual faz parte. Diúna, como não poderia deixar de ser, já que a personagem é a representação da criança, também tem essa necessidade: “E assim, Diúna atravessou a taba com a sua amiga onça-pintada. Passou na frente das mulheres e dos guerreiros. Do pajé. Do cacique e dos outros curumins que espiavam escondidos. E ninguém saiu do lugar” (Robatto, 1982, p. 12). E o herói que se manteve firme em suas crenças e valores, em sua decisão de ser diferente, é finalmente reconhecido e valorizado pelo grupo:

- Diúna tem sangue forte, é curumim valente!
 - Quando crescer vai ser um grande guerreiro!
 - A onça brava virou mansa nas mãos desse curumim!
 E o pai dele – cacique – sorriu orgulhoso.
 E o avô dele – pajé – suspirou:
 - Ele descobriu um grande segredo, sozinho. Agora, tudo vai ficar fácil para este curumim... (Robatto, 1982, p. 14)

A trajetória heróica de Diúna, no sentido de definir-se, autoafirmar-se e ser aceito e valorizado pelo grupo ilustra o que diz Pearson (1992): “a recompensa da jornada inevitavelmente solitária do herói é a comunhão – comunhão com o ser, com outras pessoas e com os universos natural e espiritual. Ao fim da jornada, o herói sente que está em casa, no mundo.” (p. 199)

Através dessa personagem, ser em formação representante da criança ou do jovem, percebemos, mais uma vez, o respeito manifesto por Sonia Robatto pela individualidade do leitor, por aspectos específicos do seu processo de crescimento, nesse caso, a afirmação da identidade e a integração no mundo como pessoa autônoma e capaz. A forma como a narrativa foi conduzida, com um narrador que se atém a apresentar os fatos sem emitir opiniões, deixa ao leitor a atividade crítica, abrindo espaço para seus questionamentos e suas interpretações. A obra analisada comprova o que afirma Yunes e Pondé (1988):

Uma literatura que se quer aberta tem de representar a realidade de tal modo que permita opções ao leitor, ao lado de sua identificação. A literatura verdadeiramente emancipatória promove a criatividade e o espaço do leitor pela sua própria expressão estética. (p. 42)

Dessa forma, o respeito ao leitor em crescimento e a aposta em sua capacidade de discernimento têm espaço garantido em *O segredo do curumim*.

4.6 COM O PÉ NA REALIDADE

A problemática social, com suas desigualdades e diferenças, também está representada na literatura infanto-juvenil baiana. Em *O menino e o trio elétrico*, de Cyro de Mattos, que tem como foco principal o desejo de um menino pobre de desfilar em um bloco famoso no carnaval de Salvador, o leitor entrevê as diferenças econômicas e sociais que marginalizam a criança. Salvador é o espaço real onde a narrativa se desenvolve. Em suas ruas o garoto Chapinha vive seu cotidiano de vendedor de amendoim, sem trégua para descanso: “Vai e volta várias vezes no dia pela orla, sem ter tempo de ver o mar como uma piscina ou encapelado quando o vento forte açoita as ondas” (Mattos, 2007, p. 10).

A realidade não é idealizada. Assim, personagens, cenários e acontecimentos são representações reais da pobreza e da miséria nos grandes centros urbanos. Chapinha mora na periferia e desloca-se todos os dias por vários bairros da cidade para trabalhar. Na casa pequena de três cômodos, mora com a mãe que “ainda não completou 30 anos de idade, mas já tem alguns fios de cabelos brancos, a boca com os dentes falhos, a pele negra com rugas” e “vive de lavar roupas para os estudantes de uma pensão no largo do Tororó” (Mattos, 2007, p. 11) e com a avó que “costuma ficar na cadeira de vime, mastigando um bolo de feijão na boca desdentada”, a “jogar búzios e adivinhar a sorte daqueles que a procuram aflitos” (p. 11-12). O pai, que “só andava bêbado depois que ficou sem emprego, xingando Deus e o mundo” (p. 11), havia morrido atropelado antes do nascimento de Chapinha. A literatura infanto-juvenil já há algum tempo apresenta aos seus leitores os problemas da sociedade contemporânea através de uma abordagem mais realista. De acordo com Glória Pondé (1985),

Na esteira da emancipação da cultura brasileira e das novas gerações, a literatura infantil de hoje forjou seu projeto estético e ideológico, centrado no compromisso de não castrar a criança, mostrando-lhe a realidade sem mentiras, procurando apresentar-lhe o real na sua complexidade. Isto não exclui o jogo nem a fantasia; muito pelo contrário, esses são uma das formas preferidas para se criticar a realidade. (p. 81)

Cyro de Mattos faz uma representação realista do contexto social, abordando a problemática da pobreza e as dificuldades financeiras enfrentadas pela família, que obriga a criança a trabalhar antes da hora para ajudar nas despesas familiares. E como a realidade não é retocada, a criança não é poupada de aspectos que podem ser considerados asquerosos por aqueles que desconhecem a crueldade da miséria:

O banheiro fica nos fundos da casinha, separado da cozinha por uma parede de tábuas, um lugar que mal dá para uma pessoa se mexer. Às vezes vó Pequena faz as necessidades numa bacia velha de alumínio. À noite, antes de lavar a vó, mãe Silvina chama Chapinha para depositar no vaso sanitário as necessidades que a velha fez na bacia. (Mattos, 2007, p. 15)

Com todos os membros da família inseridos no mundo do trabalho informal, o risco de marginalização social é afastado, já que, ainda que precariamente, participam da comunidade onde vivem, pagam aluguel e tem crédito na mercearia para comprar a prazo. A inserção precoce no mundo do trabalho provavelmente priva o garoto de freqüentar a escola, não sendo, contudo, esse aspecto abordado na narrativa.

O desejo de comprar um abadá e sair em um bloco carnavalesco, alimentado há muitos anos, e que ressurge com força nas semanas que antecedem o carnaval e cresce à medida que cresce o garoto, esbarra na impossibilidade econômica da realização:

Dinheiro é que nunca tem para comprar seu abadá. Acha até graça quando Caetano Veloso canta que atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu. Talvez algum dia tenha sido dessa forma, mas, atualmente, atrás do trio elétrico só vai quem tem dinheiro para comprar o abadá. Só com grana é possível comprar o abadá e sair por aí pulando e cantando, todo animado no bloco. (Mattos, 2007, 7-8)

Para Chapinha, o carnaval sempre teve outro significado, diferente daquele de festa e curtição a que só o branco, “e branco rico, que vem de fora da Bahia e do estrangeiro” (p. 8) tem direito. Nos dias de festas, o menino vê mais uma oportunidade de trabalhar e “aproveita o embalo da euforia, com muita gente animada não só nas ruas, mas nos bares e botequins, e vai vender amendoim torradinho. É a época do ano em que mais vende amendoim torradinho do Chapinha” (p. 9). Mesmo após a folia, o carnaval continua significando trabalho:

E o que é que sobra para ele dessa festa que é disparada a mais animada do Brasil? Na Quarta-feira de Cinzas, quando o coral frenético silencia, surge a oportunidade de ganhar um dinheirinho. A festa oferece-lhe, e a muitos como ele, a oportunidade de melhorar o sustento nessa incrível arte da sobrevivência. Com uma vassoura e tonel estará a postos para limpar o lixo da euforia. (Mattos, 2007, p. 9)

Com isso, a narrativa acentua a desigualdade existente, ao não se ater apenas a criticar a diferença de poder aquisitivo que veta a participação de muitos na festa, mas apontar também as configurações opostas e contraditórias e os significados distintos que o carnaval adquire.

No entanto, em alguns momentos, sobressai na narrativa a idéia de que o carnaval e a alegria por ele proporcionada são a solução, se não para resolver, pelo menos para fugir dos problemas cotidianos:

Não dá para ninguém ficar parado. Não dá, não dá, não dá. Nessas horas de felicidade, todo mundo esquece os esforços impostos dia a dia, no decorrer do ano. Ninguém quer saber daquele dissabor que faz a vida virar briga feia, quando muitos dão um duro danado e procuram se virar como podem para sobreviver. (Mattos, 2007, p. 3)

Chapinha “sabe que, vendendo amendoim torrado, nunca vai conseguir dinheiro para comprar seu abadá” (p. 8) e, por isso, busca outras formas de resolver o problema. Primeiro, e apesar do medo que sente das atividades religiosas da avó com os orixás, o menino tenta conseguir sua ajuda para consultar o espírito do pai sobre uma forma de ganhar dinheiro. Depois da recusa da avó que, “resmungando, tossindo e cuspiendo no piso esburacado”, diz que “é melhor deixar o espírito do morto por lá, vivendo no outro lado da vida” (p. 13), Chapinha pensa em participar do Festival de Abadá, promovido por uma rádio local, mesmo tendo fracassado em participações anteriores, mas desiste ante a perspectiva de mais uma luta desigual:

Na primeira vez que participou do Festival de Abadá, foi um desastre. Deu um branco nele, e não saiu nada. Na segunda, ficou nervoso e com muito esforço soltou, enfim, o tema de verão da FM 104 ao vivo. Mas foi desclassificado. Não pretende mais participar do festival, tem muita gente cobra, muito cantor de verdade, alguns até já gravaram seu próprio CD. (Mattos, 2007, p. 16-17)

A solução para o problema de Chapinha, ironicamente, surge de um problema gerado pela desigualdade social: a violência. O menino presencia o assalto sofrido por um gringo que costuma fazer *cooper* no Dique do Tororó. O ladrão, perseguido pela polícia, atira o relógio roubado nas águas e foge. Ao saber que o homem oferece recompensa para quem recuperar o relógio, que é de ouro e de estimação, Chapinha vê aí a chance de realizar o seu sonho. Após vários dias de mergulho nas águas do Dique, finalmente encontra o relógio e recebe a recompensa prometida, podendo enfim comprar o abadá.

A interação do leitor com texto, ainda que não seja possibilitada pela identificação com a personagem devido às diferenças sociais, decorre da identificação com a situação narrada que, vista fora do contexto apresentado, ganha contornos universais da luta para alcançar objetivos. Além disso, a narrativa instaura uma espécie de torcida pelo protagonista.

O leitor é levado a ampliar sua visão de mundo a partir do conhecimento de uma situação diferente daquela que vive. Obras que tratam da temática social, com todos os seus problemas, possibilitam o desenvolvimento do senso crítico do leitor. Ana Maria Machado (2002) aponta para mais uma contribuição das narrativas que recriam a realidade a partir de uma visão mais realista:

A imersão em histórias passadas no cotidiano costuma modificar o jovem leitor no sentido de olhar de modo diferente para o ambiente em que vive, a realidade que o cerca. Mas também acaba trazendo outro grande presente ao prepará-lo para um encontro posterior com os grandes mestres do romance realista, um dos pratos principais do grande cardápio literário de narrativas ocidentais. (p. 110)

A obra de Cyro de Mattos apresenta uma visão crítica da situação abordada, ao apontar diferenças econômicas e sociais excludentes. Contudo, a narrativa não ultrapassa a mera constatação dos fatos, não havendo questionamento ou problematização dos mesmos. Isso talvez decorra da proposta inicial da obra que, de acordo com o autor, não era fazer denúncia social:

Não tive intenção de fazer denúncia social na triste história do Chapinha com final feliz. Do texto escorre humanismo social entrelaçado com a poesia da vida. Não forcei nada. Simplesmente busquei representar o real com ternos sentimentos de mundo, ser coerente frente aos problemas e contradições do carnaval de hoje em Salvador.²²

A construção narrativa, com a ausência de diálogos e a presença de longos parágrafos digressivos, pode trazer o risco de tornar a leitura enfadonha para o leitor infante-juvenil. Esse risco, todavia, é minimizado pelo enredo interessante e pela presença de uma criança como protagonista.

Convém registrar o caráter inovador do livro de Cyro de Mattos, por ser o primeiro na literatura infante-juvenil baiana a apresentar como protagonista um garoto pobre da cidade grande e tematizar as desigualdades presentes na realidade social da capital baiana, evidenciando-as.

²² Cyro de Mattos, em entrevista concedida para esta pesquisa e que está disponível nos anexos.

5 CAMINHAR É PRECISO – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Criação literária, personagens e leitores: em processo de crescimento

*Que pode haver de mais belo que um caminho?
É o símbolo e a imagem da vida ativa e variada.
(George Sand apud Bachelard, 1993, p. 31)*

Em seu livro *A poética do espaço* (1993), Gaston Bachelard diz que o caminho é um “lindo objeto dinâmico” (p. 30). De fato, o caminho é movimento, mas é também parada para contemplar a paisagem ou descansar. Oferece-se para seguirmos em frente, mas também para retornarmos. Esse movimento de ir e vir, parar e prosseguir, associado à possibilidade das descobertas, das surpresas e dos encontros e reencontros, dinamiza a caminhada.

Ao longo da presente dissertação, desde o título, intentamos utilizar o caminho como metáfora da trajetória percorrida pela literatura infanto-juvenil no seu processo de transformação identitária. Ao chegarmos ao final e olharmos para trás, observamos que a metáfora do caminho também se adequa ao trabalho de pesquisa realizado. Inicialmente, empreendemos uma viagem pelos caminhos ainda pouco percorridos, mas conhecidos, da literatura infanto-juvenil. Ao enveredarmos pelas trilhas da literatura infanto-juvenil baiana, deparamo-nos com um caminho íngreme, ainda não trilhado, pouco conhecido. A caminhada, todavia, foi profícua.

As obras analisadas atestam o compromisso que os escritores baianos assumiram com seu público leitor, a criança e o jovem. A forma como as narrativas são organizadas e estruturadas propiciam a interação do leitor com o universo ficcional, estabelecendo um processo dialógico que resulta na experiência estética. As construções narrativas solicitam a atuação do leitor, propiciando-lhe experiências que conduzem ao autoconhecimento e recriação da sua realidade.

Essa experiência que o texto literário proporciona ao leitor, de projetar-se nas personagens e vivenciar aventuras, sensações, conflitos, sem deixar de ser ele mesmo, possibilita a vivência, por meio das histórias, de outras experiências que enriquecem o seu próprio viver e propiciam a oportunidade de olhar o mundo a partir de outros pontos de vista. Anatol Rosenfeld (1991) assim discorre sobre essa função da literatura:

De um modo geral, a literatura amplia e enriquece a nossa visão da realidade de um modo específico. Permite ao leitor a vivência intensa e ao mesmo tempo a contemplação crítica das condições e possibilidades da existência humana. [...] A literatura é o lugar privilegiado em que a experiência "vivida" e a contemplação crítica coincidem num conhecimento singular, cujo critério não é exatamente a "verdade" e sim a "validade" de uma interpretação profunda da realidade tornada em experiência. Na fruição da obra de arte literária podemos assimilar tal interpretação com prazer (vivendo-a e contemplando-a criticamente), mesmo no caso de ela, no campo da vida real, se nos afigurar avessa às nossas convicções e tendências. Embora não transmitindo nenhum conhecimento preciso, capaz de ser reduzido a conceitos exatos, a obra suscita uma poderosa animação da nossa sensibilidade, da nossa imaginação e do nosso entendimento que resulta prazenteira, como toda fruição estética. Este prazer pode integrar, através da empatia com as situações fictícias, emoções veementes, sofrimentos e choques dolorosos, sem que deixe de ser prazer, já que tudo decorre em nível simbólico-fictício. (p. 57-58)

Para isso, o texto literário atua "sobre os sentimentos, produzindo emoções que se classificam entre as funções psíquicas mais profundas" (Jesualdo, 1985, p. 94), sendo esta a virtude maior da literatura infantil, de acordo com Jesualdo, "seja ela realista ou fantástica, esteja condicionada por fatores absurdos ou motivos familiares: em quaisquer dos casos, será sempre parte integrante do homem pleno" (Jesualdo, 1985, p. 95). Ao fazer isso, a literatura infanto-juvenil baiana exerce o papel que lhe cabe como manifestação artística que é.

Observamos que nas narrativas analisadas, de um modo geral, a criança e o jovem são respeitados em suas peculiaridades do momento, valorizando as fases do crescimento em sua singularidade. Ou seja, a infância e a adolescência são consideradas pelo que significam e não como fases de preparação para a etapa seguinte da vida.

São livros que propiciam a identificação entre leitor e personagem. Para Coelho, a personagem é "a *transfiguração de uma realidade humana* (existente no plano comum da vida ou imaginada em algum lugar) transposta para o *plano da realidade estética* (ou literária)" (Coelho, 1993, p. 70, grifos da autora). Assim, por meio das personagens, com as quais se identifica, o leitor experimenta várias "*possibilidades de existência* permitidas ao homem ou à condição humana" (Coelho, p. 1993, p. 70, grifos da autora).

Nas narrativas baianas analisadas, as personagens passam por processos de amadurecimento. As viagens, presentes nas narrativas em várias configurações, desempenham papel essencial nesse processo ao conduzirem as personagens para dentro de si mesmas, proporcionando transformações necessárias ao crescimento. Analogamente, ou metaforicamente, o leitor realiza a viagem rumo ao amadurecimento – possibilitado pela identificação com a personagem e/ou com o tema abordado – ao empreender a viagem

literária através da ficção. Conforme afirma Serra (1998), “o exercício de pensar a vida se enriquece com a leitura do texto literário” (p. 99). Ao mesmo tempo em que afeta o leitor, o texto promove o desenvolvimento da sensibilidade estética e da visão crítica da realidade.

Há uma preocupação dos autores estudados em abordar temas relacionados ao universo da criança e do adolescente, em tematizar a sua realidade e vivências cotidianas, em especial o seu mundo interior. Assim, temas como sentimentos e emoções decorrentes do crescimento, amadurecimento emocional, conflitos psicológicos estão presentes nas narrativas.

E como a leitura de textos literários possibilita que o leitor compreenda a vida, compreendendo, primeiramente, a si próprio, e, depois, ao outro e ao seu mundo exterior, decorre daí a principal função da literatura infanto-juvenil. Ao oferecer-se como experiência de autoconhecimento, a literatura infanto-juvenil exerce um papel fundamental contribuindo para a busca e formação da identidade, busca de um lugar no mundo, posicionamento frente à realidade e ampliação da visão de mundo de seus leitores. Afinal de contas,

É para isso que o homem conta histórias – para tentar entender a vida, sua passagem pelo mundo, ver na existência alguma espécie de lógica. Cada texto e cada autor lidam com elementos diferentes nessa busca, e vão adequando formas de expressão e conteúdo de um jeito que mantém uma coerência interna profunda que lhe dão sentido. (Machado, 2002, p. 75)

Nos livros analisados, as personagens e, por identificação, também o leitor, passam por aprendizagens que modificam sua relação consigo e com os outros. Entretanto, isso não significa que os textos sejam pedagógicos ou didatizantes. Ao contrário, são obras abertas a diferentes interpretações, que possibilitam a identificação do leitor com as personagens e situações criadas. Além disso, em maior ou menor grau, são ricas em simbolismos e, "se o texto está apto a representar idéias de modo simbólico, ele requer interpretação, vale dizer, participação do leitor, que o absorve conforme suas experiências, gostos e preferências" (Zilberman, 2005, p. 60) e não se fecha em um sentido único.

A análise das obras selecionadas comprova o cuidado e a dedicação dos escritores baianos no que se refere à construção literária. A utilização de metáforas, humor, linguagem coloquial, diálogos, intertextualidade, ludismo contribuem para tornar as narrativas dinâmicas e plurissignificativas. A estrutura das narrativas varia entre a organização linear – embora, algumas delas, rompendo com o tradicional ao intercalar vários fios narrativos – e, em alguns casos, a organização fragmentada, em níveis mais ou menos acentuados. O movimento também é conseguido pela inserção nas narrativas de tipologias textuais diversas.

Percebemos que os autores analisados tomam o partido da criança e do jovem, valorizando o seu ponto de vista e levando em consideração seu modo próprio e peculiar de pensar. Contudo, semelhante ao que foi observado por Edmir Perrotti (1986b) ao analisar, dentre outros, o livro *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria Machado, notamos que, embora haja a tentativa de libertação do caráter pedagógico com a renovação de conteúdo e mudança do foco narrativo, em algumas obras o discurso às vezes segue o modelo utilitário tradicional ao buscar o ensinamento de formas de conduta por meio da fala do adulto disfarçada na fala de personagens. Todavia, esse fato, conforme acentua o próprio Perrotti, não desvaloriza as narrativas como obras de arte, pois estas, sendo bem construídas, amenizam o utilitarismo. Para o autor, mesmo artistas criativos e empenhados na renovação são, por vezes, atingidos pelo peso da tradição.

Se autores importantes sucumbiram muitas vezes ao modelo narrativo tradicional – e continuam sucumbindo – isso mostra as dificuldades por que passa toda tentativa de renovação na área da cultura, sobretudo quando esta ocorre de forma um tanto aleatória, como é o caso da renovação da literatura para crianças e jovens em nosso país. Na verdade, as discussões em torno do fazer literário para crianças entre nós só recentemente ganharam uma certa organicidade. (Perrotti, 1986b, p. 132)

No caso das narrativas analisadas pela presente pesquisa, a construção literária, rica em alegorias e metáforas, se sobressai. Percebemos a valorização da criança e do jovem pelos autores, não apenas devido à presença dos mesmos como personagens principais, mas também pela voz que conduz a narrativa, pela utilização da fantasia e pela tematização de situações, conflitos e problemas próprios da infância e adolescência decorrentes do crescimento e amadurecimento do ser humano. A partir dos aspectos analisados, constatamos que a literatura infanto-juvenil baiana está traçando um caminho evolutivo rumo à qualidade artística de suas produções.

O bom é saber que caminhos conduzem a outros caminhos, que cruzamentos abrem outras possibilidades de percursos. Bom também é saber que a estrada segue sempre em frente, mas existem trilhas, desvios, bifurcações. E em cada uma delas vamos descobrindo caminhos novos. E, se essas trilhas levam a outros caminhos, a novas descobertas, também permitem o retorno ao caminho anterior. O movimento de ir e vir que a estrada possibilita realizar garante liberdade de movimentos e retorno a trechos já percorridos. Diante da carência de estudos acadêmicos, fica evidente que há muito a ser explorado no caminho

construído pela literatura infanto-juvenil baiana. Essas obras baianas estão à espera de outras leituras, outros olhares, outros estudos. Assim, caminhar é sempre preciso.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de apoio à pesquisa:

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1991.

AGUIAR, Luiz Antonio. Uma literatura & seu leitor!. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

ALBERGARIA, Lino de. *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*. Belo Horizonte: Lê, 1996.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Floração de imaginários: o romance baiano no século 20*. Itabuna/Ilhéus, BA: Via Litterarum, 2008.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Letra, leitor, leituras: reflexões*. 2. ed. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2006.

ARIÈS, Phillipe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

ASSMANN, Hugo. *Paradigmas educacionais e corporeidade*. 3. ed. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORDINI, Maria da Glória. Crítica e literatura infantil nos anos de 70 e 80. In: KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

BRANDÃO, Ana Lúcia. A literatura infantil dos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

CADERMATORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. São Paulo: Global, 1985.

COELHO, Betty. *Contar histórias: uma arte sem idade*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil: séculos XIX e XX*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & linguagem: a obra literária e a expressão lingüística*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens européias ao Brasil Contemporâneo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.

COLASANTI, Marina. In: Oliveira, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Balanço dos anos 60/70. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1991.

DEBUS, Eliane Santana Dias (org.). *A literatura infantil e juvenil de língua portuguesa: leituras do Brasil e d'além mar*. Blumenau, SC: Nova Letra, 2008.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1995.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JESUALDO. *A literatura infantil*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1985.

KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KOTHE, Flávio. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

MACHADO, Ana Maria. Pelas frestas e brechas: importância da literatura infanto-juvenil brasileira. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: ABL, ano XII, nº.48, p. 103-118, jul.-ago.-set. 2006.

MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. História infantil e pedagogia. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARCHI, Diana Maria. *A literatura infantil gaúcha: uma história possível*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MÜLLER, Lutz. *O herói: todos nós nascemos para ser heróis*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.

OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura infantil e leitura estática. In: *Revista Nonada*. Ano 3, nº 4. Porto Alegre: Ago/dez. 2000.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. *Teoria da literatura na escola*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

PERROTTI, Edmir. “... Mas as crianças gostam!” In: KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

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

PEARSON, Carol S. *O herói interior: seis arquétipos que orientam a nossa vida*. Tradução de Terezinha Batista Santos. São Paulo: Cultrix, 1992.

PONDÉ, Glória. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1985.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Leitura, um diálogo subjetivo. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

RAMOS, Anna Claudia. O jogo do faz-de-conta. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Essência e função da literatura. In: CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 1970. In: SERRA, Elizabeth D’Angelo (org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SANDRONI, Laura. *De Lobato à Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SERRA, Elizabeth D'Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

SISTO, Celso. A pretexto de se escrever, publicar e ler bons textos. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

SISTO, Celso. Em que terra estão pelados os meninos quando o herói está desnudo? In: *Letrônica*. Porto Alegre. Vol. 1, n. 1, p. 187-199, dez. 2008.

SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho de. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!* São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

YUNES, Eliana. Literatura e educação: a formação do sujeito. In: KHÉDE, Sonia Salomão (org.). *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. *Leitura e leituras da literatura infantil*. São Paulo: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina. A leitura da literatura infantil brasileira. In: DEBUS, Eliane Santana Dias (org.). *A literatura infantil e juvenil de língua portuguesa: leituras do Brasil e d'além mar*. Blumenau, SC: Nova Letra, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 8. ed. São Paulo: Global, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: *A produção cultural para a criança*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cadermatori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

Sites:

<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe.sys/start>.

<http://www.cbl.org.br>

<http://fnlij.org.br>

<http://revistapaisefilhos.terra.com.br>

<http://www.ube.org.br>

Obras literárias:

ADONIAS FILHO. *Os bonecos de seu Pope*. Rio de Janeiro: TecnoPrint, 1989.

ADONIAS FILHO. *Um coquinho de dendê*. São Paulo: Editora do Brasil, 1985.

ADONIAS FILHO. *Fora da pista*. 2. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1982.

ADONIAS FILHO. *Uma nota de cem*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1973.

AMADO, Jorge. *A bola e o goleiro*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

AMADO, Jorge. *O gato Malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Ara uma vez: uma fábula abecedária*. Itabuna, BA: Via Litterarum, 2005.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Travessias do travesso Pingo D'Água*. Ilhéus, BA: Letra Impressa, 2001.

BORGES, Jafé. *Deu a louca no computador do céu*. Recife: Bagaço, 1996.

BORGES, Jafé. *Navegações maravilhosas: Brasil 1500*. Recife: Bagaço, 2001.

BORGES, Jafé. *O palácio mais gostoso do mundo*. São Paulo: Editora do Brasil, 1991.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. *Bem me quer*. Salvador: EGBA, 2003.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. *A casinha da chaminé azul*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

COSTA, Aramis. *A caranguejinha de ouro*. São Paulo: Ática, 1986.

COSTA, Aramis. *Helena Helena*. São Paulo: Ática, 1986.

COSTA, Aramis. *O morro do Caracará*. São Paulo: Ática, 1986.

CUNHA, Carolina. *Aguemon*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CUNHA, Carolina. *Eleguá*. São Paulo: SM, 2007.

CUNHA, Helena Parente. *Marcelo e seus amigos invisíveis*. São Paulo: Global, 2003.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O fantasma da delegacia*. São Paulo: Contexto, 1988.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *A guerra do gato*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Os quatro mosqueteiros eram três*. São Paulo: Contexto, 1989.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O rei Artur vai à guerra*. São Paulo: Contexto, 1987.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Bacanas e famosos no caderno de autógrafos*. São Paulo: Paulinas, 2007.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Braçoabraço*. São Paulo: Saraiva, 1998.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Da costa do ouro*. São Paulo: Saraiva, 2000.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Primavera pop!*. São Paulo: Saraiva, 1996.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Quem conta um conto aumenta um ponto*. São Paulo: Saraiva, 2002.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Sob o signo das luzes*. São Paulo: FTD, 2008.

LEMOS, Gláucia. *As aventuras do Marujo Verde*. São Paulo: Atual, 1990.

LEMOS, Gláucia. *Uma aventura no reino dos peixes*. Salvador: Bureau, 1997.

LEMOS, Gláucia. *O cão azul e outros poemas*. Belo Horizonte: Formato, 1999.

LEMOS, Gláucia. *Coração de lua cheia*. São Paulo: Nacional, 1986.

- LEMOS, Gláucia. *Um elfo em minha mão*. São Paulo: Contexto, 1987.
- LEMOS, Gláucia. *Estrela, estrela minha*. São Paulo: Editora do Brasil, 1991.
- LEMOS, Gláucia. *Furta-cor e a mochila mágica*. São Paulo: Atual, 1998.
- LEMOS, Gláucia. *A garota do bugre*. Belo Horizonte: Dimensão, 1998.
- LEMOS, Gláucia. *As jóias do gnomo*. Belo Horizonte: Dimensão, 1995.
- LEMOS, Gláucia. *A morena Guiomar*. São Paulo: Atual, 1991.
- LEMOS, Gláucia. *O Marujo Verde nos mares da Ásia*. São Paulo: Atual, 1997.
- LEMOS, Gláucia. *O Marujo Verde vai aos Andes*. São Paulo: Atual, 1995.
- LEMOS, Gláucia. *O menino que acendeu as estrelas*. Salvador: Editora do Brasil na Bahia, 1991.
- LEMOS, Gláucia. *O mistério do galeão*. Belo Horizonte: Formato, 1996.
- LEMOS, Gláucia. *As novas viagens do Marujo Verde*. São Paulo: Atual, 1993.
- LEMOS, Gláucia. *O poeta da liberdade*. Belo Horizonte: Dimensão, 1997.
- LEMOS, Gláucia. *Quem sabe onde mora a lua?*. São Paulo: Formato, 2007.
- LEMOS, Gláucia. *A surpresa atrás da porta*. São Paulo: Editora do Brasil, 1991.
- LEMOS, Gláucia. *Vou te contar, meu camarada*. Belo Horizonte: Dimensão, 2008.
- LIMA, Aristides Fraga. *Os barqueiros do São Francisco*. São Paulo: Scipione, 1992.
- LIMA, Aristides Fraga. *Os pequenos jangadeiros*. São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Aristides Fraga. *Perigos no mar*. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Aristides Fraga. *A serra dos dois meninos*. São Paulo: Ática, 1980.

MATTOS, Cyro. *O circo do cacareco*. São Paulo: Atual, 1998.

MATTOS, Cyro. *O goleiro Leleta e outras fascinantes histórias de futebol*. São Paulo: Saraiva, 2005.

MATTOS, Cyro. *Histórias do mundo que se foi (e outras histórias)*. São Paulo: Saraiva, 2003.

MATTOS, Cyro. *O menino camelô*. São Paulo: Atual, 1991.

MATTOS, Cyro. *O menino e o boi do menino*. São Paulo: Biruta, 2007.

MATTOS, Cyro. *O menino e o trio elétrico*. São Paulo: Atual, 2007.

MATTOS, Cyro. *Oratório de Natal*. Salvador: EGBA, 1997.

MATTOS, Cyro. *Palhaço bom de briga*. Porto Alegre: L&PM, 1993.

MEDAUAR, Jorge. *No dia em que os peixes pescaram os homens*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

PEREIRA, Breno Fernandes. *Mil: a primeira missão*. São Paulo: FTD, 2006.

PIMENTEL, Luis. *Barbas de molho*. Belo Horizonte: Dimensão, 1998.

PIMENTEL, Luis. *Bicho solto*. São Paulo: Editora do Brasil, 1992.

PIMENTEL, Luis. *Bié doente do pé*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1989.

PIMENTEL, Luis. *O bravo soldado meu avô*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.

PIMENTEL, Luis. *A casa no meio do mato*. São Paulo: Prumo, 2009.

PIMENTEL, Luis. *A gente precisa conversar*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

PIMENTEL, Luis. *História do bode Zé Pilão que já nasceu de bigode e falastrão*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993.

PIMENTEL, Luis. *Incrível tribo Pé-no-traseiro*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1996.

PIMENTEL, Luis. *O mosquito elétrico*. Rio de Janeiro: Myrrha, 2004.

PIMENTEL, Luis. *Todas as cores do mar*. São Paulo: Global, 2007.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A vingança de Charles Tiburone*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ROBATTO, Sonia. *O bicho folhagem*. São Paulo: Abril, 1982.

ROBATTO, Sonia. *Cantigas da vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROBATTO, Sonia. *A casa barriga: memórias de um bebê*. São Paulo: Códex, 2002.

ROBATTO, Sonia. *A ciranda do medo*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

ROBATTO, Sonia. *Marte invade a Terra*. São Paulo: Abril, 1982.

ROBATTO, Sonia. *A menina sem jeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROBATTO, Sonia. *Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

ROBATTO, Sonia. *Uma nuvem chamada Fofinha e outras histórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ROBATTO, Sonia. *Pé de guerra: memórias de uma menina na guerra da Bahia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ROBATTO, Sonia. *A ratinha Ritinha*. São Paulo: Abril, 1982.

ROBATTO, Sonia. *O segredo do curumim*. São Paulo: Abril, 1982.

ROBATTO, Sonia. *O terrível bicho papão e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ROBATTO, Sonia. *A viagem de retalhos*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

SALES, Herberto. *O burrinho que queria ser gente*. São Paulo: Editora do Brasil, s/d.

SALES, Herberto. *O casamento da raposa com a galinha*. 2. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1989.

SALES, Herberto. *A feiticeira da salina*. 5. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1989.

SALES, Herberto. *O homenzinho dos patos*. 11. ed. São Paulo: Editora do Brasil, s/d.

SALES, Herberto. *O menino perdido*. São Paulo: Nacional, 1984.

SALES, Herberto. *O sobradinho dos pardais*. 23. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

SALES, Herberto. *A vaquinha sabida*. 9. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1978.

SALES, Herberto. *A volta dos pardais do sobradinho*. São Paulo: Melhoramentos, 1985.

SILVA, Betty Coelho. *Foi um dia um dia foi: histórias populares do jeito que eu conto*. São Paulo: Paulus, 2007.

SILVA, Betty Coelho. *A menina do avental*. São Paulo: Editora do Brasil, 1988.

SILVA, Betty Coelho. *E se?*. São Paulo: Editora do Brasil, 1988.

TORRES, Antonio. *Minu, o gato azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

VALENTE, Margot Lobo. *Outro reino, outras fadas*. São Paulo: Paulinas, 1988.

VELLOSO, Mabel. *Arraia azul*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

VELLOSO, Mabel. *O cavalinho de pau*. São Paulo: Paulinas, 1990.

ANEXOS

ENTREVISTA COM CYRO DE MATTOS²³

Literatura como Fundamento da Vida²⁴

1. Como o senhor se tornou escritor? O que o motivou a escrever para crianças e jovens?

Publiquei meu primeiro conto “A Corrida” no suplemento literário do Jornal da Bahia, editado por João Ubaldo Ribeiro, em 1960. Daí para cá nunca mais parei. Meu livro de estréia foi *Berro de Fogo*, contos, em 1966. Está riscado de minha bibliografia porque seu texto envelheceu em pouco tempo. Pelo menos serviu para deflagrar meu processo criativo. Escrever começou assim na adolescência e se fez dentro de mim fundamental como o amanhecer. Ainda que seja um grão no deserto, escrever é a minha maneira de inaugurar sentidos, estar sozinho e solidário num só tempo, dizendo silêncios. Este é meu lugar onde arrisco tudo. Agradeço à ternura que herdei de minha mãe a inclinação para escrever livros infanto-juvenis. Quando já tinha escrito uma vintena de livros para adultos, aconteceu no escritor idoso o menino acordar e pedir que eu escrevesse para crianças e jovens. Tudo foi de repente, sem programar nada: Não sei explicar. De uns vinte anos para cá, tenho escrito para crianças e jovens. Vem dando certo, com prêmios importantes e reedições sucessivas de livros.

2. Existem diferenças entre escrever para adultos e escrever para crianças e jovens?

O livro para adultos tem suas características próprias, sua técnica, espaço, tempo, lugar e modo. Tratamento e abordagem que o diferem da obra escrita para crianças e jovens. O livro infanto-juvenil possui universo criativo específico, com suas nuances, linguagem, ritmo, psicologia. Mas livro bom é o rico de sentidos, servindo para idosos e pequenos. Convenhamos que Kafka, Pessoa, Jorge Luís Borges, Eça de Queiroz e Machado de Assis, entre outros, que eu saiba, não escreveram seus livros importantes para crianças e adolescentes. Não é o caso de Bartolomeu Campos Queirós, Ana Maria Machado, em parte Monteiro Lobato, esse que veio para encantar e morar no coração de crianças e jovens. Para não se falar em Cecília Meireles com o seu admirável *Ou isto ou aquilo*.

²³ Concedida por e-mail em 13/06/2009.

²⁴ Título atribuído à entrevista pelo entrevistado.

3. O que é preciso considerar para escrever para o público infanto-juvenil?

A psicologia do que se pretende dizer deve emergir e corresponder às razões e emoções da criança e do jovem. A linguagem ser clara, sem perder o poético. Ternura, graça, ritmo ágil, rima cativante. Na prosa uma história que prenda do princípio ao fim, como aprendi em minhas primeiras leituras das revistas em quadrinhos, [que] os meninos de meu tempo chamavam *Guri* e *Gibi*.

4. O conceito de literatura está sempre mudando, de acordo com o contexto histórico e cultural. Qual é a sua visão de literatura? O que é literatura?

Forma de conhecimento da vida através dos sinais visíveis da escrita. Não resolve os problemas econômicos, políticos, sociais e religiosos. Mas torna a vida viável e viver sem ela é impossível. Meu livro de crônicas. *Alma mais que tudo* traz esta epígrafe retirada de Drummond: “Se procurar bem, você acaba encontrando/ Não a explicação (duvidosa) da vida/ Mas a poesia (inexplicável) da vida.” Se quiser, como digo neste poema mínimo: “Poesia. Meu amor. Minha dor. Ó flor.”

5. O que é literatura infanto-juvenil?

Caminhos da escrita que se abre para a formação de uma mentalidade em crescimento. Dá prazer, faz sorrir, viajar na infância ou juventude, enriquece e nada toma em troca. Como a que é feita para adultos, sua matéria são as palavras – o pensamento, a idéia, a imaginação – estando ligada diretamente a uma das atividades básicas do indivíduo em sociedade: a leitura. Busca alcançar o leitor iniciante para uma formação integral, em que entra o eu mais o outro mais o mundo. Seu espaço, como se vê, é o da iniciação à vida, que cada um deve cumprir e viver em seu meio social.

6. A literatura direcionada a crianças e jovens por muito tempo foi marginalizada por ser considerada um gênero menor. Qual a sua opinião sobre isso?

Esta é uma visão que se ressent de perspectiva crítica. Um grande equívoco, preconceito calcado em uma ótica de que o que vale é o sujeito adulto, criança e jovem ainda não são gente, seu universo pouco tem a dizer, dado que superficial e inconseqüente. Isso é um

absurdo adotado pelos distraídos que ainda não perceberam que a verdadeira evolução de um povo se faz ao nível da consciência de mundo, situações e circunstâncias que cada um vai armazenando desde a infância.

7. Apenas recentemente a literatura infanto-juvenil começou a abandonar o vínculo com a pedagogia, que a marcava desde o seu surgimento, e buscou se afirmar como arte literária. Como escritor de obras literárias para crianças e jovens, quais as suas considerações sobre a relação literatura infanto-juvenil, pedagogia e arte?

O livro predisposto a fazer a cabeça da criança e do jovem revela deformações flagrantes. Tal predominância nos parece sem sentido. Estamos com Nelly Novaes Coelho quando diz que “a Literatura, em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir como agente de formação, seja no espontâneo convívio leitor//livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola.” A escola é hoje o espaço em que a relação entre o leitor e o livro mais se desenvolve na descoberta do eu mais o outro mais o mundo. Natural que os princípios ordenadores da vida neste espaço transmitidos contribuam para motivar o acontecimento de uma nova civilização. De outra parte, a literatura infanto-juvenil é arte que se faz com engenho e linguagem sedutora. As relações de aprendizagem e vivência são fundamentais nesta perspectiva que nos informa ser somente ela, como a que é feita para adultos, capaz de devolver à criatura humana o que é próprio da criatura humana: inteligência e sentimento.

8. E sobre a tríade autor-obra-leitor?

Ninguém escreve um livro para ficar no fundo da gaveta. O autor pretende com o livro transmitir uma experiência de vida e estabelecer uma dialética de tácito entendimento com o leitor pelas vias e arredios do ser, entre o belo e o feio, o alegre e o triste, o riso e o rancor, o amor e o ódio, a aventura e o risco, a vida e a morte.

9. Como autor, de que forma o senhor busca interagir com o seu leitor?

Comprometido com as verdades essenciais do ser humano. Cheio de sonho.

10. Como é o processo de criação de suas obras literárias infanto-juvenis? Quais os elementos que o senhor considera essenciais para garantir a qualidade artística das produções?

É uma viagem gratificante sob os instantes do menino e do jovem. Retorno ao tempo colorido do antigamente, que já vai longe. Reúno pedaços da infância e adolescência que os homens trancaram na alma. Noto que os componentes estruturais do texto resultante desta pulsação do coração devem corresponder ao mundo da criança ou do jovem. Tanto na forma como no fundo. Entram nisso como ingredientes importantes a espontaneidade e a habilidade, que o autor deve possuir na criação de um livro de poesia ou prosa de ficção para crianças e jovens. A expressão deve se manifestar com simplicidade no aparentemente fácil.

11. Como aconteceu o seu primeiro contato com livros literários? O que costumava ler na infância e adolescência?

Quando era pequeno comecei lendo revistas em quadrinhos. Descobri Júlio Verne, Monteiro Lobato, Érico Veríssimo, Poe e Dickens na biblioteca de seu Zeca Freire, o dono da farmácia em minha cidade natal. Quase adolescente, fui estudar interno em Salvador, e, na biblioteca do Colégio Maristas, foi a vez de ler Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, José de Alencar, Humberto de Campos e Machado de Assis. Ingressei na Faculdade de Direito da Ufba e nesse tempo gostava de visitar pela tarde a Livraria Civilização Brasileira, na Rua Chile. Sedento, buscava ali o pote da leitura. Foi o tempo do conhecimento de Dostoiévski, Tolstói, Tchekov, Katherine Mansfield, Sartre, Kafka, Pessoa, Brecht, Joyce, Faulkner, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Adonias Filho, Lúcio Cardoso, José Lins do Rego, Jorge Amado, Autran Dourado, Aníbal Machado, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Mário de Andrade, Drummond, Cecília Meireles, Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, entre tantos admiráveis escritores que me ensinaram a ver melhor a vida, equilibrar-me entre vazios, crenças e verdades que se formavam tecidas com os fios sem fim do sonho.

12. Qual a sua opinião sobre a atual produção de obras para crianças e jovens?

Muita boa, digna de qualquer literatura no mundo. Lembro Bartolomeu Campos Queirós, Elias José, Ana Maria Machado, Lígia Bojunga, Sylvia Orthof, Mário Quintana e, entre nós baianos Gláucia Lemos, citando aqui alguns nomes.

13. No panorama nacional, como se posiciona a produção de escritores baianos?

Há quem diga que a melhor poesia brasileira está sendo feita hoje no Nordeste e, em especial, aqui na Bahia. Concordo. Ressalto que contistas e alguns romancistas daqui são também de qualidades insuspeitadas. A literatura brasileira está entregue em boas mãos aqui na Bahia. Não entendo por que ainda não se escreveu uma crítica e ampla História da Literatura Baiana, de Gregório de Matos aos tempos atuais. Seria um projeto para ter o apoio do Governo do Estado, executado por um corpo de professores universitários e autores expressivos, que preencheria certamente uma omissão no mínimo lastimável.

14. Suas obras infanto-juvenis são produzidas tanto em verso quanto em prosa. Há predileção do autor entre essas duas formas de escritura?

Sinto-me à vontade na prosa como no verso. Quem determina se prosa ou verso é o assunto, o momento, a inspiração ou seja lá o que for.

15. Cyro de Mattos recorre a lembranças da infância e da adolescência para criar seu mundo ficcional? Pode-se dizer que *Histórias do mundo que se foi* é um livro de “memórias da infância”?

A infância é uma das vertentes de minha poesia para adultos, da prosa de ficção para crianças e jovens. Como acontece com *Histórias do mundo que se foi*, “memórias da infância” transfiguradas como ficção podem ser encontradas também em “Roda da Infância”, novela que está acabando de sair do forno da editora Dimensão, e “O Menino de Sonhadinho”, romance, que, provavelmente, deve ser publicado no próximo ano, pela Saraiva.

16. *O menino e o trio elétrico* é a história de um sonho que se realiza, mas é também uma narrativa que aborda questões culturais e diferenças sociais. Houve o objetivo de fazer denúncia social? Qual o papel da literatura infanto-juvenil frente aos problemas sociais e econômicos presentes na realidade do leitor?

Não tive intenção de fazer denúncia social na história triste do Chapinha com final feliz. Do texto escorre humanismo social entrelaçado com a poesia da vida. Não forcei nada. Simplesmente busquei representar o real com ternos sentimentos de mundo, ser coerente frente aos problemas e contradições do carnaval de hoje em Salvador. Alguns críticos disseram que fui o primeiro a trazer a realidade aguda do carnaval de hoje, em Salvador, para a literatura infantil, numa história bem concebida, escrita com espontaneidade, solidariedade e amor.

ENTREVISTA COM GLÁUCIA LEMOS²⁵

1. Como a senhora se tornou escritora? O que a motivou a escrever para crianças e jovens?

Acredito que ser escritora é uma consequência natural do meu interesse pelos livros como leitora desde a infância, e também de ter começado a compor meus textos desde então, o que fui desenvolvendo sem qualquer propósito, apenas exercitando um ato que me dava prazer, até que um dia me peguei com um bom número de livros no mercado. Aconteceu muito naturalmente, sem esforço. Ainda mais que isso, acredito que os artistas de todas as linguagens trazem a tendência para a criação desde que nascem, uma justificativa genética. Nos meus ancestrais paternos houve muitos professores de línguas, religiosos que lecionavam filosofia, teólogos, enfim, sempre um acentuado liame com cultura. Eu creio que os que nascem com o vírus literário, ou serão escritores, ou serão nada que os faça felizes.

2. Existem diferenças entre escrever para adultos e escrever para crianças e jovens?

Existem diferenças, sim. No livro para adulto o autor não observa limites, ele é, na inteireza do seu texto, policiando o trabalho apenas tecnicamente, na etapa posterior à criação. O livro infanto-juvenil requer tratamento especial no desenvolvimento da história, em respeito ao público potencial.

3. O que é preciso considerar para escrever para o público infanto-juvenil?

De início, a faixa etária a que o texto se destina. Linguagem acessível, no entanto cuidando para o pequeno leitor não se sentir tratado como um bobinho. O cuidado com os conceitos emitidos, a escolha do tema, que precisa ser instigante suficiente para manter a atenção da criança. E ainda a leveza da narrativa para não se tornar cansativa, e mantê-la atenta. E seja qual for a história, tratá-la com seriedade, como se se tratasse de leitor adulto. A criança percebe quando está sendo vista com alguma complacência.

²⁵Concedida via e-mail em 16/05/2009.

4. O conceito de literatura está sempre mudando, de acordo com o contexto histórico e cultural. Qual é sua visão de literatura. O que é literatura?

Não sou a pessoa mais indicada para teorizar em torno de literatura, assunto no qual não tenho formação acadêmica. Tenho formação em Direito e especialização em Filosofia da Arte (Crítica). Vivo a Literatura por opção vocacional. Como escritora, vejo na Literatura uma das expressões de arte que mais diretamente atingem o fruidor, e também que registram com maior fidelidade fatos e costumes de cada povo no contexto histórico da humanidade.

5. O que é literatura infanto-juvenil?

Definir literatura infanto-juvenil há que ser feito conforme sua finalidade que, ao lado da sempre opção de lazer ou informação – que também se refere à literatura para adultos – funciona como instrumento de estímulo à criatividade da criança e do jovem, e de desenvolvimento do hábito de leitura, que é o primeiro momento para aquisição de conhecimentos de toda espécie. Hábito que será feito na infância ou dificilmente será adquirido na idade adulta.

6. A literatura direcionada a crianças e jovens por muito tempo foi marginalizada por ser considerada um gênero menor. Qual a sua opinião sobre isso?

Ainda há pessoas pouco informadas que olham a literatura infantil como gênero menor, como literatura fácil. Revelam desconhecimento do assunto. Primeiro pela sua finalidade como fator instigante da criatividade e coadjuvante na formação da criança. Em segundo lugar, com referência ao processo da criação, que demanda, de parte do autor, apuro maior sob vários pontos de vista, justamente pela sua especificidade. Enganam-se os que supõem tratar-se de literatura fácil de ser elaborada, ou de livros para-didáticos. Literatura infantil não é acessório, é ficção para prazer da criança, ou do jovem.

7. Apenas recentemente a literatura infanto-juvenil começou a abandonar o vínculo com a pedagogia, que a marcava desde o seu surgimento, e buscou se afirmar como arte literária. Como escritora de obras literárias para crianças e jovens, quais as suas considerações sobre a relação literatura infanto-juvenil, pedagogia e arte?

No passado, os livros infantis tiveram fases de narrar vidas de santos e de personalidades históricas, fase de trazer contos de fundo moral, de bons modos e hábitos de higiene, o que lhes atribuía um vínculo apertado com a pedagogia, e por isso mesmo eram muito cansativos para os pequenos leitores, e sem atrativos. Modernamente, com o advento dos livros de Lobato, tornaram-se Literatura. Contam histórias para encantamento do espírito infantil e do espírito do jovem, fazendo da literatura um exercício de arte prazeroso, como se espera da fruição de toda arte. Hoje, é com a arte o parentesco mais próximo da literatura infantil. Por outro lado, a pedagogia não se afastou radicalmente. Ela se relaciona com sutileza, no particular do cuidado do autor com os conceitos emitidos, o emprego de linguagem elevada evitando gírias e vícios de linguagem – que são toleráveis nos textos para adultos –, fugindo a temas e narrativas sugestivos de maus costumes e que tais, que não devem ser apresentados à personalidade em formação da criança, como coisas naturais a serem cultivadas. Não mais que isso, porém, é dado à pedagogia na literatura infantil dos nossos dias. Sua direção é o prazer do leitor.

8. E sobre a tríade autor-obra-leitor?

A tríade autor-obra-leitor forma um bloco imprescindível para que o livro cumpra sua vocação. Mais que trigêmeos, são siameses. Há uma interdependência, porque a partir do autor, a obra se realiza, mas fecha seu ciclo nas mãos do leitor. Sem o autor não existe a obra e o leitor perde a razão de ser. Sem o leitor, a obra acontece, mas não se cumpre. Sem a obra, desaparecem as figuras do autor e do leitor; ambos existem em função da obra. Ignoro se existe uma direção filosófica para encarar esta tríade. Como autora, de olhos para a realidade, assim me parece.

9. Como autora, de que forma a senhora busca interagir com o seu leitor?

Instigando-o a refletir sobre fatos e personagens, de maneira que, no correr da leitura, seja levado, espontaneamente, a formular juízo crítico diante das situações e atitudes que vão se apresentando. As orientadoras pedagógicas das minhas editoras têm sabido utilizar muito bem esses recursos, elaborando fichas que encartam a publicação, a serem aproveitadas pelas professoras que trabalharão com esses livros.

10. Como é o processo de criação de suas obras literárias infanto-juvenis? Quais os elementos que a senhora considera essenciais para garantir a qualidade artística das produções?

Crio minhas histórias, infantis como adultas, a partir de idéias inspiradas em fatos corriqueiros, uma conversa, um episódio do dia-a-dia, uma frase escutada ao acaso. Não construo uma história. Posta no papel a frase inicial, a idéia vai se desenvolvendo e crescendo à medida que a história evolui, um fato puxa outro, um diálogo dá lugar a um acontecimento, e assim flui até o final. Até aí, a fase da diversão. Contada a história, vem a fase do trabalho, reler, corrigir, cortar, acrescentar, analisar a coerência dos personagens, sentir o ritmo da narrativa. Deixar descansar por uns dias, e voltar, reler e ainda corrigir. Enquanto escrevo, não tenho preocupação com elementos essenciais. Eu os examino no resultado do trabalho. Quando acabada a leitura, tenho a sensação de satisfação, sinto que encontrei “o tom”, ou seja, a história segura o leitor, a narrativa está ágil, leve, a linguagem fluente, tem bom ritmo, a conclusão fechou a história, o livro está pronto, vale um sorriso de alegria, nasceu o filho. Em livro infantil, além da história atraente e os elementos já enumerados, é necessário um pouco de humor ou alegria para prolongar o prazer da leitura.

11. Como aconteceu o seu primeiro contato com livros literários? O que costumava ler na infância e adolescência?

Desde que me lembro de mim, me vejo com livros e cadernos de desenho. Não posso dizer qual o primeiro livro de literatura que li, aprendi a ler aos 4 anos e, a partir daí, lia tudo o que me passava pelos olhos. Qualquer brincadeira perdia o interesse diante de um livro. Recordo-me de que lia Lobato, Julio Verne, a coleção infantil da editora Melhoramentos de Arnaldo de Oliveira Barreto, O Tesouro da Juventude, As Mil e uma Noites. Também lia os gibis de super-heróis da época. A família inteira só me presenteava com livros. Na adolescência, uma mistura: Guy de Maupassant, Érico Veríssimo, Tchekov, José Lins do Rego, Flaubert, Dumas, tudo da Coleção das Moças, muita poesia, Dostoievsky, que foi o meu primeiro ídolo literário com *Os irmãos Karamazov* e *Crime e castigo*, Thomas Mann, o Jorge Amado de *São Jorge dos Ilhéus* e *Terras do Sem Fim*, que ainda hoje considero as melhores obras desse autor, uns livros lindos da editora Thesaurus, cujos autores e títulos me fogem. Depois... mas depois já estava adulta.

12. Qual a sua opinião sobre a atual produção de obras para crianças e jovens?

Não posso falar disso porque não leio livro infantil. Não li Harry Potter, apesar do sucesso. Infantil só leio tirinhas de jornal e vejo desenho animado para rir e descontraír. Meu herói em quadrinhos é Garfield.

13. No panorama nacional, como se posiciona a produção de escritores baianos?

Na Bahia há gente muito boa escrevendo e tendo dificuldade para publicar, porque, mesmo sendo Salvador uma capital grande, não conta com uma casa editora. Temos gráficas que se dizem editoras. Os autores baianos ou migram para São Paulo e Rio à procura de oportunidade, ou enviam seus originais às editoras de lá, ou encomendam em gráficas as tiragens de seus livros e depois não sabem como distribuí-los e comercializá-los. Muitos procuram vendê-los de mão em mão. Quanto aos infantis, têm mais sorte quando um editor aprova um texto e seu quadro de divulgadores o leva às escolas que o adotam. Adotados, eles circulam, e o autor consegue uma penetração pelo território nacional. As editoras são casas comerciais como quaisquer outras, portanto, o autor que vende bem, por conta de adoções que agradaram a professores e alunos, sempre têm oportunidade de novos contratos para outros livros seus. Então, tendo produção de qualidade, esse autor vai em frente. Não acredito, porém, que isso esteja acontecendo com a maioria dos nossos autores, a julgar pelos comentários que correm. Mas sempre há alguns para afirmar que é possível.

14. Algumas de suas obras infanto-juvenis, seguindo uma tendência de seus contos para adultos, trazem a marca do surrealismo. Fale um pouco sobre essa influência.

Na infância ouvia muitas histórias, muitos contos populares. Adormecia escutando histórias fantásticas de reis e bruxas, princesas e príncipes encantados em peixes e papagaios, mouras-tortas que enfeitiçavam princesas e as transformavam em pombas e rãs. Esse mundo mágico e encantador povoou a minha infância pela voz de uma “mãe-preta” que era a doçura em forma humana. (Se existe céu é lá que ela está). Não tenho dúvida de que aquelas histórias que tanto emocionavam a mim e a meus irmãos foram a raiz que brotou no tronco da minha tendência ao surrealismo literário, e vieram a frutificar nos textos da escritora adulta.

15. Seus livros *A morena Guiomar*, *O poeta da liberdade*, *A garota do bugre* e *Vou te contar, meu camarada* trazem a temática do amor juvenil, mas também abordam questões sociais, políticas e econômicas. Qual o papel da literatura infanto-juvenil frente aos problemas presentes na realidade do leitor?

As questões sociais, políticas e econômicas estão aqui mesmo, dentro do nosso contexto existencial. É inevitável que participem da vida que se compõe em cada história. O papel da literatura infanto-juvenil frente a elas não é mais que dar visibilidade a uma realidade que a criança, e também o jovem, devem conhecer, ainda que na medida exata em que já tenham condição de compreendê-la. Não é aconselhável chocá-los, mas não é possível aliená-los da sua própria realidade.

16. A série do “Marujo Verde” é marcada pelo humor expressado através da irreverência e gabolice do papagaio Alberto. Como foi a construção dessa personagem? Como é escrever humor para crianças e jovens?

Alberto Pena é meu carro-chefe no particular de personagem. Ele nasceu de um pedido de meu neto Daniel, que, aos 8 anos (1990), estava maravilhado com um papagaio que apareceu no condomínio em que mora. Pediu-me uma história que tivesse um papagaio e uma baleia. Tive que levar o papagaio para o mar ao encontro da baleia, pois o contrário ficaria difícil. Acho papagaio um bicho gaiato, pois até mente que fala, na verdade não sabe o que repete. Não foi difícil compor o contraste entre a gaiatice de um papagaio e a circunspeção que inspira a figura de uma baleia. O humor foi fluindo em função das situações. A personalidade de um papagaio jamais seria coerente com atitudes sensatas, sisudas, ela é a personalidade do próprio malandro, pronto para criar situações hilariantes. Meu temperamento brincalhão e bem-humorado muito ajudou nessa composição. E muito me diverti enquanto trabalhei com Alberto Pena, nos 4 volumes dessa coleção, sinto saudades. Não tenho fórmula para humor; acontece no momento em que cabe. Aliás, de modo geral, não estabeleço mesmo fórmulas a seguir, tenho alguns princípios necessários, dos quais já falei mais acima, que policio depois do texto pronto. O mais é criar e trabalhar em cima. E agradecer a Deus por essa fonte de energia e de prazer.

Muito obrigada por ocupar-se dos meus livros e dessa operária da palavra. Disponha.

Salvador, 16 de maio de 2009. Gláucia Lemos.

ENTREVISTA COM LUIS PIMENTEL²⁶

1. Como o senhor se tornou escritor? O que o motivou a escrever para crianças e jovens?

Me tornei escritor influenciado pelos escritores a quem admirava. A vontade de escrever para crianças veio quando nasceu o meu filho, e imaginei que estava contando para ele as histórias de vida do meu avô. Assim nasceu o primeiro livro, *O bravo soldado meu avô*.

2. Existem diferenças entre escrever para adultos e escrever para crianças e jovens?

Acho que as diferenças são pouquíssimas, talvez apenas de tratamento de linguagem. Para mim, os melhores textos para crianças são aqueles que os adultos também gostam.

3. O que é preciso considerar para escrever para o público infanto-juvenil?

Basta ter consideração e respeito para com os menores, e evitar tratá-los como debilóides, com aquela linguagem tatibitate de alguns autores metidos a didáticos.

4. O conceito de literatura está sempre mudando, de acordo com o contexto histórico e cultural. Qual é a sua visão de literatura? O que é literatura?

Minha visão de literatura aponta na direção de se evitar o glamour. É apenas uma arte, que requer sensibilidade, aptidão, gratidão e muito trabalho.

5. O que é literatura infanto-juvenil?

Uma certa literatura que consegue interessar a crianças e jovens, e que a academia assim a rotulou.

6. A literatura direcionada a crianças e jovens por muito tempo foi marginalizada por ser considerada um gênero menor. Qual a sua opinião sobre isso?

²⁶Concedida por e-mail em 18/05/2009.

Não sei se foi marginalizada ou se apenas existiam poucos autores interessados em praticá-la. Um gênero que teve Monteiro Lobato como o principal nome não pode, jamais, ser menor.

7. Apenas recentemente a literatura infanto-juvenil começou a abandonar o vínculo com a pedagogia, que a marcava desde o seu surgimento, e buscou se afirmar como arte literária. Como escritor de obras literárias para crianças e jovens, quais as suas considerações sobre a relação literatura infanto-juvenil, pedagogia e arte?

Não faço e me recuso a fazer qualquer relação entre a literatura com pedagogia. A criação não será jamais pedagógica, pois é em sua natureza experimental, lúdica e libertária.

8. E sobre a tríade autor-obra-leitor?

Não entendi a pergunta.

9. Como autor, de que forma o senhor busca interagir com o seu leitor?

Escrevendo livros que possam estimulá-lo e comovê-lo.

10. Como é o processo de criação de suas obras literárias infanto-juvenis? Quais os elementos que o senhor considera essenciais para garantir a qualidade artística das produções?

Idéias interessantes, desenvolvidas com inteligência, sutileza e rigor formal no texto.

11. Como aconteceu o seu primeiro contato com livros literários? O que costumava ler na infância e adolescência?

Não li na infância. Minha família era muito pobre, não comprava livros. Fui ler na adolescência, quando, por conta própria, comecei a freqüentar a biblioteca pública em Feira de Santana. Aí, li tudo o que me apareceu pela frente.

12. Qual a sua opinião sobre a atual produção de obras para crianças e jovens?

Muito boa. Temos grandes obras e grandes autores.

13. No panorama nacional, como se posiciona a produção de escritores baianos?

Não tenho acompanhado com profundidade. Conheço um nome ou outro, mas não saberia dizer como exatamente se posiciona a literatura baiana.

14. Suas obras infanto-juvenis são produzidas tanto em verso quanto em prosa. Há predileção do autor entre essas duas formas de escritura? Existem diferenças e aspectos a considerar nos processos de criação?

Em geral, o livro já nasce se impondo quanto à forma a ser utilizada. Na primeira linha que escrevo de um novo, já sinto se vou escrevê-lo em prosa ou em verso. Gosto dos dois tratamentos.

15. Luis Pimentel recorre a lembranças da infância e da adolescência para criar seu mundo ficcional? Pode-se dizer que *Barbas de molho* é um livro de “memórias da infância e adolescência”?

Barbas de molho é exatamente isto, um livro de memórias de infância, mas com muita ficção pelo meio, pois a realidade pura e simples era muito sem sal.

16. O senhor tem muitos livros humorísticos direcionados ao público adulto. Os infanto-juvenis *A gente precisa conversar* e *Mosquito elétrico* são livros onde o humor prevalece. Como é o processo de escrever humor para crianças e jovens?

Adoro o humor e quase sempre estou tentando enfiá-lo em tudo o que escrevo. Evito apenas quando o texto já nasce com uma densidade dramática forte ou com boa dose de lirismo; aí, o humor pode atrapalhar. Mas em geral, só ajuda.

BIBLIOGRAFIA DA LITERATURA INFANTO-JUVENIL BAIANA**1969**

SALES, Herberto. *O sobradinho dos pardais*. São Paulo: Melhoramentos.

1973

ADONIAS FILHO. *Uma nota de cem*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A casinha-nuvem*. [s/ed].

SALES, Herberto. *A feiticeira da salina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

1974

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *O robozinho feio*. [s/ed].

SALES, Herberto. *O casamento da raposa com a galinha*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

1975

SALES, Herberto. *O homenzinho dos patos*. São Paulo: Editora do Brasil.

SALES, Herberto. *A vaquinha sabida*. São Paulo: Editora do Brasil.

1976

AMADO, Jorge. *O gato Malhado e a andorinha Sinhá*. Rio de Janeiro: Record.

ROBATTO, Sonia. *O bicho homem e outros contos populares*. São Paulo: Abril.

1977

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A árvore*. [s/ed].

1978

ADONIAS FILHO. *Fora da pista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MEDAUAR, Jorge. *No dia em que os peixes pescaram os homens*. São Paulo: Pioneira.

1980

LIMA, Aristides Fraga. *A serra dos dois meninos*. São Paulo: Ática.

SALES, Herberto. *O burrinho que não queria ser gente*. São Paulo: Editora do Brasil.

1981

ROBATTO, Sonia. *Uma nuvem chamada Fofinha e outras histórias*. Rio de Janeiro: Record.

CLARET, Ivan. *A mão que semeia*. Belo Horizonte: Comunicação.

1982

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Uma avenida na floresta*. São Paulo: Melhoramentos.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Os dois gatos*. São Paulo: Melhoramentos.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A galinha contente*. São Paulo: Melhoramentos.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *O papagaio Tubita*. São Paulo: Melhoramentos.

CLARET, Ivan. *Nerino, o cordeiro rebelde*. Belo Horizonte: Comunicação.

MEDAUAR, Jorge. *Bom como o diabo*. São Paulo: Pioneira.

ROBATTO, Sonia. *O bicho-folhagem*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *A jangada do Natal*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *Marte invade a Terra*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *A ratinha Ritinha*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *O segredo do curumim*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *Tião das selvas*. São Paulo: Abril.

ROBATTO, Sonia. *O vaqueiro misterioso*. São Paulo: Abril.

1983

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A casinha da chaminé azul*. São Paulo: Melhoramentos.

COUTINHO, Maria Antonia Ramos. *Meninos de Araucâ*. Salvador: W. Roth.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Vida e paixão de Pandonar, o Cruel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROBATTO, Sonia. *Cantigas da vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ROBATTO, Sonia. *O terrível bicho papão e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

1984

AMADO, Jorge. *A bola e o goleiro*. Rio de Janeiro: Record.

LIMA, Aristides Fraga. *Os pequenos jangadeiros*. São Paulo: Ática.

PIMENTEL, Luis. *O bravo soldado meu avô*. Rio de Janeiro: Antares.

SALES, Herberto. *O menino perdido*. São Paulo: Nacional.

1985

ADONIAS FILHO. *Um coquinho de dendê*. São Paulo: Editora do Brasil.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Folclore. Criança. Fantasia*. São Paulo: Nacional.

COUTINHO, Maria Antonia Ramos. *Os olhos que não queriam dormir*. São Paulo: FTD.

LIMA, Aristides Fraga. *Perigos no mar*. São Paulo: Ática.

MEDAUAR, Jorge. *Contos encantados*. São Paulo: EDICON.

PIMENTEL, Luis. *Hora do recreio*. Rio de Janeiro: Antares.

PIMENTEL, Luis. *Um menino chamado Asterisco*. Rio de Janeiro: Globo.

SALES, Herberto. *A volta dos pardais do sobradinho*. São Paulo: Melhoramentos.

SANTANA, Ailton Rodrigues de. *Tatu virou mingau*. São Paulo: EDICON.

1986

COSTA, Aramis Ribeiro. *A caranguejinha de ouro*. São Paulo: Ática.

COSTA, Aramis Ribeiro. *Helena Helena*. São Paulo: Ática.

COSTA, Aramis Ribeiro. *O morro do caracará*. São Paulo: Ática.

LEMOS, Gláucia. *Coração de lua cheia*. São Paulo: Nacional.

PIMENTEL, Luis. *Uma noite a coruja*. Rio de Janeiro: Antares.

PIMENTEL, Luis. *O ritmo da centopéia*. Rio de Janeiro: Globo.

ROBATTO, Sonia. *A ciranda do medo*. Rio de Janeiro: Globo.

ROBATTO, Sonia. *Natal com lua cheia, chuva miúda e cheiro de jasmim*. Rio de Janeiro: Globo.

ROBATTO, Sonia. *A viagem de retalhos*. Rio de Janeiro: Globo.

SANTANA, Ailton Rodrigues de. *A menina que enganou o sol*. São Paulo: EDICON.

VELLOSO, Mabel. *Arraia azul*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica.

1987

CASTRO, Fred Souza. *A gotinha d'água*. Rio de Janeiro: Vozes.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O rei Artur vai à guerra*. São Paulo: Contexto.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Um muro no meio do caminho*. São Paulo: Salesiana.

LEMOS, Gláucia. *Um elfo em minha mão*. São Paulo: Contexto.

MARTIÊT, Margot. *Leyly, a menina que veio de longe*. São Paulo: Nacional.

PIMENTEL, Luis. *Meninos de roça, cantigas de roda*. Rio de Janeiro: Globo.

SANTANA, Ailton Rodrigues de. *O vendedor de estrelas*. São Paulo: EDICON.

SOLEDADE, Marylene. *Rainha Carmela e seus ancestrais*. Salvador: CEPAC.

1988

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O fantasma da delegacia*. São Paulo: Contexto.

SILVA, Betty Coelho. *A menina do avental*. São Paulo: Editora do Brasil.

SILVA, Betty Coelho. *E se?* São Paulo: Editora do Brasil.

VALENTE, Margot Lobo. *Outro reino, outras fadas*. São Paulo: Paulinas.

1989

ADONIAS FILHO. *Os bonecos de seu Pope*. Rio de Janeiro: TecnoPrint.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Os quatro mosqueteiros eram três*. São Paulo: Contexto.

LIMA, Aristides Fraga. *O menino e o jegue*. São Paulo: Scipione.

PIMENTEL, Luis. *Bié doente do pé*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

PIMENTEL, Luis. *A fuga do cavalinho vermelho*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SANTANA, Ailton Rodrigues de. *O castelo dos sonhos possíveis*. Salvador: s/ed.

1990

LEMOS, Gláucia. *As aventuras do Marujo Verde*. São Paulo: Atual.

LIMA, Aristides Fraga. *O filho do caminhoneiro*. São Paulo: Scipione.

LIMA, Aristides Fraga. *Mané Tomé, o liberto*. São Paulo: Scipione.

RIBEIRO, João Ubaldo. *A vingança de Charles Tiburone*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

VELLOSO, Mabel. *O cavalinho de pau*. São Paulo: Paulinas.

1991

AMADO, Janaína. *Quem tem medo de pesadelo?* São Paulo: Atual.

BORGES, Jafé. *O palácio mais gostoso do mundo*. São Paulo: Editora do Brasil.

LEMOS, Gláucia. *Estrela, estrela minha*. São Paulo: Editora do Brasil.

LEMOS, Gláucia. *O menino que acendeu as estrelas*. Salvador: Editora do Brasil na Bahia.

LEMOS, Gláucia. *A morena Guiomar*. São Paulo: Atual.

LEMOS, Gláucia. *A surpresa atrás da porta*. Salvador: Editora do Brasil na Bahia.

LIMA, Aristides Fraga. *O administrador do rei*. São Paulo: Scipione.

MATTOS, Cyro de. *O menino camelô*. São Paulo: Atual.

1992

LIMA, Aristides Fraga. *Os barqueiros do São Francisco*. São Paulo: Scipione.

PIMENTEL, Luis. *Bicho solto*. São Paulo: Editora do Brasil.

PIMENTEL, Luis. *Bié e a grande viagem*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

PIMENTEL, Luis. *As roupas do papai foram embora*. Rio de Janeiro: Record.

PIMENTEL, Luis. *Uma vez uma avó*. Belo Horizonte: Lê.

VELLOSO, Mabel. *Medo do escuro*. São Paulo: Paulinas.

VELLOSO, Mabel. *O trenzinho azul*. São Paulo: Paulinas.

1993

ADONIAS FILHO. *O menino e o cedro*. São Paulo: FTD.

LEMOS, Gláucia. *As novas viagens do Marujo Verde*. São Paulo: Atual.

MATTOS, Cyro de. *Palhaço bom de briga*. Porto Alegre: L&PM.

PIMENTEL, Luis. *O chapéu de quatro pontas*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

PIMENTEL, Luis. *História do bode Zé Pilão*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

PIMENTEL, Luis. *A revolta dos dedos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

SILVA, Betty Coelho. *O galo cantou e ninguém sabe onde*. São Paulo: Scipione.

1994

PIMENTEL, Luis. *O peixinho do São Francisco*. Rio de Janeiro: Agir.

SALES, Herberto. *As boas más companhias*. São Paulo: Global.

VELLOSO, Mabel. *O leque*. São Paulo: Paulinas.

1995

LEMOS, Gláucia. *As jóias do gnomo*. Belo Horizonte: Dimensão.

LEMOS, Gláucia. *O Marujo Verde vai aos Andes*. São Paulo: Atual.

PIMENTEL, Luis. *A gente precisa conversar*. Belo Horizonte: Lê.

SALES, Herberto. *O caapora*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SALES, Herberto. *Flor-do-mato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SALES, Herberto. *O mistério das sete estrelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

1996

AMADO, Janaína. *Terror na festa*. São Paulo: Ática, 1996.

BORGES, Jafé. *Deu a louca no computador do céu*. Recife: Bagaço.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Primavera pop!* São Paulo: Saraiva.

LEMOS, Gláucia. *O mistério do galeão*. Belo Horizonte: Formato.

LIMA, Aristides Fraga. *O louco da gruta*. São Paulo: Scipione.

PIMENTEL, Luis. *Incrível tribo Pé-no-traseiro*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

ROBATTO, Sonia. *Pé de guerra: memórias de uma menina na guerra da Bahia*. São Paulo: Editora 34.

1997

COUTINHO, Maria Antonia Ramos. *Rico Rico, caro mico*. London: Evans.

LEMOS, Gláucia. *Uma aventura no reino dos peixes*. Salvador: Bureau.

LEMOS, Gláucia. *O Marujo Verde nos mares da Ásia*. São Paulo: Atual.

LEMOS, Gláucia. *O poeta da liberdade*. Belo Horizonte: Dimensão.

MATTOS, Cyro de. *Oratório de Natal*. Salvador: EGBA.

1998

BORGES, Jafé. *Apito de guerra em tempo de paz*. Recife: Bagaço.

CALMON, Lilia Gramacho. *O filho de meio*. Belo Horizonte: Formato.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Braçoabraço*. São Paulo: Saraiva.

LEMOS, Gláucia. *Furta-cor e a mochila mágica*. São Paulo: Atual.

LEMOS, Gláucia. *A garota do bugre*. Belo Horizonte: Dimensão.

MATTOS, Cyro de. *O circo do cacareco*. São Paulo: Atual.

PIMENTEL, Luis. *Barbas de molho*. Belo Horizonte: Dimensão.

1999

AVENA, Armando. *A menina que perdeu o nariz*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

LEÃO, Raimundo Mattos de. *Um campo de morangos para sempre*. São Paulo: Melhoramentos.

LEMOS, Gláucia. *O cão azul e outros poemas*. Belo Horizonte: Formato.

2000

ARGOLO, Bernadeth. *A menina chamada alegria*. Salvador: SECULT.

LEÃO, Raimundo Mattos de. *Da costa do ouro*. São Paulo: Saraiva.

2001

ARAUJO, Jorge de Souza. *Travessias do travesso Pingo D'Água*. Ilhéus, BA: Letra Impressa.

BORGES, Jafé. *Navegações maravilhosas: Brasil 1500*. Recife: Bagaço.

2002

CUNHA, Carolina. *Aguemon*. São Paulo: Martins Fontes.

LEÃO, Raimundo Mattos de. *Quem conta um conto aumenta um ponto*. São Paulo: Saraiva.

PEREIRA, Breno Fernandes. *O mistério da casa da colina*. São Paulo: FTD.

ROBATTO, Sonia. *A casa barriga: memórias de um bebê*. São Paulo: Códex.

2003

CALMON, Lilia Gramacho. *Camila e o espelho*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *Bem me quer*. Salvador: EGBA.

CUNHA, Helena Parente. *Marcelo e seus amigos invisíveis*. São Paulo: Global.

MATTOS, Cyro de. *Histórias do mundo que se foi (e outras histórias)*. São Paulo: Saraiva.

PIMENTEL, Luis. *Sem essa de guerra*. Recife: Coqueiro.

2004

PIMENTEL, Luis. *O mosquito elétrico*. Rio de Janeiro: Myrrha.

SALLES, Maria. *O caminho do mar*. Salvador: P555.

2005

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Ara uma vez: uma fábula abecedária*. Itabuna, BA: Via Litterarum.

CUNHA, Carolina. *Caminhos de Exu*. São Paulo: SM.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *A guerra do gato*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MATTOS, Cyro de. *O goleiro Leleta e outras fascinantes histórias de futebol*. São Paulo: Saraiva.

PIMENTEL, Luis. *Cantigas de ninar homem*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

VELLOSO, Mabel. *Barrinho menino de barro*. Salvador: Oiti.

VELLOSO, Mabel. *Bonequinhos de papel*. Salvador: Oiti.

2006

ARGOLO, Bernadeth. *Quando os olhos não vêem*. Salvador: SECULT.

AVENA, Armando. *Fabrizio e as estrelas*. Salvador: Casa de Palavras.

LEÃO, Raimundo Matos de. *De cara para o futuro*. São Paulo: SM.

PEREIRA, Breno Fernandes. *Mil: a primeira missão*. São Paulo: FTD.

ROBATTO, Sonia. *A menina sem jeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

2007

CUNHA, Carolina. *Eleguá*. São Paulo: SM.

CUNHA, Carolina. *Yemanjá*. São Paulo: SM.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Bacanas e famosos no caderno de autógrafos*. São Paulo: Paulinas.

LEMOS, Gláucia. *Quem sabe onde mora a lua?* Belo Horizonte: Formato.

MATTOS, Cyro de. *O menino e o boi do menino*. São Paulo: Biruta.

MATTOS, Cyro de. *O menino e o trio elétrico*. São Paulo: Atual.

MATTOS, Cyro de. *Natal das crianças negras*. Brasília: LGE.

PIMENTEL, Luis. *A cobra coral e outros bichos do bem*. Rio de Janeiro: Ygarapé.

PIMENTEL, Luis. *Todas as cores do mar*. São Paulo: Global.

SILVA, Betty Coelho. *Foi um dia um dia foi: histórias populares do jeito que eu conto*. São Paulo: Paulus.

TORRES, Antonio. *Minu, o gato azul*. Rio de Janeiro: Rocco.

2008

LEÃO, Raimundo Matos de. *Sob o signo das luzes*. São Paulo: FTD.

LEMOS, Gláucia. *Vou te contar, meu camarada*. Belo Horizonte: Dimensão.

2009

ARGOLO, Bernadeth. *Curi, curi, curiosos*. [s/l, s/ed.]

LEÃO, Raimundo Mattos de. *Um grilo no pedaço*. São Paulo: Paulinas.

PIMENTEL, Luis. *A casa no meio do mato*. São Paulo: Prumo.

PIMENTEL, Luis. *Eu sou eu*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

PIMENTEL, Luis. *Neguinho aí*. Rio de Janeiro: Pallas.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**ATA DA SESSÃO PARA JULGAMENTO DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO
DE MESTRADO DA CANDIDATA
NORMEIDE DA SILVA RIOS DA CRUZ**

Aos vinte e seis dias do mês de agosto de dois mil e nove, às nove horas, no Prédio de Pós-Graduação em Educação, Letras e Artes, sala 17, Módulo II desta Universidade, reuniu-se a Banca Examinadora, constituída nas formas e termos das normas para Pós-Graduação STRICTO SENSU desta Universidade e do Regimento Interno deste Programa de Pós-Graduação, composta pelos Professores Doutores Jorge de Souza Araújo, membro nato, Maria Antonia Ramos Coutinho, UNEB, e Maria Helena da Rocha Besnosik, da UEFS, para a defesa pública da dissertação da candidata Normeide da Silva Rios da Cruz, intitulada "Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana: em sintonia com o leitor." A sessão foi aberta pelo Professor Doutor Jorge de Souza Araújo, na qualidade de Presidente, que, após as formalidades de praxe, passou a palavra à candidata para a exposição do seu trabalho para a Banca Examinadora e o público presente. A seguir, o Presidente passou a palavra a Professora Doutora Maria Antonia Ramos Coutinho para início da arguição, após a qual houve a defesa da Mestranda. Em seguida, a Professora Doutora Maria Helena da Rocha Besnosik fez a sua arguição, tendo mais uma vez a candidata se pronunciado em defesa. Por fim, o Orientador e Presidente da Mesa fez as considerações finais ao trabalho. Terminada a arguição, a Banca Examinadora reuniu-se, reservadamente, para elaborar o parecer final da apreciação do trabalho, conforme Parecer Geral transcrito a seguir: "A dissertação "Os caminhos da literatura infanto-juvenil baiana: em sintonia com o leitor", de Normeide da Silva Rios da Cruz, considerada de contribuição e relevância para a inclusão dos estudos literários no campo da literatura infanto-juvenil e sua inserção na literatura baiana e brasileira, tendo ultrapassado as expectativas de um trabalho acadêmico pelo ineditismo de sua proposta, arrojo, fôlego e exigência da competente pesquisa, aliados a um acurado juízo analítico e lucidez de experiência e discurso, mereceu da Banca Examinadora o conceito "Aprovada com Distinção e Louvor", recomendando-se a sua futura publicação." Encerrada a sessão secreta, o Professor Doutor Jorge de Souza Araújo, Presidente da Banca Examinadora, proclamou o resultado. Nada havendo a tratar, foi encerrada a sessão, e para constar, eu, Maria Lúcia Costa Paim, Secretária deste Programa de Pós-Graduação, lavrei a presente ata que lida e aprovada será assinada por mim e demais membros da Banca.

Antônia Ramos Coutinho, Maria Helena da Rocha Besnosik, Jorge de Souza Araújo

