

Tecido de Letras

histórias, infâncias e feminismos

Eliane Galvão
Guilherme Magri
Thiago Valente
(Orgs.)

**TECIDO DE LETRAS:
HISTÓRIAS, INFÂNCIAS E FEMINISMOS**

ELIANE GALVÃO
GUILHERME MAGRI
THIAGO VALENTE
(ORGS.)

TECIDO DE LETRAS:
HISTÓRIAS, INFÂNCIAS E FEMINISMOS

Apoio:



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Eliane Galvão; Guilherme Magri da Rocha; Thiago Alves Valente [Orgs.]

Tecido de Letras: histórias, infâncias e feminismos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 307p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1518-1 [Impresso]

978-65-265-1519-8 [Digital]

1. Literatura. 2. Feminismos. 3. Crítica literária. 4. Formação do leitor. I. Título.

CDD – 370

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

SUMÁRIO

9 APRESENTAÇÃO

Eliane Galvão
Guilherme Magri
Thiago Valente

PARTE I

ESTUDOS DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIAS

15 ENTRE A LITERATURA E O MUNDO: A HISTORIOGRAFIA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Cristiane Rodrigues de Souza

29 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *BOM CRIOULO*, DE ADOLFO CAMINHA, NAS PÁGINAS DE *A NOTÍCIA* E O *JORNAL DO COMÉRCIO*

Francisco Cláudio Alves Marques
Hilton Pereira da Silva Junior

47 GRANDEZA E DECADÊNCIA DE UM REINO AFRICANO: *AS AREIAS DO IMPERADOR*, TRILOGIA HISTÓRICA DE MIA COUTO

Edvaldo A. Bergamo

71 A VOZ FEMININA NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: TRADIÇÃO, RESISTÊNCIA, EMPODERAMENTO

Rubens Pereira dos Santos

- 95 RELEITURAS DO PROTAGONISMO FEMININO NA OBRA DE MARÍA ROSA LOJO
Fernanda Aparecida Ribeiro, Kátia Rodrigues Mello e Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari
- 107 LIZZIE E O TIGRE: OS DESVÃOS DA HISTÓRIA DE MULHERES NO CONTO DE ANGELA CARTER
Cleide Antonia Rapucci

PARTE II
DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS: LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS

- 127 EM SINTONIA COM A VIDA: METAMORFOSES NA LITERATURA INFANTIL
Regina Michelli
- 151 A PUBLICAÇÃO DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO BRASIL DO SÉCULO XIX^{xx}
Lucila Bassan Zorzato
- 171 ONDE ESTÁ O NARRADOR EM *WHERE THE WILD THINGS ARE*, DE MAURICE SENDAK
Gerson Luís Pomari
- 192 AUTORIA COLABORATIVA: VIRGINIA WOOLF E SEUS SOBRINHOS EM PROSA E ILUSTRAÇÃO
Guilherme Magri da Rocha e Diana Navas
- 209 CRIANÇA SENTE COMO A GENTE: TEMAS FRATURANTES NA ESCRITA DE NEIL GAIMAN E SUA OBRA *CORALINE*
Isabele Guzzela Benedito e Norma Domingos

- 233 AS ENGRENAGENS DE UM BÍPEDE APAIXONADO,
DE TATIANA BELINKY: POESIA E HUMOR NO
LIVRO ILUSTRADO
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e Flávia Reis
- 257 LEITURA LITERÁRIA NO CICLO DE
ALFABETIZAÇÃO
Gislene Aparecida da Silva Barbosa
- 283 O TEATRO COMO FRUIÇÃO E FORMAÇÃO DO
LEITOR LITERÁRIO: UMA LEITURA (POSSÍVEL) DE
“SENHOR REI, SENHORA RAINHA”, DE
BENJAMIM SANTOS
Wagner Corsino Enedino, Franciellen Santos Francese
e Ricardo Magalhães Bulhões

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

A realização de mais uma edição do Colóquio da Pós-Graduação em Letras permitiu, como em anos anteriores, a produção de textos nascidos de apresentações e debates sustentados pelos estudos já consolidados do referido programa da UNESP-FCL Assis. Enfeixados, neste livro, em dois blocos temáticos, esses textos refletem temas, formas e dinâmicas acadêmicas há muito reconhecidas por seus trabalhos relevantes em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado.

O evento ocorreu entre os dias 25 e 26 de setembro de 2023, contando com a parceria institucional concretizada na realização de outro evento concomitante, a II Jornada de Leitura e Literatura na Escola. A agregação de dois eventos não se deu por motivos de logística ou externos às questões acadêmicas, antes, por uma relação intrínseca de suas propostas, pois o *Colóquio* fomenta o aprendizado, a reflexão e a troca de conhecimentos entre os alunos de pós-graduação e os demais pesquisadores. Desse modo, ele atende aos objetivos do Programa que, ao longo de décadas, têm formado pesquisadores como os membros dos grupos de pesquisa envolvidos na organização da *Jornada* – no caso, os grupos de pesquisa Literatura e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e sociais (UNESP) e Literatura juvenil: crítica e história (UENP), ambos descendentes do grupo acadêmico Leitura e Literatura na Escola (UNESP). Ao agregar os dois eventos, os trabalhos do campo específico da leitura e literatura infantil e juvenil, ponto focal de contato entre a formação em nível de pós-graduação *stricto sensu* e a educação básica, homenageiam suas origens epistêmicas e didáticas, profundamente marcadas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP-FCL Assis.

Assim, esses encontros proporcionaram aos estudantes de pós-graduação uma plataforma para apresentar e debater seus trabalhos, promovendo a qualificação de suas pesquisas e a interação entre redes de investigação envolvendo pesquisadores de diversas instituições. A sinergia entre esses eventos destacou a interface vital entre a pesquisa teórica e aplicada, bem como a relação entre os grupos de pesquisa fundamentais para sua realização. Esses grupos, desenvolvidos ao longo de décadas de estudos no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP, têm desempenhado um papel crucial na formação e disseminação das frentes de investigação relevantes nos mais diversos circuitos de pesquisa, educação e cultura.

Como título desta obra, *Tecido de Letras: histórias, infâncias e feminismos*, optamos por identificar linhas temáticas suscitadas e sustentadas pelo PPGL, sob o tema aglutinante do evento – “Reflexões e práticas sobre formação de leitores”, o que justifica nossa epígrafe retirada da poesia de Ferreira Gullar. A obra que se apresenta explora como a literatura, em suas diversas formas e expressões, transcende a realidade cotidiana para oferecer novas perspectivas e proporcionar experiências emocionais e intelectuais que vão além do ordinário.

Os capítulos deste volume estão divididos em temas, os quais constituem dois blocos. O primeiro, intitulado “Estudos de crítica e história literárias”, é composto por seis capítulos. No primeiro, Cristiane Rodrigues de Souza percorre caminhos da historiografia e da crítica literária no Brasil, mostrando suas principais oscilações e seus embates. Então, Francisco Cláudio Alves Marques e Hilton Pereira da Silva Junior destacam, em “Algumas considerações sobre a recepção crítica de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, nas páginas de *A Notícia* e *Jornal do Comércio*”, que Caminha teve sua obra rechaçada em virtude de sua escrita e temática não atenderem ao que a crítica literária do final do século XIX esperava de uma obra naturalista. Depois, Edvaldo Bergamo examina criticamente a trilogia de extração histórica *As areias do imperador* (2015/2016/2017), do escritor moçambicano Mia Couto (1955), destacando a trajetória

insólita do soberano Angune Gungunhana (1850-1906), último monarca do reino de Gaza, localizado na África austral. Em seguida, Rubens Pereira dos Santos discute a poesia de autoria feminina. Para o autor, a tradição poética continua promovendo a aparição de novos poetas, com destaque para a escrita de mulheres. Em “Releituras do protagonismo feminino na obra de María Rosa Lojo”, Fernanda Aparecida Ribeiro, Kátia Rodrigues Mello e Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari analisam temas sobre o exílio e a releitura da história e do cânone literário, destacando narrativas presentes no romance *Finisterre* (2005) e na coletânea de contos *Así los trata la muerte* (2021), como exemplos da escrita configurada em toda a obra lojiana. Por fim, em “Lizzie e o Tigre – os desvãos da história de mulheres no conto de Angela Carter”, Cleide Antonia Rapucci apresenta uma análise crítica de “Lizzie’s Tiger”, desvelando a atmosfera sombria que envolve o crescimento da jovem protagonista em um ambiente puritano.

No segundo bloco, “Desdobramentos críticos: literatura para crianças e jovens”, Regina Michelli resume a pesquisa “Mat(r)izes da metamorfose na literatura infantojuvenil”, cuja motivação derivou de seus estudos sobre o maravilhoso, em particular, de sua percepção sobre a metamorfose, a qual se configura relevante nos contos de fadas, pois caracteriza o próprio fluxo da vida. Já em “A publicação dos contos dos Irmãos Grimm no Brasil do século XIX”, Lucila Bassan Zorzato reflete sobre os estudos que situam a literatura infantil e juvenil brasileira no domínio da história do livro, do impresso e da leitura, a partir de um patrimônio de obras formado por textos clássicos, como os contos dos Irmãos Grimm. Depois, Gerson Luís Pomari, em “Onde está o narrador em *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak”, observa como está representada a “voz” do narrador nas imagens que compõe o texto narrativo da obra *Where the Wild Things Are*, de Maurice Sendak (1928–2012). No âmbito também da ilustração e de suas potencialidades, Guilherme Magri da Rocha e Diana Navas, em “Autoria colaborativa: Virginia Woolf e seus sobrinhos em prosa e ilustração”, discutem, no terceiro capítulo, a produção de Virginia

Woolf com seus sobrinhos, Quentin e Julian Bell, no suplemento *Charleston*. Depois, em “Criança sente como a gente: temas fraturantes na escrita de Neil Gaiman e sua obra *Coraline*”, Isabele Guzella Benedito e Norma Domingos discutem o texto de Gaiman, por meio de seus temas e da literatura *crossover*. Então, Eliane Galvão e Flávia Reis, em “As engrenagens de *Um Bípede Apaixonado*, de Tatiana Belinky: poesia e humor no livro ilustrado”, demonstram a relevância desta obra de Belinky, com ilustrações de Sandoval (2004), para a formação do leitor crítico e a alfabetização de seu olhar. Já Gislene Aparecida da Silva Barbosa reflete, em “Leitura literária no ciclo de alfabetização”, sobre o ensino da leitura no ciclo de alfabetização, pelo viés do letramento literário. Por fim, no texto “O teatro como fruição e formação do leitor literário: uma leitura (possível) de ‘Senhor Rei, Senhora Rainha’”, de Benjamim Santos”, Wagner Corsino Enedino, Franciellen Santos Francese e Ricardo Magalhães Bulhões estudam o drama “Senhor Rei, Senhora Rainha”, do dramaturgo Benjamim Santos, que compõem seu livro *Teatro Infantil* (2018). A escolha dessa obra se justifica por ser a primeira produção dramática de Santos, cujo valor estético foi reconhecido com premiação no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1971.

Finalmente, é importante registrar o fundamental apoio da Capes ao PPGL da UNESP/FCL Assis, que assegura tanto a realização das pesquisas socializadas nesta obra, quanto a sua própria publicação. Aos leitores, fica nosso convite a embarcar nesta jornada literária e a explorar os diálogos vibrantes que emergem das páginas deste livro!

Eliane Galvão
Guilherme Magri
Thiago Valente

PARTE I

ESTUDOS DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIAS

ENTRE A LITERATURA E O MUNDO: A HISTORIOGRAFIA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Cristiane Rodrigues de Souza

Sílvio Romero inicia seu livro sobre a história da Literatura Brasileira com uma afirmação categórica: “Este é um livro de amor” (Romero, 1902, p. 9). O trecho chama a atenção do leitor acostumado aos posicionamentos muitas vezes tempestuosos do estudioso. No entanto, logo a seguir, Romero deixa ver a ironia contida na própria afirmação, pois mostra que a obra se constitui como um livro de amor, na medida em que dá resposta ao “peso do ódio” (Romero, 1902, p. 9) que lhe devotaram outros críticos de sua época.

Sobre Sílvio Romero, Antonio Candido dedica longo estudo apresentado à USP, como tese, elaborado entre os anos de 1944 e 1945, publicado depois no livro *O método crítico de Sílvio Romero*. Destacando o valor da crítica naturalista, na medida em que foi capaz de dar ensejo à revisão do processo crítico, no século XIX, Candido mostra, entretanto, como, nos estudos de Sílvio Romero, a obra literária não tem lugar de destaque. Mesmo assim, o estudioso acha importante conhecermos o trabalho de Romero, já que a atuação do crítico, ao mostrar “a glória e a miséria dos dogmatismos, das visões parciais” (Candido, 2006, p. 13 – destaques do autor), pode dar respostas à crítica do século XX e, completamos, também à crítica contemporânea do século XXI. Além disso, como afirma Candido, apesar de se perder como crítico, Romero salva-se como intérprete do processo cultural brasileiro (Candido, 2006, p. 10). Dessa forma, sabendo que os estudos de Romero têm seu lugar na história, destaca a importância de seus posicionamentos, mas também o risco teórico que nasce deles. E sugere, diferente do que faz Sílvio Romero, que se faça uma

crítica integrativa, capaz de compreender o texto literário como resultado da justaposição de diferentes frentes: a sua estrutura e a relação com a época em que foi redigido (Candido, 2006, p. 14).

Acízelo e Jobim também tecem reflexões sobre a origem da historiografia e da crítica literária no Brasil. Lembram que os estudos literários, depois de algumas manifestações durante o período colonial, tiveram aumento no século XIX, marcados pela preocupação fundamentalmente romântica de se entender a literatura nacional (Acízelo; Jobim, 2002, p. 2). Entre o aparecimento de exercícios críticos, destacam aqueles realizados por Machado de Assis (Acízelo; Jobim, 2002, p. 3), capaz de contestar, em seu texto “Instinto de nacionalidade”, justamente questões levantadas pela crítica fortemente ligada ao romantismo, assim como a crítica de Araripe Jr., leituras que aparecem ao lado de tentativas de compreensão da nossa literatura que se davam por meio da publicação de antologias e florilégios (Acízelo; Jobim, 2002, p. 3). No entanto, os estudiosos não deixam de notar que essa produção se dá principalmente ao Rio de Janeiro, não se desenvolvendo em outras partes do país (Acízelo; Jobim, 2002, p. 5).

Candido destaca como a importante reforma da crítica, no século XIX, tem início a partir do grupo de estudiosos de Recife, entre os quais estava Sílvio Romero (Candido, 2006, p. 39). Estudando as diversas fases do crítico, mostra como, muito influenciado por pensamentos de ordem científica, passa, em determinada altura, a considerar o evolucionismo (Candido, 2006, p. 59). É pioneiro ao demonstrar a importante presença do negro na cultura brasileira, mas não consegue ultrapassar o pensamento racista da época, considerando que existiria uma inferioridade do brasileiro, dada, de acordo com Romero, justamente a partir da herança africana (Candido, 2006, p. 65-6). Em 1888, Romero publica *Estudos sobre a poesia popular brasileira*, considerada por Candido como um dos primeiros exemplos de ampla colheita de material sociológico (Candido, 2006, p. 97-8). Dessa forma, Romero mostra entender a história literária como a tentativa ampla de compreensão de várias manifestações de um povo (Candido, 2006, p. 107). Além

disso, Candido destaca o paradoxo a que chegam os estudos de Romero, já que o historiador de Recife acredita que, ao serem levados em conta, no estudo da literatura, a história das ideias e dos fatores determinantes, é possível ao crítico estabelecer juízos de valor com isenção. No entanto, afirma Candido, Romero levanta “o problema mais grave da crítica determinista”: o julgamento de valor, impossibilitado, na verdade, por ela mesma (Candido, 2006, p. 112). Como afirma Candido, e concordo com ele, Romero esquecia-se de um fator primordial: a singularidade da obra. E conclui: “excelente ao dosar as influências do meio social, não possui intuição analítica” (Candido, 2006, p. 126). Assim, bastante envolvido na paixão interpretativa do Brasil, influenciado por métodos positivistas e evolucionistas, apesar de decisivo nos estudos historiográficos, não consegue ir muito além da urgência nacionalista.

José Veríssimo trilha outras sendas. Como lembra João Alexandre Barbosa, o historiador da literatura, apesar de sua formação naturalista e de se ligar a uma visão nacionalista, apresenta entendimento diferente do texto literário, já que, como Veríssimo afirma em um de seus textos mais citados, para ele “Literatura é arte literária” (Barbosa, 2012, p. 19-20). De acordo com Barbosa, o estudioso, ao realizar seu trabalho de síntese da história da literatura brasileira, apresenta não apenas a obra de um historiador, mas de um crítico. Isso se dá por meio do diálogo que estabelece com os “novos modelos de crítica” que provocaram mudanças no paradigma positivista e evolucionista (Barbosa, 2002, p. 116). O conceito de representação, por exemplo, já questionado por Kant e, depois, pelos jovens de Iena, no começo do romantismo alemão, é posto em xeque pelas experiências simbolistas. O impasse do crítico, como lembra Barbosa, transparece na *História*, já que, na obra, dá destaque a Machado de Assis e deixa de lado os simbolistas, revelando que faz prevalecer os valores da representação, apesar de ensaiar aberturas para a nova historiografia (Barbosa, 2002, p. 126).

João Alexandre Barbosa, no texto “O método crítico de Antonio Candido”, fazendo referência, por meio do título, ao

estudo de *Candido*, procura entender, por sua vez, como se constitui o pensamento do estudioso, na medida em que busca soluções para o impasse de Veríssimo. De acordo com Barbosa, “sem qualquer alarde metodológico”, *Candido* consegue aproximar a questão do conteúdo da literatura “à questão mais árdua de sua própria formalização” (Barbosa, 2002, p. 136).

A função humanizadora da literatura, ou suas funções psicológicas, social e histórica [como aparece no famoso ensaio “Direito à Literatura”], portanto, não está vinculada à adequação aos aspectos da realidade, mas passa, antes, pelas incertezas e pelos desassossegos da própria construção da literatura enquanto literatura e, deste modo, pelas inadequações, contradições e paradoxos, substratos da linguagem (Barbosa, 2002, p. 140).

Candido, no texto *Crítica e sociologia*, publicado em 1965, como lembra Barbosa, entende que a relação importante entre a obra e seu contexto social, dada por Romero, depois “rebaixada como falha de visão”, só então começa a ser colocada “em seus devidos termos”, entendendo que “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas” (*Candido*, 2006, p. 12). Como afirma Barbosa:

É preciso acentuar, todavia, que este procedimento crítico de integração não se dá apenas no nível da interpretação, em que, sem dúvida, ele melhor se revela, mas supõe, fortemente, a etapa analítica que, ao contrário do que geralmente se pensa, não é imune a elementos de intuição, sensibilidade e gosto crítico, por onde se revela a capacidade de leitura essencial do crítico [...].

De tudo isso, ressalta a questão crítica por excelência [...], a do julgamento de valor da obra literária que é percebido [...] como elemento que se extrai não daquilo que, na obra, é somente conteúdo ou mensagem de qualquer espécie, mas daquilo que foi possível perceber como capacidade literária de integração [...] dos componentes internos e externos. (Barbosa, 2002, p. 142-3)

Assim, a crítica, ao buscar apreender a obra como um todo, possibilita o julgamento de valor. Nesse caminho, como acredita João Alexandre Barbosa, “não há certezas, mas buscas coerentes e consequentes que somente as incertezas do ensaísmo crítico, fundado, entretanto, no rigor e na cultura literária, podem conduzir” (Barbosa, 2002, p. 143).

A obra de Candido, ao lado da produção de Afrânio Coutinho, marca os anos cinquenta, no Brasil. Na *Formação da Literatura Brasileira* (1959), o estudioso realiza, de acordo com Barbosa, “uma invenção crítica que somente a tensa relação entre o historiador e o crítico, sabendo impregnar o discurso crítico-teórico, consegue expressar”, influenciado pela Estilística e pelo *New criticism*, mas também pelo pensamento de poetas-críticos como Mário de Andrade e Manuel Bandeira (Barbosa, 2012, p. 28).

Além disso, Candido estabelece ainda, na *Formação da Literatura Brasileira*, a ideia de sistema literário que, no Brasil, aparece não a partir do Barroco, mas em época posterior. De acordo com Candido, no país, haverá literatura como sistema, “a partir de meados do século XVIII, adquirindo plena nitidez na metade do século XIX” (Candido, 2007, p. 26), em que há “produtores literários mais ou menos conscientes do papel que desempenham”; um público “receptor” e “um mecanismo transmissor” (Candido, 2007, p. 25). Conforme o crítico, “É com os [...] árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados*, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira” (Candido, 2007, p. 26).

Já na década de 1980, Haroldo de Campos lidera ampla polêmica, a partir do livro *O sequestro do barroco* (1989), com relação ao posicionamento de Candido. Como lembra Susana Scramin:

A obra de Candido, segundo Haroldo, adota um paradigma iluminista, progressista e evolutivo próprio da noção de formação

fundada no conceito de *Bildung* do romantismo alemão, e a esse método de leitura escapam manifestações dotadas de maturidade formal e crítica. Um ponto de vista linear e evolutivo não conseguiria ler essas obras maduras em função de sua inadequação aos ciclos de desenvolvimento. Na América, afirma Haroldo de Campos, o momento inaugural não depende de um ponto de vista original [...], mas, ao contrário, estaria muito mais relacionado a uma falta, a uma obstrução desse ponto de vista límpido em favor de uma origem como momento “vertiginoso”, porque impuro, promíscuo. (Scramin, 2006, p. 177)

No entanto, como afirma Candido, em resposta à polêmica:

Jamais afirmei a inexistência de literatura no Brasil antes dos períodos estudados. Seria tolice pura e simples, mesmo para um ginasiano. No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVI; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro. Elas aumentam no século XVII, quando surgem na Bahia escritores de porte; e na primeira metade do século XVIII, as Academias dão à vida literária uma primeira densidade apreciável. (Candido, 2007, p. 17)

Sobre a polêmica, é importante a resposta de Antonio Candido, em entrevista concedida a Luís Bueno, em 2009, à pergunta: “À distância de 50 anos, a *Formação da Literatura Brasileira* lhe parece padecer de algum traço nacionalista, como se costuma dizer? Se o senhor escrevesse a obra hoje, faria diferente na abordagem do nacional, ou, ao contrário, na integração do não-nacional?”:

Começando pelo fim, lembre quanto ao “não-nacional”, que eu refiro sempre os autores brasileiros aos inspiradores ou afins europeus, porque a nossa é uma literatura que pertence organicamente ao quadro das literaturas ocidentais. Muitas vezes o que escrevemos parece, aos outros, diferente do que nos parece. O fato de a FLB estudar o nacionalismo crítico não quer dizer que se enquadre nele. [...] Terei incorrido nesse erro? Levar em conta a ocorrência nas obras

de elementos característicos do país, tanto humanos quanto naturais, é necessário num trabalho de história literária, mas nem é exclusividade do nacionalismo crítico, nem basta para caracterizá-lo. O nacionalismo crítico propriamente dito tem entre os seus pressupostos a noção de que o conteúdo temático local determina o valor das obras. Isso não estava nas minhas intenções, mas é possível que tenha se infiltrado. Seja como for, continuo aceitando os pontos de vista da FLB, que, no entanto, é um livro de outro tempo. Portanto, desgastado. Parafrazeando Carlos Drummond de Andrade num de seus mais belos poemas, sinto que sobre ele o tempo abateu a sua mão pesada. Sobretudo levando em conta que, no último meio século, constituiu-se e amadureceu, de Norte a Sul, a crítica universitária, investigadora e retificadora por natureza. Quando escrevi a FLB, a partir de 1945, ela estava começando. (Candido, 2009, p. 5)

Sobre o posicionamento de Candido, Benjamin Abdalla Júnior afirma que:

Formação da literatura brasileira: momentos decisivos não constitui apenas um livro sobre os momentos fundamentais da formação específica de nossa literatura, no Arcadismo e no Romantismo. **É sobretudo uma definição, através da Literatura, dos traços marcantes de como nos imaginávamos no momento de nossa afirmação como nação politicamente independente.** Essa afirmação poderia ser entendida como correlata a uma outra, vivida por Antonio Candido, advinda da situação pós-Segunda Grande Guerra, em que se proclamava o princípio de autodeterminação dos povos, conforme a Carta das Nações Unidas. Era esse também o momento da luta por uma descolonização mais ampla, que se alargava para as formas de dominação neocoloniais ou imperiais, não restritas apenas a suas implicações políticas, mas também sociais, econômicas e culturais. (Abdalla Júnior, 2006, p. 214, destaques nossos)

Nas décadas de 1970 e de 1980, posteriormente à publicação da *Formação*, são lançadas, no Brasil, as obras de Alfredo Bosi e de Massaud Moises. Se quisermos pensar na obra de Bosi, podemos perceber como se constitui seu pensamento crítico e historiográfico,

a partir da leitura do texto “Caminhos entre a literatura e a história”, redigido por ele. De acordo com o crítico, em 1962, quando começou a atuar como professor de Literatura Italiana, na USP, o momento era de encontro de “correntes e contracorrentes culturais”. Assim ele explica o momento: “O existencialismo cedia ao marxismo (era o caminho de Sartre [...]), ou então refluía para suas origens fenomenológicas, pela ação de Ricoeur e de Gadamer [...]. No campo da análise literária, a Estilística, que dependia, em parte, da estética crociana da expressão, era descartada pelo estruturalismo ou, mais genericamente, pelo formalismo” (Bosi, 2005, p. 318).

Testemunhando caminhos diferentes, o estudioso afirma que sua abordagem se distanciava “tanto da sociologia da literatura como da análise estrutural da narrativa” (Bosi, 2005, p. 319). Voz atípica, aderiu a Croce, estudioso que “conferia uma identidade à poesia e à arte”, assim como a Gramsci, pensador que o levou a inserir “o texto literário na trama da história ideológica” (Bosi, 2005, p. 319). A partir dessas relações, passa a buscar nas obras literárias o valor que se estabelece a partir de “dois critérios: o representativo e o estético” (Bosi, 2005, p. 319). Considera, portanto, que a irrepetibilidade de uma obra e de um evento histórico exigem “do historiador literário ou social a capacidade de selecionar obras ou eventos significativos”, aproximando o crítico do historiador (Bosi, 2005, p. 320). Colhe, portanto, a lição de Carpeaux, como afirmou em sua última aula antes de sua aposentadoria como professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Ciências e Letras da USP, dada em disciplina da Pós-Graduação, com a presença e a homenagem dos professores da casa.

A lição de Bosi importa ao exercício atual da crítica, na medida em que reconhece, no objeto literário, o texto móvel e de difícil apreensão que, singular, liga-se ao conjunto de expressões da sociedade. Levando isso em consideração, no texto “A interpretação da obra literária”, retoma o conceito de “evento”, trazido por Carlos Diano, definindo-o como aquilo que é capaz de ser significativo à experiência do eu, e substitui, com ele, o termo “conteúdo”. A partir disso, o estudioso mostra como “o ato de

interpretar, enquanto mediador entre a forma e o evento, não quer submeter a escrita a uma explicação onipotente de sua gênese” (Bosi, 2003, p. 466). Ao contrário, o intérprete “está diante do efeito verbal estilizado de um processo que é sinuoso e não raro obscuro para seu próprio criador” (Bosi, 2003, p. 466). Afirma, por fim, com razão, que os bons textos da crítica se tecem, com base na interpretação capaz de respeitar “esse caráter de mobilidade, certeza, surpresa e polivalência” (Bosi, 2003, p. 466) do texto literário, num envolvimento amoroso – a palavra é de Bosi – entre leitor e texto.

Podemos conferir esse modo de se entender a crítica, nos textos analíticos de Alfredo Bosi e em sua *História concisa da literatura*, como faz Alcides Villaça, aluno do estudioso na graduação e seu orientando, na pós-graduação. De acordo com Villaça, em *A máscara e a fenda*, por exemplo, Bosi “leitor crítico arguto, provocado pelo complexo da escritura e do universo machadianos, se contrapunha firmemente ao relativismo desse autor” (Villaça, 2023, p. 153). No entanto, anos depois, no final do texto “Um nó ideológico”, faz, de acordo com Villaça, “uma surpreendente proposição” (Villaça, 2023, p. 153): “Depois de puxados os fios existenciais e ideológicos enovelados na fatura das *Memórias póstumas*, o melhor talvez seria atá-los de novo” (Bosi *apud* Villaça, 2023, p. 153). Villaça acredita que esta “é uma lição profunda de crítica que reconhece e sobreleva a grandeza específica de seu objeto” (Villaça, 2023, p. 153). Fazendo isso, o crítico, com olhar certo, é capaz de fazer reviver, no leitor, a experiência única e singular do intérprete, a receber em si o evento formalizado pelo escritor, como preconiza Bosi, no texto “A interpretação da obra literária”.

Traçar os contornos de um objeto reconhecido como enigma, em vez de buscar “explicá-lo” em moldes definitivos, não é renunciar à sua interpretação: é ser justo com a natureza mesma dele, que uma vez admitida se esclarece como espelhamento dos enigmas que somos também nós, intérpretes situados entre fronteiras que devem ser

admitidas para alcançarem a objetivação que lhes compete. Refazer os nós autorais, depois de acusá-los em sua forma específica, é contar com uma tradição crítica em que os problemas podem se repropor justamente por estarem vivos. (Villaça, 2023, p. 153)

Bosi ainda nos ajuda a pensar nos movimentos da crítica brasileira, a partir da primeira metade do século XX, ao analisá-la, na medida em que busca compreender a recepção da obra de Machado de Assis por diferentes vertentes críticas, como demonstrou longamente em disciplina de pós-graduação sobre a obra do escritor, aulas que dialogaram com o livro *Brás Cubas em três versões*. Em artigo sobre o assunto, considerando os diferentes olhares da crítica sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Bosi destaca três formas de se entender o “bizarro narrador” do livro: a leitura formalista que destaca a estrutura literária do livro, próxima da “forma livre” de Sterne; o estudo “cognitivo e existencial” de Augusto Meyer, que dá ênfase à figuração do “humorista melancólico”, retomando o sentido do termo em inglês, *humour*, e a leitura sociológica, “centrada no tipo social de Brás e no contexto ideológico do Brasil Império” (Bosi, 2005, p. 280).

Bosi qualifica as vertentes, entendendo a primeira como “construtiva”, a segunda como “expressiva” e a terceira como “mimética”, demonstrando estar, nos termos, “a chave para o entendimento da obra ficcional, já que “atendem às diferentes dimensões que a integram” (Bosi, 2005, p. 304). Para o estudioso, portanto, assim como para Candido, como vimos, a boa crítica, mais do que destacar vertentes, deveria dar conta do diálogo que se estabelece entre elas: “O nó problemático se dá quando se atribui a um de seus níveis [do texto literário] o caráter sobredeterminante, ou seja, o estatuto de matriz dos demais. Toda determinação unilateral padece da dificuldade de compreender o que foi multiplamente elaborado, ou seja, a densidade do concreto individualizado” (Bosi, 2005, p. 280).

Tal questão nos leva, inevitavelmente, à polêmica que envolveu Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, a partir da publicação

de *Ao vencedor as batatas*. A disciplina de Bosi e o livro publicado a partir dela são respostas críticas ao trabalho de Schwarz, voltado, no entender de Bosi, a uma das faces do texto literário, percebendo-o como representação. No entanto, como afirma Lafetá, talvez seja desnecessário “frisar que Roberto Schwarz jamais sobrepõe – ou justapõe – a sociologia à crítica ou à análise literária”, sendo “uma das suas mais sensíveis qualidades [...] a capacidade de relacionar estruturas literárias e estruturas sociais” (Lafetá, 2004, p. 107). Comenta ainda: “E, afinal, é bom repisar a dimensão de crítica literária do livro porque um dos seus capítulos, “As ideias fora do lugar”, teve um destino polêmico que, enfatizando as descobertas sociológicas do autor, deixou um pouco à sombra muitos dados interessantes para a discussão de história, crítica e teoria da literatura” (Lafetá, 2004, p. 107).

Depois de termos percorrido os percursos da historiografia e da crítica literária no Brasil, mostrando oscilações e embates, passando a refletir sobre o exercício mais recente da crítica, somos levados a pensar em questão já feita por Antonio Carlos Secchin, Eucanaã Ferraz e Angela Garcia, em entrevista a Alfredo Bosi: “Estaria na hora de alguém escrever uma *História Concisa da Literatura Brasileira* da segunda metade do século XX aos dias de hoje? Que ‘conselhos’ o senhor daria a esse crítico-historiador da literatura?”. Em resposta, Bosi afirma que desejaria que algum historiador e crítico literário aceitasse o desafio. Desafio temeroso, podemos dizer, como foi para ele próprio, ainda na casa dos trinta anos, ao escrever a *História concisa da literatura brasileira*, como afirmou em sua última aula como professor não aposentado da USP. Acredita que, para tanto, será necessário que o historiador-crítico:

Não se atenha só aos arquipélagos literários, cujas ilhas oferecem sempre as mesmas paisagens, em razão da homogeneidade do meio, mas contemple também os recifes isolados no meio do mar. Decifrando a metáfora: o historiador da literatura deve, naturalmente, mapear as grandes tendências de uma determinada época, as chamadas características de dicção e as constantes

ideológicas e contra ideológicas que as permeiam. Nessa tarefa a Sociologia da Literatura e a Estética da Recepção ainda fornecem instrumentos úteis para o reconhecimento do terreno. Mas talvez a missão mais alta da crítica seja a de revelar os criadores originais e, até certo ponto, resistentes ao estilo dominante. (Bosi *apud* Ferraz; Garcia; Secchin, 2008, p. 293)

Ou seja, Alfredo Bosi acredita ser importante que o historiador congreve historiografia e crítica literária.

Além disso, uma eventual história da literatura realizada agora precisaria dar conta da complexa produção contemporânea. Se considerarmos o que diz Karl Erik Schollhammer sobre a literatura atual, retomando Giorgio Agamben, em *Ficção brasileira contemporânea*, percebemos que a tentativa de apreender o contemporâneo se dá, na produção literária atual, a partir de uma urgência do real. Ao mesmo tempo, de acordo com Schollhammer, existe, na produção atual, a consciência de que o real somente pode ser apreendido por meio de uma paradoxal não apreensão. Por isso, há a forte presença de estruturas literárias fragmentadas, as fórmulas mínimas dos minicontos, dando conta do que é falho (Schollhammer, 2009, p. 9-15). De forma semelhante, na poesia, completo, pelo menos em parte dela, como na obra de Marcos Siscar, aparece a consciência de que a construção poética pode se dar com base na relação entre o dito e o não-dito, aquilo que Agamben chama de potência-de-não, uma das faces constitutivas do literário¹. O historiador-crítico, portanto, ao estudar a literatura da segunda metade do século XX e do começo do século XXI, precisa lidar com o texto, essa forma-evento, quando chega ao ápice da mobilidade e indefinição. Para tanto, são importantes as lições de Bosi, em “A interpretação da obra literária”, já que preconiza

¹ De acordo com o filósofo, o texto literário é composto tanto por uma potência resolvida como por uma camada implícita que, mais do que negação, é uma potência contrária que coexiste com a potência realizada. Cf. AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e de Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

uma crítica que entende o texto como o conjunto móvel de construção, expressão e diálogos com o mundo. Essa crítica, afirmamos, seria necessária na construção de uma história da literatura que considerasse o tempo presente. Além disso, sobre o assunto, talvez seja importante levar-se em conta a afirmação de Mário de Andrade sobre o exercício da crítica, importante base da historiografia, em texto introdutório da obra *Aspectos da literatura brasileira*: “espero que se reconheça [nos textos da crítica presentes no livro] não o propósito de atribuir justiça, que acho mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender” (Andrade, 2002, p. 11).

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Formação da literatura brasileira, de Antonio Candido. In: *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. Organização de Benjamin Abdala Jr. E de Salete de Almeida Cara. São Paulo: Boitempo, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e de Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ANDRADE, Mário de. Advertência. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BARBOSA, J. A. A História da Literatura Brasileira de José Veríssimo. In: *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- BARBOSA, J. A. O cânone na história da Literatura Brasileira. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30-31, 2012.
- BARBOSA, J. A. O método crítico de Antonio Candido. In: *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.

- BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. *Teresa*, São Paulo, Brasil, n. 6-7, p. 279–317, 2005.
- BOSI, Alfredo. Caminhos entre a literatura e a história. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 55, p. 315–334, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A literatura é uma transfiguração da realidade. Entrevista a Luís Augusto Fischer, Homero Vizeu Araújo, Marcelo Frizon e Ian Alexander. *Zero Hora*. Porto Alegre, 24 out. 2009. Caderno Cultura.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- LAFETÁ, João Luiz. Batatas e desejos. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- FERRAZ, Eucanaã; GARCIA, Angela; SECCHIN, Antonio Carlos. Entrevista com Alfredo Bosi. *Metamorfoses*. v. 8, p. 280-293, 2008.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- SCRAMIN, Susana. Poesia e sobrevivência. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. *Poéticas do olhar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- SOUZA, R. A.; JOBIM, J. L. Crítica e historiografia literária brasileiras. *Revista de Letras - Juçara*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 268–280, 2020.
- VILLAÇA, Alcides. Alfredo Bosi: duas aproximações. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 37, n. 108, p. 151–162, 2023.

**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A
RECEPÇÃO CRÍTICA DE *BOM CRIOULO*,
DE ADOLFO CAMINHA, NAS PÁGINAS DE
*A NOTÍCIA E JORNAL DO COMÉRCIO***

Francisco Cláudio Alves Marques
Hilton Pereira da Silva Junior

INTRODUÇÃO

A difusão da imprensa periódica nas Américas, por volta da segunda metade do século XIX, desempenhou importante papel e grande impacto na formação cultural e social das comunidades que a receberam. Alguns fatos históricos, como a Revolução Industrial, responsável pelo advento de novas técnicas, máquinas mais modernas, e pela emergência de um comércio de notícias liderado por empresários interessados no ramo, fizeram com que o Estado e a Igreja deixassem de ter o monopólio sobre a imprensa.

Outro fator igualmente importante para a popularização do comércio de notícias, inclusive no Brasil, foi a ascensão da burguesia e o crescimento das cidades, que começavam a fomentar novos interesses econômicos e socioculturais, e, assim, cada vez mais informação. Nesse período destacou-se o jornalismo político-literário, que estampava em suas páginas não apenas notícias, mas críticas políticas, literárias e uma ampla gama de anúncios.

No que diz respeito à crítica literária e à popularidade de autores e obras lançadas nos mais diversos periódicos entre o final do século XIX e início do século XX, o jornal impresso exerceu grande influência na vida social da população, pois, além de informar, proporcionou às camadas populares da sociedade, de forma inédita, o acesso às mais variadas notícias, ajudando-as a construir um sentimento de pertencimento, haja vista que os novos

leitores podiam comentar e participar de debates e refletirem coletivamente sobre determinados temas, fosse no campo das artes fosse no da política.

Com o avanço tecnológico propiciado pela Revolução Industrial, a imprensa de periódicos no Brasil e no mundo se consolidou e se estabeleceu como um dos principais meios de comunicação de massa, veiculando notícias e histórias dos mais diversos gêneros – de crônicas policiais a críticas teatrais; de novidades da moda e das artes à política; dos esportes a obras literárias completas ou publicadas na forma seriada, ou seja, uma grande variedade de assuntos e temas que ganharam vida nas páginas dos periódicos.

Essa propagação se deu devido aos avanços técnicos na imprensa gráfica e ao crescimento do número de leitores, que aumentavam conforme esse comércio ia se popularizando nas diversas camadas da sociedade brasileira, desde as elites até as camadas mais populares. O jornal, como mais tarde ficou conhecido, acabou sendo o principal meio de transmissão de ideias e padrões sociais no Brasil na passagem do século XIX para o XX. Mas parece ter sido a literatura de ficção, na forma de folhetim especialmente, que mais terras conquistou nesse período.

Outro ponto importante que destacamos neste artigo é a forma com que a crítica literária da época, extremamente conservadora, recebeu obras como *Bom Crioulo*, romance naturalista do escritor cearense Adolfo Caminha (1867-1897). As críticas estampadas nos referidos periódicos, principalmente a respeito de livros desse naipe, desferiam verdadeiras setas de indignação quando tais obras mencionavam temas tabus, como é o caso de *Bom Crioulo*, que esboça em tons bastante realistas a relação homoafetiva entre dois marinheiros. À época, buscando desqualificar o texto de Caminha, a crítica, e dentre seus representantes e com mais veemência Valentim Magalhães, rotulou o texto como “um livro podre”, um “romance-vômito”.

Ana Luiza Martins e Tânia Regina de Luca (2006) destacam que, de modo geral, a crítica literária frequentava mais as revistas

do que propriamente os jornais. Com base em leituras rápidas e menos densas, com muitas ilustrações, as revistas – entendidas aqui também como periódicos – se adequavam ao consumo de “uma população sem tradição de leitura” e que era favorecida por este tipo de publicação, “permitindo a assimilação da mensagem” (Martins; Luca, 2006, p.26).

Nesse contexto, os periódicos desempenharam um papel fundamental na difusão das ideias e na formação de uma identidade cultural brasileira. Os jornais e revistas se tornaram meios importantes de comunicação, pois permitiam que as pessoas tivessem acesso a informações, ideias e debates que antes ficavam restritos aos círculos da alta sociedade. Com o crescimento das cidades, a circulação dos periódicos também aumentou, atingindo um público cada vez maior e mais heterogêneo, como defende Marlyse Meyer em *Voláteis e Versáteis* (1998).

Cabe destacar que o periódico, o jornal, os folhetins e as revistas ofereciam ao leitor mais que textos e imagens, haja vista que constituíam também um espaço para reflexão e análise das obras literárias, o que incentivava o debate intelectual sobre temas relevantes e questões estéticas correntes. Esses debates muitas vezes ultrapassavam o campo literário, expondo aspectos políticos, sociais e culturais da sociedade brasileira de então.

BREVÍSSIMO CENÁRIO DO INÍCIO DA IMPRENSA PERIÓDICA NO BRASIL

A história da imprensa no Brasil remonta à chegada da Corte Portuguesa, em 1808, contudo, não era uma imprensa livre e sim ligada ao poder real – Imprensa Régia – e que conseqüentemente produzia apenas o que era de interesse da família real.

A primeira publicação, e que marcou o início da imprensa de periódicos no Brasil, foi a *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundada em 10 de setembro de 1808, consagrando-se o jornal oficial da corte portuguesa, sediada no Rio de Janeiro. Foi o primeiro jornal impresso em terras brasileiras, nas máquinas da Imprensa Régia,

cuja última edição ocorreu em dezembro de 1822. Os jornais utilizados pelos órgãos oficiais e que sucederam a *Gazeta do Rio de Janeiro* foram o *Diário Fluminense* e o *Diário do Governo*. Já a criação do primeiro jornal do Brasil, de iniciativa do setor privado, foi o *Correio Braziliense*, fundado por Hipólito José da Costa. Além de ser produzido e distribuído no Brasil, também era mais voltado para os temas da Corte. Nestes primeiros periódicos, destacavam-se conteúdos como decretos e proclamações de ideias e ordens vindas da família real.

Um dos periódicos mais influentes da época foi a *Revista Brasileira*, recriada e dirigida por José Veríssimo entre 1895 e 1899. A revista se dedicava à divulgação de escritores brasileiros e estrangeiros, além de fomentar debates sobre literatura e cultura. Outros periódicos importantes do período foram a *Revista da Academia Brasileira de Letras*, lançada como periódico oficial da ABL em 1910, e a *Kosmos – Revista Artística, Científica e Literária*, publicada entre 1904 e 1909.

A partir dos folhetins e das sessões de *Varietés*, obras de todos os gêneros ganhavam destaque, sendo valorizadas ou depreciadas por quem escrevia suas críticas. Algumas críticas chegavam a não apenas menosprezar a obra, mas o próprio autor, como é o caso das que pretendemos mencionar aqui, estampadas nas páginas de *A Notícia*, de autoria de Valentim Magalhães, e de um artigo sem autoria, atribuído a José Veríssimo, publicado no *Jornal do Comércio* (1895). Somam-se a estes artigos os entendimentos de dois críticos que teceram comentários sobre o Naturalismo no Brasil: Silvio Romero e José Veríssimo.

Este início da imprensa brasileira não foi nada simples, pois além da falta de pessoas especializadas, as máquinas para impressão eram caras e muitas das primeiras publicações lançadas no Brasil vinham de fora, principalmente da Inglaterra e da França.

Duas autoras que dissertaram sobre a questão das dificuldades do início da imprensa no Brasil, marcada sobretudo pelo “caráter severo e censorador da administração portuguesa” e pela Igreja Católica, a quem não interessava “outro meio de

comunicação do conhecimento que não aquele da catequese, controlador das mentes”, foram Ana Luiza Martins e Tânia Regina de Luca, na obra *História da Imprensa no Brasil* (2006). Ambas as autoras observam que a implementação e popularização da Imprensa no Brasil foi complicada, complexa e tardia, como pudemos perceber.

ADOLFO CAMINHA E A PADARIA ESPIRITUAL

Adolfo Caminha nasceu em 29 de maio de 1867, em Aracati, no interior do Ceará. Ficou órfão de mãe desde muito jovem. Com isso, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou na Escola Naval. Na função de guarda da marinha, viajou para os Estados Unidos, viagem que relatou em seu livro *Viagem aos ianques*, de 1894.

No ano de 1888 passou a trabalhar na Escola de Aprendizes-Marinheiros, em Fortaleza, e foi um dos fundadores do Centro Republicano Cearense. Nesse contexto, acabou se apaixonando pela mulher de um oficial do Exército, Isabel de Paula Barros, que abandonou o marido para viver com Caminha, caso que obrigou o escritor a pedir demissão da instituição.

Em 1890 assumiu o cargo de amanuense – uma espécie de escrevente, copista e secretário de repartição pública. Um ano depois entrou para a agremiação literária Padaria Espiritual, que surgiu no centro de Fortaleza em 30 de maio de 1892 e que reunia escritores, pintores e músicos, responsáveis pelo jornal *O Pão*. Neste foram publicados textos que ajudaram a difundir ideais bastante modernas e que, em muitos aspectos, se anteciparam à Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Caminha também fundou a *Revista Moderna*. Em 1892 se mudou para o Rio de Janeiro, passando a trabalhar como jornalista. Em 1895 lança seu livro de maior notabilidade e mais polêmico, *Bom Crioulo*, que gerou grande repercussão. Repercussão negativa, na cena literária, e entre os principais e mais influentes críticos do período.

Caminha se destaca como um dos principais autores do Naturalismo brasileiro, seu romance *Bom Crioulo*, caracteriza-se

pelo determinismo e pela zoomorfização, haja vista que as ações e atitudes de seus personagens são descritas de forma extremamente realista e animalesca.

Adolfo Caminha morreu no dia 1 de janeiro de 1897, na cidade do Rio de Janeiro, e sua escrita passou por uma série de reveses no âmbito da crítica, até ser reabilitada por estudiosos da ordem de Nelson Werneck Sodré e Sânzio de Azevedo.

BOM CRIOULO: ENREDO

A narrativa se passa na cidade do Rio de Janeiro, século XIX, quando Amaro, um ex-escravo que presta serviços à Marinha, acaba se apaixonando por outro marinheiro, Aleixo. O personagem é descrito como um negro musculoso, forte, de porte físico grande, mostrando-se muitas vezes ser melhor que os demais marinheiros, por isso o apelido “Bom-Crioulo”. Aleixo, por sua vez, é um adolescente branco, de olhos azuis e de porte físico magro, totalmente o oposto de Amaro.

Por diversas vezes Amaro acaba intervindo nas brigas e confusões que acontecem no navio, defendendo Aleixo, o que faz com que o adolescente tenha muita gratidão a ele. Eles atracam na cidade do Rio de Janeiro e Amaro acaba arrumando um quarto para que eles possam passar juntos enquanto estão em terra. O quarto fica na pensão de Dona Carolina, uma ex-prostituta que também tem muita gratidão a Amaro, pois ele a havia ajudado durante um assalto.

A vida dos dois rapazes é praticamente matrimonial. Mais do que o prazer sexual, Amaro gosta de apreciar o corpo do amante. Entre a vida em alto mar e a vida na pensão, um tempo se passa e o enlace conjugal de ambos é ameaçado quando o capitão convoca Amaro para um novo navio, com regras mais rígidas e com menos dias de folga: seria apenas uma por mês.

Enquanto Amaro está fora, Dona Carolina começa a seduzir o jovem Aleixo, que vai se entregando e acaba se apaixonando por ela. Algum tempo se passa e Amaro não consegue se adaptar à vida

no novo navio, arranjando muita confusão, o que o levou a se submeter a vários castigos e depois ser mandado para um hospital-prisão.

No hospital-prisão é que Bom-Crioulo descobre a traição de Aleixo com Dona Carolina, o que o deixa extremamente revoltado. Ele acaba conseguindo fugir da prisão e quando chega perto da pensão, encontra Aleixo, e o mata com uma navalhada, num desfecho marcadamente naturalista.

RECEPÇÃO CRÍTICA DE *BOM CRIOULO* NAS PÁGINAS DE *A NOTÍCIA* E *JORNAL DO COMÉRCIO*

A presença da crítica literária nos periódicos durante o final do século XIX e início do XX foi fundamental para o desenvolvimento e a valorização da literatura nacional. A crítica literária dessa fase não se restringia apenas a apontar defeitos ou qualidades das obras, mas desempenhava um papel mais abrangente e enriquecedor para o cenário cultural brasileiro deste período, pois descrevia costumes, sentimentos, tensões e fragilidades da nossa sociedade.

Das críticas positivas às mais negativas, as recepções das obras literárias refletiam a sociedade e repercutiam por muitos anos, em alguns casos por décadas, a opinião do seu crítico e de todos os leitores que concordavam e reproduziam a opinião da crítica em suas rodas sociais, algo que ocorreu com o livro *Bom Crioulo*, que durante décadas foi concebido como uma obra degradante, pornográfica e amoral.

A crítica literária do final do século XIX foi extremamente ácida à escrita naturalista de Adolfo Caminha, com destaque para o artigo de um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, importante crítico e escritor do período, Valentim Magalhães, publicado em 20-21 de novembro de 1895 em *A Notícia*, o qual, tratando de *Bom Crioulo*, apontou:

Ora o Bom Crioulo excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo. [...] não é um livro travesso, alegre, patusco, contando cenas de alcova ou de bordel, ou noivados entre as ervas, à lei do bom Deus, como no *Germinal*... nada disso. É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por ante-natural, por ignóbil. Não é pois somente um livro faisandé: é um livro podre; é o romance-vômito, o romance-poia, o romance-pus. [...] Este moço é um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral. Só assim se pode explicar o fato de haver ele achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal podia ser literariamente interessante.

Na edição do *Jornal do Comércio* de 27 de novembro de 1895, em um artigo sem autoria, atribuído a José Veríssimo, foi publicada a seguinte crítica sobre a obra e Caminha:

“Bom-crioulo é pior do que um mau livro: é uma ação detestável, literatura à parte.” Se fosse um professor de composição literária, fazendo abstração do tema escolhido, que era “baixamente repugnante”, aplaudiria certas partes pelo estilo vigoroso e claro, embora por vezes incorreto, e lhe daria uma nota de progresso. Teria aconselhado o autor, contudo, de destruir o livro porque o sentimento popular atribui às obras uma semelhança com o seu autor. “Como quer o Sr. Adolfo Caminha que seja respeitado e estimado um homem que, sem utilidade alguma social, passou longos dias ocupado em analisar e discutir a psicologia improvável de nauseantes crimes contra a natureza e tenta depois com isso despertar em nós o arrepio da curiosidade impura e mórbida?” Julgava que, mais tarde, Caminha teria vergonha de ter escrito literatura pornográfica e obscena.

Certas referências à obra de Caminha associam as particularidades de sua escrita naturalista às “idiossincrasias” de seu temperamento e a certas desventuras. Em 1902, Frota Pessoa afirma que Caminha “foi um desses seres de destino errado” e que

“o desencontro de sua missão social e da sua missão intelectual formou todo o seu infortúnio” (Pessoa, 1902, p.226).

Raimundo de Menezes, ao escrever um prefácio para a terceira edição de *A Normalista*, em 1950, destaca que Caminha era “uma criança raquítica e que parecia predestinada a poucos meses de vida. Antes dos oitos por duas ou três vezes às portas da morte” (Menezes, 1950, p.14). Ainda segundo Menezes, *A Normalista* “seria, no fundo, um revide aos agravos que sofrera” (p.10). Para Valdemar Cavalcanti (1952, p.181-182), “Tudo o que saiu da pena de Adolfo Caminha tem, necessariamente, a marca de suas desgraças pessoais [...]. De seus romances chega até nós um bafo ácido de dor, de raiva, de repulsa e ódio [...]. Tudo nas páginas que escreveu transpira o desejo de vingança do homem falhado e vencido pelo destino”.

Em Nelson Werneck Sodré (1964) as referências a Caminha são muito breves e se alinham à equação vida do autor + obra, como nesta observação que fez a respeito de *Bom Crioulo*: “Adolfo Caminha foi uma vítima dos preconceitos, aliás, e isso alcançou até a sua posição literária. Vítima um pouco voluntária, sem dúvida, pois o sentido panfletário de seus trabalhos, [...] e os problemas de sua vida, foram as centelhas a cujas consequências não lhe foi possível fugir” (Sodré, 1964, p.394). Por ocasião do centenário do nascimento de Adolfo Caminha, João Felipe de Saboia Ribeiro (1967) aponta a “vingança” como um dos motivadores da escrita de Caminha, especialmente em *Bom-Crioulo*, fator que, segundo o crítico,

se desdobra naturalmente na mágoa que lhe teria ficado de seus superiores, que recusaram suas razões e lhe impuseram uma transferência reputada por ele, mas do que arbitrária, humilhante. Não se pode desvincular desse fato algum desabafo já repontado no seu *Pais dos Yankees* e algum traço caricatural mais forte existente nas dobras de *Bom-Crioulo*. É, por exemplo, aquele Comandante implacável da corveta diante dos castigos a marinheiros, a explodir: – Hei de corrigi-los: corja! A marinhagem embotada assistindo à cena

da flagelação, “sem nenhum frémito, como se fosse a reprodução banal de um quadro muito visto”. (Ribeiro, 1967, p.15)

Sodré identifica um sentido autobiográfico nos dois primeiros romances de Caminha, no entanto, aponta aspectos duradouros tanto em *A Normalista* quanto em *Bom Crioulo*. Neste, Sodré enxerga “toques inequívocos de grandeza, e daquela grandeza dramática a que dificilmente atinge um ficcionista” (Sodré, 1964, p.394).

Mesmo no processo de reabilitação da obra de Caminha, os traços autobiográficos continuam sendo mencionados. Sânzio de Azevedo afirma que *Bom Crioulo*, “falando do relacionamento homossexual entre os marinheiros Amaro e Aleixo, expunha alguns problemas da Marinha Imperial, da qual Caminha foi praticamente obrigado a se demitir” (2007, p.86). O espírito combativo do escritor teria surgido de todas essas desventuras citadas pela crítica, de modo que, ao abraçar o Naturalismo, reforça Azevedo, Caminha encontrou a estética ideal para seu temperamento combativo, forjado nas intempéries sofridas no âmbito da sociedade burguesa imperial. De acordo com Antonio Candido (1993, p.123), “para o Naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito em face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam constituir o seu próprio texto”.

Tomando essa observação de Candido (1993), juntamente com a crítica que Sodré (1964) fez aos naturalistas brasileiros, segundo a qual tais escritores forjaram um naturalismo muito à margem daquele que se originou na Europa, especialmente por terem se restringido à descrição dos costumes, diríamos que tais impressões reducionistas foram se diluindo ao longo do tempo, no processo de reabilitação de autores naturalistas, a exemplo de Adolfo Caminha. Samira Y. Campedelli observa que, em obras como *Bom Crioulo*, bem à moda dos primeiros naturalistas, ao observar e descrever cenas de relações sexuais, e muitas vezes beirando a bestialidade,

sob os auspícios do momento e do meio, Caminha se aproxima da estética pioneira, haja vista que, para os naturalistas, “o homem é um animal cujo destino é determinado pela hereditariedade, pelo efeito de seu meio ambiente e pelas pressões do momento” (Campedelli, 2001, p.3). Ainda segundo Campedelli (2001, p.4), “o bom romancista naturalista seria aquele que transpusesse para o romance a vida tal e qual: na sua crueza e na sua brutalidade”.

Em *Bom Crioulo*, contrariando Sodré (1964), segundo o qual a aproximação que nossos naturalistas ensaiam com os naturalistas europeus, “fica marcada especialmente no terreno de uma pretensa fisiologia, que reduz o amor a uma relação mecânica”, é possível perceber, na relação de Amaro com Aleixo, que o romance de Caminha evoca a universal condição de homens tristes e endurecidos, endurecimento forjado na vida ordinária e severa da Marinha Imperial: endurecidos pelo hábito do mando ou pela rígida disciplina militar; seres humanos embrutecidos e humilhados pela submissão às autoridades ou pela desmoralização a que estão sujeitos cotidianamente, dentro e fora da instituição militar.

De acordo com Saboia Ribeiro (1957, p.69),

No *Bom Crioulo*, o escritor elegera um tema a capricho – o homossexualismo na vida de bordo. Nada, porém, do que nele se contém tange ao exagero ou à deturpação da verdade. Na concepção e na imagem de Zola, a arte naturalista é como um grande espelho refletindo a vida em torno, tal como ela se apresenta, pouco importando se essa vida não se mostra limpa e sadia, mas tressuando a bestialidade e a miséria de esterquilínio. O dever da arte naturalista, imparcial em si mesma, é somente apanhar a vida, como num flagrante, conforme o meio que ela retrata.

Em Caminha o protagonista é um ex-escravo, negro, pobre e homossexual. Alguns estereótipos sobre o negro e sobre a condição sexual do negro são reforçados: violento, dado ao sexo etc. segundo Carlos Eduardo Bezerra (2006, p.97), “o Naturalismo assume o homem corporificando-o, descrevendo detalhes da musculatura,

da forma fixa, exagerando nos traços quando necessários aos seus objetivos”. Amaro, o Bom-Crioulo, por ter esmurrado um segunda classe que maltratou o grumete Aleixo, de quem andavam falando “coisas” a seu respeito, é submetido a castigos físicos a bordo, e a descrição de sua musculatura, exposta pela nudez, é de cunho explicitamente naturalista:

A chibata não lhe fazia moça; tinha costas de ferro para resistir como um Hércules ao pulso do guardião Agostinho. Já nem se lembrava do número das vezes que apanhara de chibata...

— Uma! cantou a mesma voz. — Duas!... três!...

Bom-Crioulo tinha despido a camisa de algodão, e, nu da cintura para cima, numa riquíssima exibição de músculos, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso d’alto a baixo no dorso, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos. (Caminha, 2001, p.20)

Leonardo Mendes observa que, em *Bom Crioulo*, “se o homossexual não pode ser feliz, ao menos ele pode existir” (Mendes, 2000, p.211), mesmo que só através da linguagem literária, inaugurando, no Brasil, e ao lado de outros nomes do naturalismo, uma espécie de “prosa homotextual [...] que terá implicações na representação do homossexual até o presente” (Lopes, 2002, p.126). Assim, em Caminha, o desejo é concebido como “instinto”, o que significa que, por extensão, o homem se aproxima da animalidade, traço naturalista fortemente presente em *Bom Crioulo*, como podemos verificar neste trecho do romance:

E vinha-lhe à imaginação o pequeno com seus olhinhos azuis, com o seu cabelo alourado, com suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador.

Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao

marujo, como se ele fora de outro sexo, de possui-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!...

Ao pensar nisso Bom-Crioulo transfigurava-se de um modo incrível, sentindo ferrear-lhe a carne, como a ponta de um agulhão, como espinhos de urtiga brava, esse desejo veemente — uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos... (Caminha, 2001, p.29)

Sobre Caminha, Alfredo Bosi salienta que o escritor tomou do naturalismo “a crença na fatalidade do meio e o gosto dos temas escabrosos”, porém, adverte o crítico, “Não se deve [...] reduzir o escritor cearense ao tributo que manifestamente pagou à leitura de Eça e Aluísio, seus modelos mais próximos” (Bosi, 1994, p.194). Em suas *Cartas Literárias* (1ª. Edição, 1895) Adolfo Caminha tinha declarado total admiração pelo estilo de Zola: “Quanto mais o leio maior é minha admiração, maior o meu entusiasmo por essa obra colossal que vem, desde a *Fortune des Rougon*, estuando como um rio caudaloso e límpido, até ao *Docteur Pascal*, até *Lourdes*...” (Caminha, 1999, p.31).

Bom Crioulo (1895) gerou certo incômodo na crítica literária do século XIX por abordar temas polêmicos e sensíveis aos olhos da sociedade da época, especialmente a questão da homossexualidade. Por esse e outros motivos, o referido livro permaneceu no limbo por algum tempo. À época de sua publicação, o livro de Caminha recebeu rótulos como “condenado”, “imoral”, “podre” e “detestável”. A partir destas duras críticas podemos entender melhor a recepção do livro — extremamente negativa e ácida — as quais tiveram papel fundamental na marginalização da obra por muitos anos e se limitaram a categorizá-la, nos anos que se seguiram, como uma obra pornográfica masculina, e de teor homossexual. Nestas críticas os autores condenam não apenas a escrita de Caminha, mas também sua vida pessoal.

Outro teórico de muito prestígio deste período, Silvio Romero, que escreveu *O Naturalismo em Literatura* (1882), também criticou

com acidez e indiretamente autores como Adolfo Caminha, mas não ele diretamente, demonstrando em seu livro o que uma obra Naturalista deveria expressar, sem citar o autor, mas com uma descrição do método para se produzir textos do gênero, e com base nesta leitura é que o nome de Romero foi adicionado a esta abordagem. No livro citado, Romero tece a seguinte observação sobre os confessos seguidores de Zola, e Caminha era um confesso seguidor do escritor francês:

Há entre nós, certa gente que se diz sectária de Emilio Zola e ao mesmo tempo do poeta dos *Poèmes Antiques!* [Leconte de Lisle]. Não pode haver maior falta de senso; são d'essas uniões extravagantes e esdrúxulas em que a sagacidade nacional apraz-se em debicar com o público. (Romero, 1882, p.20-21)

José Veríssimo, por sua vez, destacou que “o naturalismo foi, em grau muito mais elevado que o romantismo, alheio ao espírito brasileiro. Além de pobre de escritores e de obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização” (Veríssimo, 1894, p.72).

Enfim, o certo é que essas opiniões e tomadas críticas foram se dissolvendo com o tempo: a crítica, especialmente aquela que se inicia com o século XX, lança novos olhares sobre obras como a de Caminha, e graças a isso muitos autores de sua linha vêm sendo reabilitados e obtendo reconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das áreas mais significativas dos Estudos Literários, segundo nossa humilde opinião, é a Crítica Literária. A partir de seus pressupostos podemos estudar e analisar uma possível construção de formação e identidade literária nacional, valorizando as características e temas próprios da literatura brasileira em diferentes momentos, contextos e perspectivas. No

cerne desse debate, os periódicos se tornaram um veículo importante para a propagação e popularização da produção literária brasileira, além da formação intelectual e cultural fomentadas por este primeiro grande meio de comunicação de nosso país.

Com a disseminação dos periódicos, a literatura brasileira passou por um processo de modernização e diversificação. Novos estilos literários surgiram, e a prosa de ficção ganhou destaque, com escritores do naipe de Machado de Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha e Olavo Bilac, entre outros, contribuindo para a formação intelectual da população brasileira de um modo geral e em vários níveis.

O papel dos periódicos na literatura, sobretudo a brasileira, foi de fundamental importância para a formação de nossa identidade cultural e para a consolidação de um cenário literário mais rico e plural, haja vista que se constituíram como um meio fundamental para o diálogo intelectual, artístico e político, ajudando a transformar o cenário literário brasileiro em um dos mais ricos e diversificados, assim como o conhecemos hoje.

Muitos dos primeiros donos de periódicos brasileiros, que acreditavam que o Brasil pudesse desenvolver uma imprensa não só de periódicos, mas de comunicação, não foram apenas empresários, mas empresários-editores-chefes, pois, ao mesmo tempo que financiavam, chefiavam, editavam, publicavam e distribuíam, também fomentavam o surgimento de um considerável número de escritores, redatores, cronistas e críticos literários.

Um fator importante é que um número crescente de leitores se deu a partir da popularização, da acessibilidade, da aceitação e penetração dos periódicos em diversas camadas da nossa sociedade, das mais elitizadas às mais populares. E além dessa participação na formação da sociedade brasileira, os periódicos exprimiram por muito tempo os padrões, valores e opiniões sociais do país.

A crítica literária oferecia um espaço para reflexão e análise das obras literárias, o que incentivava o debate intelectual sobre temas relevantes e questões estéticas, embora tais debates muitas

vezes transcendessem o campo literário, tangenciando importantes aspectos políticos, sociais e culturais da época.

O estímulo à produção literária também marcou o final do século XIX, pois, ao receberem críticas, os escritores eram estimulados a aprimorar sua escrita e a produzir obras de maior qualidade e que muitas vezes atenderiam a interesses de um determinado público. Dessa forma, a crítica literária presente nos periódicos ajudava a formar a opinião pública sobre os escritores e suas obras, influenciando o gosto e a apreciação literária do público. Muitos escritores iniciantes tiveram suas obras notadas e reconhecidas através de críticas nos periódicos. Mas nem todos conseguiram obter só críticas positivas, como Caminha, por exemplo, que teve seu *Bom Crioulo* rechaçado em virtude de sua escrita e temática, elaboradas na contramão daquilo que a crítica esperava de uma obra naturalista.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sânzio de. Adolfo Caminha e o Naturalismo. *O eixo e a roda*: v. 14, Belo Horizonte, (s.n.), 2007, p. 01-214.

AZEVEDO, Sânzio de. *Adolfo Caminha, vida e obra*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1997.

BEZERRA, Carlos Eduardo de Oliveira. *Bom-Crioulo*: um romance da literatura gay made in Brazil. *Revista de Letras*, vol. 1/2, n. 28, p. 94-1000, jan.-dez. 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2014.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas Literárias*. Fortaleza: EUFC, 1999.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio.. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 123-152.

CAVALCANTI, Valdemar. O enjeitado Adolfo Caminha. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (Org.). *O romance brasileiro (de 1742 a 1930)*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952. p.179-189.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MARTINS, Ana Luísa; Luca, Tania Regina de. Imprensa tardia: implantação (1808-1889). In: MARTINS, Ana Luísa; LUCA, Tania Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MENEZES, R. de. Adolfo Caminha esse desconhecido... In: CAMINHA, A. *A normalista*. 3.ed. São Paulo: Jornal dos Livros, 1950.

MEYER, Marlyse. *Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica*. In: MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998. p. 109-96.

PESSOA, Frota. Adolpho Caminha. In: *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro: Editor Arthur Gurgulino, 1902.

RIBEIRO, João Felipe de Saboia. *O romancista Adolfo Caminha*. Em comemoração do seu centenário: 1867-1967. Rio de Janeiro: Pongetti, 1957.

ROMERO, Silvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1894*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

**GRANDEZA E DECADÊNCIA DE UM REINO AFRICANO:
AS AREIAS DO IMPERADOR, TRILOGIA
HISTÓRICA DE MIA COUTO**

Edvaldo A. Bergamo

*A crueldade de uma guerra não se mede pelo número de
campas nos cemitérios. Mede-se pelos corpos que ficam sem
sepultura. Era assim que pensava enquanto escolhia onde
pisar, entre gente despedaçada, chacais e aves de rapina.*

Mia Couto

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os emblemáticos anos 60/70 do século XX estabeleceram um marco epistemológico significativo em diversos aspectos do conhecimento humano-científico, propiciando a ruptura em múltiplos campos da vida social, cultural, política e econômica, em dimensão global. São patentes, por exemplo, o rompimento de paradigmas tradicionais concernentes ao antigo processo europeu de colonização e a ação emergente dos povos subalternos, subjugados e em luta pela liberação de imensas regiões tomadas, uma atuação manifestadamente questionadora que caminhou em estreita correlação com as novas concepções historiográficas vigentes e em ascensão, vindo a influenciar de modo decisivo na reconfiguração da forma literária do romance de extração histórica, atinente ao passado colonial de dominação dos trópicos e à experiência relativamente recente ou nem tanto de desocupação de enormes extensões de terra a sul, submetidos pela máquina mercante a norte do hemisfério.

Sob tais influxos estéticos e ideológicos, o romance histórico pós-colonial caracteriza-se pela representação desconcertante de

contradições de um tempo de possessão duradouro que ainda reverbera numa coetaneidade instada ao futuro. Nossa proposta é examinar criticamente a trilogia de extração histórica *As areias do imperador* (2015/2016/2017), do escritor moçambicano Mia Couto (1955), destacando a trajetória insólita do soberano angune Gungunhana (1850-1906) e entorno, último monarca do reino de Gaza, um vasto território localizado na África austral. O enfoque teórico-crítico, baseado nos avanços da crítica literária dialética (Lukács e sucessores) e dos estudos literários pós-coloniais (Lazarus *et al.*), considera centralmente a figuração ficcional de uma personalidade marcante do passado, cujas ações como dirigente notório dão a ver pela ótica corrosiva de uma narração contundente o equacionamento da memória pública diligenciada, ao realçar a dimensão coletiva da reminiscência hodierna de um (re)conhecido agente tutelar de antanho e ao ponderar sobre as relações assimétricas que conformaram o sistema-mundo capitalista moderno, assinalado por arranjos imperialistas determinantes de longa duração. Trata-se de conjecturar em âmbito estético e ideológico sobre a categoria ética do direito à resistência anticolonial em tempos idos, identificável nos atos contestatórios e controversos da notável liderança aludida, numa ressonância necessária ao combate permanente de perniciosas e similares anomalias coevas.

O ROMANCE HISTÓRICO AFRICANO DA DESCOLONIZAÇÃO

Existe uma relação emblemática entre literatura, história e memória. É sobremaneira conhecida a relevância do artefato literário para a constituição da memória histórica entre os diferentes grupos humanos. Nesse sentido, o artífice da palavra funciona como “mediador” entre o passado e o presente para se compreenderem as tendências sociais e as forças políticas em disputa pelos rumos da história. Assim, a invenção literária, a *poiesis*, mais que uma singular forma de conhecimento, pode ser o suporte particular de muita informação indispensável de

temporalidades mutantes, porque articula arte e ciência, imaginação criadora e indagação interpretativa, elaborando esteticamente o recordado e o esquecido, sem abrir mão de uma posição crítica frente aos fatos pretéritos que repercutem na vida cotidiana em transformação, conforme os estudos de Lukács (2011), Anderson (2007) e McWilliams (2018).

No campo dos estudos literários, o método compositivo de extração histórica é igualmente uma espécie de testemunho para dar contorno ficcional ao material da reminiscência de antanho, arquitetando sentidos constitutivos do tempo em movimento contínuo, como memória pública interveniente. A performance diegética interroga a verdade histórica, convocando a rememoração dos acontecimentos, numa intersecção entre narratividade e temporalidade. Tal ação de problematizar a memória visa a compreender os usos políticos que se estabelece como exercício de inquietação entre história e memória, que somente o relato polifônico pode tensionar com abrangência e propriedade. Tal conformação literária não busca evidentemente uma explicação unânime e definitiva sobre os acontecimentos de outrora, mas abrir possibilidades de interpretação dos feitos ocorridos, propiciar uma hermenêutica dos tempos idos, instar um relato perquiridor, exegético como potência inventiva fecunda que permite abordar os sentidos e as dimensões do arquivo, como a fabulação de sujeitos que agem no tempo e no espaço da existência humana em devir, tendo em vista a experiência africana realçada, em congruência com Leite *et al.* (2022).

Em vista da aclimação do gênero ao continente africano, o romance histórico é tido como uma forma híbrida de dupla tradição, a autóctone e europeia, sendo que a segunda reproduz valores e ideias das sociedades coloniais estrangeiras, tal como a primeira os méritos e os conceitos das sociedades locais, consoante Booker (2009) e Franzin (2021). Espelha um processo de transculturação e de tensão cultural, em que o legado oral e ancestral atravessa a forma literária importada, fazendo com que haja dupla reminiscência: o legado colonial em contraposição à

resistência da cultura originária. Em sintonia com Elena Brugioni (2016, p. 35):

Procurando desenvolver uma reflexão situada em torno da relação entre história e representação em contextos habitual e problematicamente definidos como pós-coloniais, torna-se necessário abordar alguns dos conceitos subjacentes e apontados pela própria categoria literária do romance histórico, procurando, deste modo, ilustrar as articulações conceituais e os paradigmas críticos que pautam esta problematização no âmbito das Humanidades, e assim refletir em torno da fisionomia estética e do significado político e conceptual do passado nas representações literárias contemporâneas, com particular enfoque em textos e representações inscritos nas chamadas Literaturas pós-coloniais.

Sendo assim, o romance histórico africano ressalta, por conseguinte, a expressividade de uma forma literária de oposição colonial e de afirmação pós-colonial, englobando radicalidade política, compromisso social e consciência crítica acerca de sociedades em intensas mudanças. Uma figuração narrativa avessa aos estereótipos culturais reiterados do continente negro de índole neocolonial. São obras que exercitam o espírito questionador inquebrantável, pois ostentam oposição pública ao legado e aos danos da ocupação colonial, como também refletem sobre os impasses contemporâneos de sociedades provenientes de uma ordem subalterna implacável.

Abordam, igualmente, os conflitos sociais, raciais, bélicos e étnicos de grupos humanos em oscilação no espaço de origem propriamente dito, bem como na cena diaspórica, desafiando os limites duráveis de submissão e de sujeição e prospectando os instrumentos de oposição e de superação de percalços seculares que insistem em permanecer, ao abrigo de diversas modalidades insidiosas. Em termos de vetores artísticos empenhados, obras literárias de extração histórica de relevo tornam-se atos memoráveis de resistência na dialética da descolonização do Sul-Global.

A RESISTÊNCIA ANTICOLONIAL AFRICANA (A DIALÉTICA DA DESCOLONIZAÇÃO)

O processo de ocupação de grandes áreas submetidas do globo se revestiu de modalidades variadas de controle direto, semidireto e indireto. No caso da colonização de territórios africanos, que tomou vultuosidade nas últimas décadas do século XIX, a natureza da dominação dependia de uma série de fatores, de acordo com cada possessão, sempre atendendo, em primeira linha, às necessidades da metrópole. Fica, entretanto, evidente, ao menos no caso em tela, que esse processo de apropriação não se efetuou com total passividade e subserviência.

O descontentamento, a contrariedade de soberanos autóctones, por exemplo, perante as novas formas de organização política e social desencadeou uma série de entraves de longa tenacidade, dando ensejo posteriormente ao surgimento de uma instigante consciência do colonizado, que decide afrontar a hegemonia do colonizador no que tange à recuperação da sua autonomia. Essa postura de recusa à submissão e à exploração desperta uma série de confrontos desiguais entre invadidos e invasores, uma vez que os últimos eram os detentores do poder econômico, político e militar naquele contexto de espoliação avassaladora.

A manifestação de resistência em muitos aspectos foi decisiva nos embates acerca de uma África subalternizada. Sobressaem tanto as tipologias de ações e reações anticoloniais, quanto as instigantes temporalidades próprias a cada conjuntura de enfrentamentos e superações, com destaque evidente para as várias guerras de libertação nacional. Havia uma necessidade impreterível de colocar os processos de emancipação em uma perspectiva mais alargada, ao mesmo tempo em que também se fazia necessário devolver ao autóctone o caráter de agente da sua própria história. Assim, a onda de ações de autodeterminação desencadeadas no pós-segunda guerra induziu historiadores e

literatos a explicarem tais confrontos, recorrendo com assiduidade ao passado, vislumbrado como (in)certa preleção.

Os antagonismos vigentes tornaram-se, assim, a concreta dimensão histórica do moderno nacionalismo panafricano em seus múltiplos desdobramentos. Assim, a resistência no continente negro decorreu de séculos de usurpação europeia dos povos, das culturas, dos recursos naturais de um continente caracterizado pela complexidade e diversidade. A aversão a tal conjuntura longeva nasceu das iniciativas de segmentos nacionalistas ou grupos étnicos precursores que se opunham a uma permanente ocupação, a qual deveria ser repelida por intermédio de ações concretas contra o invasor, o salteador estrangeiro que arrogava direitos indevidos e intoleráveis, de acordo com Paiva (2017).

Dessa maneira, os primórdios do agenciamento político da objeção africana remontam à tendência anticolonial, notavelmente desenvolvida na segunda metade do século XX, mas as suas raízes encontram-se em períodos anteriores e marcam não apenas os textos ficcionais, dramatúrgicos e poéticos de gerações de escritores africanos proativos, mas também a própria memória doutrinária e o registro historiográfico de refutação ao poder estrangeiro instaurado no continente em foco, num tempo de mandonismo colonial opressivo e repressivo, em conformidade com as inquirições de Said (1995).

GUNGUNHANA: AMBIVALENTE HERÓI ANTICOLONIAL DO PASSADO MOÇAMBICANO

O imperador Gungunhana dedicou-se à consolidação do seu poder e à expansão do Império de Gaza, no final do século XIX, no que correspondente hoje a grande parte do sul de Moçambique e adjacências. Manteve o estilo violento herdado do pai, conduzindo com mão de ferro a sua corte em constantes investidas expansionistas, percorrendo incessantemente o território que dominava com o exercício da força bruta. À época, era crescente a

pressão europeia sobre tal região: portugueses, ingleses e africanos lutavam pelo controle da jurisdição. Em vista disso, veio a aumentar em proporção desmesurada o número de expedições europeias para a exploração da zona, tornando-se objeto de enorme cobiça, constituídas de missionários e de comerciantes estrangeiros ambiciosos, de acordo com Capela (2000) e Newitt (1997). Governando uma extensão imensa, o reinado do supassumo coincidiu com um momento crítico para a África, a partilha do continente pelas nações europeias imperialistas, com a realização das Conferências de Berlim (1883-1885).

Foi também uma nova oportunidade para portugueses reforçarem a presença na área, junto aos angunes, como então era designado o grupo étnico de origem do monarca. Diante das progressivas exigências e do amplo número de adventícios em suas possessões, vê-se ameaçado, num equilíbrio precário entre as diversas forças em contenda, notadamente a portuguesa e a britânica, e a permanente ameaça de cizânia interna. Portugueses, ingleses, bôeres e intrépidos representantes das companhias concessionárias procuravam atrair competitivamente por diversos subterfúgios o maioral, em razão de interesses mercantis espúrios. Como assevera a estudiosa Maria da Conceição Vilhena (1999 e 1996, p. 209-210):

Gungunhana é assim uma identidade plural, carrasco e vítima, figura política e actor dramático, bárbaro e sedutor, herói ambíguo, ingénuo e violento. Pluralidade que pagaria caro e que o colocaria numa encruzilhada igualmente plural, de muitas cobiças, de que se destacavam de um lado Portugal e do outro a Inglaterra. E isto vinha desde a fundação da nação angune, pois após ter o reino de Gaza entrado numa fase de maior estabilidade, os seus soberanos haviam procurado um relacionamento diplomático com alguns países.

Após combates e captura, Gungunhana tornou-se, então, um troféu de guerra nas mãos dos colonizadores portugueses nos desdobramentos do Ultimato inglês à monarquia lusitana. Foi

levado com alguns apaniguados ao país ibérico para ser exibido publicamente na metrópole, demonstrando a relevância da proeza bélica que foi destronar o mandatário e soberano autóctone, uma figura histórica de ações controversas que eram motivo de temor a invasores forasteiros e mesmo aos súditos sob sua autoridade implacável. Com sua derrocada definitiva, num exílio humilhante, acabava mais um típico estado do continente negro que perdurou por muitas décadas e impôs empenhada oposição aos invasores europeus, tornando igualmente *a posteriori* insígnia, símbolo de antagonismo e de pertinácia nas lutas de libertação da segunda metade do último século, uma divisa viabilizada politicamente pela Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), ainda no poder no país em referência, como um signo marcante e incontornável no processo de conformação política e cultural de uma identidade nacional em marcha e em mutação constante, em consenso com as reflexões antropológicas de Cabaço (2009).

A FIGURAÇÃO FICCIONAL DE GUNGUNHANA EM *AS AREIAS DO IMPERADOR*, DE MIA COUTO

O prolífico escritor Mia Couto (Cavacas *et al.*, 2013) pretendeu retratar as disputas históricas rememoradas através de uma longa trilogia: *As Areias do Imperador* (*Mulheres de cinzas*, *A espada e a azagaia/Sombras da água*, *O bebedor de horizontes*). Os três volumes figuram uma época em que o sul de Moçambique era governado pelo imperador Gungunhana, uma espécie de (anti)herói nacional, símbolo da resistência contra a colonização europeia, o último dos líderes do Estado de Gaza, o qual foi o segundo maior império no continente africano comandado por uma autoridade nativa.

Mulheres de cinzas é o primeiro tomo da mencionada trilogia histórica narrado sob a perspectiva de uma jovem africana (Imani Nsambe) e de um soldado português desterrado (sargento Germano de Melo), alternadamente. Trata-se de uma composição ficcional de extração histórica sobre o período em que grande parte de Moçambique estava sob o domínio de Gungunhana, derradeiro

imperador do Estado de Gaza que, no final do século XIX, ameaçava a ocupação lusitana de imenso território cobiçado pelas potências europeias. O oficial do exército luso, degredado por motivos políticos, foi enviado ao vilarejo de Nkokolani para participar da batalha contra o potentado angune que atrapalhava a continuidade da ação imperialista europeia nas cercanias (ingleses, boêres e portugueses). Ali depara-se com uma adolescente africana impúbere que lhe auxiliará como intérprete, por ter formação linguística e religiosa ocidentalizante. Aos poucos, Germano e Imani se envolvem amorosamente, apesar de todas as diferenças entre dois mundos em contenda. Assim, num território assolado por guerras intermitentes, a única alternativa viável para uma mulher sobreviver a contento é tornar-se desaparecida.

Por intermédio de dois pontos de vista conflitantes e complementares, Mia Couto retorna ao passado intercultural que envolveu Europa e África, os valores enraizados de duas civilizações, e mais, expõe a tentativa brutal dos invasores de aniquilar saberes e autoridades com a veemência com que se submeteram regiões e povos estrangeiros oponentes, ao longo de séculos. A anexação de tão extensa jurisdição por parte dos portugueses entra em colisão com as características fortíssimas das culturas e poderes locais, que não se deixam submergir por completo. O ardiloso imperador do título da mencionada trilogia ficou conhecido entre os portugueses como o “Leão de Gaza”, um obstinado mandatário autóctone que obstruiu os planos de tomada da região e tinha projetos pessoais expansionistas, igualmente. Nos episódios enredados, por exemplo, povoações nativas vulneráveis dispersam-se em razão dos avanços cruéis do maioral, contando apenas com a proteção frágil dos portugueses ali destacados e com a tênue esperança de que a cavalaria de Mouzinho de Albuquerque, comandante das forças adventícias, se aproximasse para resgatá-los das manobras tirânicas do inimigo consabido. Atinemos na passagem de uma das intermitentes cartas do sargento Germano de Melo que ilumina tal conjuntura:

O ódio do militar *nguni* pelos nativos de Nkokolani confirmou-se nas notícias que me chegaram nos dias seguintes. Porque percebi consecutivas queixas dos Chopes sobre atrocidades praticadas pelas tropas de Gungunhane. E foram tantas as lamentações que, mais do que insensível, me tornei distante das vítimas e alheio à razão e à justiça. Ocorreu-me pensar que o prisioneiro Vátua tinha razão: do ponto de vista dele e dos da sua nação, eles não estão a cometer crime. Pelo contrário, estão heroicamente a construir um império. Bem vistas as coisas, o que eles fazem não é muito diferente do que fazemos nós, com a devida distância e respeito. Também defendemos um império, autorizados por Deus e pela nossa natural superioridade. Também enfeitamos a história desse império com pomposos esplendores. Se os Vátuas ganharem a guerra, o destino desta nação se cumprirá sem que sejamos tidos nem havidos. Ninguém terá a memória de António Enes. E o valente Mouzinho de Albuquerque será um descolorido vencido. Sobreviverá o Estado de Gaza com a sua gloriosa história. Sobreviverá Gungunhane, o único grande herói. Esse negro brilhará como já brilharam um César, um Alexandre Magno, um Napoleão, um Afonso de Albuquerque. E a estátua do rei africano figurará um dia numa praça de Chaimite. Gerações de cafres adorarão o imperador africano como eterna prova de heroísmo e do valor de sua raça. (Couto, 2015, p. 183-184, destaques do autor)

A ação narrativa principal de tal livro passa-se, em 1895, na aldeia natal da narradora-protagonista. A donzela de 15 anos pertence à etnia Chope, uma das poucas que tenta resistir ao soberano atroz e tem o ambíguo apoio dos portugueses. Apesar da conversão religiosa e educação recebida, Imani mantém o impreciso vínculo com suas raízes ancestrais. Por contraponto, temos as cartas de Germano de Melo a D. José de Almeida, Conselheiro do Reino, que nos dão um ponto de vista bem eloquente das agitações crescentes. A sua visão eurocêntrica vai-se transformando à medida que vive na comunidade, entre brancos, negros e mestiços. Subordinado a personagens históricas como Ayres de Ornelas ou António Enes, depois de uma temporada na pensão da bela italiana Bianca Marini, Germano

aloja-se na cantina de Sardinha, que era também uma espécie de quartel provisório. A morte e a guerra, entranhadas no desnorteado cotidiano alucinado, fazem a todos repensarem na existência comunitária ameaçada, de particularidades africanas, que parecia estar esvanecendo em definitivo.

Os eventos narrados determinantes ocorrem numa época em que a colônia de Moçambique era dominada, de um lado, pelo governo português, nem sempre presente e atuante, e, do outro, pelo líder do poderoso Estado de Gaza, muito mais forte e influente politicamente na região. O sargento português Germano de Melo, expatriado pela monarquia como punição, após participar de uma revolta republicana no Porto, é enviado para combater o famigerado “Leão de Gaza”, assumindo o debilitado controle de um quartel numa localidade longínqua, que nada mais era do que uma decadente mistura de paiol de armas e cantina para venda de quinquilharias para os naturais da localidade. É ciceroneado por Imani, que foi criada por missionários portugueses e domina bem o idioma ibero-europeu, servindo como peculiar tradutora cultural para o indeciso militar. O relacionamento entre os dois irá se fortalecer à medida em que ambos encontram alívio e mútua compreensão em meio ao isolamento provocado pelos conflitos bélicos infundáveis. Notemos:

Imagino que Vossa Excelência, Conselheiro José d’Almeida, partilhe dessa sensibilidade para com a beleza que os pretos são capazes de produzir. Essa beleza, convenhamos com todo o respeito, acabou por entrar na sua vida. Nunca Vossa Excelência me confidenciou – e por que haveria de o fazer? – a história do seu casamento com uma mulher cafreal. Esse facto é digno de muita maledicência nos lugares por onde andei. Confesso começar a sentir uma atração por Imani, a moça que visita o nosso posto. E não é apenas um sentimento carnal. É algo mais intenso, mais total, algo que jamais havia sentido por uma mulher branca. Talvez, admito, seja esta pulsão uma consequência da solidão que me foi imposta. Ou talvez seja um delírio de prisioneiro. A verdade, porém, é que essa rapariga se insinuou de um modo respeitoso e subtil e, aos poucos, se foi

entranhando na minha alma a ponto de não sonhar senão com ela.
(Couto, 2015, p. 170)

Ademais, a família de Imani era um repositório das conflagrações interétnicas e interculturais que tumultuavam a zona em conflito porque, apesar de seguir os costumes ocidentais, sem abandonar totalmente os costumes ancestrais, tendo se aliado aos portugueses, apresentava uma grave divisão política interna, já que um dos irmãos da protagonista tinha o sonho de apoiar as forças de ocupação portuguesas, enquanto o outro queria se unir ao exército do mandatário africano insurgente. Na verdade, tanto Imani quanto o sargento Germano de Melo são indivíduos inadaptados ao próprio círculo social dúbio em que vivem. Apesar de a composição narrativa ser compartilhada por duas vozes rotativas, o elemento constitutivo predominante é mesmo o da perspectiva do enfoque feminino, as mulheres como os sujeitos históricos sempre mais afetados, mais atingidos pelas disputas bélicas em qualquer época ou lugar. Aspecto que continua a prevalecer nos tomos seguintes da trinca romanesca em causa.

Em *A espada e a azagaia/Sombras da água* (respectivos títulos da edição portuguesa e brasileira), o segundo volume da aludida trilogia, por sua vez, dá-se prosseguimento à narração de uma longa duração memorável que tem como base a ofensiva militar portuguesa na chamada África Oriental. A guerra de ocupação não era um conflito somente entre dois lados, mas uma complexa beligerância entre grupos étnicos com línguas e culturas distintas em oposição aos interesses de exploração colonial das metrópoles europeias. Tal como o primeiro volume, também apresenta uma composição narrativa que aposta na intersecção entre a narração autodiegética da jovem moçambicana e as cartas endereçadas pelo sargento português ao seu superior, D. José de Almeida, que veio a descobrir em condições tumultuadas terem ido parar às mãos do tenente Ayres de Ornelas. Este segundo tomo adiciona ainda as respostas missivistas do superior militar, que tanto se revela

solidário como parece mostrar-se ríspido e intolerante com as fraquezas demonstradas pelo subordinado de baixa patente.

Trata-se da fabulação dos derradeiros dias beligerantes do chamado Estado de Gaza em decadência, tendo como agentes históricos principais Mouzinho de Albuquerque e Gungunhana. Conclui-se a sangrenta contenta no palco da luta com a vitória das tropas portuguesas em Coolela e Chaimite e a esperada prisão do destemido e controvertido prócer africano. E além do mais persiste em sublinhar o raconto de amor improvável entre uma jovem negra e um militar português desgarrado que recebeu uma missão impossível num tempo de peleja ininterrupta. O livro enfatiza os estertores de um império africano em derrocada, em meio ao qual, num entrelaçamento de raças, tradições, pugnas, amores e desamores, o enredo evolui, entrecruzando as variantes das proezas e dos malogros vivenciados por vencedores e vencidos, todos sujeitos históricos atravessados pela experiência devastadora do funesto espírito guerreiro em voga na época, em estreita correlação com os dilemas marciais contemporâneos.

Após os acontecimentos do último volume, com o ataque a Nkokolani, Imani navega ao acaso por rios desconhecidos, com seu pai Katini Nsambe, seu irmão Mwanatu, a italiana Bianca Marini e Germano de Melo, o qual havia perdido as mãos durante um enfrentamento. O sargento pensa ter sido Imani a autora do disparo que o vitimara. Contudo, como tentativa de proteção, ela pretendia levá-lo ao hospital de campanha em Manjacaze, chefiado pelo médico e missionário protestante suíço Georges Liengme. O inusitado entrave é que o catequizador europeu é apoiante das forças do monarca angune. Pelo caminho, param numa igreja em Sana Benene, local administrado por um padre chamado Rudolfo Fernandes, homem com quem Imani havia passado parte da sua infância numa legação católica. A estadia naquele afastado lugarejo acaba por ser bastante mais demorada do que haviam planificado, isso porque ali se encontra também uma feiticeira africana que toma conta dos ferimentos de Germano, lançando mão de estranhos rituais, dando a ver, então, que

Bibiana e Rudolfo formam um imprevisto casal naquelas paragens afro-orientais: uma mulher negra enlaçada a um homem branco, com traços indianos, numa evidência de aspectos culturais constitutivos de um Moçambique futuro.

A inclusão de outras personagens significativas, como Santiago da Mata, Georges Liengme, Bertha Ryff ou mesmo a mãe do sanguinário Imperador, Impibekezane, redimensionam o relato, que bordejando as esferas do fantástico, em face de uma realidade tão cruel e violenta transtornada pelos confrontos belicosos incessantes. O tomo em tela delimita o foco dirigido parcialmente em tal caso a uma jornada desesperada, em uma canoa no rio Inharrime, em busca do único hospital disponível da região. É uma narração revestida de um trecho amoroso que atravessa tempos e continentes, pontuado por figuras públicas e anônimas tão eloquentes. A situação é muito arriscada porque toda a zona está em conflito e a improvável caravana pode ser um alvo fácil, tanto por parte da violência desmedida do exército português, quanto das forças locais do astuto César africano. Neste cenário de destruição e de falta de esperança, Mia Couto representa com este núcleo de personagens toda a complexidade étnica, cultural e religiosa da África colonial oriental em ebulição. Em mais uma das muitas cartas intercambiadas, trazemos a indagação central após a captura do maior africano rebelado:

Quis saber o que faríamos com Gungunhana, se o matávamos, se o prendíamos. Que logo se veria, respondeu Mouzinho. [...] Sabia que não estava garantida a simpatia da população em redor de Chaimite. Contudo, Mouzinho era agora bem mais do que um simples capitão. E recebera bem diferentes informações: cinquenta e três chefes de povoação tinham-se acolhido à bandeira portuguesa. Depois de Coolela, a maioria dos regulados tinha jurado fidelidade. [...] Que a cafraria vivia entre dois pavores. De um lado, o temor da crueldade de Gungunhana. De outro, o pânico de que, depois da nossa vitória, castigássemos os que não estiveram do nosso lado. (Couto, 2016, p. 345-346)

Mouzinho de Albuquerque contemplou Ngungunyane abatido a um canto. E pediu que não se pusessem logos os motores do barco em marcha. Avançou para a proa e ali se exibiu como se posasse montado no seu cavalo. Impressionados, os milhares de guerreiros entoaram um vibrante hino militar. No final do louvor, uma tempestade de insultos foi dirigida ao Ngungunyane, esse mesmo rei que durante anos tinham idolatrado. Mouzinho de Albuquerque puxava o lustro à sua vitória. E deixava claro para todas aquelas tropas que o reino de Gaza tinha chegado ao fim. (Couto, 2016, p. 380)

A técnica de composição deste segundo volume, assim como do primeiro, ressalta o contraste entre as vozes narrativas, o que ocasiona uma dinâmica que permite ao autor explorar as visões colidentes de mundo dos colonizadores europeus e das etnias africanas. A estratégia possibilita assim uma apreciação crítica mais abrangente em oposição à versão histórica hegemônica, maniqueísta e tendenciosa. A dicotomia formada pelas posições conflitantes entre metrópole e colônia não acarreta necessariamente a formação de estereótipos na configuração das personagens, dado que o célebre autor soube delinear de maneira fecunda os seus dois protagonistas, em vista da diluição de suas fronteiras identitárias originárias, seja pela educação europeia da jovem, seja pelo período de imersão do militar no mundo africano, de modo que ambos apresentam singular complexidade psicológica, em razão dos dilemas existenciais e morais que enfrentam diuturnamente.

O triunfo das forças portuguesas e o conseqüente acirramento da violência desmesurada na região acabam provocando o afastamento do casal, porém a conformação diegética fica ainda mais intrincada quando o pai de Imani decide oferecê-la como esposa ao caudilho autóctone em confronto ostensivo contra o invasor europeu. Dessa maneira, à medida que os lusitanos vencem batalhas importantes e se aproximam de uma vergonhosa vitória à custa de metralhadoras e demais apetrechos modernos de luta armada, até então desconhecidos no espaço africano, a narração dá a conhecer mais detidamente a corte e a intimidade do “Leão de

Gaza". São, dessa maneira, acontecimentos memoráveis que ocorreram num passado não tão remoto assim, uma vez que o entrecho enfoca a segunda metade do século retrasado, mirando nos possíveis desdobramentos de tais eventos históricos num tempo presente reconhecível, tão instável quanto o aludido tempo passado moçambicano, um período de acirradas contendas que se mantém como efervescência político-militar no restante volume da seriação romanesca.

Por último, em *O bebedor de horizontes*, por sua parte, a ação da intriga concentra-se nos prisioneiros africanos derrotados que embarcaram no cais de Zimakaze em direção ao posto de Languene, para depois rumarem ao estuário do Limpopo, onde se inicia a comprida viagem marítima que os conduzirá para um distante e perene exílio no hemisfério norte. Gungunhana tende a ser figurado como um tirano abominável, mas Mouzinho de Albuquerque não parece ser o hipotético herói das guerras de ocupação que a metrópole apregoava à época com método moderno de publicidade. O imperante africano já estava supostamente subjugado quando o comandante da ação militar lusa determinou seu encarceramento e o envio compulsório à metrópole.

Com a comitiva, segue igualmente Imani Nsambe, jovem negra ocidentalizada que atua como intérprete, como mediadora entre os nativos dominados e as autoridades portuguesas. Imani está grávida do sargento português, alocado agora em outra parte longínqua de Moçambique. A tradutora de línguas e de saberes prossegue a narrar os eventos terminativos do arruinado império de Gaza, os quais se intercalam continuamente no romance com as cartas do militar relutante que ficou para trás na distante terra africana. Na cena de embarque inapelável da comitiva africana para a metrópole, observamos:

Apontando na minha direção, o rei de Gaza pede que explique aos brancos as razões da sua exaltação. Os negros prestam-lhe homenagem como manda a tradição: insultam-no no dia em que

nada é sagrado. Esses nomes feios, intraduzíveis, apenas confirmam a sua divina autoridade.

O som dos tambores faz-me dançar e o chão balança com a embriaguez do mar. Num ápice, estou aos pulos no meio da avenida. O coração é agora um tambor e o meu corpo já não me pertence. Olho em redor e tudo é nevoeiro. Não consigo destrinçar os prisioneiros dos milhares de negros que assistem ao desfile. Estão todos misturados, os que choram e os que festejam. E dançam juntos os tiranos e os escravos. Os que antes se guerreavam estão abraçados na cidade dos brancos. Na mão direita trazem a azagaia dos zulus. Na esquerda exibem o machado de meia-lua dos vandau. Dos ombros pendem arcos com que nós, os Vaxopi, resistimos à ocupação dos vanguni. E todos acenam com as mesmas armas com que foram mortos como se fossem vitoriosas bandeiras. Unidos pelo fracasso, os vencidos tomam posse da cidade. África conquistou a fortaleza dos europeus. Xilungúne engoliu Lourenço Marques. (Couto, 2018, p. 133)

O último tomo dessa trinca romanesca focaliza o relato dos acontecimentos prevalentes em que se assenta a absorvente viagem ao desterro imutável. De um lado, está Gungunhana com as esposas escolhidas e mais alguns prosélitos, de outro, os dirigentes portugueses, que conservam duradouras rixas entre si. Germano de Melo ficou por tratar de supostos assuntos pendentes, garantindo à jovem que iria reencontrá-la em Portugal, oportunamente. Disse-lhe ainda para confiar em Álvaro Andrea, comandante da embarcação, de conhecidos ideais republicanos. O empecilho mais em realce é que esses referidos valores políticos colidem com os denodos monarquistas de Mouzinho, que vê no oficial um adversário, uma forte oposição aos seus planos, empregando maliciosamente a jovem acompanhante como espiã, para saber o que os outros brancos no navio escondem como atos conspirativos arquitetados. Imani é mais uma vez disposta, manipulada à revelia como um objeto do interesse mutável dos portugueses. As promessas de Germano não são cumpridas, fazendo com que a vida que a espera em Portugal esteja bem longe

da fantasiada. O monarca africano e seus asseclas, por seu turno, são exibidos aos cidadãos da metrópole como um troféu de guerra, como criaturas de zoológico a serem observadas em seu exotismo e estranheza, principalmente no que tange a questões morais e religiosas, durante a prisão temporária na capital do império.

O último imperador de Gaza havia sido finalmente capturado por Mouzinho de Albuquerque, ocasião em que o seu domínio já não detinha a força de antes e não ostentava a autoridade plena sob os territórios apossados, mas Portugal precisava demonstrar às demais potências coloniais europeias, principalmente à Inglaterra do vergonhoso Ultimato, que ainda mantinha o controle sobre a colônia africana em mira, por direito de antiguidade. Assim, transfere o líder amotinado, seus sequazes e esposas, para Lisboa como exasperado recurso de publicidade imperial, tendo sido posteriormente as mulheres deportadas para as ilhas atlântico-equatoriais de São Tomé e Príncipe, incluindo a narradora-protagonista, e os homens despachados para o arquipélago dos Açores. O célebre chefe angune teria vivido e morrido sob o anonimato de um exílio perpétuo, entretanto, seus restos mortais serão retornados à terra natal em 1985 pelas mãos da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), partido político de acepção socialista que liderou os trâmites autonomistas permanecendo no poder até a atualidade no país, no contexto de afirmação da moçambicanidade pós-independência.

Com tal trilogia, Mia Couto parece estabelecer um paralelo intrigante entre a anterioridade e a atualidade de Moçambique, evidenciando conflitos aparentemente intransponíveis daquela nação índica, tanto ontem como hoje. O Estado de Gaza foi um grande símbolo da resistência anticolonial contra os portugueses, mas a depender do ponto de vista que se adota sobre o embate, há vítimas e algozes em todas as frentes. O volume que encerra a saga histórica acompanha o arremate degradante, explicitando os traços anti-épicos dos atos de captura, prisão e degredo do soberano Gungunhana executados pelos colonialistas lusos. Assim como os dois primeiros volumes da série ficcional interligada, este também

é um romance histórico, utilizando-se de personalidades e fatos fictícios e verídicos para mimetizar um violento passado nacional-moçambicano de intensas e prolongadas rivalidades. O escritor em pauta reavalia literariamente a dignidade vilipendiada do povo africano, explorado por um processo brutal de colonização predatória imposta pelas potências europeias, especialmente depois das Conferências de Berlim. O volume inventaria a detenção e registra a longa e humilhante viagem de banimento do ex-governante angune, uma vez que o intuito dos estrategistas portugueses à época era utilizar a conquista militar escabrosa numa distante possessão como medida de promoção do regime no poder já em declínio (monarquia *versus* república) diante dos rivais europeus e dos adversários políticos locais, no tocante à duvidosa viabilidade da colonização lusitana do continente africano, um império em seu terceiro e último ciclo histórico. Vejamos:

Ngungunyane sacode a cabeça com um sorriso vago. Porque só agora ele entende: os portugueses não o trouxeram para o matar. Quando embarcou ele já estava morto. No momento em que, à frente dos seus súbditos, Mouzinho lhe poupou a vida, nesse exato momento ele foi executado. Um imperador morre quando se exhibe mortal, quando se declara humano e frágil, quando se ajoelha submisso aos pés de outro imperador. (Couto, 2018, p. 245)

Vale ressaltar, em suma, que Mia Couto figura a jovem narradora em processo de formação como sujeito de intermediação cultural, entre os africanos vigiados e os oficiais portugueses, durante toda a longa e penosa jornada. Neste último volume da trilogia, Mia Couto segue valendo-se das cartas do sargento português Germano de Melo para Imani para compor uma estrutura polifônica e cambiante das relações entre colonizadores e colonizados. Poderia existir um futuro alvissareiro entre Portugal e África para o (im)provável casal e o filho vindouro? Parece que não. Durante a incursão marítima, ocorre o que temia o sargento Germano em diversas missivas, ou seja, o ingrato e espinhoso

trabalho de tradução realizado pela imatura condutora do entrecho acarretava muitos problemas de incompreensão e de aviltamento. Entre carrascos e subjugados, acaba sendo desprezada pelos africanos que desconfiam da sua fidelidade aos pleitos do imperador encarcerado e, por outro lado, rebaixada pelos portugueses para os quais é somente mais uma mulher negra astuta, padecente de preconceito racial. Mia Couto encontrou, por intermédio principalmente do percurso da penalizada narradora-protagonista, um modo de representar a controvertida demanda pela própria identidade, no entrelugar das disputas históricas, em meio às tradições perdidas e/ou desperdiçadas e à suposta urgente modernidade transformadora dos territórios colonizados, movimentos resultantes das ações discutíveis de um líder africano insubmisso. Regressada depois de décadas de São Tomé, Imani Nsambe é um ficcional agente histórico feminino com uma longa trajetória existencial periclitante que alcança em vida o período das novas guerras de independência e pós-independência de Moçambique, visto que, ao término do longo relato retroativo, a destemida e cambaleada heroína é já uma anciã, que recebe em casa um jornalista (o autor implícito?) interessado nos percalços de um itinerário pessoal conturbado que se interliga com os dilemas nacionais da nação recém-emancipada do jugo do império colonial português na segunda metade do século XX. É a ficção histórica africana (moçambicana) como arqueologia de uma memória pública interveniente, afrontando os fantasmas do passado que ainda configuram o imaginário social de um país da África Austral em processo recorrente de autoquestionamento político, cultural e identitário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance africano de conteúdo histórico pode ser observado na atualidade, sob o signo de uma reiterada convocação político-cultural voltado para um reposicionamento anticolonial e antiimperial dos meios de expressão da alta literatura, visto que há

um projeto estético e ideológico de uma escrita artística que desvela no passado um tempo de confronto, em favor de um estatuto de liberdade e de emancipação humanas, o qual vai encontrar abrigo efetivo num presente prenunciador de um futuro alvissareiro, entre a utopia e a distopia.

Sob enfoque comparativo sucinto, podemos afirmar que os volumes abordados da trilogia miacoutiana incorporam características consideradas fundamentais para a (re)configuração da narrativa de extração histórica na atualidade, o denominado romance histórico pós-colonial em África, em Moçambique, tais como a ressignificação de acontecimentos pretéritos, tendo como fulcro representacional soberanos industriais e sagazes, especialmente com o enquadramento de fatos públicos notórios e outros lendários/fabulosos que tiveram como cenário o espaço em trânsito dos mares do sul do Atlântico ou da costa oriental do Índico. O autor em questão problematiza personagens históricas controversas como o imperador Gungunhana, entre a história e o mito, ao evidenciar as repercussões profundas do imperialismo, como fenômeno econômico, político, social, em distintas épocas, em diferentes lugares e entre diversos grupos étnicos, no tempo demarcado do mercantilismo, do missionarismo, do agenciamento abominável de pessoas escravizadas, do expansionismo devastador e atroz (terra, corpo e imaginário), entre outros fatores.

De tal modo, a escrita romanesca de extração histórica redimensiona o discurso historiográfico e reavalia os marcos inolvidáveis e os atores extraordinários de outrora, dando nova espessura estética e ideológica aos fatos transcorridos, por enfatizar significados alternativos ou divergentes a acontecimentos progressos oriundos de fonte documental hegemônica, ou de mananciais de diversas procedências (registros orais, testemunhos, memoriais), equacionando o lugar do outro na dialética tensão entre a colonização europeia e a resistência africana, entre a persistência e a transformação do estatuto colonial, numa longa reminiscência atlântica e índica captada pela forma literária do romance histórico de figuração crítica pós-colonial, contestatória

do passado longo ou nem tanto. Pensando em tal trilogia histórica de Mía Couto, vem ao caso citar a síntese de Ana Mafalda Leite (2003, p. 36-37):

O projecto de escrita pós-colonial é também de interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais, faz parte da tarefa criativa e crítica pós-colonial. Estas manobras subversivas, além da construção da inscrição territorial-cultural-nacional, são características dos textos pós-coloniais. Contradiscursivos e desconstrucionistas, revitalizam a percepção do passado e questionam os legados canónicos, históricos e literários.

Para Alfredo Bosi (1992), a dialética da colonização (colônia, culto e cultura) ficou caracterizada por dilemas políticos, económicos e sociais de contornos próprios que qualificam múltiplas durações. O romance histórico, por conseguinte, estabelece os vínculos entre a interpretação do passado, a autodeterminação humana e a inteligibilidade do presente. Tendo em vista que tal forma literária conecta, interliga e correlaciona a colonização e a descolonização como adversidades e incongruências ultrapassáveis, uma forma artística específica associada à estética realista denominada de romance histórico pós-colonial visa, então, a estabelecer e a explicitar vinculações camufladas, entrelaçadas, tangenciáveis que moldam processos, movimentos tão emaranhados.

Assim, temos uma forma narrativa focada em problematizar, em interpelar o passado distante ou próximo e mesmo comprometida em explicitar os subsídios estéticos e ideológicos referentes à particularidade notadamente da colonização portuguesa dos trópicos, pois sendo expressão de arte que reflete as possibilidades de mudança e instiga a práxis artística inconformada, permite vislumbrar, em seu potente projeto literário de autossuficiência humana, uma acalentada e contínua perspectiva de superação de complexas teias de relações materiais

e intersubjetivas opressivas de longa memória coletiva traumatizante que pode e deve passar pelo escalpelo lítero-histórico, injunções as quais são recobradas e aferidas pelos volumes examinados, sublinhando a dimensão irresoluta da memória pública contemporânea de figuras históricas tutelares do passado africano. É Moçambique como parte interveniente no sistema-mundo do capitalismo global, por ação e reação de uma liderança descomunal (o imperador Gungunhana e suas “areias”) nos confins do continente múltiplo, conforme pode ser observado nos referidos tomos da trilogia histórica de Mia Couto, ainda carentes de apreciação crítica mais consolidada, dada a publicação por demais recente.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 77, pp. 205-220, 2007.

BRUGIONI, Elena. Literaturas africanas comparadas e Oceano Índico. Contrapontos críticos para uma reflexão em torno do romance histórico no Índico africano. *E-Cadernos CES* [on-line], Coimbra, n. 36, pp. 30-51, 2016.

CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (orgs.). *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013.

COUTO, Mia. *As areias do imperador 1*. Mulheres de cinzas. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. *As areias do imperador 2*. Sombras da água. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COUTO, Mia. *As areias do imperador 3*. O bebedor de horizontes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BOOKER, M. Keith. The African historical novel. In: IRELE, F. Abiola. *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 141-157.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- CAPELA, José. Moçambique no século XIX. In: ALEXANDRE, Valentim (Coord.). *O império africano*. Séculos XIX e XX. Lisboa: Colibri, 2000. p. 117-134.
- FRANZIN, Adilson Fernando. *O romance moçambicano: história e mito*. Paris: Sorbonne; São Paulo: Edusp, 2021.
- LAZARUS, Neil (ed). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.
- LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; BRUGIONI, Elena; CANEDO, Rogério. *O romance africano: tensões, conexões, tradições*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.
- LUKÁCS, Georgy. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- McWILLIAMS, John. *Revolution and the historical novel*. New York: Lexington Books, 2018.
- NEWITT, Malyn. *História de Moçambique*. Tradução de Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Lisboa: Europa-América, 1997.
- PAIVA, Felipe. *Indômita babel*. Resistência, colonialismo e a escrita da história na África. Niterói: UFF, 2017.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana*. Grandeza e decadência de um império africano. Lisboa: Colibri, 1999.
- VILHENA, Maria da Conceição. *Gungunhana no seu reino*. Lisboa: Colibri, 1996.

RELEITURAS DO PROTAGONISMO FEMININO NA OBRA DE MARÍA ROSA LOJO

Fernanda Aparecida Ribeiro

Kátia Rodrigues Mello

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

INTRODUÇÃO

María Rosa Lojo (1954) é uma poeta, romancista, contista, ensaísta e pesquisadora da Argentina que tem se destacado no mundo das letras hispânicas e além-fronteiras por sua vasta produção ficcional e crítica, que engloba temas como o exílio e a construção da identidade nacional a partir da revisão de mitos fundacionais, bem como a releitura da história e do cânone literário, questionando, diversas vezes, a objetificação e o disciplinamento dos corpos e das subjetividades femininas.

As inquietações sobre sua identidade pessoal envolvem a história de seus pais, que vieram da Espanha pós-guerra e se conheceram na Argentina em 1948. Conforme delinea Crespo Buiturón (2011, p. 122), María Rosa Lojo

es hija de un marino de la República Española y de una madre proveniente de una familia franquista, situación que hará vivir a la autora en un permanente entrecruzamiento de versiones de su propia historia y de la española, muchas veces contradictorias, que la llevarán a arduas elucubraciones acerca del problematismo de acceder a la verdad histórica.

é filha de um marinheiro da República Espanhola e a mãe provém de uma família franquista, situação que fará com que a autora viva em um permanente entrecruzamento de versões da sua própria história e da espanhola, muitas vezes contraditórias, o que a levará a

árduas especulações sobre a problemática de acessar a verdade histórica¹.

Assim, Lojo possui a marca de uma *exilada-hija*, apesar de sempre ter vivido em sua terra natal – o que a influenciou como escritora e como pesquisadora, já que foi provocada, desde criança, a perceber mais de uma “verdade histórica”, a transitar entre mundos, entre culturas. Desde a infância, em sua casa em Castelar, na província de Buenos Aires, a autora viveu entre livros, o que, posteriormente, a incentivou a cursar Letras e a seguir a carreira universitária.

María Rosa Lojo é doutora em Letras pela Universidade de Buenos Aires, Professora do Doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Estudos Orientais da Universidade del Salvador, em Buenos Aires, Diretora Acadêmica do Centro de Estudos Críticos de Literatura Argentina da mesma universidade e Pesquisadora do CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (autarquia ligada ao Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação Produtiva da Argentina).

Concomitantemente às pesquisas acadêmicas, Lojo foi desenvolvendo suas produções ficcionais, que englobam microficcões líricas ou poemas em prosa, livros de poesia, romances e coletâneas de contos, bem como um livro-álbum ilustrado em coautoria com sua filha, a artista visual Leonor Beuter. Suas obras já foram traduzidas para diversos idiomas e lhe proporcionaram diversos prêmios, dentre os quais se destacam o Grande Prêmio de Honra da Sociedade Argentina de Escritores, recebido em 2018, e, no ano de 2019, sua nomeação como Membro de Honra da Real Academia Galega, recebeu a Medalha Europeia de Poesia e Arte Homero em Bruxelas no ano de 2021, além de receber, em 2023, o título de Personalidade Destacada da Cidade de Buenos Aires, no âmbito da Cultura.

¹ As traduções são nossas.

Para a análise dos temas sobre o exílio e a releitura da história e do cânone literário, destacamos narrativas presentes no romance *Finisterre* (2005) e na coletânea de contos *Así los trata la muerte* (2021), como exemplos da escrita configurada em toda a obra lojiana.

RELEITURA DO MITO DA CATIVA EM *FINISTERRE*

Publicado em 2005 e traduzido para o galego, o tailandês e o búlgaro, *Finisterre* se insere entre as publicações dos chamados romances históricos contemporâneos – ou outras nomenclaturas como novo romance histórico (Aínsa, 1991 e Menton, 1993), metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991), ficção histórica (Weinhardt, 1994), narrativa histórica (Cunha, 2004) e narrativa de extração histórica (Trouche, 2006) – nos quais se propõe uma releitura crítica da história, a partir de diversas perspectivas, especialmente das vozes que foram marginalizadas ou silenciadas pelos discursos oficiais. Pode-se resumir as questões fundamentais desses romances na passagem em que Magdalena Perkowska aponta, na introdução de seu livro *Historias híbridas* (2008, p. 42):

[...] los novelistas dibujan un nuevo mapa para el concepto de la historia y su discurso. Vista desde esta perspectiva, la novela histórica latinoamericana no cancela la historia sino que redefine el espacio declarado como “histórico” por la tradición, la convención y el poder, postulando y configurando en su lugar las historias híbridas que tratan de imaginar otros tiempos, otras posibilidades, otras historias y discursos.

[...] os romancistas desenham um novo mapa para o conceito de história e seu discurso. Visto sob esta perspectiva, o romance histórico latino-americano não anula a história, mas redefine o espaço declarado “histórico” pela tradição, a convenção e o poder, postulando e configurando em seu lugar as histórias híbridas que tratam de imaginar outros tempos, outras possibilidades, outras histórias. e discursos.

Ou seja, o cerne do romance histórico contemporâneo na América Latina é elucidar a sua relação com a historiografia, não com o objetivo de rescindir o discurso da história, mas sim de recolocá-lo em um espaço novo, em que se permitem diversos tempos, várias versões e outras linguagens que indicam novas interpretações do passado.

Conforme afirma Maria Rosa Lojo (2000, p. 7), ao longo da história patriarcal latino-americana, a mulher surge descrita sobretudo como sujeito situado entre a natureza e a cultura, a civilização e a barbárie, cuja fragilidade lhes conferiria um lugar instável. Nesta perspectiva, as primeiras representações simbólicas do corpo da pátria na literatura argentina foram as representações dos corpos das cativas, mulheres brancas raptadas por índios, forçadas a deixar o âmbito da civilização familiar e passar para o outro lado, para a chamada barbárie. Ao lado do *gaucho*, a cativa representou um mito fundador da literatura nacional e, ao mesmo tempo, uma controvertida realidade histórica, que deu origem a um ciclo escritural e discursivo cujo alcance foi além das expressões canônicas do século XIX.

Em *Finisterre* encontramos a releitura do mito da cativa a partir da perspectiva daqueles que não tiveram voz nos discursos hegemônicos: as mulheres e os indígenas. O texto no qual se inspira o romance é a história de Lucía Miranda, convertida em cativa pelos indígenas, personagem de um dos capítulos da crônica publicada em 1612 por Ruiz Díaz de Guzmán (1559-1629), intitulada *Historia del Descubrimiento, Conquista y Población del Río de la Plata*, também conhecida como *La Argentina manuscrita*.

No texto de Díaz de Guzmán, a mulher branca – Lucía Miranda – é alvo de desejo por parte de um dos chefes indígenas, que, com ajuda de seu irmão, ataca o forte que os espanhóis haviam construído em terras americanas, perto do Rio da Prata, saqueando-o e raptando Lucía. Sebastián Hurtado, marido de Lucía, que não se encontrava no forte no dia do saque, sai em busca da esposa e se torna também cativo dos indígenas. O texto não deixa explícito, mas Lucía se torna esposa do chefe e Sebastián é

dado em casamento a uma indígena. Lucía e Sebastián se encontram às escondidas e são flagrados pelo cacique, que os executa: ele tem o corpo cheio de flechas e ela, o corpo queimado na fogueira. Analisando o texto de *Argentina manuscrita*, Ribeiro (2015)² observa que:

La acción es descripta como traición por parte de los indígenas, pues Díaz de Guzmán subraya que la convivencia entre los dos grupos (españoles e indígenas) era pacífica hasta el momento en que el cacique Mangoré se enamora de la mujer de Sebastián Hurtado. Así, para el cronista, las víctimas son los españoles, que sufren la agresión indígena y la muerte se convierte en una forma de redención para aquellos que llevaban el cristianismo a los infieles.

A ação é descrita como traição por parte dos indígenas, pois Díaz de Guzmán sublinha que a convivência entre os dois grupos (espanhóis e indígenas) era pacífica até o momento em que o cacique Mangoré se apaixona pela mulher de Sebastián Hurtado. Assim, para o cronista, as vítimas são os espanhóis, que sofrem a agressão indígena e a morte se converte em uma forma de redenção para aqueles que levavam o cristianismo aos infieis.

No mito da cativa, o corpo da mulher marca a fronteira entre dois mundos, o branco e o indígena – o que, no século XIX, viria a ser os espaços da civilização e da barbárie, respectivamente –, e se torna um corpo perigoso, ambivalente, que transgrediu os limites do ser mulher na sociedade patriarcal e cujo fim é a morte na fogueira, para sua “redenção”.

No artigo “El ‘género mujer’ y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense”, Lojo (2000, p. 7) relembra que uma das incumbências dos mitos de origem é estabelecer a função e os papéis sociais dos gêneros (feminino e masculino) e que a conquista e colonização da América constituíram um evento tanto épico quanto masculino, o que influiria no número maior de

² Sem indicação de número de páginas, conforme página disponível em <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4264/5294>. Acesso em: 27 jun. 2024.

fundadores homens nos discursos oficiais – ou seja, podemos inferir que houve o silenciamento ou o apagamento das histórias das mulheres.

Desde o século XIX até a atualidade, na Argentina, são diversas as publicações de narrativas literárias que versam sobre o mito da cativa. Em seu texto “Escritoras argentinas (siglo XIX) y etnias aborígenes del Cono Sur” (2005), María Rosa Lojo sublinha como as escritoras Eduarda Mansilla (1834-1892) e Lucía Guerra (1834-1864), em 1860, publicam seus romances – os dois com o nome de *Lucía Miranda* – inspiradas na história da cativa, ressignificando a representação do corpo feminino, pois ambas as escritoras

trabajan desde el lugar que ocupa en el episodio original el cuerpo femenino como mediación y frontera vergonzante, lugar posible de un deshonor que contamina y provoca la violencia, para que ese cuerpo se convierta, también, en el sujeto mediador –prestigioso– en el campo cultural.

trabalham a partir do lugar que no episódio original o corpo feminino ocupa como mediação e fronteira vergonhosa, possível lugar de desonra que contamina e provoca a violência, para que esse corpo se converta, também, no sujeito mediador – prestigiado – no campo cultural. (Lojo, 2005, p. 49)

Assim como pontua quanto aos romances de Eduarda Mansilla e Lucía Guerra, Lojo ressignifica a cativa como personagem mediadora e questionadora das fronteiras culturais em sua obra ficcional *Finisterre*. A protagonista é uma jovem galega que acompanha o marido em uma viagem ao interior da Argentina, para “fazer fortuna” na América, e são atacados pelos ranquéis, que matam seu marido e a levam cativa. Em *las tolderías* (como eram denominadas as moradias dos ranquéis), Rosalind conhece novos costumes e uma nova realidade que a levam a refletir sobre a condição feminina em ambas as sociedades, bem como a olhar, de uma nova perspectiva, a vida e suas regras sociais, pois ao lado dos ranquéis ela possui uma vida diferente do que conhecia. Sem poder

gerar filhos (no ataque ela é ferida no ventre), Rosalind seria uma mulher desprezada para um novo casamento em qualquer sociedade da época; entretanto, ali em meio aos ranquéis, seus básicos conhecimentos médicos (por ter sido filha e esposa de médicos) levaram-na para uma área proibida às mulheres brancas: a medicina. Rosalind se torna cativa do *machi* (xamã/curandeiro) da tribo, com quem partilhou sua pouca experiência e com quem adquiriu conhecimento de plantas e ervas. Nas palavras de Marques (2019, p. 103):

Entre os ranquéis, a protagonista tem seu espaço de atuação social ampliado ao se tornar aprendiz de machi. No mundo ocidental, por sua vez, essa atuação se limitava basicamente a casar-se e ter filhos. Esse novo papel lhe permite alcançar uma posição de prestígio na esfera pública e gozar, na esfera privada, a liberdade sobre seu corpo, seguindo as tradições indígenas das mulheres viúvas, além de cultivar uma relação fraternal com o machi Mira más lejos.

O papel do *machi* estaria associado, inicialmente, à mulher –, mas podia ser desempenhado por um homem homossexual ou travesti, o que subverte a ordem das convenções sociais dos papéis femininos e masculinos estabelecidos pela ordem patriarcal. A figura do/a curandeiro/a também se associa a um grupo marginalizado por esta ordem, pois trata-se de produção de saber advindo de uma prática ancestral e religiosa, muitas vezes associado à voz feminina, que foi historicamente excluída e condenada ao silêncio.

Assim, se o papel de curar na sociedade patriarcal se restringia ao homem, em *Finisterre*, cabe àqueles que não se encaixam nas convenções coloniais. Rosalind, tem acesso a uma posição de prestígio na esfera pública e resgata uma ancestralidade galega, como a própria personagem se expressa:

Hice como esas brujas de mis montañas gallegas en las que creía, a pie juntillas, buena parte de la gente de la aldea, y todas las muchachas que trabajaban en las fincas de mis abuelos. Las meigas,

que de algún modo se parecían a las machis, y que a veces servían a Dios y otras – renegadas – a su Enemigo. Los vecinos de bien murmuraban de ellas si pisaban poco la iglesia, y las vigilaban, por ver si al entrar se hacían realmente la señal de la cruz con agua bendita.

Fiz como essas bruxas das minhas montanhas galegas nas quais acreditava, de todo o coração, boa parte da população da aldeia e todas as meninas que trabalhavam nas quintas dos meus avós. As meigas, que de alguma forma se assemelhavam às machis, e que às vezes serviam a Deus e outras – renegadas – ao seu Inimigo. Os vizinhos abastados murmuravam sobre elas se raramente visitavam a igreja e as observavam para ver se, quando entravam, realmente faziam o sinal da cruz com água benta. (Lojo, 2005, p. 119)

Ao invés de se recusar a (re)conhecer o outro, Rosalind se abre a novas possibilidades e se adapta a um novo mundo, distinto do que conhecia, utilizando as ferramentas que possuía. O exílio se torna, então, uma autodescoberta de talentos, como afirma em suas cartas dirigidas a outra personagem do romance, um “levantar el velo para conocer el otro lado de mí” / “levantar o véu para conhecer um outro lado de mim mesma” (Lojo, 2014, p. 51). Ao analisar qual seria seu papel social em uma e outra sociedade, ela faz sua escolha: “Así, convertí en libertad mi condena, y estuve en la tierra, no ya como quién no puede irse, sino como quien la ha elegido”. / “Assim, converti em liberdade minha condenação, e estive na terra, não como quem não pode fugir, mas como quem a escolheu” (Lojo, 2014, p. 173). A cativa do romance de Lojo se identifica por uma subjetividade nômade, ou seja, por “una subjetividad situada más allá del género, en el sentido de ser dispersa, múltiple, no dualista, interconectada, no dialética y en un constante flujo” / “uma subjetividade situada mais além do gênero, no sentido de ser dispersa, múltipla, não dualista, interconectada, não dialética e em um constante fluxo” (Braidotti, 2000, p. 165).

A mãe de Rosalind era galega e seu pai, irlandês, o que a torna uma personagem duplamente exilada, pois seus pais também

vieram de regiões tidas “bárbaras” por outros olhares, como ela mesma descreve: “la soberbia de Castilla nos miraba a los gallegos como a otros indios” / “a soberba de Castela olhava a nós galegos como se fôssemos outros índios” (Lojo, 2014, p. 83,), assim como os camponeses irlandeses eram “los indios de la Gran-Bretaña” / “os índios da Grã-Bretanha” (Lojo, 2014, p. 83). Ou seja, de forma intrínseca, a protagonista não se sentia confortável em uma sociedade que rejeitava a origem de seus pais e esse fato a levou a não ter um olhar superior em relação aos indígenas.

Dessa forma, María Rosa Lojo redimensiona os termos de vários binarismos como civilização e barbárie, masculino e feminino, cultura europeia e cultura indígena, entre outros que fizeram parte da formação cultural argentina, reverberando em suas narrativas uma identidade nacional plural e multifacetada.

“OUTRAS LEMBRANÇAS DE MULHERES”: O PROTAGONISMO DE EDUARDA MANSILLA EM *ASÍ LOS TRATA LA MUERTE* (2021)

Uma das mais recentes publicações de María Rosa Lojo, a coletânea de contos *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta* (2021a) integra nove relatos cujos títulos se iniciam com um ano, correspondente ao da morte do respectivo protagonista. As narrativas são organizadas em ordem cronológica e, semelhante aos relatos de *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), são protagonizadas por personalidades de existência factual que estão sepultadas na necrópole bonaerense, que, segundo Lojo (Basualdo, 2021), configura um palimpsesto da memória argentina e um patrimônio narrativo quase inesgotável. Na coletânea de 2021 as personagens encontram-se numa dimensão feérica, de onde conversam e se expressam, por vezes, isentos dos filtros da mortalidade. Dentre os protagonistas, estão os irmãos Mansilla, Lucio e Eduarda, antes ficcionalizados nos romances *La pasión de los nómades* (1994) e *Una mujer de fin de siglo* (1999), respectivamente, e Victoria Ocampo, de *Las libres del Sur* (2004). Aqui a atenção volta-

se ao conto “1892 - *Otros recuerdos de viaje*”, que atualiza o protagonismo da escritora Eduarda Mansilla.

Factualmente, Eduarda é considerada uma das primeiras mulheres de expressão nas letras argentinas, apresentando em sua obra um país discrepante do modelo vigente, seja pelos temas, seja pelo ponto de vista feminino (Esteves, 2011, p. 100), o que é possível constatar graças a trabalhos de pesquisa como o de Lojo e seu grupo na recuperação, investigação e publicação da obra da escritora. Conforme sumariza Molina (2011, p. 9-10),

Eduarda Mansilla es la escritora argentina más ilustrada del siglo XIX y, paradójicamente, una de las más opacadas en la historia literaria argentina. [...] En las últimas décadas del siglo XIX empieza a rescatarse su figura, sobre todo por influjo de los estudios de género [...]. Eduarda parece escapar del prototipo de luchadora feminista, porque – si bien resulta ser una mujer excepcional – lo es siguiendo el modelo tradicional de hija, esposa y madre. [...] paradoja que caracteriza a otras escritoras decimonónicas [...]: autoconstruyen una imagen textual de mujer convencional, cuando en verdad actúan como féminas extraordinarias por el hecho mismo de escribir y publicar en una sociedad que, dominada por varones, imponía a las mujeres un rol social reducido al ámbito privado del hogar.

Eduarda Mansilla é a escritora argentina mais ilustre do século XIX e, paradoxalmente, uma das mais ofuscadas da história literária argentina. [...] Nas últimas décadas do século XIX, sua figura começou a ser resgatada, sobretudo por influência dos estudos de gênero [...]. Eduarda parece escapar do protótipo de lutadora feminista, pois, embora se revele uma mulher excepcional, o faz seguindo o modelo tradicional de filha, esposa e mãe. [...] paradoxo que caracteriza outras escritoras oitocentistas [...]: elas autoconstroem uma imagem textual de mulher convencional, quando na verdade atuam como mulheres extraordinárias pelo próprio fato de escrever e publicar em uma sociedade que, dominada por homens, impunha às mulheres um papel social reduzido à esfera privada do lar.

Personagem entre as de mais frequente presença na biblioteca ficcionalizada de Lojo (Esteves, 2023, p. 190), em “1892 - *Otros recuerdos de viaje*” Eduarda Mansilla visita em sonho o historiador americano Andrew Kikman *junior*, no ano de 2018, vinda do pós-morte em busca do paradeiro de seu baú. O conto é conduzido por uma voz narradora onisciente e se configura predominantemente no diálogo entre Eduarda Mansilla e o historiador, num clima de estranhamento, até que eles se dão conta de que a visita ocorre por engano, uma vez que Eduarda procurava, na verdade, o avô do historiador e seu homônimo, o antiquário Andrew J. Kirkman. Passado o espanto inicial da situação inusitada, os dois personagens conversam sobre diversos temas, em especial sobre a própria Eduarda, e sobre as diferenças entre a sociedade argentina e a norte-americana do último século e meio e o movimento da mulher nelas.

O título do conto remete ao relato de viagem escrito por Eduarda Mansilla, *Recuerdos de viaje* (1882), no qual ela expõe seu ponto de vista quanto à conduta das mulheres com quem conviveu nos Estados Unidos, assinalando sua concepção particular sobre os papéis sociais femininos (Franco, 2008) – tema que é também debatido entre as personagens do conto de 2021. Assim, as marcas intertextuais, características da escrita lojiana, se fazem presentes desde o título da narrativa.

O conto se abre com a assertiva reivindicatória de Eduarda: “– Quiero el baúl”. / “– Quero o baú” (Lojo, 2021a, p. 91). A menção ao móvel remete ao romance *La pasión de los nómades* (1994), em que Eduarda é personagem e já faz referência ao misterioso baú, “donde tenía guardadas centenares de críticas literarias que hice para diarios europeos, buena cantidad de cuentos y nouvelles y algunas piezas teatrates” / “onde estavam guardadas centenas de críticas literárias que fiz para diários europeus, uma boa quantidade de contos e romances e algumas peças teatrais” (Lojo, 2014, p. 193), que teria sido extraviado e cuja existência palpável pode ser atestada apenas pela palavra do filho da escritora, Daniel Mansilla (Lojo, 2002, p. 20).

De tal maneira, esse baú de existência incerta retomado no conto, além de corroborar a intertextualidade que se estabelece na obra de Lojo, chama a atenção para sua simbologia. No *Diccionario de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 127; 262, destaque do autor), o verbete “baú” redireciona a busca a “cofre”, que tem seu simbolismo embasado em “dois elementos: o fato de nele se depositar um *Tesouro* material ou espiritual; e o fato de que a abertura do cofre seja o equivalente a uma revelação”. Nessa perspectiva, é possível inferir que o conteúdo do baú desaparecido, cuja busca motiva o retorno de Eduarda do pós-morte, possui um valor elevado e que pode, ainda, guardar algo a ser revelado. Por ser Eduarda mulher e considerando o contexto histórico e social do século XIX em que viveu, é possível deduzir que o tesouro guardado – materializado em relatos da escritora que supostamente estejam dentro do baú – corresponda à própria liberdade de expressão vetada à mulher.

O segundo parágrafo do conto traz alguns elementos que podem associar-se a essa hipótese: “Kirkman movió la mano, como si espantase moscas. En realidad espantaba una molesta voz demandante que volvía una y otra vez dentro del sueño” / “Kirkman mexeu com a mão, como se estivesse espantando moscas. Na verdade, espantava uma importuna voz exigente que vinha repetidamente dentro do sonho” (Lojo, 2021a, p. 91). Ou seja, já de início fica explícito o incômodo causado por uma voz que, poucas linhas adiante, verifica-se ser de uma mulher; uma voz feminina demandante que, numa visão mais ampla, pode assinalar um mal-estar por sua emissão em maiores proporções e consequente rejeição. Na sequência, a voz se impõe a Kirkman, enfatizando seu desejo: “– Le dije que quiero el baúl.” / “– Eu lhe disse que quero o baú”. (Lojo, 2021, p. 91,). Por sua vez, o historiador observa essa mulher que aparece em seu sonho, suas características e ações:

Una puntada en medio del pecho lo dejó sin aliento. Abrió los ojos, aterrado. No era un infarto. El tacón de una bota prensaba su

esternón, mientras el extremo del calzado emergía entre las ondas de un vestido frondoso. [...] Lo tenía clavado como una mariposa de colección, en un dolor preciso y humillante. [...] La miró desde abajo, detenidamente. [...] Su dominatrix hablaba un inglés muy correcto con cierta interferencia de vocales anchas y claras. Estaba en una posición cada vez más incómoda.

Uma pontada no meio do peito o deixou sem fôlego. Abriu os olhos, apavorado. Não era um infarto. O salto de uma bota pressionava seu esterno, enquanto a ponta emergia das ondas de um vestido frondoso. [...] Ele estava pregado como uma borboleta de coleção, em uma dor precisa e humilhante. [...] Ele olhou para ela de baixo, com atenção. [...] Sua *dominatrix* falava um inglês muito correto com alguma interferência de vogais largas e claras. Ele estava em uma posição cada vez mais incômoda. (Lojo, 2021a, p. 91-92, destaque da autora).

Além de bela e elegantemente trajada, com roupas de uma época mais antiga, a mulher mostra-se afrontosa e dominadora. A cena transcrita reforça a situação de desvantagem de Kirkman em relação à invasora de seu sonho, condição matizada pelo termo *dominatrix*, geralmente aplicado a contextos referentes a práticas sexuais que envolvem dominação e submissão, e, ainda, quanto ao domínio verbal, sugerindo tarefas consensuais humilhantes ou servidão (Correa; Zinani, 2012; Ferreira, 2020). No verbete “dominação”, o *Dicionário crítico do feminismo* (2009) sumariza que:

Toda relação de dominação, entre dois grupos ou duas classes de indivíduos, impõe limites, sujeição e servidão àquele(a) que se submete. [...] o grupo dominante exerce sobre ele [o outro] um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites dos direitos do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual. (Apfelbaum, 2009, p. 76)

É plausível considerar que a escolha desse termo contribui para realçar na narrativa a problematização dos papéis socialmente delimitados para homens e mulheres. Nessa esteira, o conto promove entre os personagens uma inversão dos lugares

comumente estipulados pela sociedade, numa dinâmica de dominação do homem por uma mulher desejante, dominadora e impositiva: “Debía conseguir que lo soltase, para despertarse de una vez, o para doblar la hoja e iniciar otra fase del sueño más agradable. ¿Qué puntos vulnerables podía ofrecer la psicología de una mujer de esa época?” / “Precisava conseguir fazer com que ela o soltasse, para ele acordar de uma vez, ou para virar a folha e iniciar outra fase mais agradável do sonho. Que pontos vulneráveis poderia oferecer à psicologia de uma mulher dessa época?” (Lojo, 2021a, p. 92); ou seja, o historiador pensa em reagir por meio da manipulação da potencial vulnerabilidade psicológica, sobretudo levando em conta tratar-se de uma mulher oriunda de um período sócio-histórico de subjugação feminina.

É significativo no conto que justamente um historiador – e, como tal, engendrador da considerada História oficial, escrita por homens – seja forçado a escutar uma mulher com ideias à frente de seu tempo, que traz questionamentos e reivindicações, e com quem empreende um diálogo quase combativo, repleto de argumentos (Lojo, 2021a, p. 98-99) e de caráter crítico quanto às sociedades argentina e estadunidense. Kirkman cogita que seu avô, antiquário, tenha adquirido o baú de Eduarda (Lojo, 2021a, p. 95-96) e interroga:

– [...] ¿Usted para qué lo quiere?
– En realidad no es que lo quiera yo. Quiero que lo encuentren.
– ¿Quiénes?
Mrs. Eduarda no contestó.

– [...] Para que a senhora o quer?
– Na verdade não é que eu o queira. Eu quero que o encontrem.
– Quem?
Madame Eduarda não respondeu.

A revelação da protagonista, de que seu real desejo é que o baú seja encontrado por outros, se enlaça com o âmbito factual, em que os textos de Eduarda Mansilla, mesmo publicados no

século XIX, não receberam ampla divulgação ou devida valorização, por serem de uma mulher. Assim, o baú, como depositário de seus escritos, simboliza essa busca da escritora oitocentista, representando uma espécie de caixa de Pandora a ser aberta e ter seu conteúdo disseminado. Nessa direção, os escritos contidos no baú podem simbolizar o legado de uma voz desaparecida, extraviada, talvez até roubada, e cuja recuperação Eduarda, mesmo do pós-morte, reivindica.

Na parte final do conto, Kirkman comenta com Eduarda algumas atualizações de seu tempo, como o acesso à internet; ela, então, vê na tela fotos suas e das reedições póstumas de suas obras no século XXI, ao que reage com indignação:

– Esa soy yo. Y casi todas mis obras. ¡Desobedecieron!

– ¿Quiénes?

– Deje un pedido en mi testamento, para que mis hijos no las reeditaran.

– No fueron sus hijos. Otras mujeres, compatriotas suyas, las leyeron y las publicaron, en este siglo. [...] Son ediciones especiales, con estudio y notas. Sobre todo para universidades. [...] ¿Por qué pidió eso en su última voluntad?

– [...] Nadie esperaba que las mujeres escribieran libros o música, aparte de parir hijos. Que tuvieran una vida propia. Eso sí me gustaba de ustedes. [...] Comparadas con las criollas, las estadounidenses hacían lo que les daba la gana. Viajaban y salían a fiestas solas. Flirteaban sin que nadie las supervisara. Se casaban por amor o por dinero sin que se metiera su familia. Y hasta se divorciaban si era necesario. Además, los diarios solían contratarlas como traductoras y reporters. Y cobraban por su trabajo. Si se casaban, mandaban a gusto desde el home.

– Sin embargo, nuestras feministas se quejaban de todas maneras.”

– Siempre falta algo. Y siempre se puede estar peor. Como nosotras, las sureñas. Ineducadas y analfabetas la mayoría. Parias del pensamiento privadas de los medios para expresarse y cumplir plenamente con su misión humana.”

– Essa sou eu. E quase todas as minhas obras. Eles desobedeceram!

- Quem?
- Deixei um pedido em meu testamento, para que meus filhos não as reeditassem.
- Não foram seus filhos. Outras mulheres, suas compatriotas, as leram e publicaram, neste século. [...] São edições especiais, com estudo e notas. Especialmente para universidades. [...] Por que a senhora pediu isso como sua última vontade?
- [...] Ninguém esperava que as mulheres escrevessem livros ou música, além de ter filhos. Que tivessem uma vida própria. Isso sim eu gostava de vocês. [...] Em comparação com as hispano-americanas, as norte-americanas faziam o que queriam. Viajavam e iam sozinhas a festas. Flertavam sem que ninguém as supervisionasse. Casavam-se por amor ou por dinheiro sem que a família interferisse. E até se divorciavam, se necessário. Além disso, os jornais costumavam contratá-las como tradutoras e repórteres. E elas cobraram por seu trabalho. Se se casavam, mandavam em seu lar.
- No entanto, nossas feministas reclamavam de qualquer maneira.
- Sempre falta alguma coisa. E sempre pode ser pior. Como nós, as do sul. A maioria sem educação e analfabetas. Párias do pensamento privadas dos meios para se expressar e cumprir plenamente sua missão humana.” (Lojo, 2021a, p. 101-102)

Essa passagem também se conecta com o factual, confirmando a vinculação de Eduarda a posicionamentos femininos de autonomia, de liberdade de ser e de expressar-se, quase impossíveis às mulheres de seu país em comparação com a mesma época nos Estados Unidos, devido às discrepantes condições culturais. A voz feminina de Eduarda opera também no registro da mediação (Lojo, 2000), de forma que, assim como muitas escritoras, a princípio, precisou usar um pseudônimo protetor masculino – Daniel. Contudo, à medida em que Eduarda se identifica como uma mediadora que fala por si mesma, sua própria vida vai adquirindo um perfil trágico: ela viaja a Buenos Aires, onde fica por quase cinco anos, dedicando-se exclusivamente à literatura, e deixa dois de seus filhos menores na Europa, com sua filha mais velha, já casada. Eduarda paga o preço de sua transgressão, que além do fim de seu

matrimônio acarretou severa crítica social, sem que, no entanto, lhe assegurasse o respeito e a repercussão literária.

A passagem do conto revela uma contradição da protagonista quanto ao desejo afirmado a Kirkman antes, de que “alguém” encontrasse o baú com seus escritos, sugerindo o conhecimento do conteúdo de tais escritos e, talvez, o interesse em sua publicação. Tendo em vista que o intento de reconhecimento literário de Eduarda, em vida, não teve êxito, é possível inferir que a reação de aborrecimento da personagem diante da evidência da reedição de sua obra, em tempo posterior, talvez se ocasione pelo receio quanto à repercussão que isso geraria, uma vez que quando ela mesma se empenhou por isso foi duramente criticada. Ainda, a menção da narrativa às mulheres compatriotas que trabalharam na reedição e publicação da obra de Eduarda, em referência à factual equipe de pesquisadoras coordenada por María Rosa Lojo, consolida a rede intertextual característica da narrativa lojiana, assim como destaca e reitera a validação de ações fundamentais, como a desse grupo, para a memória cultural de um país.

Em consonância com a revolta da protagonista quanto à relegação cultural da mulher sul-americana de sua época, Bonnici (2007, p. 199) assinala: “Negar acesso à cultura e à educação significa o controle patriarcal sobre as mulheres [...]. O conhecimento e a educação questionam o *status quo* feminino e são armas potentes contra a dominação”. Assim, o conto tangencia o debate sobre o silenciamento da mulher pela sociedade, no tocante ao acesso e aquisição cultural. Tal aspecto impactou de modo diferente a vida de Eduarda Mansilla, por pertencer a uma família da elite, o que, no entanto, não lhe garantiu, em sua época, proeminência como escritora. Assim, seu protagonismo ficcional é representativo de mulheres que por décadas buscaram seu lugar de fala e que têm, no recorte atual da narrativa lojiana, maior espaço de expressão e projeção, conquistado ao longo dos tempos pela ação e persistência de escritoras e pesquisadoras como María Rosa Lojo, no resgate e reconhecimento da importância dessas escritoras.

No final do conto, quando o suposto fantasma de Eduarda começa a esfumar-se, ela volta a declarar a Kirkman o desejo de que os escritos guardados em seu baú fossem conhecidos – “[...] podrían leerlos, todavía, de este lado, en el que fue mi país.” / “[...] poderiam lê-los, ainda, deste lado, naquele que foi meu país” (Lojo, 2021a, p. 105) –, de tal modo “assentindo” na divulgação de sua obra, que, efetivada na esfera factual, conferiu-lhe o reconhecimento como importante escritora da literatura argentina.

A narrativa termina com o desvanecimento da protagonista concomitante à morte de Kirkman, que “[...] agradeció que su Señora Muerte hubiera llegado con la cara de Madame Eduarda.” / “agradeceu que sua Senhora Morte tivesse chegado com a cara de Madame Eduarda” (Lojo, 2021a, p. 106). O diálogo empreendido entre a protagonista e o historiador norte-americano pode simbolizar o processo de conquista de espaço da voz feminina, que culmina com a morte do personagem, assim como de uma época de invisibilização da mulher, cedendo lugar a um novo tempo em que, mesmo com impasses, há consideráveis avanços na busca pela equidade de expressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O protagonismo feminino na obra narrativa de Lojo revela, como uma de suas principais marcas, a reivindicação do espaço da mulher na sociedade e na cultura. O conto comentado oferece o protagonismo a Eduarda Mansilla, (re)ficcionalizando essa importante personalidade feminina da literatura e história da Argentina, a quem, como a outras mulheres, foi negado o devido reconhecimento nas letras de seu país.

O conto analisado revela Eduarda como uma personagem questionadora e inconformada com a situação de relegação da mulher, que retorna do pós-morte, ainda requerendo um lugar de expressão de voz, representada pela busca de seu baú desaparecido. Numa perspectiva que congrega a narrativa e a realidade do trabalho de escritoras argentinas, o conto analisado

realça a prática de Lojo e sua equipe, no resgate e edição dos textos de Eduarda Mansilla; um grupo que, de algum modo, “encontrou o baú” e, através das edições críticas que realiza, dá voz à escritora, resgatando-a da invisibilidade e, através da produção literária de Lojo, conferindo-lhe voz como protagonista ficcional e social.

Já o romance *Finisterre* oferece uma nova leitura do texto de Ruiz Díaz de Guzmán, (re)ficcionalizando o mito da cativa e, por meio dela, reconfigurando a história argentina com a inserção do protagonismo da mulher e da leitura do corpo feminino além dos padrões impostos pela sociedade patriarcal. A narrativa também expõe uma mulher que conquista o protagonismo de sua história e consegue expressá-lo por meio de cartas, agregando uma nova perspectiva sobre “ser mulher” além dos papéis sociais impostos. A liberdade que conquista em um mundo estranho ao seu revela uma identidade fluida, flexível, que não se encaixa em parâmetros rígidos e maniqueístas. Desse modo, María Rosa Lojo questiona a formação cultural nacional e revisa a história e a formação do cânone literário argentino, por meio de um olhar crítico no qual se avulta a questão e a presença do protagonismo feminino.

REFERÊNCIAS

APFELBAUM, Erika. Dominação. In: HIRATA, Helena. *et al.* (Org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 76-77.

AÍNSA, Fernando. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*. México, 240, p. 82-85, 1991.

BASUALDO, S. Entrevista a María Rosa Lojo. *Radar Libros*, p. 12, 10 octubre 2021. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/372835-entrevista-a-maria-rosa-lojo?ampOptimize=1&fbclid=IwAR27dEKTkAm4zI0CE-f-hneMMhb2MlEK3VTFODTGJyynV9vYS6ah1sOv5VA>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BONNICI, Thomas. Patriarcalismo. In: BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007. p. 197-199.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividade nómade*. Barcelona: Gedisa, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. André Barbault et al. (Col.). Carlos Sussekind (Coord.). Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CORREA, E. C.; ZINANI, C. J. A. De bruxa a dominatrix: representações de gênero em romance negro com argentinos. *Anais do 1º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários e 4º CIELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*, Maringá, UEM. jun. 2010, p. 1-13. Disponível em: https://www.academia.edu/1291483/DE_BRUXA_A_DOMINATRIX_REPRESENTA%C3%87%C3%95ES_DE_G%C3%8ANERO_EM_ROMANCE_NEGRO_COM_ARGENTINOS. Acesso em: 20 jun. 2024.

CRESPO BUITURÓN, Marcela. Poéticas de exílio: María Rosa Lojo, un resquicio ontológico en la dimensión política. *A Contracorrientes*. v. 8, n. 3, Spring, pp. 116-139, 2011. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/13>. Acesso em: 25 jun. 2024.

CUNHA, Gloria da (Org.) *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy. De la muerte del capitán don Nuño de Lara, y su gente; y lo demás sucedido. In: *Historia Argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata / escrita por Ruy Díaz de Guzmán, en el año de 1612*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. p. 21-25. Disponível

em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c6w2>.
Acesso em: 20 ago. 2022.

ESTEVEES, Antônio Roberto. História e memória em María Rosa Lojo (Tributo a Marilene Weinhardt). *Revista Letras*. Curitiba: UFPR, n. 94, 2016, p. 69-85.

ESTEVEES, Antônio Roberto. (Des)tejer lo ya tejido: la representación de escritores en narrativas históricas de María Rosa Lojo. *Islas*, n. 53(168), p. 98-120, septiembre-diciembre, 2011.

ESTEVEES, Antônio Roberto. Diálogos e releituras: a biblioteca de María Rosa Lojo em *Así los trata la muerte* (2021). In: ESTEVES, Antônio Roberto; MELLO, Kátia Rodrigues; MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira (Org.). *María Rosa Lojo: leituras brasileiras*. São Paulo: Todas as Musas, 2023. p. 181-215.

FRANCO, Stella Maria Scatena. Uma dama argentina em terras *yankees*: os *Recuerdos de viaje*, de Eduarda Mansilla. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(3): 424, p. 1073-1092, set./dez. 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOJO, María Rosa. El 'género mujer' y la construcción de mitos nacionales: el caso argentino rioplatense. In: ARANCIBIA, Juana Alcira (Dir.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. California: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2000. p. 7-31.

LOJO, María Rosa. Escritoras argentinas (siglo XIX) y etnias aborígenes del Cono Sur. In: ARANCIBIA, Juana Alcira (Ed.). *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico California, 2005. p. 43-63.

LOJO, María Rosa. *Amores insólitos de nuestra historia*. 2. ed. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

LOJO, María Rosa. "1892 – Otros recuerdos de viaje". In: LOJO, María Rosa. *Así los trata la muerte*. Voces desde el cementerio de la Recoleta Buenos Aires: Alfaguara, 2021a. p. 89-106.

LOJO, María Rosa. *Así los trata la muerte*. Voces desde el cementerio de la Recoleta Buenos Aires: Alfaguara, 2021[a].

LOJO, María Rosa. 'El ramito de romero' de Eduarda Mansilla, o el conocimiento bajo especie femenina. *Letterature d'America*. Rivista Trimestrale Ispanoamericana, Anno XXII, n. 90, p. 19-37, 2002.

LOJO, María R. *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

LOJO, María Rosa. *Historias ocultas en la recoleta*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2012.

LOJO, María Rosa. *La pasión de los nómades*. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

LOJO, María Rosa. *Las libres del Sur*. Una novela sobre Victoria Ocampo. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.

LOJO, María Rosa. *Una mujer de fin de siglo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.

MANSILLA, Eduarda. *Recuerdos de viaje*. Edición J. P. Spicer-Escalante. Buenos Aires: Stock Cero, 2006.

MARCARI, Maria de Fátima Alves de Oliveira. Otra historia del guerrero y la cautiva: revisão dos mitos fundacionais da literatura argentina. *Todas as Musas*. São Paulo, vol. 7, n. 2, pp. 44-57, 2016.

MARQUES, Gracielle. Sujeitos da tradução: culturas, gêneros e deslocamentos em *Finisterre* (2006), de María Rosa Lojo. *Revista Igarapé*. Porto Velho, RO. v. 12, n. 3, p. 96-111, 2019. Disponível em <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/4825/3133>. Acesso em: 27 jun. 2024.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1949-1992*. México: FCE, 1993.

MIGNOLO, Walter. *Historias locais / Projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos, pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

MOLINA, Hebe Beatriz. Introducción. In: MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda. *Cuentos (1880)*. Edición literaria a cargo de Hebe Beatriz Molina. Buenos Aires: Corregidor, 2011. p. 9-88.

PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.

RIBEIRO, Fernanda Aparecida. La frontera civilización/barbarie en la novela *Finisterre*, de María Rosa Lojo. *Revista Gramma*. v. 26, 2015. Disponível em <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4264/5294>. Acesso em: 27 jun. 2024.

ROTKER, Susana. *Cautivas: olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Planeta, 1999.

TROUCHE, André Luís G. *América: história e ficção*. Niterói: EDUFF, 2006.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

A VOZ FEMININA NAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: TRADIÇÃO, RESISTÊNCIA, EMPODERAMENTO

Rubens Pereira dos Santos

Há um crescente interesse pelos escritos de autores africanos. Num primeiro momento pela novidade, autores que escreviam de uma maneira diferente, trazendo ao leitor uma boa sensação após a leitura. Romances de Pepetela, contos de Luandino Vieira, romances de Mia Couto e Agualusa foram fundamentais para que a crítica e leitores considerassem positivamente as literaturas africanas de língua portuguesa. Sob o impacto de textos reveladores de uma cultura muito próxima a nossa, os leitores passaram a buscar por novas obras e novos autores.

Assim, a busca foi encontrar um campo muito rico. A poesia é uma delas. Extremamente importante nas literaturas africanas de língua portuguesa, responsáveis pelos primeiros escritos, os poetas tiveram uma atuação vital para a conscientização da população colonizada. Os poemas de protesto e de conclamação para a luta, versos que propugnavam o resgate das tradições populares e davam ao povo munições para o enfrentamento político, versos que procuravam mostrar que a força estaria na união das pessoas. Em todos os países africanos de língua portuguesa surgiram movimentos que apontavam para a necessidade de mudança de rumos. Em Angola, por exemplo, surge o “Vamos descobrir Angola”, em Cabo Verde o movimento liderado pela revista *Claridade* e em Moçambique aparecem manifestações concretas, cujo objetivo principal era o resgate das tradições, a valorização do homem africano. Agostinho Neto, Viriato da Cruz e António Jacinto, por Angola; Manuel Lopes, Osvaldo Alcântara (Baltazar

Lopes da Silva) e Jorge Barbosa, por Cabo Verde; e Craveirinha, Noémia de Sousa, por Moçambique.

A impetuosidade e a força dos versos dos poetas mencionados acima repercutiram, sendo o estopim do que viria a seguir: os movimentos de libertação nacional, como o MPLA, a FRELIMO e o PAIGC. A tradição poética continua promovendo a aparição de novos poetas, com destaque para a escrita feminina. É bom que se diga que em pleno domínio português surgiram poetas como Noémia de Sousa, Alda do Espírito Santo, Alda Lara, representantes de uma primeira leva de mulheres escritoras, pondo em questão suas raízes africanas, reafirmando suas condições de guerreiras. Vozes importantes na luta pela independência de seus países, a semear seus cânticos pelas aldeias. O surgimento de outras vozes femininas, vozes vibrantes, empoderadas, que buscavam mostrar que a mulher luta pelo seu espaço em todos os lugares e nas letras africanas vamos encontrar Paulina Chiziane (Moçambique), Ana Paula Tavares (Angola), Vera Duarte (Cabo Verde), Conceição Lima (São Tomé e Príncipe) e Odete Semedo (Guiné Bissau).

Noémia de Sousa é considerada a mãe das poetas africanas de língua portuguesa, reconhecida por todas as que vieram depois. Dá para se compreender por que razão Noémia é tão celebrada, veja por exemplo, o seu poema “Porquê”:

Por que é que as acácias de repente
floriram flores de sangue?
Por que é que as noites já não são calmas e doces,
por que são agora carregadas de eletricidade
e longas, largas?
Por que é que os negros já não gemem
noite fora,
Por que é que os negros gritam,
gritam à luz do dia? (Sousa, 2001, p. 73)

Noémia publicou muita coisa com o pseudônimo de Vera Micaia, sempre preocupada em resgatar o homem e a mulher

negra, sempre preocupada em denunciar a crueldade dos colonizadores, a palavra era sua arma. Perseguida, teve de exilar-se, trabalhando em vários países. O poema “Porquê” é bem ilustrativo do engajamento da poeta na luta pelas mudanças em seu país. De início há um símbolo africano: a acácia rubra, aqui metaforizada, representando o sangue negro derramado nas terras moçambicanas, e por extensão em toda a África colonizada. Poema carregado de perguntas cujas respostas já estão nas entrelinhas: “Por que as noites já não são calmas e doces/porque são agora carregadas de eletricidade/e longas e longas?”

A “calmaria” das noites deu lugar à fantasmagoria, à preocupação do que pode vir, que pode não ser bom, há um clima de medo e terror. E os negros já “não gemem noite fora”, agora os negros “gritam, gritam à luz do dia”. Há uma denúncia clara de como os negros eram tratados, o sofrimento era total (noite e dia), a natureza acolhe o sofrimento de negro, pois até as acácias têm flores de sangue. *Sangue Negro* (2016) foi o único livro publicado por Noémia, que teve como padrinho o angolano Luandino Vieira.

Noémia também canta o sofrimento e a vida do negro fora da África, o negro do Harlem:

E enquanto me vierem
Do Harlem
vozes de lamentação
e meus vultos familiares me visitando
em longas noites de insônia,
não poderei deixar-me embalar
pela música fútil
das valsas de Strauss.
Escreverei, escreverei
Com Robeson e Marian gritando comigo:
Let my people go,
Oh! Deixa passar meu povo! (Sousa, 2016, p. 48-50)

Paulina Chiziane, conterrânea de Noémia de Sousa, é mais um exemplo dessas mulheres lutadoras. Romancista e poeta, seus

escritos trazem o grito dos explorados, sua poesia é de resistência. Um exemplo disso é o poema “Desespero”:

Do escravo foi tirada a terra, o
nome, a família
Foi tirada a pátria, a casa, a
Existência
Tiraram-lhe o corpo e ficou de alma
nua
Até da saudade o escravo foi
privado
Saudade de quê, se não tem nada
nem ninguém?
Por isso rogamos: Deus, faz então o
teu milagre
E cura a angústia dos africanos
nascidos na América (Chiziane, 2017, p. 30)

Canto de desespero que engloba os africanos e seus descendentes, dor e superação, um forte clamor contra todas as injustiças praticadas contra os negros. Ela representa também a vida da mulher africana sofrida e inferiorizada, e seu romance *Niketche – uma história de poligamia* é um grito de basta para a situação da mulher moçambicana.

Paula Tavares surge num segundo momento da poesia angolana. Com uma palavra forte, cortante, ela permanece revolucionária no sentido político, mas também revolucionária nas questões femininas, buscando o espaço com o vigor de seus versos. Publicou *Ritos de Passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como frutos* (2001), *Ex votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007). Tem poemas publicados em antologias no Brasil, em Portugal, na França, na Alemanha e na Suécia. Seu poema *Identidade* é uma mostra da sua compreensão do homem e da vida:

Quem for enterrado
Vestindo só a própria pele

Não descansa

Vagueia pelos caminhos (Tavares, 2011, p.169)

Poema contido no livro *Ex-votos* carrega em si o simbolismo de que o homem nasce nu, porém, ao longo do tempo, vai usando várias vestes, até seu passamento e deverá ser enterrado com todas elas. A identidade ou identidades vai/vão se formando no dia a dia, na experiência, nas lutas vitoriosas ou nas derrotas. Uma identidade que a poeta forma através de seus versos, sua relação com sua terra, Huíla, e com seus antepassados. Ver, por exemplo, o poema “Rapariga”:

Cresce comigo o boi com que me vão trocar
Amarraram-me às costas a tábua de Eylekessa
Filha de Tembo
organizo o milho
Trago nas pernas as pulseiras pesadas
Dos dias que passaram...
Sou do clã do boi (Tavares, 2011, p. 49)

“Sou do clã do boi” é a vestimenta do eu-poético. Identidade ligada ao aos costumes da terra, aos signos do gado. Além de ser um poema relacionado à tradição, Paula Tavares denuncia a situação da mulher, que usava um objeto de correção da postura da mulher (a tábua de Eylekessa), símbolo da beleza étnica; a referência ao Tembo é o resgate da origem dos povos cokue, predominantes na região (“Trago nas pernas as iras pesadas/dos dias que passaram”). A referência às pulseiras também representa um ritual étnico, pois indica a quantidade de bois que a menina possui como dote, portanto não é um adorno. Outros versos reforçam a identidade do eu poético

Filha de Huco
Com a sua primeira esposa
Uma vaca sagrada,
concedeu-me

O favor de suas tetas úberes. (Tavares, 2011, p.49)

A poligamia também é uma marca das sociedades africanas, e a vaca sagrada que alimenta toda uma prole, as “tetas úberes”, garantem uma vida saudável. Os ancestrais são onipresentes:

Dos meus ancestrais ficou-me a paciência
O sono profundo do deserto,
a falta de limite...
Da mistura do boi e da árvore
a efervescência
o desejo
a intranquilidade
a proximidade do mar (Tavares, 2011, p. 49)

O poema “Rapariga” complementa a identidade do eu-lírico: as vestes complementam o ser humano e, assim, ele estará por inteiro.

Vera Duarte (Cabo Verde) segue a mesma trilha de Paula Tavares, com uma diferença fundamental: a mulher caboverdiana muitas vezes exerce o papel de chefe da família, em virtude da ausência forçada do marido que vai para o exterior em busca de trabalho. Vera dedica seus versos à mulher que luta e não mede esforços para cuidar de seus filhos, à mulher que não se entrega. Porém sua poesia também destaca a importância de a mulher ser mulher, reconhecer-se forte em todas as direções, amando o seu corpo, desnudando preconceitos e tabus:

Desejos
Queria ser um poema lindo
cheirando a terra
com sabor a cana
Queria morrer assassinado
um tempo de luto
de homens indignos
Queria desabrochar
- flor rubra -

do chão fecundado da terra
ver raiar a aurora transparente
ser r'beira d' julion
em tempo de São João
nos anos de fartura d' espiga d' midje
E ser
riso
flor
fragrante
em cânticos na manhã renovada (Duarte, 1993, p.90)

Há muitos elementos a destacar no poema, como o enraizamento da terra (cheirando a terra/com sabor a cana); desabrochar- flor- rubra – do ventre fecundado da terra; a festa, a epifania (ser r'beira d' julion/em festa de São João/nos anos de fartura d' espiga d' midje) e a cinestesia final (ser riso/flor/em cânticos na manhã renovada). Enfim os versos assinalam o que há de melhor na terra, o desejo de ver as flores no campo, a solução para os problemas de Cabo Verde, a libertação da mulher, da felicidade, da fartura, fartura essa que não é só material, mas também espiritual.

Odete Semedo (Guiné Bissau) é outra voz, também militante, que canta o seu povo, as dificuldades da vida e o sofrimento da população guineense. Os seus versos apontam para a necessidade de transformação. Atua intensamente na formação dos jovens. Mescla em seus poemas termos crioulos com vocábulos portugueses:

Em que língua escrever
As declarações de amor?
Em que língua cantar
As histórias que ouvi contar?
Em que língua escrever
Contando o feito das mulheres
E dos homens do meu chão?
Como falar dos velhos

Das passadas e cantigas?
Falarei em crioulo?
Falarei em crioulo! (Semedo, 1996, p. 11)

A preocupação do eu-lírico é atingir os destinatários dos seus escritos: a contação das histórias ouvidas, o canto, o fazer das mulheres, dos homens e dos velhos. A hesitação entre o português e o crioulo, só definindo no verso final: “Falarei em crioulo!”. Mas a dúvida permanece:

Mas que sinais deixar
Aos netos deste século?
Ou terei que falar
Nesta língua lusa
E eu sem arte nem musa
Mas assim terei palavras para deixar
Aos herdeiros de nosso século
Em crioulo gritarei
A minha mensagem
Que de boca em boca
Fará a sua viagem
Deixarei o recado
Num pergaminho
Nesta língua lusa
Que mal entendo
No caminho da vida
Os netos e os herdeiros
Saberão quem fomos (Semedo, 1996, p. 11)

Por fim, Conceição Lima, representante do menor país das nações africanas de língua portuguesa, São Tomé e Príncipe. De lá surgiram os primeiros ecos da poesia africana para o mundo (*Poesia negra de expressão portuguesa*), escrita pelo tomense Francisco José Tenreiro, em parceria com o angolano Mário Pinto de Andrade. Conceição Lima, digna sucessora de Alda do Espírito Santo (uma poeta reconhecida em todos os países africanos de língua portuguesa), seus poemas trazem a mesma força telúrica, o mesmo

lirismo e o mesmo comprometimento com o seu povo. Seus versos misturam o português com o crioulo são-tomense. Trabalhou na BBC de Londres, atualmente trabalha na TVS. Publicou *O útero da casa* (2004), *A dolorosa raiz do Micondó* (2006) e, em 2015, *Quando florirem os salambás*. Traduzida para o alemão, inglês, francês, italiano, grego e árabe, também foi publicada no Brasil. “A Casa” é um poema que caracteriza a poética de Conceição Lima:

A Casa

Aqui projetei a minha casa:
alta, perpétua, de pedra e claridade.
O basalto negro, poroso
viria da Mesquita.
Do Riboque o barro vermelho
da cor dos hibiscos
para o telhado.
Enorme era a janela e de vidro
que a sala exigia um certo ar de praça.
O quintal era plano, redondo
sem trancas nos caminhos.
Sobre os escombros da cidade morta
projetei a minha casa
recortada contra o mar.
Aqui.
Sonho ainda o pilar –
uma retidão de torre, de altar.
Ouço murmúrios de barcos
Na varanda azul.
E reinvento em cada rosto fio
a fio
as linhas inacabadas do projeto. (Lima, 2004, p. 19)

Há uma palavra-chave nos poemas de Conceição Lima: raiz. Palavra que já vem no título de seu segundo livro, *A dolorosa raiz do Micondó*, e está presente em seus versos ou de uma forma elíptica ou de maneira aberta como no poema “Canto Obscuro às **Raízes**”. De uma forma oculta, a busca das raízes ou o resgate da identidade

despontam em muitos poemas, como podemos ver em “Afroinsularidade”. Nele, o eu-lírico aponta para o legado que foi deixado pelos conquistadores: “híbridas palavras e tétricas plantações” (engenhos enferrujados). A chegada dos homens no continente e nas ilhas:

navegadores e piratas
Negreiros ladrões contrabandistas
simples homens
rebeldes proscritos também (Lima, 2006, p. 54)

Uma população heterogênea que se junta aos nativos, fazendo deles escravos: “E nas roças ficaram pegadas vivas/como cicatrizes-cada cafeeiro respira agora um/escravo morto”.

Às “híbridas palavras” se juntam outras heranças do colonizador, em especial a mistura de temperos:

E ficou a cadência palaciana da ússua
o aroma do alho e do zetê dóchi
no tempi e na ubaga tela
e no calulu o louro misturado ao óleo de palma
e o perfume do alecrim
e do mlajincon nos quintais dos luchans (Lima,2006, p.54)

A convivência entre o português e o crioulo estão presentes, bem como a mistura do tempero nativo com as ervas usadas pelos portugueses: “zetê dóchi” = azeite de oliveira, “no tempi e na ubaga tela” = tempi (panela de barro Ilha de Príncipe;) e “Ubaga tela” (panela de barro na Ilha de São Tomé). Significativos são os versos finais do poema

Às vezes penso em suas lívidas ossadas
seus cabelos podres na orla do mar
Aqui, neste fragmento de África
onde, virado para o Sul
um verbo amanhece alto
como uma dolorosa bandeira (Lima, 2006, p. 54)

As partilhas foram muitas, as dores também, cicatrizes precisam ser curadas, entretanto, o povo das duas ilhas resgatou suas raízes, e a arte poética de Conceição Lima canta exatamente isso.

É muito importante salientar que surgiram, ao longo do tempo, novas vozes femininas nos países africanos de língua portuguesa, vozes estas que merecem toda a atenção do público leitor, pois carregam em seus cantos as marcas de uma tradição poética vigorosa, de intenso comprometimento com a causa feminina. Eneida Nelly, jovem poeta caboverdiana, é um exemplo disso. Escreveu apenas um livro, *Sukutam* (Escuta-me), em 2011, inteiramente em língua caboverdiana, com uma temática que valoriza a vida da mulher camponesa, a língua materna e as memórias da terra.

REFERÊNCIAS

CHIZIANE, Paulina. *O canto dos escravizados*. Belo Horizonte, Nandyala, 2018.

CHIZIANE, Paulina. *O canto dos escravos*. Maputo, Matiko e Arte, Lda, 2017.

DUARTE, Vera. *O arquipélago da paixão*. Mindelo, Artletra, 2001.

DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. Lisboa, Vega, 1993.

LIMA, Conceição. *O útero da casa*. Lisboa, Caminho, 2004.

LIMA, Conceição. *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa, Caminho, 2006.

SEMEDO, Odete. *Entre o ser e o amar*. Bissau, INEP, 1996.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. São Paulo, Kapulana, 2016.

SOUSA, Noémia de. *Sangue Negro*. Maputo, União dos Escritores Moçambicanos, 2001.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos*. Rio de Janeiro, Pallas, 2011.

TAVARES, Paula. *Dizes-me coisas amargas como os frutos*. Lisboa, Caminho, 2001.

TAVARES, Paula. *Ex-votos*. Lisboa, Caminho, 2003.

LIZZIE E O TIGRE - OS DESVÃOS DA HISTÓRIA DE MULHERES NO CONTO DE ANGELA CARTER

Cleide Antonia Rapucci

INTRODUÇÃO

A autora inglesa Angela Carter faleceu em 1992 e deixou instruções precisas para a publicação do livro *American ghosts & old world wonders*, lançado em 1993. Carter deixou o livro preparado para publicação, tendo reunido os contos e já indicado, inclusive, o título. Sua testamenteira literária, Susannah Clapp, diz que esses contos foram escritos no final da vida de Carter: histórias sobre lendas, mitos, maravilhas; histórias que se dividem entre a Europa e a América, entre velhos e novos modos de narrar e celebrar (Clapp, 1994, p. ix).

Os contos incluídos em *American ghosts & old world wonders* são, na seção contos da América, "Lizzie's Tiger", "John Ford's Tis Pity she's a whore", "Gun for the devil" e "The Merchant of shadows". A Parte II, que são os contos do Velho Mundo, engloba os contos "The ghost ships", "In Pantoland", "Ashputtle or The Mother's Ghost", "Alice in Prague or The curious room" e "Impressions: The Wrightsman Magdalene".

Trata-se de um livro de travessias. Os contos, em sua maioria, foram publicados em revistas variadas, no período de 1987 a 1992. Lançados nos últimos anos de vida, Carter faz, nesses textos, uma das coisas mais fascinantes na sua obra: revisita os gêneros, a história, as tradições, outras artes, sempre escrevendo a partir de um entrelugar, muito próprio do insólito, aquele de narrativa de transição, em que temos uma fluidez de fronteiras. Temos a subversão do real, expandindo-se essa subversão para a totalidade da narrativa carteriana.

Podemos observar pelo próprio título da coletânea: fantasmas americanos e maravilhas do velho mundo, em que temos a impressão de que os adjetivos estão trocados. Nos contos americanos, Carter revisita o cenário norte-americano, mexendo com velhos fantasmas, colocando vinho novo em odres velhos, como ela gostava tanto de fazer. Assim, nos traz novas visões, novas histórias e novas possibilidades.

Em 1985, Carter havia publicado a coletânea *Black Venus*, reunindo contos lançados separadamente entre 1977 e 1982, na qual incluía outro conto sobre Lizzie. De acordo com Sarah Gamble (1997), naquela coletânea fica clara a preocupação com a história, uma vez que aqui se percebe o início de um novo compromisso sendo negociado entre “fato” e “ficção” na obra de Carter. Por sua vez, Michael Gorra (1987) vê nessa coletânea o uso peculiar e fascinante de técnicas ficcionais modernistas sobre materiais que convencionalmente pertencem mais ao ensaio ou à história.

Carter colocou em prática seu projeto feminista de desvendar a experiência feminina que tem sido relegada ao subtexto ou às margens da narrativa e da história tradicionais. Em outras palavras, ela busca não uma “history”, mas uma “herstory”. De acordo com o *Dicionário da crítica feminista*, de Macedo e Amaral (2005), o termo “herstory” foi cunhado pelo feminismo para designar a teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres. Trata-se de um termo paródico com a palavra “history” (“his story”) em língua inglesa, chamando a atenção para a censura existente na própria linguagem patriarcal que usa o masculino como genérico. Temos aí uma tomada de consciência acerca do desajustamento entre a linguagem e a realidade a que esta se refere, ou seja, a omissão do papel desempenhado pelas mulheres como agentes sociais na história.

No conto “The Fall River Axe Murders”, inserido em *Black Venus*, Carter recria a *herstory* de Lizzie Borden, acusada de assassinar o pai e a madrastra em Massachusetts em 1892. Carter pensava em escrever um romance sobre ela, mas somente escreveu dois contos. Na recriação da história de Lizzie em “The Fall River

Axe Murders”, Carter se detém nas horas imediatamente anteriores ao assassinato, numa narrativa permeada pelo realismo mágico. Destacam-se aqui a atmosfera opressiva e grotesca da casa fatídica, o personagem avarento do pai que se assemelha ao Barba-Azul, a madrasta glutona, a própria Lizzie comparada à Bela Adormecida e à Chapeuzinho e a presença do Anjo da Morte¹.

No presente estudo, proponho uma leitura de “Lizzie’s Tiger”, no qual Carter revisita a infância de Lizzie Borden. No texto, Lizzie tem quatro anos, acaba de perder a mãe e quer ir ao circo para ver o tigre. Ela foge e vai ao circo sozinha: há uma série de peripécias narradas, mas o momento chave é seu encontro com o tigre, uma espécie de epifania. O domador de tigres e a gata Ginger são elementos importantes no conto. Há uma atmosfera sombria envolvendo as personagens, o que realça o ambiente puritano em que a pequena Lizzie cresceu. A chegada do circo muda o rumo da história.

LIZZIE BORDEN – A HISTÓRIA OFICIAL

Começamos então com a história oficial, “his story”, para termos uma ideia de como Lizzie é vista no imaginário estadunidense. O caso é até hoje muito estudado, em todos os campos do saber. O relato que exponho a seguir vem, principalmente, do artigo de A. Cheree Carlson (2010), “The Lizzie Borden murder trial: womanhood as asset and liability”, publicado no *Historical Journal of Massachusetts*.

No dia 4 de agosto de 1892, uma quinta-feira, em Fall River, Massachusetts, Andrew Borden (70) e sua segunda mulher, Abby Durfee Borden (65) foram brutalmente assassinados em casa. Entre nove e dez e meia da manhã, Abby foi morta no quarto de hóspedes

¹ Uma análise de “The Fall River Axe Murders” à luz da “herstory” foi por mim publicada em “A história delas: Lizzie Borden segundo Angela Carter”. In: *(Re)Visões do fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Anais de 2014. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p. 1070-1080.

no segundo andar, com dezenove golpes de machado na cabeça e ombros. Aproximadamente às onze horas, Andrew Borden foi morto de maneira semelhante, com doze golpes no rosto, enquanto estava deitado ou sentado no sofá da sala de visitas no andar de baixo. A ferocidade foi tamanha que ele ficou desfigurado.

Em 1892, Fall River era uma próspera cidade industrial, com cerca de 75 mil habitantes. Havia novos imigrantes trabalhando nas fábricas, mas a maioria dos habitantes eram naturais da Nova Inglaterra. Imigrantes e ianques viviam em comunidades separadas que raramente se misturavam e isso teve relevância na procura de suspeitos. Os Borden eram uma das famílias mais tradicionais da cidade e poderiam ser descritos como novos ricos. O fundador da família havia sido vendedor de peixe, mas o filho Andrew fez fortuna com uma agência funerária, tornando-se presidente de um banco e fazendo parte da diretoria de outro. Possuía terras no campo e pelo menos três casas na cidade. No entanto, apesar da fortuna, a família ainda vivia na antiga casa, modesta e numa rua já decadente. Dessa forma, Andrew tinha fama de sovina. As filhas e a mulher, no entanto, faziam parte da sociedade e tinham reputação na escola dominical, clube de senhoras e ligas antialcoólicas.

No entanto, as coisas em casa eram mais complicadas do que o comportamento público indicava. A família era composta de cinco adultos. Além de Andrew e Abby, havia as filhas dele Emma (42 anos) e Lizzie (32), e também a empregada irlandesa Bridget Sullivan (26). Abby, a madrasta, se juntou à família quando Lizzie tinha três anos. Não há indícios de que fosse uma “madrasta má”, mas as meninas não gostavam dela. Não a chamavam de mãe e Lizzie se referia a ela como “Mrs. Borden”. Havia discussões quando Andrew dava alguma propriedade a Abby, porque as filhas dele achavam que dar propriedade a uma estranha estaria privando-as de seu patrimônio.

A própria planta da casa é incomum. O segundo andar não tinha corredor e só se podia chegar aos quartos das filhas e ao quarto de hóspedes pela escada da frente. Já para ir ao quarto dos

pais e ao quarto da empregada (no terceiro andar), usava-se a escada dos fundos. Era como se fossem duas casas separadas.

No início do mês de julho de 1892, Emma e Lizzie foram visitar amigos em outra cidade, mas Lizzie logo retornou e passou a agir de forma estranha. Tentou comprar veneno na farmácia, alegando que era para limpar o casaco de peles. Visitou também uma vizinha e disse que receava que alguém estivesse vigiando a casa.

No dia 3 de agosto, o irmão da primeira mulher de Andrew veio à cidade a negócios e ficou hospedado no quarto de hóspedes. Alguns escritores acharam uma coincidência muito grande a chegada do tio de sangue de Lizzie e os eventos que sucederam.

No dia 4 de agosto, Bridget, a empregada, sentiu-se mal após o café. Mesmo tendo vomitado, Abby a mandou lavar as janelas por fora. Os homens saíram de casa para cuidar dos negócios. Enquanto Bridget lavava as janelas, as duas mulheres (Abby e Lizzie) ficaram dentro de casa sozinhas por cerca de uma hora e meia. Quando Bridget terminou de lavar as janelas, entrou e abriu a porta para Andrew Borden, que voltava da cidade. Ela ouviu Lizzie rir no topo da escada da frente. Bridget disse que Lizzie desceu e falou que Abby havia sido chamada para visitar um vizinho doente. Houve muitas contradições entre as duas. Lizzie falou no julgamento que havia dito que Abby fora ao mercado. De qualquer modo, Bridget aproveitou que a patroa não estava e foi para seu quarto deitar. Depois, foi acordada pelos gritos de Lizzie.

A história que Lizzie contou foi que depois que o pai voltou, ela foi para o celeiro para pegar ferro para consertar uma tela, ou para fazer chumbada para vara de pesca, ou para comer uma pera. A história dela varia. Ficou fora por meia hora e depois ouviu um grito, ou gemido, ou barulho suspeito, ou barulho nenhum, e entrou. Encontrou então o pai assassinado e chamou Bridget.

Bridget foi procurar ajuda e quando ela voltou, Lizzie afirmou que achara ter ouvido Abby voltar algum tempo antes. As pessoas foram ao andar de cima e a encontraram morta no quarto de hóspedes.

Os Bordens sempre mantinham as portas trancadas, embora Lizzie tenha admitido que a porta lateral ficara aberta enquanto ela estava no celeiro. Os exames atestaram que Abby fora morta cerca de uma hora e meia antes de Andrew. Ela estava no quarto de hóspedes e a única saída era pela escada da frente. Como alguém poderia tê-la assassinado, ter se escondido das duas mulheres por mais de uma hora, matar Andrew e escapar?

Nenhum suspeito foi preso. O tio foi imediatamente considerado suspeito, mas havia testemunhas de que ele estava longe na hora do crime. Bridget também foi considerada suspeita, mas foi salva pelos “maus hábitos” – estava conversando com a empregada dos vizinhos na hora da morte de Abby.

Vizinhos afirmaram ter visto homens estranhos rondando a área. Os jornais especulavam, mas não cogitavam que o assassino não tivesse sido um homem. Apoiavam o estereótipo de que uma mulher não teria força física nem tamanha fúria para aquele ato. Por isso, a prisão de Lizzie foi um choque, pois a acusada era uma “filha ingrata” e uma “mulher frágil” (Carlson, 2010).

Para Carlson, gênero e classe social foram quesitos importantes no julgamento de Lizzie, que foi absolvida ao final. Mais que gênero, a classe social, pois Fall River era uma comunidade fechada e os Bordens eram membros proeminentes. Não houve testemunhas, nem confissão, tampouco a arma do crime foi encontrada. Especulou-se que Lizzie agiu por ganância, ciúme e ódio da madrasta, mas nada foi provado.

A acusação explorou o fato de a planta da casa separar a família: os membros mais velhos e os mais jovens tinham vidas separadas. Lizzie odiava a madrasta, mesmo morta, o que “demonstrava desrespeito à maternidade e à dignidade dos mortos”. Lizzie havia afirmado em viagem à Europa que a família era infeliz; ela afirmara não ter nada a ver com a madrasta e ficar no quarto sozinha a maior parte do tempo. Bridget afirmou que a família não fazia as refeições junta. Emma afirmou que Andrew deu de presente a Abby parte de uma casa na qual a irmã dela vivia e isso causou ciúme em Lizzie. Portanto, ela foi acusada de ganância.

A defesa tentou criar uma visão menos tensa das relações familiares. Lizzie foi mostrada como educada e gentil, muito afeiçoada pelo pai. Emma afirmou que Lizzie dera ao pai um anel quinze anos antes, que ele ainda usava e com o qual foi enterrado. Pai e filha eram próximos. Mesmo que Lizzie odiasse a madrasta, como poderia matar o pai? O amor filial era o álibi para o segundo assassinato e enfraquecia a alegação de que ela cometera o primeiro.

Carlson afirma que a acusação tentou diferenciar ser feminino de ser mulher (“being female and being a woman”). Lizzie não teria agido como mulher depois dos assassinatos. Acreditavam que mulheres são emocionais por natureza e Lizzie não chorou, permaneceu calma e recolhida. Assim a acusação queria dismantelar a imagem de Lizzie como feminina demais para matar (“too feminine to kill”). Outra questão foi a tentativa de comprar veneno (ácido prússico = ácido cianídrico ou cianureto de hidrogênio): grande número de assassinatos por esse método era cometido por mulheres. Dizia-se que veneno era a arma escolhida por esposas infelizes. Mas a defesa alegou que como os Bordens não foram envenenados, isso não devia ser levado em conta.

A defesa usou com afincos o argumento do gênero, descrevendo Lizzie como uma mulher fina, professora da escola dominical, de família tradicional e temente a Deus. No entanto, vale lembrar como afirma Janice Schuetz (apud Carlson) que Lizzie estava mais nos moldes da “nova mulher” e não no papel feminino tradicional. Ela não era casada, mas não era “solteirona”: havia ido à Europa, seguia os padrões da última moda, pertencia a clubes femininos. Não tinha emprego, mas não era doméstica. Fazia trabalhos na igreja, mas não convivia com a própria família. A acusação usou a sua autossuficiência para mostrar que havia algo errado com ela.

Já a defesa procurava salientar os elementos domésticos da personalidade dela: nenhuma mulher fina, da classe alta, poderia cometer crime tão violento. Tentaram mostrar que ela amava o pai. Essa tática foi estratégica, num júri todo composto por homens. Enfatizou-se o fato de ela frequentar a igreja e ser uma filha

dedicada. Alegaram que havia tomado remédios após o crime, por isso estava calma, mas que havia chorado no funeral. A defesa, portanto, trabalhava no sentido de marcar a personalidade de Lizzie como o que se considerava tradicionalmente feminina: um membro fiel da igreja, filha amorosa, espírito frágil e alguém que chorava adequadamente.

Lizzie era a única da casa que não tinha um alibi. Também ser mulher não significava que ela fosse inteiramente capaz de cometer um crime. Mas a defesa tratou de buscar outros possíveis agentes na vizinhança. Um vizinho havia ouvido alguém ameaçar Andrew Borden meses antes; um homem viu uma charrete estranha amarrada na frente da casa dos Borden na manhã do crime; dois vizinhos encontraram um estranho sentado na calçada na noite anterior. Assim, o júri podia visualizar um estranho vagando na vizinhança.

A defesa então enfatizou a porta lateral destrancada, a ausência de sangue nas roupas de Lizzie, a ausência da arma, tudo para que o júri percebesse que não havia motivos para enforcar Lizzie. O julgamento durou quinze dias; reunidos, em menos de uma hora os jurados decidiram por sua inocência.

No entanto, Lizzie entrou para o imaginário popular como a assassina do machado. Existe uma quadrinha infantil que diz assim: “Lizzie Borden with an axe/Gave her mother forty whacks/When she saw what she had done/She gave her father forty-one” (“Lizzie Borden com um machado/Deu quarenta golpes na mãe/Quando viu o que tinha feito/Deu quarenta e um no pai”). Angela Carter usa estes versos como epígrafe do conto “The Fall River Axe Murders”, invertendo mãe e pai.

Depois de inocentada, Lizzie e a irmã Emma compraram uma mansão em The Hill, parte nobre da cidade, mas as portas da alta sociedade já estavam fechadas para ela. Mesmo morando juntas, as duas irmãs raramente se falavam. Lizzie fez amizade com pessoas do teatro, que na época não eram muito consideradas na sociedade. Nance O’Neill, uma atriz de teatro, parece ter sido sua companheira nos últimos anos de vida. A casa onde os crimes

foram cometidos é hoje um museu e hotel (bed and breakfast museum), que durante o dia é aberto à visitação e à noite oferece pernoite aos corajosos. De manhã,   servido aos visitantes o café que a família teria tomado no dia do crime. Lizzie e Emma (que morreram em datas próximas em junho de 1927) estão enterradas no túmulo da família em Oak Grove Cemetery, junto ao pai, a madrasta e a mãe. Setas indicam o caminho aos visitantes desde a entrada do cemitério.

Lizzie Borden tornou-se um mito, uma lenda, na cultura estadunidense. Muitos livros foram escritos sobre o caso, que ainda continua a ser estudado. No mundo das artes, o caso já inspirou opera, ballet, romances, peças, filmes, programas de televisão, poemas, contos e can es populares. Deu inclusive nome a uma banda de rock (Lizzy Borden, banda californiana de heavy metal). Em 1975 a atriz Elizabeth Montgomery, estrela da série de TV "Bewitched" e parente distante de Lizzie, fez o papel dela num filme. Até nos "Simpsons" Lizzie já apareceu.

De acordo com Schofield (1993), as obras ficcionais sobre Lizzie Borden invariavelmente tomam duas formas: o romance trágico ou a busca feminista. Nos dois modelos, a personalidade e o destino de Lizzie são igualmente determinados pelo g nero. Para muitos autores, a controversa motiva o financeira para o crime não   satisfatória e então eles acrescentam romance   história. Nessa romantiza o, Lizzie é o estereótipo da parte feminina do par romântico, mas   também a mulher monstro. Na busca feminista, na qual se incluem os contos de Angela Carter, o ato violento de Lizzie   redefinido: os assassinatos não são monstruosos; ao contrário, são o produto de circunstâncias sociais monstruosas, um caminho para se libertar da opressão do lar vitoriano. No conto aqui estudado, sobretudo, voltamos à sua infância em busca de respostas.

A PEQUENA LIZZIE E O TIGRE

O circo chega à cidade. A família de Lizzie vive de maneira pobre, ainda em Ferry Street (não na casa onde aconteceu o crime depois). O narrador enfatiza a parcimônia com que vivem e como o pai, fabricante de caixões funerários, também fazia agiotagem. A história se passa dez anos antes da guerra civil americana (“que iria dar bons lucros aos fabricantes de caixões”), nos anos 1850. As meninas acabam de ficar órfãs de mãe. Emma tem 13 anos e Lizzie tem quatro.

Lizzie é descrita como uma menina não expansiva, que não demonstrava afeição com facilidade, exceto com o chefe da casa, apenas quando ela queria alguma coisa: “She knew where the power was and, intuitively feminine in spite of her gruff appearance, she knew how to court it”/ “Ela sabia onde o poder estava e, intuitivamente feminina, apesar da aparência rude, sabia como cortejar esse poder” (Carter, 1994, p. 3).

A casa é descrita como um espaço sombrio:

...dreary interior, the tiny house he never mended, eroding clapboard and diseased paint, mildew on the dark wallpaper with a brown pattern like brains, the ominous crimson border round the top of the walls, the sisters sleeping in one room in one thrifty bed (Carter, 1994, p.4).

...interior sombrio, a pequena casa que ele nunca consertou, tábuas corroídas e pintura estragada, mofo no papel de parede escuro com um padrão marrom como cérebros, a sinistra borda carmesim no topo das paredes, as irmãs dormindo em uma cama parca. (tradução minha)

Como em outras obras de Angela Carter, essa casa representa o ambiente patriarcal. A mulher está presa nesse espaço sombrio, dominado pelo homem e sua busca consiste em romper com esse espaço masculino negativo. A personagem feminina sairá em busca de seu espaço, fugindo da opressão. Observe-se que esses espaços

antecedem a personagem feminina, como os vestidos de noiva da mãe em outros textos de Angela Carter. Temos aqui a alienação da personagem feminina no espaço masculino. Essa mulher terá que encontrar formas de ruptura. É o que a menina Lizzie vislumbra nesse conto. Aqui também se reflete a condição de sovina do pai, bem como a atmosfera sombria que lembra os caixões funerários mencionados anteriormente.

A infância das duas meninas é associada aos cães que, desde filhotes, “só conhecem do mundo a circunferência de sua corrente” / “had known of the world only the circumference of their chain” (p.4). Quando Lizzie vê o cartaz do circo postado na cerca, quer ir, mas Emma não tem dinheiro. O pai fica bravo porque postaram o cartaz sem pagar aluguel, arranca e rasga. O narrador enfatiza que ele chegou do trabalho com o cheiro doce do fluido de embalsamar (p. 5). Pode-se notar a presença constante de Eros (circo) e Tanatos (líquido de embalsamar), além da cerca, da margem. Há sempre a referência aos mundos separados da sociedade em que viviam os Bordens da história oficial.

Mas Lizzie tinha uma “vontade de ferro” (“a whim of iron”, p.6) e resolve ir procurar o circo. O texto enfatiza sua autoconfiança, persistência, características observadas na história oficial: “her cheeks pink with self-reliance and intent. She would not be denied” / “suas bochechas rosadas de autoconfiança e propósito. Ela não ia aceitar um não” (Carter, 1994, p. 6). Sai de casa quando Emma a coloca para dormir às 6 h da tarde, dia ainda, por ordem do pai. No caminho, encontra vários animais: 1) “o cão magro e faminto do vizinho” (p.6); 2) “um gato comum, atarracado e listrado de laranja, do tipo pequeno e doméstico, Ginger” (p.6); 3) “um cachorro magro, preto e castanho, sem raça definida, latindo” (p.6). Ela era uma “garota destemida” / “a fearless girl” (p. 7) e acaricia a cabeça do cachorro. Com isso, o grupo de crianças irlandesas donas do cachorro a ajudam a chegar até o circo. O texto salienta os imigrantes, sobretudo portugueses e irlandeses, como os habitantes periféricos da cidade. O circo também está à margem: “Soon they came to a field on the edge of town” / “Logo chegaram a um campo

na periferia da cidade” (p.7). Vemos, portanto, um grupo de subalternizados, animais e humanos, todos à parte de uma sociedade puritana e conservadora.

O texto traz as impressões sensoriais que Lizzie tem do circo: “too rich a feast for her senses, so that she was taken a little beyond herself and felt her head spinning, a vertigo, a sense of profound strangeness overcoming her” / “um banquete farto demais para seus sentidos, de modo que ela foi levada um pouco além de si mesma e sentiu sua cabeça girar, uma vertigem, uma sensação de profunda estranheza tomando conta dela” (Carter, 1994, p.8). É, portanto, um espaço de afirmação da vida, que faz um contraponto à atmosfera de morte da casa do pai. O texto diz “The devil got into Lizzie, then” / “Então o diabo entrou em Lizzie” (p. 9). A sequência de experiências inclui beber cidra que cai debaixo da mesa onde uma mulher está vendendo; ela apanha a cidra do chão com as mãos e se assusta ao encontrar ali um leitão, a quem oferece a bebida – “She courteously filled her palms with cider and offered it to her new acquaintance, who sucked it up eagerly” / “Ela educadamente encheu as palmas das mãos com cidra e ofereceu ao seu novo conhecido, que engoliu avidamente” (p 9). É notável como os animais são personificados e os contatos de Lizzie se fazem nesse “rebaixamento”. Humano e não-humano se aproximam aqui. Há uma espécie de carnaval, de ritual dionisíaco de celebração da vida.

Seguindo o porquinho, Lizzie encontra-se a céu aberto novamente. “She had slipped out of the circus grounds through a hole in their periphery” / “Ela havia escapado do recinto do circo por um buraco na periferia” (p.10). Podemos observar que os círculos vão se rompendo, se abrindo, como se aquela circunferência inicial da corrente do cachorro se alargasse. Já é noite. Ela encontra um homem bêbado urinando; “... he belched a puff of acidity into her face” / “ele arrotou uma nuvem de acidez no rosto dela” (p. 10). Ele a chama de “small child” e depois de “small girl” e há uma cena de abuso, em que ele usa a mão da criança para se masturbar (p.10). O texto diz que ela não se importou com isso, mas se importou de fato quando ele quis beijá-

la: “She *did* mind that and shook an obdurate head; she did not like her father’s hard, dry, imperative kisses, and endured them only for the sake of power” / “Ela realmente se importou com isso e balançou a cabeça obstinadamente; ela não gostava dos beijos duros, secos e imperativos do pai, e os suportava apenas por uma questão de poder” (Carter, 1994, p. 11). A palavra “obduracy” (obstinação) aparecera anteriormente, ligando-a ao pai: “for he truly loved this last daughter, whose obduracy recalled his own” / “pois ele realmente amava esta última filha, cuja obstinação lembrava sua própria” (Carter, 1994, p. 5). O texto deixa aqui vários questionamentos sobre o relacionamento de Lizzie com a figura paterna, a questão do afeto e da demonstração de poder.

Em seguida, há a afirmação de que “Lizzie would allow no more” / “Lizzie não ia permitir mais nada” (p. 11). O homem então suspira, tira a mão dela de sua genitália, delicadamente fecha seus dedos e lhe devolve cerimoniosamente a mão, dando-lhe uma moeda (p. 11). Esse homem, portanto, aproxima-se da figura masculina do pai.

Lizzie o segue e encontra outras personagens: uma mulher nua na grama (p.10), um anão. Mas o narrador onisciente intruso avisa: “Don’t think any of this frightened her. She was not the kind of child that frightens easily” / “Não pense que isso a amedrontou. Ela não era o tipo de menina que se amedronta facilmente” (p.12). O homem (“the funny man” / “o homem engraçado”) entra na tenda e Lizzie o segue. Um garoto falando francês mostra o tigre a ela: “The tiger walked up and down, up and down; it walked up and down like Satan walking about the world and it burned. It burned so brightly, she was scorched” / “O tigre andava de um lado para o outro, de um lado para o outro; ele andava de um lado para o outro como Satã pelo mundo e brilhava. Brilhava tanto que ela ficou causticada” (p.13). Essa imagem do tigre, que fascina e atrai a pequena Lizzie, nos remete ao tigre do poema de William Blake e nos faz pensar na energia que ele representa.

O tigre é descrito com detalhes, nos quais se ressaltam os olhos: “eyes like yellow coins of a foreign currency” / “olhos como moedas

amarelas de um país estrangeiro” (p. 13); “It walked up and down on straw strewn with bloody bones” / “andava para cima e para baixo na palha coberta de ossos ensanguentados” (p.13).

Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gherbrant, o tigre evoca, de forma geral, as ideias de poder e ferocidade, o que só comporta sinais negativos. É um animal caçador e símbolo da casta guerreira. Se é um símbolo maléfico, pode indicar também um princípio ativo, a energia, em oposição ao princípio úmido e passivo. Belo, cruel, rápido, o tigre fascina e apavora. Segundo E. Aeppli, nos sonhos o tigre representa um conjunto de tendências que se tornaram completamente autônomas e que estão sempre prontas para nos atacar inesperadamente e nos despedaçar (Chevalier e Gherbrant, 1990, p. 884). Sua poderosa natureza felina encarna um conjunto de forças instintivas, cujo encontro é tão inevitável quanto perigoso. Ele simboliza o obscurecimento da consciência submersa nas ondas de seus desejos elementares desencadeados.

O garoto tenta afastar Lizzie mas ela não solta os dedos das barras da jaula. Os olhos dela encontram os do tigre: “Her pale-blue Calvinist eyes of New England encountered with a shock the flat, mineral eyes of the tiger. It seemed to Lizzie that they exchanged this cool regard for an endless time, the tiger and herself” / “Seus olhos azul-claros calvinistas da Nova Inglaterra encontraram com choque os olhos planos e minerais do tigre. Pareceu a Lizzie que eles trocaram esse olhar calmo por um tempo interminável, o tigre e ela própria” (Carter, 1994, p.14). O texto sinaliza o impacto que a energia do tigre representa na educação puritana e conservadora de Lizzie, a conexão imediata entre os dois.

Então algo estranho acontece; o tigre cai de joelhos: “as if this little child of all the children in the world, might lead it towards a peaceable kingdom where it need not eat meat. But only ‘as if’” / “como se essa pequena criança, de todas as crianças do mundo, pudesse levá-lo a um reino de paz onde não precisasse comer carne. Mas somente ‘como se’” (p. 14). E o narrador completa: “the tiger was acting out of character” / “o tigre estava agindo fora do

personagem” (p. 14). O tigre para de rugir e começa a ronronar: “time somersaulted. Space diminished to the field of attractive force between the child and the tiger”/ “o tempo deu uma cambalhota. O espaço foi reduzido ao campo de força atrativo entre a criança e o tigre” (p.14).

Penso que podemos trazer aqui novamente o tigre do poema de William Blake, nesses trechos citados no parágrafo anterior. O poema de Blake retrata um tigre de brilho dourado (“burning bright” como o tigre de Lizzie), de feroz simetria, forjado a ferro e fogo, mas, quando observamos a ilustração de Blake para ele, vemos que tem olhos dóceis, na eterna coexistência de contrários da poesia blakeana. Por isso, penso que haja alguma ironia no conto quando o narrador diz que o tigre estava agindo fora do personagem. Ele e Lizzie se encontram como representantes da energia primitiva, da rebelião, contrapartes da repressão aqui representada pelo puritanismo.

O narrador onisciente intruso descreve a reação de Lizzie: “I cannot tell you how much she loved the tiger, nor how wonderful she thought it was. It was the power of her love that forced it to come to her, on its knees, like a penitent” / “Não consigo lhes dizer como ela amou o tigre, nem como ela o achou maravilhoso. Foi o poder do amor dela que o forçou a vir até ela, de joelhos, como um penitente” (Carter, 1994, p. 15).

De repente, quebra-se o encanto, pois chega o domador. “Crack! The spell broke”/ “Crac! Quebrou o encanto” (p. 15). O domador é descrito com muitas aliterações: “He wore fawn breeches, black boots, a bright red jacket frogged with gold, a tall hat”/ “Ele usava calças castanhas, botas pretas, uma jaqueta vermelha brilhante com detalhes dourados, um chapéu alto” (p.15). O domador humilha o tigre e Lizzie fica revoltada: “she was shaken to the roots by the attack of the trainer upon the tiger and her four-year-old roots were very near the surface” / “ela foi abalada até as raízes pelo ataque do treinador ao tigre e suas raízes de quatro anos estavam muito perto da superfície” (p.1). O domador coloca o pé na cabeça do tigre: “He was a hero. He was a tiger himself, but even

more so, because he was a man”/ “Ele era um herói. Ele próprio era um tigre, mas ainda mais, porque ele era um homem” (p. 16). Ele fala sobre seu domínio sobre o tigre: “at my imperious command, offers you a perfect imitation of docility and obedience” / “sob meu comando imperioso, oferece-lhe uma imitação perfeita de docilidade e obediência” (p.16).

Lizzie reconhece que o domador é o mesmo homem que ela havia encontrado antes. Ele fala que o laço entre a Fera e o Homem é o medo: “Under my clothes, my body is a palimpsest of scars, scar upon scar” / “Sob minhas roupas, meu corpo é um palimpsesto de cicatrizes, cicatriz sobre cicatriz” (Carter, 1994, p. 17).

O suspense aumenta conforme o discurso do domador, num crescendo, enfatiza o terror: “Here and now I am in terror of my life” ; “at this moment I am in this cage within a perfect death trap”/ “Aqui e agora sinto terror pela minha vida”; “neste momento estou nesta jaula dentro de uma perfeita armadilha mortal” (Carter, 1994, p. 17).

Fica claro que Lizzie se identifica com o tigre, em oposição ao pai e ao domador/abusador. O domador representa o poder, a força, a arbitrariedade: “I am TOP DOG, because I know that all the time they want to kill me, that is their project, that is their intention”/ “Eu sou o manda-chuva, porque sei que o tempo todo eles querem me matar, esse é o projeto deles, essa é a intenção deles” (p.18). O tigre reage. Faz o homem cair e salta sobre ele: “And then the tiger was no longer a thing of stillness of hard edges and clear outlines, but a whizz of black and red, maw and canines, in the air. On him” / “Então o tigre não era mais uma coisa imóvel de arestas duras e contornos nítidos, mas um zumbido preto e vermelho, boca e caninos, no ar. Para cima dele” (p. 18). O domador defende-se com um banquinho e foge da jaula. O rosto de Lizzie ilumina-se no momento da epifania, em que ela percebe que é possível reagir: “Lizzie’s stunned little face was now mottled all over with a curious reddish-purple, with the heat of the tent, with passion with the sudden access of enlightenment” / “O rostinho atordoado de Lizzie estava agora todo manchado com um curioso roxo-avermelhado,

com o calor da tenda, com paixão com o súbito acesso de iluminação” (Carter, 1994, p. 18). A reação do tigre e a fuga do domador/abusador mostram a Lizzie que é possível revidar. Ela está tendo aqui lições de resistência à sua vida opressiva.

O garoto que fala francês tenta dar um beijo de despedida na testa de Lizzie. Ela não pode suportar isso, luta furiosamente e grita para descer: “her cover broke and she burst out of her disguise of dirt and silence” / “sua capa se desfez e ela saiu de seu disfarce de sujeira e silêncio” (Carter, 1994, p.19).

Nesse momento, as pessoas a reconhecem como a filha de Andrew Borden. Metade das pessoas que restavam na lona tinham parentes enterrados por seu pai e o restante lhe devia dinheiro: “She was the most famous daughter in all Fall River” / “Ela era a filha mais famosa em toda Fall River” (p. 19). O texto faz, pois, uma ironia dramática, pois Lizzie se tornará a filha mais famosa de Fall River mais tarde, quando for acusada do assassinato do pai e da madrasta.

E o texto termina com a pergunta: “Well, if it ain’t Andrew Borden’s little girl! What are they Canucks doing with little Lizzie Borden?” / “Olha se não é a filhinha de Andrew Borden! O que esses canadenses estão fazendo com a pequena Lizzie Borden?” (Carter, 1994, p. 19). O termo “Canucks” é pejorativo e designa um franco canadense nos Estados Unidos. Novamente, inscreve-se aqui a margem.

Lizzie estava tendo seu aprendizado de resistência, ao lado dos animais enjaulados e dos imigrantes subalternizados. Sua “vontade de ferro” não a deixa ser colocada em papel de vítima e condição de submissão, e a menina começa a escrever a própria história. Significativamente, essa epifania se dá no recinto do circo, à margem do espaço de poder representado pela sociedade puritana.

REFERÊNCIAS

CARTER, A. *American ghosts & old world wonders*. London: Vintage, 1994.

CARLSON, A Cheree. The Lizzie Borden murder trial: womanhood as asset and liability (Fall River, 1892). *Historical Journal of Massachusetts*, v. 38, n.2, p. 16-, 2010. AcademicOneFile. Web. 25Feb.2024.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CLAPP, S. Introduction. In: Carter, A. *American ghosts & old world wonders*. London: Vintage, 1994, p. ix-xi.

GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: writing from the front line*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.

GORRA, Michael. Fiction Chronicle. *Hudson Review*, v. 40/41, p.136-148, Spring. 1987.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luisa (orgs.) *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamentos, 2005.

SCHOFIELD, Ann. Lizzie Borden took na axe: history, feminismo and American cult. *American Studies*, v. 34, n.1, p. 91-103, 1993. JSTOR Web22April2024.

PARTE II

DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS: LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS

EM SINTONIA COM A VIDA: METAMORFOSES NA LITERATURA INFANTIL

Regina Michelli

*Aqueste mundo, par Deus, non é tal
qual eu vi outro, non á gran sazon;*
Pero Gómez Barroso (C.V. 592.593)

INTRODUÇÃO

A vida é uma transformação contínua, exigindo sempre novas aprendizagens e adaptações, por vezes muito felizes. As metamorfoses estão presentes na natureza, verificáveis nos processos de mutação que sofrem girinos e lagartas para se transformarem em sapos e borboletas. Nas sociedades humanas, desde há muito tempo, a metamorfose aflora nas mitologias de diferentes povos e mesmo na literatura, se pensarmos em *Metamorfoses*, de Ovídio, *O Asno de Ouro* ou *Metamorfoses*, de Apuleio e, mais recentemente, *A metamorfose*, de Franz Kafka.

O fragmento de epígrafe, de Pero Gomez Barroso¹ (Lapa, 1970, p. 569-570), pertence a uma cantiga medieval galaico-portuguesa, presente no *Cancioneiro da Vaticana*. O trovador reflete sobre a passagem do tempo, afirmando que não encontra mais, no mundo que lhe era contemporâneo, o que até bem pouco tempo atrás via; a mudança, porém, causa-lhe sofrimento, pois ele prefere a realidade pretérita à existência presente. O grande poeta da nossa língua, Luís de Camões, igualmente pondera sobre a passagem do tempo: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / Muda-se

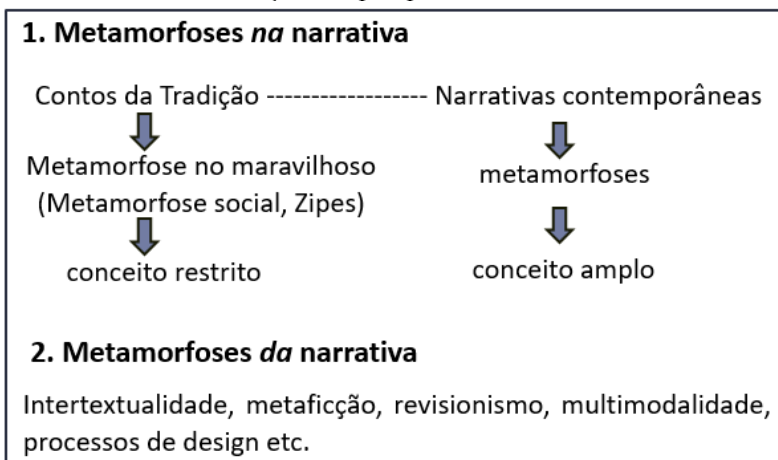
¹ Cantiga “Do que sabia nulha ren non sei”, disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1021&pv=sim> Acesso em: 21 abr.2024.

o ser, muda-se a confiança; / Todo o Mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades” (1972, p. 118). Se nesses tempos tão antigos já há a percepção da mudança que atinge os seres, por vezes de forma inexorável, podemos afirmar que essa sensação de fluidez se intensifica no nosso mundo líquido pós-moderno (Bauman, 1998), em constante mutação. A metamorfose, portanto, integra o viver humano, aparentemente desde sempre. Nada é estático, tudo flui o tempo todo.

Nos contos da Literatura Infantil da tradição, várias são as histórias em que personagens encantadas perdem a forma humana, até serem redimidas dessa condição por outra personagem com quem quase sempre se casam ao final da narrativa. Nas obras contemporâneas, a metamorfose se alarga a dimensões que exigem novas formas de olhar, abarcando mudanças operadas na própria estrutura da narrativa, como a intertextualidade, a metaficção, o revisionismo, a multimodalidade textual, caracterizando um movimento de interferências e transformações entre os textos.

Este trabalho resume a pesquisa “Mat(r)izes da metamorfose na literatura infantojuvenil”, cuja motivação derivou-se dos estudos sobre o maravilhoso e, em particular, da percepção de como a metamorfose configurava um processo relevante nos contos de fadas, elemento característico do próprio fluxo da vida. Algumas hipóteses ocuparam o centro das investigações. Como se manifesta a metamorfose nos contos da tradição? Há a possibilidade de se estabelecer categorias? A metamorfose se mantém nas narrativas contemporâneas? Como? O tema que percorre o projeto de pesquisa pode ser resumido na metamorfose, contos da tradição e da contemporaneidade, segundo o esquema abaixo:

Quadro 1 – Projeto de pesquisa sobre metamorfose.



Fonte: Arquivo pessoal.

Nosso apoio teórico centra-se em diferentes estudiosos do maravilhoso, da metamorfose, dos contos de fadas e de teorias sobre a narrativa.

METAMORFOSES NA NARRATIVA

Em “metamorfoses *na* narrativa”, o foco da pesquisa recaiu em histórias que tivessem a metamorfose como tema ou simples presença no desenvolvimento do enredo, investigando-se narrativas da tradição e contemporâneas.

É comum encontrar-se a metamorfose em contos onde há a presença do maravilhoso, entendido, na linha de Tzevetan Todorov (2004), como a aceitação tácita do sobrenatural num universo que extrapola a realidade cotidiana, diferentemente do fantástico, em que há a hesitação sobre a ocorrência do fato metaempírico, e do estranho, gênero em que uma explicação racional encerra a dúvida. O próprio estudioso assegura a relação do gênero maravilhoso com os contos de fadas: “de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa” (2004, p. 60).

Jacques Le Goff (2010, 2011), ao analisar o maravilhoso no cenário medieval, assinala o pasmo como elemento integrante dos *mirabilia*, termo que, segundo ele, melhor expressa a ideia do maravilhoso, cuja origem se encontra na raiz *mir*, ligada à visão. Para o historiador (2010), os *mirabilia* não compreendem a admiração natural com os olhos, antes implicando uma reação de olhos que se arregalam perante algo cuja apreensão racional escapa a quem vê:

O domínio do maravilhoso é a estupefação dos homens e mulheres da Idade Média. Ele suscita o maravilhamento e depende do mais bem exercitado e exaltado sentido do homem medieval: a visão. O maravilhoso fazia os olhos dos homens e mulheres da Idade Média arregalarem-se ao mesmo tempo em que estimulava o intelecto deles. (2011, p. 20)

David Roas (2011), pesquisador espanhol, realça a ausência de conflito quanto à veracidade da ocorrência do elemento maravilhoso na história, tido como normal: “encantamentos, milagres, metamorfoses, tudo é possível dentro dos parâmetros físicos desse espaço maravilhoso, o que justifica que os personagens – e o narrador – assumam o que ocorre sem questionamentos” (2011, p. 47, tradução nossa). O leitor, de acordo com o pacto ficcional de suspensão da descrença, também assimila o maravilhoso sem confrontações com o que entende por real empírico.

METAMORFOSES NA NARRATIVA DA TRADIÇÃO

Os contos de fadas ou contos maravilhosos, nos quais o elemento maravilhoso emerge, configuram uma ambiência em que tudo é possível ficcionalmente, como a presença de objetos mágicos (a varinha de condão, a chave de Barba Azul ou o manto da

² *encantamentos, milagros, metamorfosis, todo es posible dentro de los parámetros físicos de ese espacio maravilloso, lo que justifica que los personajes – y el narrador – asuman lo que ocurre sin cuestionarlo.*

invisibilidade, por exemplo) e seres com poderes sobrenaturais, como fadas, bruxas, gnomos e animais falantes. Pode haver espaços propiciadores de eventos inexplicáveis, como florestas encantadas, lagos que curam e montanhas mágicas, em uma configuração temporal típica do “era uma vez”. Paira o convite à ultrapassagem da vida cotidiana em leituras que conduzem a aventuras no Outro Mundo, o mundo secundário de Tolkien (2006) ou o Belo Reino, mundo encantatório capaz de provocar o maravilhamento (*sense of wonder*), onde a fantasia pode habitar, sem refutações, espaço existente também para “nós, os homens mortais, quando estamos encantados” (2006, p.15).

Nesse mundo dos contos de fadas, a metamorfose ocupa lugar de relevo, em que seres podem se transformar ou ser transformados, assumindo os mais diferentes aspectos. A ocorrência do sobrenatural não sofre, porém, o crivo inquiridor da razão acerca da veracidade ou não do fenômeno, e “personagens, narrador e leitores lidam com o sobrenatural como algo crível na dinâmica ficcional do maravilhoso” (Michelli, 2020, p. 281-282). Assim, buscando uma conceituação operacional da metamorfose que guiasse a pesquisa, propus:

Nos contos da tradição, potencialmente destinados a crianças, fixei o conceito de metamorfose, em sentido restrito, na transformação física de um ser em que sua aparência original se modifica estruturalmente, implicando a mudança para outro ser da mesma espécie, de outra espécie ou materialidade, como a passagem de personagem antropomórfico a animal, planta, mineral, acidente geográfico etc., ou de um estado a outro, como o retorno à condição vivente de personagens decapitadas, por exemplo. Empregou-se, portanto, o conceito de metamorfose nos contos da tradição com o significado circunscrito à mudança inexplicável da forma ou da natureza do ser, por artes de magia ou decorrente de evento sobrenatural, assinalando inequivocamente a presença do maravilhoso nas circunstâncias em que ela ocorre. (Michelli, 2023, p. 320)

Caracterizando elementos frequentemente encontrados nas narrativas maravilhosas, Nelly Novaes Coelho (2000) distingue a onipresença da metamorfose, assinalando que um ser maléfico pode encantar tanto personagens da nobreza como plebeus, sendo a transformação em animais a mais frequente. De menor representatividade, são as metamorfoses em elementos da natureza, como plantas, montanhas, rios ou lagos. Para autora, a transformação de seres associa-se à ideia de evolução da humanidade e está presente em narrativas primitivas: “Liga-se, talvez, a antigas crenças de que todos os seres anormais ou disformes (formas humanas misturadas a formas animais, seres fabulosos) possuíam altos poderes de interferência na vida dos homens” (2000, p. 177). Gustavo Bernardo (2018) chama a atenção para o seguinte fato:

No mundo helênico, a metamorfose representa valores ora negativos ora positivos, nesse caso indicando a proximidade com os deuses. Na era cristã, entretanto, a metamorfose representa, com maior frequência, valores negativos, indicando maldade e pecado. Quase toda metamorfose se associa ao paganismo, portanto, ao mal. Em particular na literatura fantástica moderna, estreitam-se os laços entre a metamorfose e o medo, vale dizer, entre a metamorfose e o demoníaco. (2018, p. 17)

A escritora Marina Warner (1999, p. 17) considera a metamorfose como o elemento definidor do conto de fadas, concepção igualmente defendida pelo pesquisador Jack Zipes (2000, p. xvii), que ratifica a importância do processo metamórfico nos contos maravilhosos, incluindo transformações oriundas da mudança de *status* social dos protagonistas. Ainda que compreenda o aspecto de evolução psicológica ou social que pode envolver a personagem no processo metamórfico, geralmente a que redime o ser amaldiçoado, optei por tomar a mudança na forma ou no estado físico, por meio do maravilhoso, como o ponto fulcral desse processo nos contos de fadas.

Nos contos da tradição, são frequentes as metamorfoses em que personagens perdem a forma humana, por obra de um malefício nem sempre explicado na história. A metamorfose maléfica pode ocorrer como uma maldição, um castigo ou ainda por inveja e maldade, dentre outros motivos, raramente explicados na narrativa.

Algumas dessas histórias pertencem ao Ciclo do Noivo-Noiva Animal (Bettelheim, 1980), como “A Bela e a Fera” (2016), de Jeanne Marie Le Prince de Beaumont, espécie de conto prototípico do gênero; ou “O rei sapo ou o Henrique de Ferro” (2012, p. 35-39, tomo 1) e “O rei da Montanha Dourada” (2012, p. 50-56, tomo 2), dos irmãos Grimm: no primeiro, é a personagem masculina que está encantada em sapo; no segundo, uma princesa está enfeitiçada sob a aparência de cobra. Nesses contos, a personagem encantada necessita da intervenção de outra personagem cuja atuação exige, quase sempre, suportar provas sacrificiais ou realizar tarefas aparentemente impossíveis, a fim de libertar a que se encontra sob encantamento. Por redenção, de acordo com Marie-Louise Von Franz (1993), entende-se uma circunstância em que um ser foi amaldiçoado ou enfeitiçado e é redimido desse estágio por meio de certas ações que precisam ser rigorosamente observadas, em um tempo também determinado, a fim de que a metamorfose final ocorra, libertando a personagem da maldição; qualquer interferência no tempo ou nas ações invalida ou anula o tempo já cumprido para o desencantamento. A redenção das figuras enfeitiçadas garante o final feliz das histórias com as personagens recuperando sua identidade original, ou seja, o seu aspecto humano e, conseqüentemente, a aceitação social, abandonando o espaço de reclusão a que geralmente se viam confinadas.

Dentre os contos do noivo animal, avulta um ciclo de histórias em que a mudança na forma humana decorre de *invocação alheia*, oriunda da expressão “Dai-me um filho nem que seja...”. As figuras parentais (ora a mãe, ora o pai, por vezes ambos) desejam tão ardentemente um filho “nem que seja” com a aparência disforme, como na “História do Grão-de-Milho”, recolha portuguesa de

Adolfo Coelho (1999, p. 141-142), e “O Veado de Plumas” (2004, p. 51-56) ou “O Príncipe Lagartão” (2004, p. 57-59), de Câmara Cascudo. O desejo obsessivo parental parece implicar uma infração ao fado, atraindo uma punição para as personagens desejantes que recai também no filho gerado. A redenção ocorre por meio de uma personagem feminina, noiva ou esposa, geralmente filha caçula e única a aceitar, como marido, um ser de aparência repulsiva e estranha à espécie humana.

Metamorfoses benéficas, de diferentes aspectos, são também encontradas nas narrativas. O protagonista nem sempre é passivo no processo metamórfico. Há casos em que a transformação é desejada e executada por vontade própria, a fim de se livrar de um perigo ou auferir alguma vantagem. Tal se verifica no conto “O Criado do Estrujeitante” (1999, p. 79-81), de Adolfo Coelho, em que o protagonista aprende as artes mágicas do mestre, retorna a sua casa e, em cumplicidade com o pai, metamorfoseia-se em cavalo para ser vendido a outrem, recuperando a forma humana após ludibriar deliberadamente o comprador.

Algumas metamorfoses são realizadas por seres mágicos em benefício das personagens principais, quer por piedade ou gratidão dos primeiros, quer por merecimento dos protagonistas. No conto “Os Compadres Corcundas”, de Câmara Cascudo (2004, p. 31-33), por exemplo, o corcunda pobre e bondoso é auxiliado por, aparentemente, gnomos, ao assistir a um ritual e acrescentar um verso à cantoria: ele perde a corcunda e enriquece. Ao contar o que lhe acontecera ao compadre rico, também corcunda, este é punido por sua interferência desrespeitosa e, além de continuar com a sua corcunda, obtém a do primeiro, caracterizando uma metamorfose maléfica para a personagem.

Traços da metamorfose benéfica exemplificam-se em alguns contos do Noivo-Noiva Animal, em que a redenção acontece pela perseverança e pela compaixão da personagem redentora, independentemente de ser feminina ou masculina. Há ainda um grupo de histórias em que a metamorfose ocorre trazendo à condição vivente alguma personagem declaradamente morta na

história. No conto “O Pássaro de Ouro”, dos irmãos Grimm (2012, p. 266-272, tomo 1), é preciso que a raposa seja morta, sob a forma de esquartejamento como motivo de redenção, para recuperar a forma humana. No conto “A Menina e o Figo”, de Adolfo Coelho (1999, p.155-156), a protagonista é morta pela madrasta e enterrada no quintal, mas retorna à vida.

Sintetizando os processos metamórficos nos contos da tradição, temos:

Quadro 2 - Processos metamórficos.

Processos Metamórficos
Metamorfose nos contos da tradição
<p>Metamorfose benéfica</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ desejada, executada por vontade própria (personagem sujeito, autonomia); ✓ decorrente de ação alheia, acaso, merecimento, compaixão ou amor (personagem paciente); ✓ livramento de maldição (redenção); ✓ retorno à condição vivente. <p>Metamorfose maléfica:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ em virtude de maldição, castigo, inveja, maldade; ✓ por invocação alheia (figuras parentais).

Fonte: Arquivo pessoal.

Encantamentos e redenções são frequentes nos contos da tradição e uma das perguntas que me faço é a razão dessas ocorrências que fundamentam a metamorfose: qual o significado de tantos contos com encantamentos e redenções de personagens? Algumas respostas são possíveis. Marie-Louise Von Franz (1993) considera que o fato de uma personagem humana ser reduzida à esfera animal representa uma degradação. Estados degradados, simbolicamente projetados nas personagens dos contos, ocorrem em diversos momentos da vida humana, quando, por exemplo, o ser se vê reduzido à condição animal na luta pela sobrevivência, tentando

aplar a fome, ou executa uma ação violenta, colocando em risco a vida de outros seres, sejam eles humanos, animais ou a própria natureza. Quando um ser humano perde a noção do bem e do mal a si e ao próximo, ele abdica da racionalidade e da afetividade essenciais à convivência social e à sua própria humanidade.

Processos metamórficos nos contos da tradição assinalam, por vezes, uma espécie de compensação entre as personagens encantadas e as redentoras, independentemente de femininas ou masculinas, quanto a *status* social e atuação no enredo: nobreza “de sangue” (geralmente o ser carente de redenção) e nobreza “de alma” (a personagem salvadora, com capacidade de redimir o outro) se encontram nessas narrativas. Interessante destacar ainda que, nesses contos, o desempenho das funções de personagem encantada ou redentora é facultado tanto a personagens femininas quanto masculinas, o que sinaliza a democratização de funções sociais de gênero historicamente definidas, desconstruindo constructos em que o papel masculino agrega a ideia de protagonismo salvífico e o feminino, a passividade: “Nestes contos de fadas [do ciclo Noivo-Noiva Animal] quase sempre o amor da mulher salva o noivo-animal, e, pela devoção, o homem desencanta a noiva-animal. Um outro exemplo portanto de que o mesmo tema de um conto de fadas se aplica igualmente a homens e mulheres” (Bettelheim, 1980, p. 322).

Refletindo sobre as funções desses contos quanto à recepção infantil, ou de qualquer outra faixa etária, considera-se que eles despertam o prazer estético na leitura de uma história atravessada pelo maravilhoso, além de oferecerem contato com valores éticos ligados ao sofrimento da personagem degradada e à coragem e à piedade da outra, de boa índole, que se compadece e salva a personagem encantada. Os seres humanos atravessam situações semelhantes e os contos permitem ao leitor se colocar na posição empática de vivenciar tanto o papel do herói/heroína redentor/a, como o do ser amaldiçoado, garantindo certa confiança de que tempos melhores virão, consoante as transformações inerentes à vida.

Nos contos em que ocorre a inversão do ciclo vida-morte, com a personagem morta retornando à condição vivente, um significado latente reside nessas histórias: o pavor que a finitude costuma provocar na espécie humana tem seu antídoto na ficção, de certa forma evidenciando que a metamorfose no cenário do maravilhoso dá relevo aos desejos humanos. O desfecho, na maioria dos contos, evidencia a ultrapassagem das dificuldades num claro tributo à esperança.

Concluindo sobre as metamorfoses presentes nas narrativas da tradição, assinala-se a incontestada presença da metamorfose no cenário do maravilhoso. O processo metamórfico é quase sempre agenciado por seres sobrenaturais, como fadas, bruxas, feitiçeiros ou personagens com poderes sobrenaturais. Há um protocolo ficcional, em que a redenção da personagem encantada repousa na ação de outras personagens, quando ocorre a metamorfose final, salvífica.

METAMORFOSES NA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Observo, na contemporaneidade, em linhas gerais, dois caminhos. De um lado, há a permanência do maravilhoso em textos que tanto seguem ligados a uma produção em diálogo com a tradição, como renovam o gênero. Por outro lado, há metamorfoses que não se efetivam por meio do maravilhoso, repousando em outras estratégias.

No caso da metamorfose embebida no maravilhoso, o olhar repousa na produção de Marina Colasanti, uma escritora contemporânea que se aproxima bastante da ambiência dos contos de fadas ou contos maravilhosos, afastando-se, no entanto, da ideia de reconto.

Permanecem nos contos de Marina Colasanti a atmosfera dos contos de fadas da tradição, com seus reis e rainhas, príncipes, princesas, aldeões. Permanecem ainda os castelos, os bosques, as aldeias; em alguns contos o mar se faz presente, em outros, o deserto. Em quase

todos verifica-se um cenário medieval, com personagens partindo para as guerras ou participando de torneios. (Michelli, 2018, p. 53-54)

Há vários tipos de processos metamórficos nas narrativas colasantianas, quase sempre traduzidos por uma linguagem metafórica e simbólica. A fim de abordar a metamorfose em algumas narrativas, tomei, como exemplo, contos de *Uma ideia toda azul*, obra publicada em 1979, e *Longe como o meu querer*, de 1997.

Em “Fio após fio” (1979, p. 43-45), a fada Nemésia converte-se em aranha, graças à ação da irmã, que age por inveja, enquanto em “Por duas asas de veludo” (1979, p. 20-23), uma princesa obcecada por caçar borboletas atira sua flecha contra a borboleta negra, metamorfoseada em cisne negro, mas a seta se crava no coração dela, transformando-a também em cisne negro. “Entre as folhas do verde O” (1979, p. 37-41), o príncipe retém, em seu castelo, uma moça, metade mulher, metade corça, por quem se apaixona e a quem consegue transformar em mulher, mas ela deseja – e recupera – a sua forma animal, metamorfoseada completamente em corsa, com a ajuda de sua Rainha. Como em *Romeu e Julieta* ou *O Soldadinho de Chumbo*, em “Um espinho de marfim”, a princesa, carecendo de entregar o unicórnio amado ao pai, crava o espinho de marfim no seu peito e o que o rei encontra, no dia aprazado, é uma rosa de sangue e um feixe de lírios.

Em *Uma ideia toda azul* (1979), a metamorfose pode ser oriunda de seres do maravilhoso, como a fada Glixínia ou o feiticeiro e a rainha das corsas, mas o desejo da personagem corsa-mulher assegura que a condição animal não significa mais um estado regredido de existência, tampouco o amor entre ela e o príncipe é suficiente para anular a constituição identitária da personagem, como ocorre com a Pequena Sereia, de Hans Christian Andersen. Nos contos “Por duas asas de veludo” e “Um espinho de marfim”, a metamorfose é um processo ligado ao desejo da personagem e à morte, remetendo a um significado simbólico da transfiguração.

Na segunda obra, *Longe como o meu querer* (1997), encontramos o conto “Bela das Brancas Mãos” (1997, p. 21-24): a moça jovem e

bonita, expulsa da aldeia pela inveja das demais mulheres, ressurgida da serpente, puxada por sete braços masculinos, dos quais seis haviam sido tragados pelo animal. “O moço que não tinha nome” (1997, p. 25-28), sem um rosto, uma identidade a defini-lo, adquire os traços fisionômicos ao receber o nome de Amado, metamorfose operada pelo amor. No conto “Com sua voz de mulher” (1979, p. 125-124), o deus, dono de uma cidade, resolve visitar seus habitantes para descobrir a razão da tristeza que os caracteriza; para tal, metamorfoseia-se em figura feminina, escolhendo uma pele lisa e macia. Observa-se que, mais uma vez, a metamorfose adquire nuances variadas em Colasanti. Em “Bela das Brancas Mãos”, a forma animal adquirida após a exclusão do convívio social, sem qualquer explicação mágica, permite que a jovem, agora serpente, vivencie a função de devoradora dos homens da aldeia, o que, de certa forma, lhe fora imputado pelas demais personagens femininas do conto. Ao ser puxada de dentro da serpente, ela emerge nua, e tal simbologia pode assinalar a recuperação de sua pureza e ingenuidade iniciais. Em “O moço que não tinha nome”, a metamorfose do protagonista ocorre como em um passe de mágica: ao ser nomeado pela palavra Amado, o rosto adquire “[t]raços cada vez mais nítidos” (1997, p. 28); a configuração de uma identidade plena ocorre como resultante de uma vivência amorosa construída no tempo. A questão identitária emerge igualmente no conto “Com sua voz de mulher”; o deus poderia ter escolhido uma forma animal, dentre tantas peles a seu dispor, mas foi com a aparência de mulher, de cabelos longos, que desceu à cidade.

Nas narrativas colasantianas, a metamorfose entremeia-se ao maravilhoso, aceito sem a necessidade de explicações, por vezes apresentando situações inusitadas, o que causa estranhamento e surpresa, antes lembrando os *mirabilia* medievais ou uma nova estirpe de maravilhoso, tal como se pode verificar em *A mão na massa*, de 1990, ou *Ana Z, aonde vai você?*, de 1993. As transformações contemplam as mais variadas circunstâncias, elementos, processos, ligados, quase sempre, a questões de

identidade e autonomia das personagens, a seu *ser* e *estar* no mundo ficcional.

Os contos indiciam uma permanência e uma renovação da metamorfose muito própria de Colasanti, nem sempre perceptível em outros escritores contemporâneos. O processo metamórfico alarga-se, abarcando outras circunstâncias que ensejam a mudança. É preciso lembrar o poder criador e a capacidade de metamorfose que residem nas mãos da moça tecelã e seu tear (Colasanti, 1982), transformando os fios de lã em alimento, palácio com todos os seus aposentos e utensílios, bem como um marido, destecido, ao final, ensejando outra metamorfose, aquela operada no coração da moça que, assumindo-se novamente sujeito de seu destino, tece novo horizonte para si.

Outras obras da escritora assinalam metamorfoses fruto de forças internas, vivências e amadurecimentos, não mais acionadas por personagens do maravilhoso. É o que ocorre, por exemplo, no conto “Entre a espada e a rosa” (1992, p. 23-27), em livro homônimo. Ao se ver compelida, pelo pai, a se casar, a princesa invoca, aos prantos, a ajuda de seu corpo e de sua mente, amanhecendo com barba, o que a torna inelegível para o casamento. Fugindo do palácio, vivencia o deslocamento do entrelugar, configuração que não lhe permite obter trabalhos femininos, por causa da barba, nem masculinos, devido a seu corpo feminino. Por fim, esconde-se atrás de armadura e elmo de guerreiro e luta como tal, defendendo alguns reinos, de onde foge ao se sentir ameaçada em sua identidade. Por fim, coloca seus serviços às ordens de um rei que, confuso quanto aos seus sentimentos por aquela personagem que esconde o rosto, exige que se mostre. A princesa mais uma vez invoca suas forças internas, operando-se nova metamorfose: rosas surgem no lugar da barba, mas logo caem, permitindo que ela recupere sua identidade e se dê a conhecer àquele a quem também ama.

Em *Ofélia, a ovelha*, de 1989, a personagem título, cansada de sua aparência feia, rouba uma bela pele de raposa, arrancando seus pelos para vestir-se com ela. Uma identidade ambígua tem lugar

para a ovelha, perseguida por cães e rejeitada por galinhas, pois tem alma de ovelha em pele de raposa, constituindo-se uma inversão ao dito popular. Retornando às origens de seu rebanho, parece a mesma, identifica-se às demais ovelhas, mas a riqueza das experiências vividas a torna única, singular.

Se a metamorfose, nas narrativas da tradição, é provocada geralmente por bruxas no cenário do maravilhoso, aqui é fruto do empenho e da ação da personagem, possibilitando transformações mais profundas e alcançando a construção de ser com base na autonomia e no respeito à própria subjetividade. (Michelli, 2021, p. 281-282)

Colasanti pode ser considerada uma herdeira dos contos de fadas, mas o trabalho com a linguagem, a ambiência medieval de estirpe simbólica e mesmo a defesa de um protagonismo feminino para as suas personagens projetam os contos numa espécie de novo maravilhoso, revigorado em suas estruturas, especialmente por se afastar de um agente caracterizado como ser do maravilhoso: a metamorfose é agenciada pelas personagens, que atuam, nas narrativas, como artífices de suas vidas ficcionais.

METAMORFOSES DA NARRATIVA

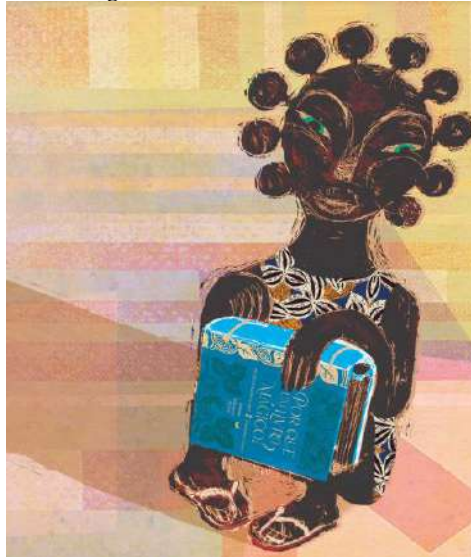
O professor Gustavo Bernardo, na obra *A lei da metamorfose*, destaca a “metamorfose ficcional” (2018, p. 102), referindo-se ao mito de Eros e Psique e às histórias de “A Bela e a Fera”, de Madame de Villeneuve (publicada em 1740) e de Madame de Beaumont (de 1756), bem como a adaptações em diferentes meios, como peça para piano, desenho animado, filme, empregando ainda a expressão “metamorfose da literatura” (2018, p. 191). Optamos pela expressão “metamorfose da narrativa”, buscando refletir sobre os processos narrativos que vêm caracterizando, mais especialmente nos últimos tempos, a literatura potencialmente dirigida às crianças e aos jovens. Percebe-se uma vitalidade nas

obras, que cada vez mais investem em recursos, se não inteiramente novos, mais presentes nas obras de literatura infantil, foco da pesquisa. A atenção voltou-se para a intertextualidade, a metaficção, o revisionismo e a multimodalidade, com atenção aos projetos gráfico-editoriais.

Nesse sentido, histórias da tradição são recontadas e adaptadas a tempos outros, no eixo da intertextualidade, como acontece com os contos de fadas. “Chapeuzinho Vermelho”, conto de Charles Perrault, sem remissão para a avó e a neta devoradas pelo lobo, ou o dos irmãos Grimm, com a figura do caçador, é um dos que mais sofrem reescrituras, focalizando tanto a personagem da menina, como a do lobo. A intertextualidade pode rever/reverter questões ligadas aos papéis de gênero, em que pese a submissão feminina no jogo de poder estabelecido pelo patriarcalismo. No Brasil, os estudos de Maria Cristina Martins (2015) centram-se na perspectiva do revisionismo: “incorporação de versões canônicas de contos de fadas de forma transgressora ou subversiva, para contestar os estereótipos de papéis sexuais reforçados nos contos de fadas” (2015, p. 14). Emergem, nesse viés, histórias com Cinderelas ousadas e Chapeuzinhos espertas e sedutoras, cujo desejo não se restringe mais à vida conjugal feliz para sempre ao lado de um príncipe encantado.

A metaficção, “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p. 9), desvela o fingimento, evidenciando a ficção como tal. Algumas obras apresentam o processo metaficcional a partir do título, como *Dentro deste livro moram dois crocodilos*, de Claudia Souza e ilustrações de Ionit Zilberman (2011), ou *O muro no meio do livro*, de Jon Agee (2019), em que a imagem do muro ocupa a dobra entre as páginas. Por vezes, uma ilustração reproduz um livro cujo título é aquele que o leitor tem em mãos, procedimento especular da *mise en abyme*, como se vê na ilustração de Maurício Negro para a obra *Por que é um livro mágico?*, de Pedro Pereira Lopes e Angelina Neves (2020), no livro que está nas mãos de Nadwuina, a protagonista:

Figura 1 – O livro no livro.



Fonte: Lopes; Neves (2020, p. 11).

A multimodalidade implica, como o significado do termo aponta, a percepção de que um texto apresenta diferentes *modos* em sua constituição, que merecem ser observados. Para a pesquisadora Diana Navas (2020, p. 148), textos multimodais são aqueles “que incluem múltiplos modos (ou gêneros) de representação, com elementos combinados de impressão, imagens visuais e design”. O imbricamento de linguagens aflora em várias obras para crianças, inserindo, por exemplo, poemas e textos em moldura jornalística na parte verbal, ou pinturas de artistas conhecidos nas ilustrações. A obra literária, nessa configuração multimodal, requer um leitor ou um mediador que consiga iluminar as relações travadas entre ela e os textos que constituem culturalmente a nossa sociedade e se acham ali referenciados.

A multimodalidade é também compreendida, pela mesma pesquisadora, como atentando para o fato de o livro na contemporaneidade ser também um artefato, um livro-objeto, entrando em cena o projeto gráfico, o *design*, os paratextos, a articulação entre palavra e imagem visual, os recursos tipográficos,

as cores empregadas, a dobra etc., ou seja, a “simultaneidade da narrativa literária, imagética, sensorial, além de uma dimensão tátil – e mesmo ‘escultórica’” (Navas, 2020b, p. 66). Corroborando essa visão, María Jesús Colón, Juan Senís e Virginia Calvo (2022) assinalam três vertentes principais na literatura contemporânea: a crescente importância da materialidade na construção do discurso; a presença de recursos próprios da narrativa pós-moderna, como a metaficção e a metalepse; e o livro de não ficção, passível de apresentar um discurso híbrido que dá lugar a estratégias próprias da ficção. Concluem afirmando que: “Todas elas convergem em um tipo de livro que tem como tema principal o próprio livro como objeto e que, por isso, joga com seus limites e suas fronteiras de maneira lógica e natural (2022, p. 85).

As obras contemporâneas de Literatura Infantil e Juvenil (LIJ) apontam para transformações substanciais desde a aparência física das obras – sua conformação como objeto-livro –, como sua constituição por textos verbo-visuais em diálogo com outras linguagens, outros textos e referências que lhes são anteriores, sua dessacralização como obra artística portadora de uma “verdade”. A ficção se instaura convidando à brincadeira em meio à reflexão provocada pela abordagem, muitas vezes, de temas sérios, delicados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: METAMORFOSE, POR QUÊ?

A antiguidade do tema evidencia a importância da metamorfose na própria existência humana, talvez por implicar um desejo ancestral humano, uma ânsia de ultrapassar limitações, de ser ave rasgando os céus, peixe fugindo ou usufruindo o prazer da água, quem sabe um ser imenso e poderoso capaz de afugentar inimigos... Há ainda outras metamorfoses dirigindo as aspirações atuais. Lembrando um pouco os deuses do Olimpo, capazes de se metamorfosearem para atender aos desejos da paixão, há pessoas que buscam modificar sua aparência por meio de cirurgias estéticas, que tanto corrigem imperfeições (a busca de redenção dos

contos da tradição), como as transformam em objeto de desejo alheio, o que exige o encaixe perfeito em parâmetros uniformes de beleza, tal como o sapatinho de cristal de Cinderela é o modelo de eleição da futura rainha no conto.

Na metamorfose, imbricam-se ainda relações ligadas à identidade, ao poder, à paixão. Autotransformar-se pressupõe poder ou conhecimento e sabedoria (que também apontam para uma espécie de poder), a fim de criar ou gerir as mudanças características da própria existência, que perfaz ciclos em fluxo contínuo. O poder de metamorfosear a si ou a outrem está presente nos contos da tradição, por meio do maravilhoso ligado à transformação sobrenatural, e nas narrativas contemporâneas, acionando outras formas de transformação, por vezes evidenciando um amadurecimento interno que provoca mudanças, até mesmo na aparência. O desejo de transformar o outro, movimento causado por amor, ódio, vingança, portanto, por forças geralmente passionais, aponta para um poder que muitos gostariam de ter: subjugar o outro aos próprios parâmetros, transmutá-lo em “animal”, “vegetal”, “mineral” ou “mero objeto”. A “redenção”, por sua vez, mesmo motivada por amor ou bondade, só ocorre se e quando esse outro a deseja; fora disso, é tentativa vã e/ou violência, mesmo sob o escopo da aparente bondade.

A identidade é o cerne da metamorfose, exigindo “sempre novas qualidades” para que nós – ou a personagem – assimilamos as mudanças que ocorrem à nossa revelia, metamorfoses em que não nos sentimos sujeitos no processo, como se conduzidos por seres mágicos. Por outro lado, reflexões acerca da constituição identitária – a angustiada busca sobre quem sou eu – respondem por questões que podem conduzir ao desejo voluntário de metamorfose: quem eu gostaria de ser?

Metamorfosear-se, reinventar-se, é um processo que integra o dinamismo da existência humana de todos os tempos. Portanto, a metamorfose é uma condição inerente à vida e, por extensão, à própria narrativa, que ficcionaliza e (re)dimensiona a realidade e a fantasia humanas.

REFERÊNCIAS

- AGEE, Jon. *O muro no meio do livro*. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2019.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Paula Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BEAUMONT, Madame de; VILLENEUVE, Madame de. *A bela e a Fera*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BERNARDO, Gustavo. *A lei da metamorfose: de Ovídio a Kafka*. São Paulo: Annablume, 2018.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Seleção, introdução e notas de Massud Moisés. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- COELHO, Adolfo. *Contos populares portugueses*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- COLASANTI, Marina. *A mão na massa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.
- COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- COLASANTI, Marina. *Ana Z, aonde vai você?* São Paulo: Ática, 1993.
- COLASANTI, Marina. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 1997.

COLASANTI, Marina. *Ofélia, a ovelha*. Ilustrações da autora. 3. ed. São Paulo: Global, 2003.

COLÓN, María Jesús; SENÍS, Juan; CALVO, Virginia. Libros que son más que libros. Metalepsis, metaficción y materialidad en el libro-objeto infantil. In: RAMOS, Ana Margarida (Org.). *Livro-objeto: metaficção, hibridismo e intertextualidade*. V. N. Famalicão/Braga: Húmus, 2022.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*. Tomo 1 e 2. Ilustrações de J. Borges. Tradução de Christine Röhrig. Apresentação de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAPA, Manuel Rodrigues (ed. crítica). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2.ed. Vigo: Galáxia, 1970.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Tradução de António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução de Stephania Matousek. 2.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

LOPES, Pedro Pereira; NEVES, Angelina. *Por que é um livro mágico?* Ilustrações de Mauricio Negro. Moçambique: Escola Portuguesa de Moçambique / Centro de Ensino e Língua Portuguesa (EPM-CELP), 2020.

MARTINS, Maria Cristina. *(Re)Escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco, 2015.

MICHELLI, Regina. Os contos de fadas no cenário da tradição e da contemporaneidade, questões de gênero. In: SENA, André de (Org.). *Literatura fantástica & contos de fadas*. Recife: UFPE, 2018, p. 37-69.

MICHELLI, Regina. Navegar pelos mares do maravilhoso é preciso: a metamorfose por mãos femininas nos contos da tradição. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCÍA, Flavio. *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e*

leitores: reflexões críticas e práticas leitoras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 279-310.

MICHELLI, Regina. Ofélia, a ovelha: confrontos em diálogo. In: YUNES, Eliana; RAMALHO, Denise. (Org.). *Marina C. Os cristais que dentro tinham*. Rio de Janeiro: Saberes em Diálogo, 2021, v. 1, p. 262-284. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/19mqCHkGgX7X-jT3Iw28evXekBth5LoqE/view>

MICHELLI, Regina. Metamorfoses contemporâneas na prosa de Afonso Cruz. In: CASTRO, Andreia Alves Monteiro de; CRUZ, Eduardo da; VASCONCELOS, Viviane (Orgs.). *Texto, tempo, imagem: interlocuções*. Campina Grande: Realize, 2023, p. 319-341.

NAVAS, Diana. Literatura juvenil e outras artes: a multimodalidade em cena. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCÍA, Flavio. *A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, p. 147-166.

NAVAS, Diana. A expansão dos sentidos a partir da materialidade do livro: Leituras de *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza. *Miscelânea*, Assis, v. 27, p. 65-76, jan.-jun. 2020b. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1896> Acesso em: 22. maio, 2024.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SOUZA, Claudia. *Dentro deste livro moram dois crocodilos*. Ilustrações de Ionit Zilberman. São Paulo: Callis, 2011.

VON FRANZ, Marie-Louise. *O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas*. São Paulo: Cultrix, 1993.

TODOROV, Tzevetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZIPES, Jack David. Introduction: Towards the Definition of the Literary Fairy Tale. In: ZIPES, Jack (Ed). *The Oxford Companion to fairy tales*. New York: Oxford University Press, 2000, p. xv-xxxii.

A PUBLICAÇÃO DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NO BRASIL DO SÉCULO XIX

Lucila Bassan Zorzato

PALAVRAS INICIAIS

A análise de obras de referência sobre a literatura infantil e juvenil brasileira ratifica ser a tradução/adaptação de livros para crianças e jovens uma constante no Brasil. Ao longo do século XIX, a absoluta predominância de textos estrangeiros representa a formação de um repertório fundamental para o surgimento da história do gênero no Brasil e de uma literatura genuinamente nacional. Esses livros, formados majoritariamente por obras francesas importadas de Portugal e vertidas, portanto, em um português distante dos nossos leitores, não exploram símbolos ou heróis nacionais, mas cumprem outro propósito – oferecer aos leitores valores morais e religiosos, formar gostos e “toda uma civilidade de maneiras” (Leão, 2003, p.3). São obras clássicas europeias de reconhecido sucesso comercial em seus países de origem: literatura de viagem, fábulas, coleções cristãs e contos de fadas.

Nesse contexto, é possível observar autores e obras da Literatura Alemã em circulação,¹ entre eles os contos de fadas dos Irmãos Grimm, que ao longo do tempo e sob diferentes roupagens – gêneros e linguagens –, encontram lugar junto ao leitor brasileiro. Interessa-nos, entretanto, compreender os modos de apropriação e difusão dos contos de Grimm a partir da historicidade das práticas em voga entre os produtores de livros no Brasil do século XIX.

¹ Zorzato, Lucila Bassan. *A presença da literatura infanto-juvenil alemã no Brasil: estudo da circulação de obras entre o público leitor (1832-2005)*. Tese de doutorado. Assis, 2014.

Acredita-se, segundo afirma Leão (2007, p.161), que a história da produção literária para crianças e jovens ainda adquire “maior consistência quando se consideram as configurações culturais nas quais se produzem os textos.”

Vale, por isso, observar as práticas adotadas por livreiros-editores na cultura do impresso para crianças e jovens: as funções atribuídas a editores, escritores e tradutores, pais e leitores, as orientações de leitura descritas, muitas vezes, nos paratextos dos títulos; as formas de organização e apresentação das obras nos catálogos e a própria materialidade do livro (capa, ilustração, formato etc.). Tais características significam os impressos, conferindo valor às obras e estabelecendo modos de recepção e de leitura, entre outros efeitos de sentido. Assim, busca-se contribuir com os estudos que situam a literatura infantil e juvenil brasileira no domínio da História do Livro, do Impresso e da Leitura, a partir de um patrimônio de obras formado por títulos antigos, porém nem sempre esquecidos, como os contos dos Irmãos Grimm.

O CONTO DE FADAS NO CAMINHO DOS LIVROS ESTRANGEIROS

Ao investigar o trânsito de livros no Brasil entre meados do século XVII e o início do XIX, Abreu (2005) assinala que o país “era, sim, um lugar sem imprensa, mas não sem livros”. O volume de pedidos para importação de livros junto à censura lusitana é significativo e, após a transferência da Família Real e implantação da Impressão Régia, em 1808, torna-se possível adquirir “toda sorte de escritos” aqui publicados ou importá-los de outras localidades – França e Alemanha, além de Portugal –, mediante a autorização das instituições de Censura de Portugal e do Brasil. Um cenário em que, ao contrário do que se possa imaginar, o livro estrangeiro representa um bom negócio e, mais que isso, a difusão da leitura disponível ao público brasileiro: adultos – intelectuais, educadores, eruditos – crianças e jovens – principalmente brancas, filhos da elite local.

Entre os livros solicitados para leitura e comercialização, Abreu destaca títulos religiosos e profissionais e o predomínio de romances

(ou obras de ficção). Para o público infantil, obras didáticas, livros de história, obras literárias adultas traduzidas e adaptadas para crianças e jovens, fábulas, livros morais e edificantes. Desse último conjunto, de significativa expressão, chama especial atenção *Magasin d'enfants*, de Jeanne Marie Leprince de Beaumont, livro que circula em português com o título *Tesouro de Meninas* e assume a tarefa de entreter e ao mesmo tempo educar. Trata-se de um *best-seller* da época, que alcança notoriedade entre os leitores, porém é “excluído e desvalorizado da alta tradição literária” seja pelo conteúdo – narrativas de ficção de valor formativo – seja pelo público-alvo, criança e jovens (Abreu, 2002, p. 148).

A obra² é traduzida para o português por Joaquim Ignácio de Souza e, tendo encontrado sucesso entre as leitoras francesas e portuguesas, alcança o público carioca. No Prólogo encontram-se as orientações de leitura: “deve ser o primeiro que se deve dar a hum menino, ou menina, tanto que se destina a aprender as primeiras letras”, sendo, por isso, um livro “provetos na virtude, e livres daquelles prejuízos, com que os Pais, Amas e Mestres lhes desordenavão o célebro” (Abreu, 2002, p. 149). O enredo reafirma a função instrutiva ao explorar a figura de uma preceptora que orienta suas discípulas, todas meninas, com o objetivo de incutir nelas – e nos leitores de carne e osso – noções de comportamento e civilidade.

A novidade, segundo descreve Ana Maria Machado³ no prefácio da edição de 2008, está no recurso adotado: as histórias

² A popularidade do título, de acordo com Abreu (2002, p.149), fomenta não só sua tradução, mas faz surgir também títulos semelhantes, como *Thesouro de Meninos* (2. ed., 1813), e com isso estabelece um modelo de escrita para a infância.

³ A edição mais recente de *Tesouro de Meninas* é publicada pela editora Lexikon, em 2008, com seleção e prefácio de Ana Maria Machado. A publicação, nesse caso, “tem por objetivo principal dar a conhecer as histórias que povoaram a imaginação das meninas não só no período joanino, mas durante todo o século XIX, e que continuam a ser contadas e ouvidas até hoje” (2008, Apresentação), como esclarece a Comissão responsável pela apresentação da obra. O prefácio de Machado, entretanto, traz informações significativas para compreensão do

apresentadas mesclam textos bíblicos e títulos ficcionais, como o conto *A Bela e a Fera*, a fim de ensinar e, ao mesmo tempo, entreter. De acordo com Machado, a obra representa “um marco histórico nos primórdios da literatura infantil” europeia, pela linguagem e pelo conteúdo inovador, tendo em vista os interesses da criança em formação. É também “vista como um momento seminal na infantilização dos contos de fadas, devido aos aspectos pedagógicos que faz questão de associar a eles e à busca consciente das crianças como leitores” (Machado, 2008, p. 8). Seu propósito, portanto, “era ensinar distraindo” e, por isso, a autora “dourava a pílula das lições com histórias e conversas. Mas o tempo todo procurava enfatizar os temas do trabalho doméstico, da virtude e do bom comportamento feminino” (Machado, 2008, p. 9). Os temas discutidos partem da leitura de histórias variadas – contos, lendas ou episódios bíblicos – e servem de mote para o aprendizado de conhecimentos gerais (geografia, história etc.) e, sobretudo, lições e regras. O objetivo primeiro é justamente estabelecer modelos de conduta para as meninas, pontuando comportamentos e sentimentos adequados – e exigidos – à mulher civilizada: obediência, submissão e regras de etiqueta.

No que diz respeito ao diálogo com os contos de fadas, conforme esclarece Ana Maria Machado, a obra traz um paradoxo: “muito embora Madame Leprince Beaumont desconfiasse dos contos de fadas e os considerasse perniciosos para a infância, foram as adaptações que dele fez que lhe asseguraram uma permanência na memória literária” (Machado, 2008, p. 14). Há, pois, na obra dois textos oriundos da tradição oral – *Os três desejos* e *A Bela e a Fera*. A adaptação de *A Bela e a Fera*, “polida e expurgada de elementos perturbadores e oníricos, inadequados à infância”, é a versão conhecida pelo grande público na modernidade. Além da condensação e simplificação do enredo (originalmente com 362 páginas de extensão), Leprince incorpora “outro aspecto que a

trabalho realizado por Jeanne Marie e, principalmente, do processo de institucionalização do conto de fadas como leitura para crianças e jovens.

crítica costuma apontar como característica da passagem do conto de fadas literário para a literatura infantil: a sua feminização” (Machado, 2008, p. 15).

Somam-se a isso aspectos relacionados ao estabelecimento do gênero contos de fadas para as crianças, apontados por Jack Zipes (Machado, 2008 *apud* Zipes, 1994), e também observados em *Tesouro de Meninas*. São eles: 1. Os contos de fadas devem ser didáticos e ensinar lições de civilidade; 2. Adotar formatos curtos para serem memorizados e reproduzidos por crianças e adultos; 3. Devem passar pela censura dos adultos; 4. Explorar questões sociais, como papéis, deveres sexuais, diferença de classe, tarefas femininas, etc.; 5. Estar adequado para adoção no contexto escolar; 6. Reforçar a consciência de poder entre as crianças das classes mais altas, além dos meios de manutenção dessa condição (Machado, 2008, p. 16).

Tanto o receio sobre o emprego dos contos de fadas em produções infantis quanto os critérios de adequação a que são submetidos esses textos relacionam-se com o fato de os contos tradicionais não serem, originalmente, narrativas para crianças. Zilberman (2005) explica que os primeiros livros infantis continham histórias recolhidas da tradição oral, mas alteradas e redigidas tendo em vista as “potencialidades de um novo público”. As histórias dos contos de fadas “eram ouvidas por adultos, que as herdaram dos antepassados, também maiores de idade”, e os seus conteúdos apresentam características desse período, a exemplo do ambiente rural e a ameaça da fome e da morte. Alguns temas, como a violência e a magia foram, inclusive, contestados: “a violência por se evidenciar inadequada para os leitores, supostamente ainda pouco habituados às rudezas da existência humana”; e a magia, “por parecer uma alternativa compensatória à fragilidade e inferioridade dos heróis” (Zilberman, 2005, p. 90-91).

Zipes também esclarece que ao longo do tempo, “na maioria das sociedades ocidentais, o conto de fadas foi transformado para se tornar adequado ou apropriado para a criança [...]”, isto é, “os contos de fadas não pertencem às crianças” (2023, p.8). Para Zipes,

a obra de Leprince, na realidade, exemplifica as mudanças sofridas pelas narrativas, de modo a reforçar crenças e comportamentos impostos pela Igreja cristã e pelos padrões da sociedade:

[...] Morais altamente conservadas e códigos prescritivos eram disseminados em obras [como a de] madame Leprince de Beaumont (*Le Magasin des enfants* – A Revista das Crianças, 1757) no século XVII, e conforme a alfabetização se expandiu e a literatura infantil gradualmente se transformou em uma indústria no século XIX, cada vez mais coletâneas impecáveis de contos de fadas foram publicadas para elas, e principalmente para os jovens da classe média e alta. (Zipes, 2023, p. XIII)

As adaptações realizadas nos textos são, desse modo, muito comuns e podem ser observadas ao longo de todo o século XIX. Os contos de fadas clássicos, como os de Perrault, Grimm e Andersen passam, de acordo com Zipes, por “diversas curiosas adaptações” para circular entre as crianças, muitas delas “motivadas pela censura explícita ou implícita” (Zipes, 2023, p. XIV). Nos prefácios de títulos em circulação no Brasil tais mudanças são, por vezes, justificadas, tendo em vista o perfil da obra – livre de “termos bombásticos e rebuscados” (*Contos da Carochinha*), “tão simples quanto possível” (*Contos dos Irmãos Grimm*) ou “mais adequado à índole e ao entendimento infantil” (*Contos para nossos filhos*).

No repertório de obras estrangeiras em circulação entre nós, a obra *Tesouro de Menina* é, assim, ilustrativa dos debates vinculados à produção de livros para infância, além das concepções sobre infância, educação, literatura infantil e da produção cultural dos contos de fadas para as crianças. No Brasil, a desconfiança em relação aos contos de fadas também se fará sentir, bem como a necessidade de livreiros, tradutores e autores justificarem a leitura desse tipo de texto a partir dos usos e benefícios comprovadamente alcançados, recorrendo, frequentemente, ao paradigma *divertir sem deixar de ensinar*. Neste sentido, interessa também recuperar, no caminho percorrido pelos contos dos Grimm, a presença dos autores entre editores e livreiros do período.

OS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM NOS CATÁLOGOS DOS EDITORES

Em meados do século XIX importadores e editores instalam-se no Brasil, alguns como filiais de prestigiadas firmas europeias. Esses comerciantes, franceses, portugueses e mesmo alemães, atuam principalmente na divulgação de títulos importados e participam ativamente da vida cultural do país, determinando a produção e o comércio de livros. Entre aqueles que conquistam estabilidade – Garnier, Laemmert, Pedro Quaresma etc. – algumas estratégias adquirem relevo: a ampliação da área de atuação, estabelecendo, para tanto, parcerias com livreiros localizados em diferentes regiões do país; a aposta nos trabalhos de edição, ilustração e impressão dos títulos; a oferta de traduções/adaptações realizadas diretamente do inglês ou do alemão; a ligação com livrarias de referência situadas no exterior; o investimento em livros para públicos novos, como o leitor mirim, além da construção de um repertório de títulos (importados) tradicionais.

A livraria Garnier é um desses empreendimentos duradouros e de sucesso, atuando no Brasil de 1844 a 1934. Baptiste-Louis Garnier (1823-1893), por exemplo, é descrito por Leão (2007) como um editor atento em capturar obras e autores mais representativos, introduzir novos títulos, revitalizar outros, definindo lugares e possíveis leitores para suas publicações. Entre as estratégias adotadas para os livros infantis, a pesquisadora, a partir do exame de alguns catálogos, destaca a grande quantidade de obras organizadas em coleções e a tentativa de dividir os títulos pela temática, diferenciando obras didáticas e literárias.

Segundo Leão, “os Garnier deviam se perguntar: qual é o lugar exato para as *Aventuras de Robson Crusóé*, o clássico de Daniel De Foe, para os contos católicos de Schmid (o cônego), para os contos de Perrault ou o romance de Swift, as famosas *Viagens de Gulliver?*” (2007, p. 176). Junto a isso, há também a preocupação com a legitimidade dos textos, que adaptados para o público infantil, ganham ilustrações e capas bem ornamentadas, além de advertências ou notas bibliográficas, endereçadas aos pais e

professores, que expressam protocolos de leitura e exprimem a qualidade do texto para a criança. Prova disso é que, como demonstra Leão, enquanto o catálogo de vendas de número 14, de 1858, é definido pelo cuidado de seleção, organização e “sobretudo pelo ecletismo e variedade” de obras, a organização do catálogo para o ano de 1920 é marcada pela “durabilidade da coleção de livros da tradição europeia”. Nesse momento, investe-se ainda mais pesado no trabalho de tradução/adaptação, e a pergunta norteadora passa a ser: “De que modo perpetuar o gosto do leitor, tornando esses títulos perenes e, portanto, sempre atuais?” (Leão, 2007, p. 177).

É nesse contexto que os Irmãos Grimm são referidos. Souza faz menção ao catálogo de 1906, em que os o livro *Contos dos Irmãos Grimm*, com desenhos de Yan d’Argent, figuram numa “relação de livros para prêmios, destinada à Biblioteca da Juventude” (1979, p. 10). Arroyo (2011, p. 43), por sua vez, refere-se ao mesmo título, mas no original francês, *Conte des Frères Grimm*, publicação do selo em 1883. Anúncios da obra⁴ são observados no Jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1897. A obra parece ser valorizada tanto pela *grife* Garnier quanto pela relevância adquirida na tradição pelos Irmãos Grimm: “Constituem leitura de primeira ordem para a infância e por isso a casa Garnier acaba de publicá-los em português em elegantes volume, que nos remetteram”⁵.

⁴A consulta ao acervo da hemeroteca digital permite verificar outros anúncios do título. *Os Jornais Gazeta de Notícias* (Ano XXIV, N. 333. 29 de novembro de 1898, p. 3) e *O Paiz* (Ano XV, N.5446, 5 de setembro de 1899, p. 6), “Contos dos Irmãos Grimm, desenhos por Yan Dargent” é anunciada na “Bibliotheca da Juventude” como “Edição in 18, elegante encarte, de luxo” por “5\$000”.

⁵No anúncio, lê-se: “São de notória celebridade os Contos dos Irmaoes Grimm, que publicados pela primeira vez em 1812, depressa correram o mundo, sendo transladados para todas as línguas. Constituem leitura de primeira ordem para a infância e por isso a casa Garnier acaba de publicá-los em português em elegantes volume, que nos remetteram. A menina vai ter com esse presente um regalo” (*Gazeta de Notícias*, Ano XXII, N. 302, 29 out. 1897, p.1).

Os *Contos dos Irmãos Grimm*, edição da Garnier, estão também nas páginas de *O Paiz*, em 2 de novembro de 1897. Nesse caso, chama atenção não apenas a associação dos Grimm à tradição e aos conteúdos de valor para a infância e a juventude, “mas principalmente o fato de as publicações dos Grimm já circularem nos jornais, porém sem “paternidade”, além da crítica à edição:

A leitura sã, pura, necessaria a infancia [...] a leitura moralisadora e que educa [...] é dos mais poderosos elementos educadores adoptados pelos pedagogos contemporaneos. Os Contos dos Grimm têm esse inestimável valor. Não são uma novidade, pois grande parte delles anda esparsa pelas columnas de jornaes e até alguns têm sido publicados sem se lhes dar a paternidade. Reunindo-os, porém, em volume, o sr. Garnier prestou relevante serviço á mocidade e pena é que a revisão do livro tenha sido tão descurada; quando se procura ensinar a adolescentes é preciso dar-se o que é certo. (*O Paiz*, Ano XIV, N. 4778, 2 novembro de 1897, p. 2)

A edição do título disponível para consulta, de 1926, ilustra alguns dos recursos frequentemente adotados pelos livreiros-editores para legitimação da obra. Assim, na folha de rosto, observa-se o título *Contos dos Irmãos Grimm*, com destaque para o nome dos autores escritos em caixa alta, seguido de outras informações: “Traduzidos do allemão por Ernesto Gregóire e Luiz Moland”⁶. Por fim, ganham destaque o logotipo da Livraria Garnier e seu endereço, com sede no Rio de Janeiro (Rua do Ouvidor, 109) e em Paris (Rue des Saints-Pères, 6). O livreiro, segundo Leão, não ignorava o prestígio da cultura europeia entre as famílias burguesas no Brasil e por isso fazia questão de “assinalar que sua loja era a mesma de Paris” (Leão, 2007, p. 162).

⁶ Não era comum, naquele momento, indicar o nome de tradutores/adaptadores ou ilustradores. Aspecto que pode estar relacionado ao pouco prestígio atribuído à tradução ou o fato desse trabalho ser, muitas vezes, encargo do próprio editor/livreiro. Além disso, constitui-se diferencial ser a fonte de tradução obras alemãs e não outras, como o inglês ou mesmo o francês.

No prefácio da obra, os Irmãos Grimm são apresentados como os autores dos contos que adquirem “uma nova selecção e traducção”, seguido do trabalho realizado por eles na recolha dos textos advindos da tradição oral. Há, notoriamente, a preocupação em legitimar o conteúdo do livro, definindo o perfil da obra e os benefícios de sua leitura entre os leitores: “Estes contos (...) servem, sob uma apparencia pueril, de lições muito uteis e profundas. D’ahi podem não somente encantar a infancia, como tambem agradar á idade madura e á velhice” (Grimm, 1926, p. VIII). No que diz respeito à magia representativa dos contos de fadas, consideradas malélicas, nota-se:

[...] As antigas magicas são, pelo contrario, exemptares de perigo, agradam á imaginação sem falsear o espirito encantando-a como sonhos agradaveis. Servem de involucro ás verdades importantes que assim gravam na memoria; produzem uma impressão moral salutar, porque o bem é ahi sempre recompensado e o mal castigado; provocam nas almas jovens o desejo de se assemelharem aos que se tornam felizes, como dizia Perrault, e o receio das desventuras em que caíram os mãos pela suas maldades. (Grimm, 1926, p. IX)

A edição da Garnier diferencia-se também pela selecção e tratamento dado ao texto:

[...] o elemento inedito ou pouco conhecido é bastante lato n’este volume para não poder ser considerado como a repetição das publicações anteriores. Procurámos tornar a nossa traducção tão fiel quanto simples possível, preocupando-nos sobretudo de fallar claro o que é preciso para as jovens intelligencias ás quaes é destinada. (Grimm, 1926, p. X)

De fato, os Irmãos Grimm não parecem ser desconhecidos do leitor brasileiro. Outros anúncios comprovam a circulação dos contos sobretudo em compêndios que reuniam autores clássicos. Em 1875, por exemplo, a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, anuncia na sessão “Livros para a Infancia”, da casa Laemmert (“Em

casa de E. & H. Laemmert se achão á venda as recentes publicações”), a obra “Contos das Fadas”⁷, contendo: “O pequeno pollegar”, “A rosa de espinhos”, “O gato de botas”, “O capellino vermelho”, “Barba Azul” e “Maria Borallleira”. Além dos títulos individuais, vendidos a 1\$000, é possível comprar a coleção completa: “Toda a colleção de seis cadernos por juntos 5\$000”. O anúncio ainda destaca:

Esta linda colleção de contos adaptados á compreensão infantil e comporsto por Grimm, célebre autor classico allemão, vem proporcionar ás mães de família o meio de offerecer aos meninos de tenra idade um passatempo dos mais agradaveis, divertidos e instructivos, sendo ao mesmo tempo seu preço tão módico que o torna acessivel á todas modestas posses.” (*Gazeta de Notícias*, Ano I, n. 18, 19 de agosto de 1875, p. 7)

A casa Laemmert é outra referência no comércio e na publicação de livros no Rio de Janeiro do século XIX. Fundada inicialmente por Edward Laemmert como Livraria Universal, em 1838 passa a denominar-se E. & H. Laemmert, sociedade dos irmãos Edward e Heinrich Laemmert (Eduardo e Henrique Laemmert). Os livreiros (“E. & H. Laemmert, mercadores de livros e de músicas”) tornam-se conhecidos pelo trabalho com livros de autores brasileiros e traduções (do alemão, inglês etc), além do *Almanaque Laemmert*.

Outras coletâneas no mesmo formato, reunindo contos de autores clássicos, muitas vezes sem identificar os originais traduzidos/adaptados, os tradutores e até mesmo os autores,

⁷ A obra é anunciada em outros jornais, exaltando ou fato de ser traduzida do alemão, de conter estampas ou volta-se à mocidade, nas décadas de 1850, 1860 e 1870. O *Diario de Pernambuco* (PE, Ano XXVII, n. 220, 30 de setembro de 1951, p. 4), em 1851, traz o título na lista de títulos comercializados na “Livraria do Pateo do Collegio, n.6. de Jota da Costa Dourado” com a seguinte descrição: *Contos das Fadas* – “Tradução Portuguesa, adornada com 10 estampas finas, 1 volume”. O *Jornal do Commercio* (RJ, Ano XXVI, n. 350, 21 de dezembro de 1851, p. 4), anuncia *Contos das Fadas*, vol.1 em “Presentes para festa”.

circulam com maior intensidade entre o fim do século XIX e início do século XX. Fato que pode estar relacionado ao crescimento do mercado, ao sucesso desse tipo de publicação, considerando a maior popularidade – e aceitação – do conto popular como leitura de recreação para criança, e principalmente, a exemplo do mercado de livros para crianças em Portugal, ao engajamento de escritores e intelectuais na revitalização do ensino e da literatura infantil. Somam-se, no contexto brasileiro, as traduções realizadas a partir uma língua estranha aos leitores.

Assim, são anunciados em jornais e bibliografias infantis obras portuguesas⁸ como *Contos para a Infância* (1877), de Guerra Junqueiro, e *Contos para nossos filhos*, de Maria Amália Vaz de Carvalho e Golçalves Crespo (1882), e a biblioteca “Para as crianças”, de Ana de Castro Osório. No Jornal *Minas Gerais*, em 1894 (Ano III, 29 de março de 1894, n. 84, p. 2), na “Relação de angariados nesta Capital, para a bibliotheca da Escola Normal de Tres Pontas, pelo professor Luiz Pesanha, da Escola Normal desta Capital” encontram-se, entre outros livros, “*Contos para os nossos filhos*, collecionados por d. Maria Amalia Vaz de Carvalho e Gonçaves Crespo, offerecidos pelo professor pharmaceutico Arthur Mourão” e “‘*Contos para a Infancia*’ por Guerra Junqueiro, offerecidos pelo pharmaceutico Octaviano de Almeida” (*Minas Gerais*, 1894, p. 2, destaque nosso). Na divulgação da obra de Osório, na sessão “Chonica litteraria”, em “A Notícia” (abril de 1899) nota-se que a oferta do gênero para crianças ainda divide opiniões: “Se vale a pena lêr pelas crianças contos de fadas, contos da carochinha, é um ponto muito discutido. Entendem uns que dar ás intelligencias infantis a ideia do maravilhoso, do sobrenatural é

⁸ Segundo Cortez (2001), o intercâmbio de obras entre França, Portugal e Brasil vai além de autores portugueses – Junqueiro, Carvalho e Crespo ou Ana e Castro Osório –, com alguma circulação no Brasil. É também significativo a edição francesa de *Contes de Frères Grimm*, de 1883, em Portugal, consultada por Henrique Marques Júnior, tradutor e editor lusitano. Cortez também não descarta o impacto de *Contos da Carochinha*, de Figueiredo Pimentel, em Portugal, diante do sucesso da obra.

preparal-as para admittirem todas as crenças. Francamente, não me parece que o perigo seja grande”⁹ (*A Notícia*, ed. 87, 15 de abril de 1899, p. 2).

Os Irmãos Grimm estão presentes nas coletâneas portuguesas. Segundo Cortez (2001), dois contos de Grimm passam a integrar a obra *Contos para a Infância* a partir da sua segunda edição, em 1881. Já em *Contos para nossos filhos*, os alemães ocupam lugar de destaque, pois entre os dos 25 títulos que compõem o livro, 19 são traduções/adaptações dos Grimm (2002, p. 202-3). Nos dois casos, a fonte de partida são edições francesas, isto é, trata-se de traduções indiretas. Apenas no prefácio da obra de Carvalho e Crespo, dedicado às mães, há menção aos Grimm¹⁰: “os contos escolhidos, entretanto, diferem-se dos eleitos por Junqueiro, predominando as histórias de caráter maravilhoso. Para Cortez, é com o trabalho de Ana de Castro Osório¹¹ que os Grimm se tornam populares entre os pequenos leitores em Portugal, com destaque para os títulos *Alguns*

⁹ No texto, assinado por Dr. A. da Cunha Barbosa, lê-se ainda: “(...) Tudo isto vem a proposito de uma publicação portuguesa – Para as Crianças – de que recebemos apenas dous fasciculos, mas pelos quaes podemos julgar do seu valor. É um repositorio de contos e adivinhações infantis, que encantara de certo os pequenos leitores a que é destinada. O unico defeito d’esses folhetos é o seu typo, muido de mais, para a maior parte das crianças. Esse mesmo a auctora, D. Anna de Castro Osorio, promette corrigir nos números seguintes” (*A Notícia*, ed. 87, ano 1899, p. 2).

¹⁰ No prefácio lê-se: “Foi Andersen o grande poeta dinamarquez; foram principalmente os irmãos Grimm que nas suas variadas excursões pela Allemanha colheram tamanha cópia de lendas ora graciosas, ora joveas, e sempre encantadoras, que nos fornecem para o presente volume o maior contingente” (Carvalho; Crespo, 1882, prefácio).

¹¹ No artigo de Julia Lopes de Almeida, o trabalho de Osório é reconhecido: “Effetivavemnte essa senhora parece ter posto a serviço da infancia todas as grandes capacidades do seu espírito. Além dessa publicação regular e periódica de histórias maravilhosas a que acabei de referir-me, uns concatenados, outros inventados ou traduzidos do alemão por ela, e todos editados em Setubal, em volumes bem ilustrados (...) D. Anna de Castro Osorio escreve livros para leituras nas escolas” (*O Paiz*, Ano XXIII, n. 8299, 24 de junho de 1907, p. 1).

Contos de Grimm, de 1904, e *Histórias Maravilhosas*, da mesma autora, parte da coleção¹² *Para as crianças* (Cortez, 2001, p. 210).

No Brasil, a cultura dos contos de fadas alcança verdadeira notoriedade com o trabalho de Figueiredo Pimentel e Pedro Quaresma que, no movimento de nacionalização dos títulos europeus, confere às velhas histórias um novo perfil, “voltado às massas”, segundo define Leão (2007, p. 2). Assim, o livreiro Pedro Quaresma (1863-1921), à frente da Livraria do Povo, especialista em livros baratos e de apelo popular, encomenda ao jornalista e romancista Alberto Figueiredo Pimentel a “compilação dos contos que andavam dispersos na tradição oral brasileira, não em um só livro, mas em toda uma coleção escrita na linguagem cotidiana” (Leão, 2007, p. 2). Segundo Leão, aproveitando-se do sucesso editorial dos contos de fadas europeus, presentes no catálogo de vendas dos principais livreiros da época, Quaresma “pinta de cor local” as obras de Grimm e Perrault, além de outras narrativas populares. Cabem, com isso, a Pimentel a tarefa de traduzir/adaptar os contos de fadas a crianças e jovens, ao artista Julião Machado a ilustração dos livros e ao próprio livreiro, Pedro Quaresma, a escrita dos prefácios e notas aos leitores (Leão, 2003, p. 16).

Em 1894 é publicado o primeiro volume da *Biblioteca Infantil* da Livraria Quaresma, com tradução/adaptação de Pimentel¹³:

¹² Outra coleção de destaque no período, segundo Cortez (2001, p. 223) é “Biblioteca das Crianças”, organizada por Henrique Marques Júnior, em 1898.

¹³ Leão (2003, p. 16) cita outros títulos da coleção: *Os Meus Brinquedos* (1896), *Teatrinho Infantil* (1896), *O Álbum das Crianças* (1896), *Castigo de um Anjo* (1897), *O Livro das Crianças*, todos de Pimentel, e *Histórias do Arco da Velha* (1987), de Viriato Correia, publicados por Quaresma. Fora da coleção, mas assinados por Pimentel: *Histórias de Fada* (1898), publicação de J.G. de Azevedo e *Contos do Tio Alberto*. Esse último é anunciado entre os títulos Garnier, na coleção Biblioteca Infantil, no *Jornal Gazeta de Notícias*, RJ, em 1898. No mesmo ano, em *A Notícia*- RJ, na sessão “Chronica litteraria” encontra-se uma breve resenha da obra: “*Os Contos do Tio Alberto* são um volumesito encantador, que a casa Garnier acaba de editar. Ha nelle historias da carochinha, fabulas, pequenas narrações Moraes. Tudo é alegre, interessante, bem feito” (*A Notícia*, Ano 5, n. 231, 2-3 de dezembro de 1898, p. 2). Esses títulos não foram ainda consultados.

Contos da Carochinha. Em seguida, são lançados *Histórias da Avozinha* (1896), *Histórias da Baratinha* (1896), todos sucesso de venda. Os livros lançados em brochuras, de pequeno formato, encapadas, com ilustrações e capas atrativas, são vendidos em diversos estabelecimentos, até mesmo nas ruas, em festas e no circo de cavalinhos. Leão ressalta algumas outras estratégias adotadas pelo livreiro-editor: “Os tipos novos e as letras de fantasia, as milhares de vinhetas e gravuras, o esmero na qualidade do papel, as capas litografadas e coloridas, as notas e advertências que escrevia de próprio punho, o recurso a cartas de renomados intelectuais (...) são o exemplo mais acabado das intervenções e estratégias editoriais de Quaresma” (Leão, 2003, p. 18).

No que diz respeito à apropriação das histórias, mais uma vez, a recolha dos contos dá-se livro a livro. Também não há, como descreve Leão (2003, p. 19), preocupação com o trato literário, tampouco com normas da língua; ao contrário, o compromisso era imprimir nos livros “a língua falada”, fazendo uso da oralidade e de um vocabulário simples, conhecido do leitor brasileiro. Nos prefácios e anúncios de jornais ressaltam-se a boa recepção dos títulos e as novas tiragens, além da fórmula¹⁴ “educar e entreter”, observada desde *Tesouro de Meninas*. São livros de valor moral e instrutivo, mas desprovidos de compromisso pedagógico.

A defesa do gênero e a validação da leitura desse tipo de obra é, mais uma vez, assunto na “Chonica literaria”, de “A Notícia”, relacionada, desta vez, à 17ª edição de *Contos da Carochinha*:

[...] a que se poderia atribuir o sucesso de um livro dessa natureza, senão ao seu valor real? (...) Há educadores absolutamente infensos

¹⁴ No prefácio de “Livros infantis velhos e esquecidos”, Soares e Raffaini afirmam que as principais casas editoras no Brasil do final do século XIX e início do XX, Garnier, Laemmert, Livraria do Povo e Francisco Alves, editavam obras infantis de grande sucesso na Europa, em diferentes formatos, seguindo, contudo, a “antiga fórmula *docere et delectare*”. Até mesmo obras divertidas, voltadas ao entretenimento, como *João Felpudo* (publicado pela Laemmert), era importante reforçar “seu caráter educativo” (Soares; Raffaini, 2022, p. 12).

aos contos da Carochinha. Entendem que eles falseiam, nas crianças, a noção do real (...). Até certo ponto essas críticas são justas. Evidentemente ninguém faria de um tal livro a base da educação das crianças. Mas, quando o educador ou o pae tiver o cuidado de commentar o que fez lêr, mostrando o ponto de vista moral e provando que toda parte do maravilhoso é falsa, o conto da carochinha servirá, como uma especie de demonstração *por absurdo*, para provar o que não é nem pode ser exacto.¹⁵ (*A Notícia*, Ano X, 18 de marco de 1903, ed.68, p. 3)

Embora represente um esforço de nacionalização e popularização do livro infantil, como bem aponta Leão (2003), o trabalho de Pimentel e Quaresma permanece restrito ao abrasileiramento da linguagem, uma vez que não rompe nem com os temas, nem com os padrões de educação, moral e civilidade a que é submetida a produção infantil no Brasil do século XIX. Dessa forma, os prefácios, são elaborados com apuro e exploram as qualidades da leitura e o sucesso da obra, afastados possíveis perigos associados ao conto de fadas.¹⁶

Os contos de Grimm são publicados em alguns títulos – *Contos da Carochinha* e *Histórias da avozinha*, de Pimentel, e *Histórias do Arco da Velha*, de Viriato Padilha, juntamente com histórias de Perrault e outros. Nos dois primeiros, destacam-se o valor e a tradição dos contos populares europeus ou mesmo a forma de seleção dos textos – “lendo [Pimentel] alguns deles em francês, espanhol, alemão e

¹⁵ *A Notícia*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1903, ed. 68, p. 3.

¹⁶ Em *História da Baratinha*, de 1959, reproduzindo o prefácio da 1ª. edição da obra, de 1896, observa-se, além da boa recepção do título entre leitores e especialistas, como Rui Barbosa, a defesa do autor diante da divulgação de contos fabulosos entre crianças: “Um noticiarista, porém, acusando o recebimento dessas obras, opinou que Figueiredo Pimentel estragava a infância, narrando-lhes que há lobishomens e fadas. É um erro. Os que assim julgam, não julgam com acerto”. Há ainda outras recomendações: “As velhas edições que existiam em língua portuguesa eram pouco caprichosas, porque o estilo se ressentia do anonimato do autor, continham palavras obsoletas ou difíceis, e cenas imorais! Não exageramos. É necessario absoluto cuidado na escolha de livros para as crianças” (Pimentel, 1959, p. 7-8).

inglês” –, como descrito no prefácio da edição de 1945, de *Contos da Carochinha*. A obra de Padilha, por sua vez, também associa os textos à tradição europeia, mas faz breve menção aos autores na folha de rosto: “Contendo escolhida coleção de contos populares, moraes e proveitosos de varios paizes, traduzidos de Catute Mendés, irmãos Grimm, Perrault, Andersen, Madame d’Aulnoy, etc., e outros apanhados diretamente da tradição oral” (s.d).

Diante disso, é possível observar que os Irmãos Grimm, como parte dos títulos e autores clássicos da literatura infantil europeia, circulam no Brasil ao longo de século XIX. Antes de se tornarem nomes tão familiares, são publicados principalmente em coletâneas para as crianças, cujo objetivo é ensinar por meio de uma leitura agradável. Esse tipo de publicação é, por sua vez, representativo da produção infantil em voga no período. No caso do conto de fadas, observa-se ainda que a popularização e aceitação do gênero, também entre nós, passará pelo processo de institucionalização dos contos, como descreve Zipes, justificando as alterações nos textos – título, nome de personagens, tipos de cenários, acréscimos ou supressões de trechos, termos, vocabulários, etc.

PARA CONCLUIR

Nesta breve trajetória, percebe-se que as primeiras publicações dos contos dos Irmãos Grimm não fogem à regra dos demais livros endereçados à infância brasileira ao longo do século XIX – trata-se de traduções indiretas, principalmente francesas e portuguesas. As coletâneas de contos para crianças e jovens, à moda dos livros franceses e portugueses, são tomadas como modelos para outros livreiros, tradutores e autores que passam a produzir títulos em novos formatos, mais acessíveis e atraentes aos nossos leitores, fazendo uso sobretudo de uma linguagem “brasileira”, dentro do contexto de nacionalização do acervo estrangeiro. Não há, contudo, mudanças expressivas em relação ao perfil das obras escolhidas, dedicadas às mães ou à família, a serviço da moral e dos bons costumes. Assim, sem referência direta ao trabalho dos irmãos

Grimm ou associando a produção dos autores à tradição, os prefácios e os anúncios nos jornais não deixam de explorar os contos de Grimm como leitura apropriada para a criança, justificando a magia e o maravilhoso a partir da imaginação criativa e saudável tipicamente infantil.

Além das edições publicadas pela Garnier (*Contos dos Irmãos Grimm*) e Laemmert (*Contos das Fadas*) circulam no Brasil diversos títulos lusitanos (*Contos para a Infância*, *Contos para Nossos Filhos* etc.) e a mais conhecida coletânea brasileira, *Contos da Carochinha*, parte da coleção “Infantil” publicada pela Livraria Quaresma Editora. Apesar de poucas mudanças em relação ao modo de apropriação e apresentação dos contos, no início do século XX os Irmãos Grimm não só são nomes conhecidos do leitor brasileiro, mas também se fazem presentes nas primeiras bibliotecas infantis para a criança, como a *Biblioteca mínima para a Infância no Brasil*¹⁷, organizada pela professora Alexina de Magalhães Pinto. Daí em diante, tornam-se referência em outras bibliotecas e nos catálogos das principais casas editoras do país.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcia. Leituras no Brasil colonial. *Revista Remate de Males*, UNICAMP, n. 22, Campinas, SP, 2002.

¹⁷ A biblioteca organizada por Alexina de Magalhães Pinto é referida, no contexto histórico da literatura infantil brasileira, como a primeira a reunir um acervo mínimo para o pequeno leitor. É composta por álbuns de leitura, (designados ao leitor não alfabetizado), contos, poesias, romances de aventura e de viagem, coletâneas, livros sobre história do Brasil e títulos para o estudo de língua francesa, indicados para o curso primários (a partir dos 7 anos), além de obras endereçadas às mães e de autores consagrados, como Machado de Assis ou Euclides da Cunha. Os Irmãos Grimm estão presentes na coletânea *Histórias do Reino Encantado*, da editora Laemmert e em diferentes títulos lusitanos: *Contos para nossos filhos* e *Contos de Grimm*, parte da coleção descrita como *Contos para crianças* (da 1ª - 12ª série, de Ana de Castro Osório).

ABREU, Marcia. Impressão Regia do Rio de Janeiro: novas perspectivas. *Revista Convergência Lusíada*, n. 21, 2005.

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

CARVALHO, Maria Amalia Vaz de; CRESPO, Gonçalves. *Contos para nossos filhos*. Brasil: Pinto e C./Portugal: Joaquim Antunes Leitão, 1882.

CORTEZ, M. T. *Os contos de Grimm em Portugal*. A recepção dos Kinder – und Hausmärchen entre 1837-1910. Coimbra: Minerva; Centro Universitário de Estudos Germanísticos. Universidade de Aveiro, 2001.

GRIMM, Irmãos Grimm. *Contos dos Irmãos Grimm*. Tradução de Ernesto Gregoire e Luiz Moland. Livraria Garnier, RJ/Paris, 1926.

LEÃO, Andréa Borges. Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915). XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, MG, 2003.

LEÃO, Andréa Borges. A Livraria Garnier e a história dos livros infantis no Brasil - gênese e formação de um campo literário (1858 - 1920). *História da Educação*, ASPHE. FAE: UFPEL (Jan/Abr 2007). *História da Educação (UFPEL)*, v. 1, p.159-184, 2007.

LEÃO, Andréa Borges. Publicar contos de fadas na Velha República: um compromisso com a nação. *Revista Comunicação & Educação*, Ano XII, n. 3, 2007.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jean Marie. *Tesouro de meninas ou diálogo entre uma sábia aia e suas discípulas*. Tradução de Joaquim Ignacio de Frias, e refundido e aumentado por J. F.dos Santos, em 1861; Seleção e Prefácio de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

PADILHA, Viriato. *Histórias do Arco da Velha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, s.d.

PIMENTEL, Figueiredo. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1956.

SOARES, Gabriela Pelegrino; RAFFAIANI, Patricia Tavares (Org). *Livros infantis velhos e esquecidos*. São Paulo: BBM, 2022.

SOUZA, R. V. A. de. *Presença dos autores alemães nos livros infantis brasileiros*. Rio de Janeiro: 1979.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZIPES, Jack. *Os Contos de fada e a arte da subversão*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ZORZATO, Lucila Bassan. *A presença da literatura infanto-juvenil alemã no Brasil: estudo da circulação de obras entre o público leitor (1832-2005)*. 2014. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Campus de Assis, 2014.

ONDE ESTÁ O NARRADOR EM *WHERE THE WILD THINGS ARE*, DE MAURICE SENDAK

Gerson Luís Pomari

COMO NARRA O LIVRO ILUSTRADO?

O que se pretende neste estudo é apresentar alguns procedimentos metodológicos que auxiliem no esforço de analisar narrativas cuja história é contada por imagens e palavras, mas que apresentam os elementos visuais ocupando um papel de destaque e predominante em relação aos elementos verbais, como geralmente ocorre no livro ilustrado. Esses procedimentos se inserem no panorama geral de uma metodologia que, por questões de espaço, não poderá ser toda desenvolvida neste capítulo e que se baseia na compreensão e descrição dos eventuais papéis narrativos que a imagem pode desempenhar no discurso narrativo, isto é, na compreensão de como os elementos visuais do texto do livro ilustrado também se encarregam da transmissão de informações ao leitor no momento da narração, constituindo uma espécie de voz narrativa visual. Assim compreendendo esse fenômeno, podemos colocar, de início, que a narração no livro ilustrado delega aos elementos da linguagem visual – a linha, o ponto, as cores, etc – tarefas que normalmente são realizadas pelas palavras num texto exclusivamente verbal.

Por questões metodológicas e de espaço, como se disse, neste trabalho vamos nos ater especificamente à representação da “instância narrativa” (Bal, 2021) manifestos no nível da linguagem visual e de seus elementos, ou seja, aqui vamos observar como está representada a “voz” do narrador nas imagens que compõe o texto narrativo da obra *Where the wild things are*, de Maurice Sendak

(1928–2012), obra publicada originalmente em 1963 e que é bastante premiada e reconhecida por muitos estudiosos como fundadora da moderna configuração dos livros ilustrados na tradição ocidental.

Atualmente tais livros ilustrados são vistos como uma forma especial de expressão dentro do contexto da literatura infantil e juvenil, como postulam duas das obras que são frequentemente referenciadas nos estudos brasileiros que se ocupam em explicar a natureza e as características do livro ilustrado: *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden (Van der Linden, 2011), e *Livro ilustrado: palavra e imagens*, de Maria Nikolajeva e Carole Scott (Nikolajeva e Scott, 2011).

Para Van der Linden, o livro ilustrado é “uma forma específica de expressão” e também “concebido inicialmente para não leitores” (2014, p. 29). Visando deixar claro sua definição de livro ilustrado, ela acrescenta que

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido coerente de página para página. (Van der Linden, 2011, p. 87)

Considerando somente as imagens do texto e sua relação com as outras em uma narrativa, Van der Linden diferencia a imagem em isolada (*isolated*), quando esta está sozinha ilustrando um texto verbal, sequencial (*sequential*), como acontece nas HQs, com uma ligação muito próxima entre elas, tanto no aspecto icônico quanto no semântico, e, por fim, associada (*associated*), que é o que acontece no livro ilustrado, em que as imagens estão ligadas entre si por “uma unidade plástica ou semântica” (2014, p. 45). No que diz respeito ao texto escrito, ela considera que no livro ilustrado a imagem é preponderante ao texto verbal e explica que

A primeira característica óbvia, se não distintiva, apontada por vários críticos se refere à brevidade do texto do livro ilustrado. Essa brevidade, decerto relativa e, no mínimo, variável, pode ser explicada pela questão do espaço e da prioridade do discurso verbal num suporte em que a imagem revela ser predominante do ponto de vista espacial e, às vezes, semântico. O texto pode ocupar um espaço restrito numa página dupla em que a imagem é o destaque (...). No livro ilustrado, a diagramação é trabalhada no intuito de articular formalmente o texto com as imagens. Assim, os textos dependem do suporte, do tamanho das imagens, e em geral devem acompanhá-las tanto quanto possível. Trata-se de obrigações formais que coíbem a maior extensão do texto. Até porque o livro ilustrado apresenta forte coerência em relação à página dupla. É muito raro, por exemplo, que uma frase se estenda de uma página dupla para a seguinte. A unidade de sentido deve ser respeitada nesse nível. Além disso, a leitura se elabora por idas e vindas entre a mensagem do texto e da imagem; um texto curto permite manter um ritmo de leitura relativamente equilibrado entre duas expressões. (...) O texto no livro ilustrado é, por natureza, elíptico e incompleto.

Em compensação ele pode assumir diversas formas. Nada impede que seja complementar à narrativa verbal por meio de textos pequenos distribuídos no espaço da página. E o livro ilustrado goza de liberdade suficiente para se permitir combinar texto narrativo e balões ligados à personagem, o que evita a densidade de um diálogo em estilo indireto, cria efeitos cômicos de redundância, ou ainda passa uma sensação de “trilha sonora”, frequentemente evocada pelos críticos de história em quadrinhos em relação aos balões. (Van der Linden, 2011, p. 47)

Em *Livro ilustrado: palavra e imagens*, Maria Nikolajeva e Carole Scott, por sua vez, apresentam tipologias para os diversos aspectos narrativos do livro ilustrado a partir da tensão existente entre suas imagens e palavras, o que as autoras chamam de contraponto (*counterpoint*). Segundo elas, como nos signos icônicos, as imagens, o significado e o significante apresentam uma relação direta, em que ambos possuem atributos comuns, e nos signos convencionais, as palavras, a associação do significante e do significado depende

de um acordo entre aqueles que o usam para se comunicar, a função das figuras é descrever ou representar e a função das palavras é narrar (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 14). As diferenças existentes entre a comunicação por meio de sinais icônicos ou convencionais atinge também aspectos de sua natureza narrativa, como as duas teóricas observam (com cursivas e aspas assinaladas pelas autoras):

Em narratologia, o termo “ponto de vista” é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito (ou o narratário [*narratee*], para manter a simetria). Há também uma distinção entre o ponto de vista literal (pelos olhos de quem os eventos são apresentados), o ponto de vista figurativo (transmitindo ideologia ou visão de mundo) e o ponto de vista transferido (como o narrador se beneficia com o relato da história). Os três tipos de pontos de vista podem ser fixos ou variáveis em um texto verbal. Com imagens, podemos falar de perspectiva em um sentido literal: como leitores/espectadores, vemos a ilustração de um ponto de vista fixo, que nos é imposto pelo artista. Ainda que pelo movimento do olho possamos “ler” a imagem da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda ou em um padrão circular, o ponto de vista básico não é alterado. Entretanto, ele pode mudar em uma sequência de ilustrações, tanto em direção como em distância (zoom). As imagens não podem direta e imediatamente transmitir ideologia ou atender ao objetivo de alguém na narração, embora elas possuam meios indiretos de realizar isso.

Além disso, a narratologia faz uma distinção essencial entre ponto de vista (“quem vê”) e voz narrativa (“quem fala”). Embora essa distinção seja um tanto metafísica em um romance, em um livro ilustrado talvez devêssemos tratar as palavras como se transmitissem primordialmente a voz narrativa, e as imagens, primordialmente o ponto de vista. Destacamos “primordialmente” porque o texto verbal pode em si mesmo ter um ponto de vista (ou seja, usar vários tipos de focos), enquanto as imagens podem, pelo menos em um sentido, ser “narradas”. (...) Os quatro traços mais evidentes da presença do narrador no texto são a descrição do

cenário, a descrição do personagem, o resumo dos acontecimentos e os comentários sobre os acontecimentos ou as ações dos personagens. Enquanto os dois últimos elementos são predominantemente verbais nos livros ilustrados, os dois primeiros, conforme já mostrado, podem ser tanto verbais como visuais, concordando ou fazendo contraponto de diversas maneiras. (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 155)

As observações dessas duas pesquisadoras acerca do papel de cada uma das linguagens envolvidas na construção do texto do livro ilustrado apontam para uma visão dissociativa da palavra e da imagem nesse tipo de narrativa, pela qual há determinadas tarefas que podem ser, ou não, executadas pelo texto linguístico e outras que podem ser, ou não, executadas pelo texto visual. Tal visão dissociativa, leva também as duas autoras a assumirem que o elemento visual no texto do livro ilustrado se identifica *per se* com o campo de visão que os olhos da leitora e do leitor percebem, sendo este reproduzido no texto a partir das escolhas do ilustrador da obra.

O que propomos neste estudo é uma visão integradora das duas linguagens presentes na estrutura textual do livro ilustrado, cujo cerne metodológico é a compreensão acerca do desempenho de cada uma delas no esforço de transmitir a quem lê todas as informações significativas para a fruição da história. Em suma, os procedimentos aqui propostos têm como objetivo identificar e refletir sobre “como” no livro ilustrado a linguagem visual e a verbal se unem pela estrutura narrativa para contar uma história. A visão dissociativa na percepção dos dois códigos ordinariamente utilizados nos livros ilustrados, que se pode identificar nos dois estudos anteriormente mencionados, está em sintonia com a percepção geral como a crítica observa esse tipo de produção naquele momento em que esses estudos surgem e consegue explicar satisfatoriamente esse fenômeno a partir do corpus escolhido pelas suas autoras. Contudo, o avanço dos estudos sobre a materialidade das obras, e, como um de seus principais elementos, o estudo das imagens, permite que façamos esta proposta vinculada àquela visão integradora. Assim,

partindo também da perspectiva da narratologia, como as duas autoras anteriormente citadas, neste estudo buscaremos compreender a “situação narrativa” naquela obra de Maurice Sendak e na forma como Mieke Bal entende o termo (com itálicos da autora):

A identidade do narrador, o grau com que, bem como a maneira como, essa identidade é indicada no texto e as escolhas envolvidas dão a texto seu caráter específico. Esse tópico está intimamente relacionado à noção de focalização. Juntos, narrador e focalização determinam a *situação narrativa*. O focalizador, como será definido no capítulo 2, é um aspecto da história que o narrador conta. É um agente de percepção específico, o detentor do ponto de vista, que colore a fábula. Se vemos a focalização como parte da narração, como é geralmente feito, não fazemos uma distinção entre agentes linguísticos, visuais, auditivos – portanto, textuais – e a coloração, o objeto de sua atividade, que pode ser produzido por um agente diferente. (Bal, 2021, p. 38)

Aqui nos interessa, sobretudo, o conceito de focalização das ações narradas (a partir de um agente focalizador da história), a qual, segundo Bal, vem a ser um aspecto da história na narrativa (2021, p. 112) e “o sujeito da focalização, o focalizador, é o ponto a partir do qual os elementos são vistos” e “Esse ponto pode estar em um personagem (i.e., pode ser um elemento da fábula) ou fora dele” (p. 208). Além disso, a estudiosa holandesa acrescenta que “a focalização é a relação entre a visão, o agente que vê e aquele que é visto. Essa relação é um componente do conteúdo do texto narrativo: A diz que B vê o que C está fazendo” (p. 208).

Mais adiante demonstraremos como esse agente focalizador se caracteriza nos elementos que compõe o estrato visual da narrativa em *Where the wild things are* e quais componentes da linguagem visual trabalhada pelo autor se encarregam da narração dos conteúdos diegéticos.

A abordagem aqui proposta deriva do que consideramos certa limitação nas teorias vigentes que buscam explicar a relação entre

palavra e imagens no livro ilustrado. Em nossa opinião, a grande maioria desses estudos pouco oferece às pesquisadoras e aos pesquisadores do assunto, no que se refere a ferramentas práticas que auxiliem na análise estética desse tipo de obra.

A TRADUÇÃO BRASILEIRA DE *WHERE THE WILD THINGS ARE*

A obra *Where the things are* tem uma primeira edição brasileira realizada por Heloisa Jahn, com o título *Onde vivem os monstros*, e publicada pela extinta editora Cosac Naify em 2009, com uma segunda edição em 2014. Em 2023, a Editora Schwarcz S. A., sob o selo da Companhia das Letrinhas, republica a obra em uma nova edição. O livro de Sendak recebeu uma versão cinematográfica também em 2009, realizada pelos estúdios da Warner Bros., sendo dirigida por Spike Jonze e com roteiro dele e de Dave Eggers. Quando foi lançada, em 1963, essa obra representou uma ruptura na tradição da indústria livreira no que se refere à prática de sempre retratar as personagens mirins como modelos de virtude a serem seguidos, padrão para as obras de literatura infantil da época, ou com comportamento reprovável a ser repudiado. A recepção da obra no momento de seu surgimento é marcada por algumas manifestações contrárias aos supostos conteúdos impróprios para o público de pouca idade presentes no livro, como relatam Eliane Galvão e Guilherme M. da Rocha (2023, p.161-183).

Neste estudo, estaremos sempre nos referindo ao texto verbal da edição original da obra, por conta de algumas diferenças que a versão brasileira apresenta em relação ao original em inglês e que podem atingir as reflexões desenvolvidas nas análises adiante. Um primeiro exemplo que pode ser apontado já se localiza no próprio título em português, no qual ocorre a troca do verbo *estão* (“are”) por “vivem”. O verbo utilizado por Sendak no título original aponta para o reforço dos conteúdos narrados na história, uma vez que, em suas camadas mais profundas, ela se refere a sentimentos íntimos que todo ser humano possui, pouco acessíveis, mas latentes na psique humana e passíveis de alguma forma de manifestação,

dependendo do estado emocional em que se encontra. O verbo escolhido pela tradutora, por sua vez, pode sugerir um distanciamento seguro e que isola em esferas diferentes o mundo concreto de Max e o mundo das criaturas selvagens em que ele se aventura. Se as criaturas selvagens “vivem” naquele lugar distante, isso significa que elas não pertencem de forma alguma ao mundo real e concreto em que o menino vive, pois moram em um lugar distante. Ao contrário disso, no verbo escolhido por Sendak há um sentido dúbio e um deles reforça o argumento principal da história, de que a viagem que o menino realiza é uma viagem ao seu interior mais profundo, onde seus medos e desejos mais íntimos se encontram, à espera de um evento que os desperte.

Outro exemplo de escolhas tradutórias que permitem essa conotação de distanciamento entre os dois mundos, sugerida na tradução, mas evitada no texto original, se encontra logo na primeira oração quando o narrador relata acontecimentos ocorridos “na noite em que Max vestiu sua *roupa de lobo*”¹ (itálicos nossos). Na versão brasileira, registra-se que “Max vestiu sua *fantasia de lobo*” (itálicos nossos), ressaltando o aspecto exterior da existência animal que o menino procura emular por meio da vestimenta. Isso estabelece logo de saída certo caráter fantasioso ao seu comportamento, conseqüentemente se opondo à realidade concreta na qual ele está inserido. Por esta abordagem, pode-se entender que os eventos vividos por Max são puro fruto de sua fantasia, de um devaneio momentâneo, referindo-se a conteúdos que estão dissociados da estrutura psíquica e das pulsões do *Id* do jovem protagonista. O termo utilizado por Sendak, entretanto, aponta para a direção oposta, indicando que o pequeno Max se investe não somente da aparência animal como também da essência primitiva do lobo, apontando, assim, para a natureza interior e primitiva que caracteriza a fantasia onírica na qual ele se

¹ As traduções do texto original aqui presentes são de nossa responsabilidade, mesmo se eventualmente coincidirem com o texto da versão traduzida por Heloisa Jahn.

enreda na sequência da narrativa. A jornada de Max ao seu íntimo mais profundo se inicia já nesse momento.

A linguagem empregada por Sendak nessa sua obra é extremamente poética e muito bem realizada, qualidades as quais, no geral, a tradução de Heloisa Jahn consegue recriar em nossa língua, transpondo mais que satisfatoriamente para o português os gestos poéticos presentes no texto em inglês. A sequência da leitura deste trabalho irá apresentar outros momentos em que nossas escolhas divergem das escolhas realizadas pela tradutora, mas, acreditamos que as análises desenvolvidas deixarão claro os motivos das divergências e das opções que preferimos, sem que isso implique na presunção de que uma ou outra escolha, de ambos os lados, possam ser consideradas como corretas enquanto as outras seriam erradas.

A NARRAÇÃO VISUAL EM *WHERE THE WILD THINGS ARE*, DE MAURICE SENDAK

A obra *Where the wild things are* conta um evento íntimo na vida do pequeno Max, ocorrido após ele ser colocado de castigo por sua mãe por conta de algumas estripulias que fez enquanto trajava uma roupa de lobo. Sentindo-se injustiçado, com ira da mãe, isolado em seu quarto e refugiando-se no seu mais profundo íntimo, Max extravasa o desejo impedido na realidade, vingando-se, inclusive, de injustiça que achava que sofrera. Como criança que é, ele fabula em seu devaneio um mundo novo e distante, mas estruturado a partir das poucas experiências que tem, para onde ele foge, pois apenas lá lhe é permitido liberar a pulsão primitiva do *Id*, realizando o desejo obstruído pelo autoritarismo materno e, a partir de sua perspectiva infantil, dando vazão ao ódio que está sentindo da mãe naquele momento. Mas, com o desejo saciado, o menino experiencia também o medo do abandono e a solidão, por saber que optara por um distanciamento da figura materna, de onde prioritariamente emana o amor que Max já vivenciou em sua curta existência. A reconciliação com a mãe ocorre no momento em

que se reestabelece o equilíbrio emocional de Max, uma vez que ele teve seu impulso de prazer saciado e sua ira aliviada, assim, o menino desveste a roupa de lobo e toma a sopa por ela preparada.

Contando com 338 palavras em seu texto original, o discurso narrativo da obra se realiza prioritariamente por meio das 18 ilustrações nela presentes e que, como o texto escrito, também foram criadas pelo próprio autor, Maurice Sendak. A grande maioria dos eventos descritos no parágrafo anterior são narrados pelas imagens ou por elementos visuais destas no discurso do texto, como ocorre com um dos traços que a crítica frequentemente identifica e aponta como o mais característico dessa obra de Sendak: a gradativa expansão e retração das ilustrações no transcorrer da história. Do ponto de vista narratológico, a exploração desse recurso é o mais claro exemplo na realização textual da “situação narrativa” (Bal, 2021, p. 38) e do registro textual das mudanças no elemento focalizador das ações narradas.

A dinâmica de leitura da obra está determinada pela leitura da página dupla (Linden, 2011; Nikolajeva e Scott, 2010), como vários teóricos descrevem. Assim, o processo de sua leitura é orientado para a percepção de uma ou duas frases verbais em conjunto com uma imagem. Em alguns momentos da narrativa temos as palavras à esquerda e as imagens à direita, em páginas opostas, em outros, as palavras estão escritas em um espaço abaixo das imagens na página e há segmentos da história em que somente as imagens conduzem a narração. O trajeto que a narrativa percorre é, no plano diegético, o trajeto da intensificação gradativa da pulsão do *Id* de Max até seu ápice, com posterior arrefecimento, e, no plano narrativo, o mergulho da focalização na subjetividade da criança, de forma a trazer ao leitor os eventos que ocorrem somente na imaginação do jovem protagonista. Inicialmente, no conjunto das três primeiras páginas duplas, as ações narradas enfatizam a oposição entre a actância de Max e o seu entorno doméstico (Fig. 1). A primeira ilustração da história se encontra reduzida por uma larga margem branca, a qual também serve para indicar a opressão desse entorno doméstico em relação à criança protagonista da

história, decorrente da frágil (e impotente) posição da criança na correlação de forças dentro da estrutura da família. Na segunda, a imagem se expande ligeiramente em relação à anterior pois tal projeção em direção aos limites da página denota a entrega de si ao desejo de diversão com a consequente expansão de sua vontade em buscar o prazer em sua brincadeira. Assim, em relação à primeira, esta se projeta mais em direção à margem, reduzindo-a, e estabelece na narrativa um movimento de gradativa progressão que permanece até que, algumas páginas adiante, a imagem ocupe por completo toda a área da página dupla (imagem inferior da Fig. 2). As diferentes expressões faciais do menino nas duas ilustrações também apontam para essa alteração nos sentimentos íntimos do protagonista.

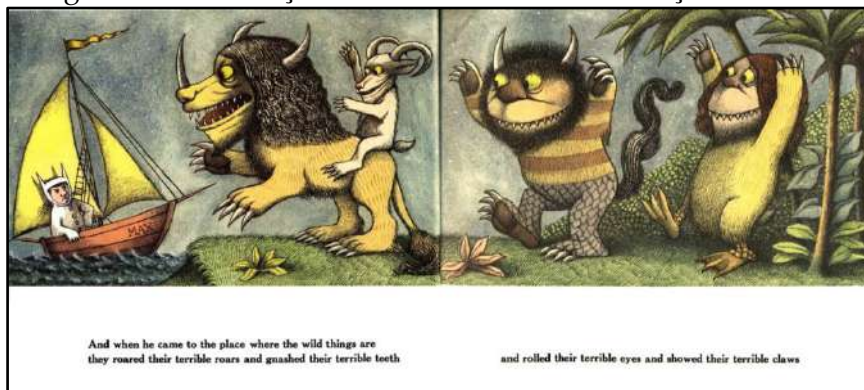
Figura 1 – Focalização externa de Max nas duas ilustrações iniciais da obra



Nestas duas páginas duplas iniciais, a voz narrativa se manifesta tanto na linguagem verbal, que relata de forma geral as ações exteriores perpetradas por Max, quanto nas imagens, que trazem indicações dos conteúdos subjetivos da mente do menino que se manifestam em suas criações. Contudo, nas duas imagens iniciais do texto é o discurso visual que aponta para a inventividade do menino, o qual, de início, está pendurando o que parece ser uma corda improvisada para construir uma espécie de abrigo e da qual pende um animal de pelúcia e que, na ilustração seguinte, corre atrás (ou junto) do cachorro com um garfo (seu cetro de rei) em uma

das mãos. É visualmente que à leitora e ao leitor é informado (pelo quadro na parede com um desenho feito pelo próprio protagonista) que na imaginação da criança já habitam criaturas selvagens ou que este não se furta de interagir com tais produtos de sua fantasia, como revela a figura animalésca pendurada da primeira imagem. Os gestos retratados nestas duas ilustrações iniciais, que apresentam ações concretas realizadas pelo protagonista, são replicados na fantasia onírica experienciada por ele (Fig. 2) e revelam à leitora e ao leitor que o mundo imaginário fantasiado pelo menino não ultrapassa o repertório de experiências e da socialização por que passou.

Figura 2 – Focalização interna de Max nas ilustrações da obra



No momento em que chega no local onde as criaturas selvagens estão, a ilustração, que nesse momento já ocupa da borda direita à borda esquerda e a maior porção da página dupla, apresenta como Max é recebido por uma figura de cor branca e com chifres, cuja pelagem corporal é idêntica à vestimenta de lobo que Max usa, e que está montada em um ser animalesco e peludo com, uma juba e também com chifres. Estas personagens se encontram na página esquerda da página dupla e essas duas figuras repetem, por seus gestos, suas formas e por seus aspectos visuais, a imagem de Max e seu cachorro já apresentada no início da narrativa (Fig. 1, imagem da direita) e estabelecem um paralelismo visual entre as duas ações narradas, revelando que esta segunda se configura como fabulação onírica daquela primeira, pois, apesar de fantasiosa, a criatividade do menino se constrói sobre suas experiências reais e vivências concretas, não sucedendo ir além delas. O mesmo pode ser dito para o gesto de segurar o garfo com o braço levantado (Fig. 1), que é reproduzido na fantasia onírica pelo gesto de levantar o cetro de rei da terra das criaturas selvagens. Além dessas duas figuras, outras duas estão retratadas na página da direita, sendo que uma delas está caracterizada com uma pelagem facial semelhante a uma barba, aparentando trajar uma camisa de mangas longas com listras horizontais, e a outra possui uma longa cabeleira. Esta é a primeira vista que o protagonista têm da terra das criaturas selvagens, que lhe seria, portanto, desconhecida. Contudo, sobre os conteúdos presentes em narrativas direcionadas para o público infantil, no caso os contos de fadas, Bruno Bettelheim (2002) explica que

Tanto no inconsciente como no consciente, os números representam as pessoas. Situações familiares e relações. Estamos bem conscientes de que “um” representa a nós mesmos em relação com o mundo, como sustenta a referência popular ao “Número Um”. “Dois” significa um grupo de dois, um casal, como numa relação amorosa ou marital. “Dois contra um” representa estar injustiçado ou mesmo definitivamente desclassificado numa competição. No inconsciente

ou nos sonhos, “um” pode representar ou a própria pessoa, como ocorre na nossa mente consciente, ou “particularmente para as crianças” - a figura paterna dominante. Para os adultos, “um” se refere também à pessoa que possui poder sobre nós, tal como o patrão. Na mente infantil, “dois” representa normalmente os dois pais, e “três” vale pela criança em relação a seus pais, mas não em relação a seus irmãos. Esta é a razão pela qual, qualquer que seja a posição da criança dentro do grupo de irmãos, o número três se refere a ela mesma. Quando numa estória de fadas a criança é a terceira, o ouvinte facilmente se identifica com ela porque dentro da constelação familiar mais básica ela é a terceira, independente de ser a mais velha, ou a do meio ou a mais nova dentre os irmãos. (Bettelheim, 2002, p. 116-117)

Como já foi colocado, o jovem protagonista não ultrapassa em sua fabulação os limites da realidade concreta que ele conhece, sendo ele recebido, então, por essas quatro criaturas peculiarmente caracterizadas. Pode-se assim inferir que tanto a figura paterna quanto a materna de Max estão representadas por estas duas últimas personagens, que, juntamente com as outras duas já mencionadas, reproduzem a organização do que o menino identificava ser a estrutura de um lar, como o seu próprio, mas, no caso, o das criaturas selvagens. Quatro criaturas assim caracterizadas recebem Max em sua terra, pois 4 personagens formam o núcleo familiar do jovem protagonista: ele próprio, sua mãe, seu pai e seu cachorro. Conforme as ilustrações subsequentes mostram, essa criatura barbada e essa criatura com cabelos longos são as personagens que mais interagem com o protagonista e que mais mantém proximidade espacial com ele em sua permanência na terra distante e desconhecida. A criatura barbada é a única que possui uma cauda longa e peluda, semelhante à que o menino carrega em sua vestimenta, diferenciando desta apenas no tamanho. Isso cria uma identidade visual pela qual a textura, a cor e o aspecto da cauda portada por Max estão caracterizadas na cauda dessa criatura, a qual representaria assim sua figura paterna. São essas duas criaturas, inclusive, que figuram na ilustração no

paratexto imediatamente anterior ao início da narrativa, na qual, entremeados pelo título da obra, os créditos de autoria e o nome da editora, o jovem Max as persegue, enquanto elas fogem, aparentemente amedontradas. Outro indício de que o mundo imaginário das criaturas selvagens se estrutura a partir da experiência de vida do menino Max é o fato de todas elas serem maiores que ele, de modo que elas estão assim identificadas diretamente com o mundo dos adultos em que ele se insere. Em seu devaneio subconsciente e invertendo a ordem da realidade concreta que conhecia, o menino se torna rei na terra de seres enormes e determina o que é permitido e o que não é permitido fazer.

Essa é também a exata inversão da situação da criança na estrutura da família burguesa, que predomina contemporaneamente, na qual a criança se encontra desprovida de qualquer poder, tendo sua rotina determinada pelos adultos. Desse modo, sentindo-se injustiçado pela tirania da mãe, que não lhe deixa brincar e o coloca de castigo no quarto sem seu jantar, o pequeno Max não deseja um mundo de igualdades ou direitos iguais, pois, como toda criança, sua psique é, antes de tudo, egótica e ele somente deseja um mundo onde sua vontade seja realizada de forma livre e sem impedimentos. Metaforizado pelo barco que também recebe o nome “Max”, o impulso do *Id* do menino carrega seu *Ego* (o próprio Max) pelas águas e pela distância necessária a ser percorrida, até que se chegue onde estão os seus instintos mais primitivos, o lar das criaturas selvagens.

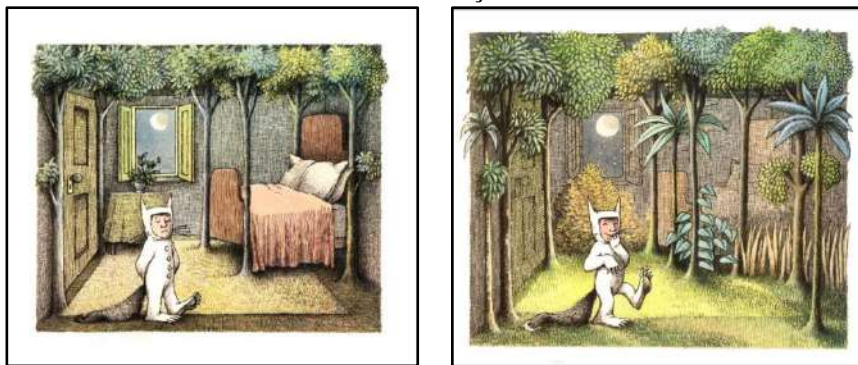
Esta é a solução encontrada por seus desejos para resolver o impasse estabelecido com seu isolamento compulsório no quarto. Neste sentido, sua vingança contra a mãe se completa quando ele, saciado da brincadeira, “manda as criaturas selvagens para a cama sem sua sopa”. Não por acaso, este é o momento de inflexão na história, quando o menino, cansado do ódio e sentindo o abandono da ausência do amor materno, interrompe sua trajetória de oposição às ações da mãe e inicia um percurso de reconciliação com a mesma. Mas, mais do que fugir de sua realidade concreta e

imediate, o devaneio do protagonista serve para que ele possa, pelo menos temporariamente, ser o centro de todas as atenções e ter algum poder sobre o mundo que o cerca para se tornar um agente do próprio destino.

Na narrativa *Where the wild things are* temos, então, a voz narrativa expressa em uma forma pictórica, empregando elementos da linguagem visual na construção do discurso narrativo e valendo-se de uma variação na focalização para indicar duas percepções distintas das ações narradas. Nos momentos iniciais da narrativa, a focalização se dá a partir de um narrador que se encontra externo aos acontecimentos da história, mas que permite que se conheçam vários traços da subjetividade do protagonista, assim como algumas de suas ações. De certa forma, essa voz narrativa externa às ações diegéticas pode ser identificada com uma voz adulta, na medida em que define as ações da criança como “mischief” (Sendak, p. 2), percepção diferente da que o menino tem dos próprios atos. A partir da terceira página dupla da narrativa, o narrador inicia um mergulho na psique do protagonista, o que é indicado somente pelas imagens, as quais passam a retratar a forma como a realidade vai sendo percebida pela criança a partir desse momento.

A partir da terceira ilustração, a perspectiva da narração se caracteriza com a focalização dos eventos narrados pela perspectiva dos desejos inconscientes do jovem Max, que busca produzir um mundo diverso daquele em que se encontra e no qual suas pulsões podem fluir. Neste momento as folhas das árvores que surgiram no quarto do protagonista começam a sangrar a margem, indicando a passagem da focalização externa para a perspectiva interna da criança, que em fantasia ultrapassa as barreiras impostas pela autoridade materna e sorri com a possibilidade de extravasar a pulsão primitiva da busca pelo prazer da diversão (Fig. 3).

Figura 3 – Transição da focalização externa para a focalização interna nas ilustrações da obra



A ilustração final da narrativa revela que fisicamente o menino jamais saiu de seu quarto e indica que somente em sonho, na subjetividade do subconsciente de Max, ocorre a viagem do protagonista à terra das criaturas selvagens. Mas, como se disse, tudo isso é narrado à leitora e ao leitor exclusivamente por informações visuais, assim sendo, deste momento em diante, a focalização é deixada a cargo da criança que foi contrariada pela mãe em seu ímpeto pela diversão. Desde que se inicia esse processo, na ilustração da terceira página dupla da obra, o protagonista encontra-se com os olhos fechados (ou bocejando) na maior parte do tempo em que as ações acontecem naquela terra distante e isso deixa entender que o menino adormeceu e busca efetivar em sonho o que foi impedido de realizar na realidade concreta.

Dessa forma, as folhas que começam a ultrapassar a borda da ilustração são os signos do discurso narrativo visual que apontam que a apresentação dos eventos da história passa, então, pela subjetividade de Max. O transbordar gradativo da ilustração sobre a superfície da página dupla, até que exista apenas o texto visual a contar a história, representa em imagens, no plano diegético, o extravasar do desejo, a liberação do *Id* do jovem protagonista. No plano da narrativa, esse movimento indica o trabalho de

focalização do gradativo acesso às emoções e aos pensamentos mais íntimos do menino, os quais são pouco a pouco acessados e elaborados pelo seu subconsciente.

Considerando outros elementos que compõe a gramática da linguagem visual (Dondis, 2007; Arnheim, 2011), é marcante como o trabalho com o traço e com as linhas desenvolvido por Sendak nesta obra cumprem uma função de extrema importância na configuração do discurso narrativo. O largo uso de hachuras cumpre, no momento da narração, tanto uma função descritivo-narrativa quanto uma função espacial de caracterização. Em sua função descritivo-narrativa, as hachuras identificam visualmente os traços fundamentais do protagonista com sua roupa de lobo, e de seu cachorro, na realidade concreta e replicam tal identificação visual na descrição dos aspectos visuais das criaturas selvagens. Como se disse, narrativamente a viagem e as aventuras de Max são produto do mergulho do narrador na subjetividade do protagonista com a focalização das ações pela perspectiva do menino. Assim, ao reproduzir elementos visuais, percebidos por Max na sua realidade em figuras do mundo alternativo criado por ele, por meio das hachuras, a voz narrativa visual está apontando para a identidade entre essas duas realidades e indicando que a percepção do protagonista é o fator determinante na configuração daquele mundo imaginário.

Em sua função espacial de caracterização, as linhas das hachuras também funcionam como reforço para a afirmação da similitude espacial dos dois mundos retratados na narrativa, o que, na história, indica que um deles de algum modo deriva do outro. Nas duas primeiras ilustrações da obra (Fig. 1), as hachuras das paredes, da porta, do chão, dos tecidos e da planta no quarto de Max estabelecem um padrão de textura que se encontra reproduzido na ambientação do mundo das criaturas selvagens. No momento em que a voz narrativa visual relata o processo de transformação do quarto de Max (Fig. 3), ela deixa claro que a caracterização do espaço da terra imaginária se estabelece nos aspectos e traços mais elementares do espaço privado do quarto do

menino. Assim, das linhas verticais da janela, do canto das paredes, da porta e dos batentes da cama do menino surgem as linhas verticais das árvores. E, sendo sugerido pela planta que se encontra no vaso diante da janela do quarto, das linhas das hachuras das paredes, do tapete e do sombreado dos tecidos da toalha da mesa e do lençol na cama, os quais estabelecem o padrão de textura peculiar do quarto, surgem as linhas que caracterizam a textura da vegetação típica da terra das criaturas selvagens. Nessa altura, vale dizer que também as cores utilizadas por Sendak desempenham papel importante na tarefa de identificação espacial entre as duas realidades representadas na história. Assim como as linhas que compõe as hachuras, os matizes e as cores das duas realidades diegéticas em pouco, ou quase, nada diferem, apontando também para a identificação (ou não diferenciação) entre a suposta realidade concreta de Max e sua fantasia onírica.

Essa obra de Sendak se tornou célebre por apresentar como protagonista uma criança em sua completude emocional e psíquica, não escondendo o sentimento de ódio que Max experimenta ao ter suas vontades contrariadas. Tal sentimento é sublimado quando o menino se torna rei na terra sonhada e domina as criaturas selvagens, exercitando o poder que ele não tinha no núcleo familiar, para, após se cansar da diversão irrefreada, impor aos seus súditos exatamente o mesmo castigo que recebera da mãe. O ódio de Max é direcionado ao autoritarismo materno, que o priva de prazer, e não à figura materna como um todo, uma vez que a mãe pune o menino por uma suposta atitude insolente dele, quando este diz que “irá devorá-la”, ao ser chamado de “coisa selvagem”. Na perspectiva de Max, a interação fazia parte da brincadeira em que estava envolvido, não representando desrespeito à mãe. No mundo onírico, quando Max decide voltar para casa, as criaturas selvagens tentam demovê-lo do intento dizendo: “Oh, por favor, não vá – nós vamos te devorar – nós amamos muito você!”. Dessa forma, elas repetem a mesma frase para o menino, mas com o adendo que explicita o modo que ela era entendida pelo protagonista e que não foi compreendida pela mãe.

Assim, o ódio e a revolta do menino surgem do sentimento de frustração e por conta da injustiça com a qual ele acredita estar sendo tratado. O jovem protagonista não escapa também dos efeitos negativos do ódio sentido, pois este leva-o a se afastar do núcleo de amor que ele conhece, sua mãe. Contudo, uma vez saciado esse ódio, o menino encontra-se com fome e emocionalmente exausto e, no seu íntimo se abre o espaço para o sentimento de abandono, de distanciamento e de solidão que o atinge e ele começa a desejar “estar onde alguém o amasse mais do que tudo”.

É nesse momento que a mãe traz a sopa para Max no quarto e seu subconsciente, estimulado pelo olfato, detecta as boas lembranças do lar e se encarrega de trazê-lo de volta para a realidade. A paz emocional do protagonista neste momento é expressa no seu sorriso e no gesto de retirar a roupa de lobo, o que indica que ele está abandonando o comportamento selvagem motivador da tensão da história. Após o turbilhão de emoções depuradas em sua fantasia onírica, registra-se esse equilíbrio emocional recuperado também na composição da última página dupla da narrativa, onde a última ilustração da história ocupa exatamente toda a página da direita, estabelecendo um perfeito balanço da linguagem visual com a linguagem verbal, que domina a página da esquerda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Where the wild things are* Maurice Sendak apresenta ao público uma história íntima e intensa, derivada de simples ações cotidianas da vida do seu jovem protagonista. As leitoras e os leitores são convidados a acompanhar todo o desenrolar da fantasia do menino Max, que se indigna, se alegra, se cansa, se entristece e se reconcilia ao longo da trajetória do seu solitário devaneio onírico. A criança apresentada pela narrativa de Sendak é uma criança real na acepção mais direta da palavra – entendimento geral já consolidado na fortuna crítica do livro –, a

qual tem sua relação com o mundo mediada pela fantasia e por suas pulsões primitivas e egóticas, das quais não se excluem sentimentos considerados negativos, como o ódio e o desejo de vingança. Embora a forma do livro seja extremamente requintada em sua elaboração, como tentamos demonstrar na análise acima realizada, o tema que ela aborda é simples e de fácil compreensão para o leitor mirim, que vivencia diariamente as mesmas inquietações que o pequeno Max.

Contudo, do ponto de vista estético que aqui nos interessa, o mais significativo nessa obra é que todos esses conteúdos abstratos e íntimos que se encontram no subconsciente do protagonista são disponibilizados à leitora e ao leitor prioritariamente por meio das ilustrações integrantes do texto. O autor privilegia a expressividade das ilustrações na configuração geral da narração e transmite as informações da história utilizando diversos recursos elementares da linguagem visual, como as formas, a linha e as cores. Assim, esses elementos visuais assumem funções específicas no texto e desempenham um papel ativo na estrutura narrativa que o configura.

Como apresentado anteriormente, as formas caracterizadoras das personagens, seus traços elementares e seus gestos trazem dados narrativos que auxiliam na tarefa do contar a história, da mesma forma que as linhas das ilustrações (sobretudo na composição das hachuras) funcionam como signos textuais do relacionamento e da subordinação de conteúdos diegéticos existente entre os assuntos contidos nas ilustrações. Até mesmo a diferença no tamanho do protagonista em relação às demais personagens da história, ou seja, a escala das imagens, cumpre um papel na caracterização geral do narrador e da focalização de determinadas ações diegéticas, isto é, apresentam uma função narrativa na estrutura textual. Enfim, esta obra de Sendak, como as demais que ele ilustra, tem no estrato pictórico do texto o centro do processo de narração da história.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual* – uma psicologia da visão criadora. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

BAL, Mieke: *Narratologia: Introdução à teoria da narrativa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins fontes, 2007.

GALVÃO, Eliane; ROCHA, Guilherme Magri da. Max, o encantador de monstros. In. CECCANTINI, João Luís; GALVÃO, Eliane; VALENTE, Thiago Alves [Org.]. *Literatura infantil e juvenil na fogueira*. Belo Horizonte: Aletria, 2024. p. 161-173.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole: *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SENDAK, Maurice. *Where the wild things are*. HarperCollins Publishers: New York, 1984.

SENDAK, Maurice. *Onde vivem os monstros*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2023.

VAN DER LINDEN, Sophie: *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

**AUTORIA COLABORATIVA:
VIRGINIA WOOLF E SEUS SOBRINHOS EM PROSA E
ILUSTRAÇÃO**

Guilherme Magri da Rocha
Diana Navas

INTRODUÇÃO

Os editores da *Norton Anthology of Children's Literature* (2005), como Jack Zipes e Lissa Paul, destacam que a literatura infantil frequentemente não é considerada “literatura de verdade”. Essa visão, infelizmente, ainda persiste, subestimando a profundidade e o valor artístico das obras destinadas ao público infantil. No entanto, nos últimos anos, essa perspectiva tem sido desafiada por acadêmicos e críticos literários que reconhecem a complexidade e a importância dessas obras. A crescente inclusão de livros infantis em currículos escolares e universitários reforça a importância de reconhecer e valorizar essas obras como uma parte integral do cânone literário. No contexto anglo-americano, autores como Philip Pullman e J.K. Rowling têm sido celebrados por suas contribuições ao gênero, demonstrando que a literatura infantil pode ser tão rica e impactante quanto qualquer outra forma de literatura.

Ainda assim, os estudos de literatura infantil e modernismo literário apresentam uma relação historicamente negligenciada, conforme evidenciado pela escassa discussão encontrada em bibliotecas e bases de dados *online*. A exclusão da literatura infantil do cânone literário mais amplo e a ênfase em sua categorização por gênero, em vez de cronologia, contribuíram para essa lacuna. Essa separação se reflete na organização dos estudos sobre literatura infantil, que priorizam gêneros como contos de fadas e fábulas, em vez de contextualizações históricas, dificultando a integração com

movimentos literários como o modernismo (Westman, 2008). Essa prática se originou com bibliotecários, professores e editores no século XX, que classificavam os livros infantis de acordo com a idade e habilidade de leitura dos leitores, resultando em distinções entre livros ilustrados, leituras para o ensino fundamental e capítulos de livros.

Apesar dessa divisão, alguns estudos começaram a preencher essa lacuna. Pesquisadoras como Juliet Dusinberre, com seu trabalho *Alice to the Lighthouse* (1987), e Kimberly Reynolds, com *Radical Children's Literature* (2007), examinaram a interseção entre literatura infantil e modernismo. Katherine Chandler e Susan Anderson também exploraram autores clássicos de literatura infantil através de uma lente modernista, reavaliando suas contribuições e alinhando-as com os princípios estéticos e temáticos do modernismo. Essas análises, no entanto, muitas vezes permanecem isoladas dentro dos campos da literatura infantil ou do modernismo, sem criar uma ponte efetiva entre os dois. Entretanto, tópicos sobre qualquer aspecto da literatura infantil durante o período modernista, como a influência da arte modernista na literatura infantil e a tecnologia e a produção do livro infantil modernista, demonstram a amplitude e a profundidade das interseções entre a literatura infantil e o movimento modernista anglo-americano.

Neste texto, cujo intuito é aproximar a literatura infantil do movimento modernista, discutiremos a produção de Virginia Woolf com seus sobrinhos, Quentin e Julian Bell, no suplemento *Charleston*.

O SUPLEMENTO *CHARLESTON* COMO PRODUTO INTERGERACIONAL

O suplemento *Charleston* foi um jornal de circulação familiar criado pelos irmãos Julian e Quentin Bell, filhos de Vanessa e Clive Bell. Iniciado em 1923, quando Julian tinha 15 anos e Quentin 13, o *Charleston Bulletin* era uma empreitada criativa destinada a documentar e satirizar a vida cotidiana da família Bell e de seus

amigos próximos, muitos dos quais eram figuras proeminentes do grupo Bloomsbury. Quentin Bell, que liderou o projeto, produziu a maioria das ilustrações e textos, enquanto Julian contribuía esporadicamente. Esse esforço colaborativo dentro do ambiente doméstico proporcionava uma plataforma de expressão criativa que envolvia diversos membros da família, incluindo sua tia, Virginia Woolf.

A escritora participou ativamente da criação dos números do suplemento. Sua contribuição acrescentou um nível de sofisticação literária e humor mordaz ao projeto. Woolf escrevia com uma leveza e espontaneidade que contrastavam com suas obras mais sérias destinadas ao público adulto. Entre suas colaborações, destaca-se o já mencionado *The Widow and the Parrot*, um conto transformado em livro ilustrado que demonstra sua habilidade em adaptar seu estilo narrativo para um contexto mais lúdico e familiar. Esta colaboração não apenas fortaleceu os laços familiares, mas também permitiu que Woolf explorasse aspectos mais leves e humorísticos de sua escrita, revelando uma faceta diferente de sua personalidade literária.

Os suplementos, produzidos entre 1923 e 1927, coincidiram com um período altamente produtivo tanto na vida profissional quanto pessoal de Woolf. Durante esses anos, ela escreveu obras significativas como *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*, além de manter atividades jornalísticas. As edições do suplemento *Charleston* eram caracterizadas por uma mistura de reportagens fictícias, caricaturas e anedotas humorísticas sobre a vida em Charleston e suas figuras residentes, frequentemente abordando suas peculiaridades de maneira jocosa e satírica.

A publicação dos suplementos do *Charleston Bulletin* pela British Library em 2013 tornou esse aspecto íntimo e criativo da vida da família Bell acessível a um público mais amplo. Com um *design* cuidadoso que preserva as ilustrações originais e o *design* das edições manuscritas, o livro oferece uma visão única sobre a dinâmica familiar e a interação criativa no círculo de Bloomsbury. Esta coleção não apenas celebra a engenhosidade e o humor de Woolf e seus

sobrinhos, mas também destaca a importância de reconhecer e valorizar as formas de expressão literária e artística que surgem em contextos pessoais e familiares. Ao fazer isso, contribui para uma compreensão mais ampla e rica da obra de Virginia Woolf e da história cultural do modernismo anglo-americano, demonstrando como as relações e colaborações familiares podem influenciar profundamente a produção artística e literária.

Essas relações e colaborações familiares são chamadas por Victoria Ford Smith (2017) de colaborações intergeracionais, que ela define como parcerias criativas e produtivas entre adultos e crianças na criação de obras literárias e artefatos culturais. Em seu texto de 2017, a pesquisadora explora como essas colaborações desafiam as noções tradicionais de autoria ao incluir crianças como participantes ativas e não apenas como receptoras passivas no processo literário. Essa autoria colaborativa envolve-as contribuindo como coautoras, ilustradoras, críticas e até mesmo editoras, desempenhando um papel significativo na elaboração e produção de literatura.

No geral, o trabalho de Smith (2017) revela que as colaborações intergeracionais foram fundamentais para a criação de um corpo de literatura infantil que era tanto inovador quanto reflexo de um diálogo complexo entre as gerações. Essa abordagem não só expande o conceito de autoria, mas também destaca a importância de ver as crianças como contribuidoras significativas para a produção cultural e literária. O caso de Virginia Woolf e do suplemento *Charleston* é desafiador. Embora os textos tenham sido elaborados com crianças, sua publicação recente não é direcionada a elas. Na verdade, trata-se de um produto de uma biblioteca destinado a pesquisadores e interessados na obra de Virginia Woolf.

Este fenômeno ressalta uma problemática apontada por Smith (2017), para quem as colaborações intergeracionais frequentemente têm suas contribuições infantis apagadas ou minimizadas quando os textos são recontextualizados para audiências adultas e acadêmicas. Isso gera uma disjunção entre o processo criativo

original e a forma como as obras são posteriormente percebidas e valorizadas.

CHARLESTON: UM REFÚGIO CRIATIVO

Há duas questões que não devemos perder de vista quando analisamos o suplemento *Charleston*: o espaço e seus habitantes. O espaço, a residência Charleston, desempenha um papel fundamental, pois foi o cenário onde a criatividade e a colaboração floresceram entre os membros da família e amigos íntimos. Os habitantes, incluindo figuras notáveis como Virginia Woolf, Vanessa Bell e outros membros do grupo Bloomsbury, foram os protagonistas dessas interações, contribuindo significativamente para a riqueza cultural e artística que emergiu desse ambiente singular.

Charleston é uma casa de campo situada em Firle, East Sussex. Adquirida em 1916 por Vanessa e Duncan Grant, a casa rapidamente se transformou em um centro de atividade artística e intelectual. Durante a Primeira Guerra Mundial, Charleston ofereceu um refúgio para artistas e escritores, permitindo que eles continuassem suas obras em um ambiente de tranquilidade e inspiração. A casa não era apenas um local de residência, mas também um espaço de experimentação artística, onde as paredes eram decoradas com murais e cada quarto refletia o estilo e a visão dos seus habitantes. Hoje, Charleston é um museu que celebra o legado do Grupo Bloomsbury e a vida criativa que ali floresceu.

Vanessa Bell, uma das figuras centrais do Bloomsbury, foi uma pintora e *designer* de interiores influente. Nascida em 1879, ela era a irmã mais velha de Virginia Woolf e desempenhou um papel crucial na dinamização da vida cultural e artística de Charleston. Sua obra é caracterizada pelo uso ousado de cor e forma, que a faz uma das pioneiras do modernismo na pintura britânica. Além de suas contribuições artísticas, Bell era uma figura materna e uma anfitriã generosa, criando um ambiente acolhedor e inspirador em Charleston. Seu relacionamento com Duncan Grant e sua colaboração artística resultaram em algumas das obras mais

inovadoras do período, incluindo os murais e projetos de *design* que adornam Charleston até hoje.

“A life of Vanessa Bell” é o número natalino do *Charleston Bulletin*. Trata-se de uma história publicada pela Hogarth Press, escrita e editada por Virginia Woolf, com ilustrações e ortografia de Quentin Bell. Seu conteúdo é dividido entre 20 cenas. Cada uma contém um breve acontecimento ou descrição e uma ilustração (no conjunto, há uma exceção), que tende a ser no meio da página. Como se trata de um conjunto de vinhetas, é difícil resumir a história numa fábula, por isso, nos limitaremos a breves descrições: na primeira cena, Vanessa confunde contas vermelhas com mingau e as come, enquanto a governanta chega tarde demais. Na segunda cena, Vanessa é vista montada em seu pônei, Topsy, subindo os degraus do Albert Memorial para examinar a condição da estátua do Príncipe Albert.

A terceira cena relata sua única experiência de pesca, quando ela pega 150 peixes, que precisaram ser mortos com uma vassoura por Paddy. Após isso, ela nunca mais pescou. Na quarta cena, motivada por provocações, Vanessa escala um arbusto espinhoso por seis horas em busca de seu guarda-chuva perdido, sendo resgatada pelo professor Wolstenholme com uma escada. A quinta cena aborda a perda de um pacote de roupas caras de damas de honra, deixado em um banheiro de terceira classe, causando desespero no noivo. Na sexta cena, durante um casamento, uma viúva é retirada do local por seu traje ser considerado agourento para a noiva.

Na sétima cena, no dia do casamento de Vanessa, o motorista se perde e ela chega uma hora atrasada, mas ainda consegue pegar o trem para a lua de mel. A oitava cena sugere uma cena que é melhor imaginada do que descrita, mencionando apenas um padrão grego em laranja. A nona cena descreve uma tentativa frustrada da autora Mrs. Humphry Ward de convidar Vanessa para tomar chá. Em outro incidente, um inseto entra no ouvido de Vanessa e Austen Chamberlain o remove com um gancho. Na décima cena, Vanessa tenta flutuar um anel em um poço turco sem sucesso.

Na décima primeira cena, Vanessa tenta ser tática ao informar Sylvia sobre a rejeição de suas pinturas. Na 12ª cena, ela e Toby pregam uma peça em Madame No-non, puxando a cadeira quando ela vai se sentar. Na 13ª cena, Vanessa se engana achando que vê um bando de aves quando são apenas um tordo e dois pardais. A 14ª cena trata de uma conversa com um oficial de alfândega onde Vanessa menciona ter perdido quase tudo, exceto suas porcelanas. Na 15ª cena, Vanessa se confunde com o significado de um bilhete de retorno, achando que tinha que voltar pelo mesmo caminho, não no mesmo dia, e acaba pagando duas vezes.

Na 16ª cena, Vanessa confunde o horário e acaba pegando um trem errado. Na 17ª cena, ela monta um burro para procurar seu guarda-chuva perdido. Na 18ª cena, Duncan e Vanessa debatem sobre o tempo perdido devido a um relógio fora de hora. Na 19ª cena, Vanessa se queixa de perder dez pares de óculos em uma semana, que são encontrados emaranhados em seu cabelo. Finalmente, na 20ª, Vanessa escreve um aviso em um prato de ovos, que permanece intocado por 20 anos até ser tocado recentemente, concluindo as aventuras de Vanessa com votos de boas festas.

Feito este breve resumo, discutamos a colaboração de Woolf e Bell na criação deste iconotexto.

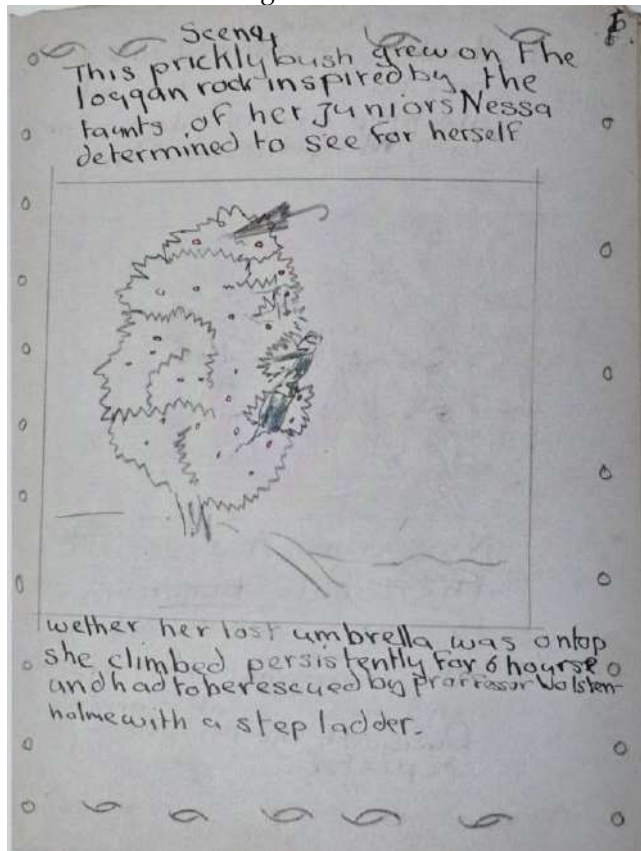
O ICONOTEXTO: PRODUTO DA COLABORAÇÃO INTERGERACIONAL

A ilustração nos livros infantis desempenha um papel crucial, não apenas como complemento ao texto, mas também como um componente essencial da experiência de leitura. Esse papel multifacetado se manifesta em várias dimensões, desde a contribuição para o desenvolvimento cognitivo até a facilitação da alfabetização visual e a ampliação do engajamento emocional das crianças. Nikolajeva e Scott (2006) afirmam que a ilustração é fundamental para o desenvolvimento cognitivo infantil, pois as imagens ajudam a melhorar a compreensão e a retenção da história, facilitando a conexão entre texto e imagem. Esse processo é essencial, pois crianças pequenas muitas vezes dependem mais de

pistas visuais do que textuais para entender narrativas complexas. As ilustrações preenchem as lacunas deixadas pelo texto, tornando a história mais acessível e compreensível.

Além disso, as ilustrações têm o poder de cativar a imaginação das crianças e criar uma conexão emocional com a história. Segundo Nodelman (1988), a arte nos livros infantis evoca emoções, constrói atmosferas e define o tom da narrativa. As cores, as formas e os estilos artísticos escolhidos pelo ilustrador são cruciais na maneira como as crianças percebem e se envolvem com a história. Arizpe e Styles (2003) demonstram que as crianças frequentemente lembram-se mais das ilustrações do que do texto, destacando a importância do componente visual na criação de memórias duradouras. De acordo com Lewis (2001), os livros ilustrados introduzem as crianças a diferentes culturas e perspectivas, promovendo empatia e compreensão intercultural. Ilustradores como Maurice Sendak e Shaun Tan são conhecidos por suas representações diversas, que ajudam as crianças a explorar e entender realidades além de suas próprias experiências. Em muitos livros infantis contemporâneos, as ilustrações são projetadas para interagir com o leitor, promovendo uma experiência de leitura ativa. Segundo Sipe (1998), essa interatividade encoraja as crianças a participar ativamente da construção do significado, tornando a leitura mais dinâmica e envolvente. No caso de "A Life of Vanessa Bell", com exceção da oitava cena, onde Vanessa carrega um penico por um corredor, as ilustrações tendem a representar o que é descrito no texto verbal, construindo um iconotexto por imitação, mas ainda mantendo uma interatividade rica entre texto e imagem. Vejamos, por exemplo, o iconotexto da cena quatro.

Figura 1 - Cena



Fonte: WOOLF, V.; BELL, Q. 2013.

A imagem extraída do suplemento *Charleston* é intitulada "Scene 4" e contém uma ilustração que acompanha o texto escrito. O texto, não paginado, diz: "This prickly bush grew on the Loggan rock inspired by the taunts of her juniors Nessa determined to see for herself whether her lost umbrella was on top she climbed persistently for 6 hours and had to be rescued by professor Wolstenholme with a step ladder" ("Este arbusto espinhoso cresceu na Loggan Rock inspirado pelas provocações de seus colegas mais jovens. Nessa, determinada a ver por si mesma se seu guarda-chuva perdido estava no topo, escalou persistentemente

por 6 horas e teve que ser resgatada pelo professor Wolstenholme com uma escada”). A escrita é feita à mão, por Quentin Bell, com uma caligrafia infantil.

Abaixo do texto, há uma ilustração feita a lápis e parcialmente colorida. O desenho mostra um grande arbusto espinhoso crescendo sobre uma rocha. O arbusto é volumoso, com galhos e folhas pontiagudas desenhados de forma caótica, transmitindo uma sensação de desordem. Entre os galhos e folhas do arbusto, é possível ver o guarda-chuva perdido de Nessa, preso no topo. O guarda-chuva é desenhado de forma simples, mas está claramente visível, destacando-se entre as folhas.

A figura de Nessa está desenhada ao lado do arbusto, em uma posição que indica sua tentativa de escalada. Ela é representada como uma pequena figura, com braços e pernas esticados, enfatizando seu esforço e determinação. A desproporção entre Nessa e o arbusto torna o cenário ainda mais absurdo, sugerindo que a escalada não deveria realmente levar seis horas. A simplicidade do traço, com contornos básicos e uma coloração mínima, contribui para a atmosfera lúdica da imagem.

Ao comparar a ilustração com o texto, nota-se que ambos se complementam para criar uma narrativa de humor *nonsense*. O texto descreve uma situação absurda – a escalada persistente de Nessa por seis horas e seu resgate por um professor com uma escada – e a ilustração visualiza essa absurdidade com a representação exagerada do arbusto espinhoso e a pequena figura de Nessa. A desproporção e os detalhes caóticos do desenho reforçam o tom cômico e irreal do texto, enquanto a simplicidade da ilustração mantém uma qualidade infantil e lúdica, evocando o estilo de Edward Lear e Lewis Carroll, conhecidos por suas obras repletas de *nonsense* e humor visual. Essa integração entre texto e imagem é característica do estilo modernista, que frequentemente utiliza a justaposição de elementos para desafiar as expectativas do leitor e criar novas formas de significado.

A análise das cenas de “A Life of Vanessa Bell” revela a importância das ilustrações como elementos centrais na narrativa

infantil, desempenhando múltiplos papéis que vão além do mero complemento ao texto. Embora a oitava cena se destaque pela divergência com o texto, as outras cenas, como a quarta e a sexta, exemplificam a construção de um iconotexto onde texto e imagem se complementam, criando uma narrativa lúdica e absurda, característica do estilo modernista, que desafia as expectativas do leitor e enriquece a experiência de leitura infantil.

A ESTÉTICA MODERNISTA

“A Life of Vanessa Bell” é um texto de Virginia Woolf, ditado a Quentin Bell, que chama a atenção do leitor pela ortografia peculiar atribuída a Bell. Esta ortografia é inconsistente e frequentemente desvia-se das normas padrão, com palavras como “retentife” em vez de “retentive” . Segundo a pesquisadora Rebecca Walkowitz (2006), tais desvios linguísticos são característicos da literatura modernista, que frequentemente abraça a ruptura das convenções linguísticas para capturar a autenticidade e a espontaneidade da fala e do pensamento. Esse estilo ortográfico não convencional pode ser visto como uma tentativa de refletir a fragmentação e a complexidade da experiência moderna, uma preocupação central para autores modernistas.

A pontuação no texto de Bell é notavelmente errática. A ausência de vírgulas e pontos em frases como “her ponie climb 365 steps in order to examine the condition of Prince Albert” e o uso indiscriminado de apóstrofos em “Old nurse Lugton' though violent was too late” criam um fluxo de leitura interrompido e desafiador. De acordo com as análises de Erich Auerbach (1953), essa característica reflete o interesse modernista em fazer experimentações com a forma e a estrutura textual, promovendo uma leitura mais intuitiva e menos linear. Esta abordagem, similar às técnicas de fluxo de consciência utilizadas por escritores como a própria Virginia Woolf, caracteriza a simultaneidade do pensamento humano.

A estrutura narrativa fragmentada de Woolf, que apresenta uma série de cenas desconexas, reflete a tendência modernista de fragmentar a narrativa para capturar a natureza descontínua e muitas vezes caótica da experiência humana. A fragmentação narrativa é um tema recorrente na literatura modernista, conforme argumenta David Trotter (2007). Cada vinheta de “A Life of Vanessa Bell” parece capturar um momento efêmero, contribuindo para uma compreensão mais complexa e multifacetada da personagem. Por exemplo, a vinheta onde Vanessa confunde suas contas vermelhas com mingau, seguida de outra onde tenta escalar um arbusto espinhoso, ilustra essa abordagem fragmentada, destacando a não linearidade típica das obras modernistas (Bradbury; McFarlane, 1978).

A escolha por uma linguagem coloquial e idiomática, aproximada do *nonsense* vitoriano, como em “Lawkamussy how them turkey do roam”, enfatiza a oralidade e a autenticidade da fala. Segundo Bakhtin (1981), a valorização da polifonia e do dialogismo na literatura permite que múltiplas vozes e perspectivas sejam ouvidas, quebrando as normas da linguagem escrita formal. Este estilo dialoga com o desejo modernista de representar a realidade psicológica e social de maneira mais direta e verossímil, permitindo uma representação mais autêntica e inclusiva da experiência humana.

O uso de humor e ironia é outra característica modernista presente no texto. As situações absurdas e cômicas, como Vanessa tentando escalar um arbusto por seis horas ou perdendo repetidamente seus óculos apenas para encontrá-los emaranhados em seu cabelo, subvertem as expectativas do leitor e criam um efeito lúdico. Essa ironia e humor refletem a tendência modernista de criticar ou questionar a realidade social e as normas culturais através de uma perspectiva humorística e satírica (Childs, 2008). A influência do *nonsense* de Edward Lear e Lewis Carroll é evidente, criando um universo onde o absurdo reina (Rocha, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto nos mostrou, por meio de uma discussão sobre o suplemento *Charleston*, que a relação entre modernismo e literatura infantil é marcada por uma inovação estilística e uma abordagem que busca romper com as convenções tradicionais da narrativa. O modernismo, com seu foco na fragmentação, subjetividade e uso experimental da linguagem, permitiu que histórias como “A Life of Mrs. Bell” adquirissem uma profundidade estética. Woolf e Bell exploraram técnicas para criar uma narrativa que não apenas entretém, mas também desafia e estimula intelectualmente seus leitores, tornando a leitura uma experiência rica e complexa.

No *Charleston Bulletin* e, mais especificamente, em “A Life of Mrs. Bell”, Virginia Woolf e Quentin Bell incorporam elementos visuais e textuais, criando uma interação dinâmica entre ilustrações e texto. Essa colaboração resultou em um iconotexto onde as imagens de Bell complementam e expandem a narrativa de Woolf, proporcionando uma experiência de leitura mais envolvente. As vinhetas fragmentadas e as descrições vívidas suscitam um mosaico de eventos e emoções, refletindo a não linearidade característica do modernismo. Para pesquisas futuras, é essencial continuar explorando as interseções entre modernismo e literatura infantil, examinando como outros autores e artistas modernistas contribuíram para esse campo e como essas técnicas narrativas e visuais influenciam o desenvolvimento cognitivo e emocional das crianças. Compreender a evolução e o impacto do modernismo na literatura infantil pode oferecer perspectivas valiosas sobre a forma como as crianças interagem com a arte e a narrativa, promovendo uma educação literária mais abrangente e enriquecedora.

REFERÊNCIAS

ARIZPE, E.; STYLES, M. *Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts*. 2. ed. London: Routledge, 2003.

- AUERBACH, E. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1953.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- BELL, M. *The Cambridge Companion to European Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books, 1978.
- CHILDS, P. *Modernism*. 3. ed. London: Routledge, 2008.
- DUSINBERRE, J. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. Londres: Macmillan, 1987.
- KIEFER, B. *The Potential of Picture Books: From Visual Literacy to Aesthetic Understanding*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1995.
- LEVENSON, M. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- LEWIS, D. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge, 2021.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2006.
- NODELMAN, P. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- REYNOLDS, K. *Radical Children's Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- ROCHA, G. M. *Literatura infantil e modernismo literário: palimpsestos e representações da consciência ficcional em textos de mulheres*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2022.

SIPE, L. R. How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education*, v. 29, n. 2, p. 97-108, 1998.

SMITH, V. F. *Between Generations: Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017..

TROTTER, D. *The Modernist Novel*. New York: Oxford University Press, 2007.

WALKOWITZ, R. *Cosmopolitan Style: Modernism Beyond the Nation*. New York: Columbia University Press, 2006.

WESTMAN, K. E. Children's Literature and Modernism: The Space Between. *Children's Literature Association Quarterly*, v. 32, n. 4, p. 283-286, 2007.

WOOLF, V.; BELL, Q. *The Charleston Bulletin Supplements*. Londres: The Charleston Trust, 2013

**CRIANÇA SENTE COMO A GENTE:
TEMAS FRATURANTES NA ESCRITA DE NEIL GAIMAN
E SUA OBRA *CORALINE***

Isabele Guzella Benedito
Norma Domingos

NEIL GAIMAN

Neil Richard MacKinnon Gaiman, mais conhecido pelo seu legado na literatura fantástica, possui obras em diversos meios de comunicação, atualmente consideradas partes da história da cultura pop, aclamadas pela crítica e pelo público desde a década de 90. Nascido em Hampshire, Reino Unido, em 10 de novembro de 1960, Gaiman reside nos Estados Unidos e boa parte de suas histórias foram desenvolvidas em terras americanas, apesar de o escritor utilizar inúmeras referências a sua origem europeia na construção de seus textos.

Segundo o site¹ oficial do autor, desde a infância ele exprime um amor incondicional pela literatura e se autodenomina “criança selvagem criada em bibliotecas”² (tradução nossa). Desse modo, as leituras que Gaiman realizava na biblioteca local criaram nele o desejo de ser escritor e contribuem como fonte de inspiração até hoje. Entre seus autores favoritos, podemos citar C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Edgar Allan Poe e Ursula K. LeGuin.

¹ Em 2001, Gaiman e sua editora Jennifer Hershey criaram um blog antes do lançamento do romance *American Gods* para que o autor postasse sobre o processo de finalização do livro. Porém, o blog continuou depois da estreia da obra e se tornou um site contendo atualizações e informações sobre o autor, escritas por ele mesmo. Disponível em: <https://neilgaiman.com/>. Acesso em 15 abr. 2024.

² *Feral child who was raised in libraries.*

Movido pela paixão aos livros e ao sonho de se tornar como os escritores que admirava, Neil decide criar suas primeiras histórias. Porém, o início de carreira não foi fácil e suas propostas foram rejeitadas inúmeras vezes. Com isso, deixando temporariamente de lado sua vontade de escrever literatura, Gaiman se compromete a trabalhar como jornalista e entrevistador de uma revista na Inglaterra. Então, durante praticamente toda a década de 80, Neil Gaiman trabalhou na *Knave Magazine*, fenômeno nos anos 70/80 que tinha como alvo o público adulto masculino e se popularizou pelo humor e apelo sexual.

Conforme documentado em seu *blog*, o primeiro livro publicado pelo autor, *Duran Duran: The First Four Years of the Fab Five* (1984), foi a biografia da banda inglesa Duran Duran, que teve sua estreia nas paradas musicais em 1978. Seguindo a mesma linha, seu segundo livro publicado foi intitulado *Don't Panic: The Official Hitch Hiker's Guide to the Galaxy Companion* (1988), no qual conta a história de Douglas Adams, o famoso comediante britânico e escritor de *O guia do mochileiro das galáxias*. No Brasil, a primeira edição da biografia em português foi lançada em 2014 pela editora Novo Século, com a tradução de Leandro Durazzo.

Entretanto, o jovem, que começou com o cargo de entrevistador, aos poucos conquistou o diretor da *Knave*, que passou a permitir a publicação de críticas literárias e pequenos contos de Gaiman nos volumes seguintes. Assim, três dos seus primeiros contos foram expostos de forma inédita pela revista, sendo eles: *We Can Get Them For You Wholesale*, *The Case Of 4 and 20 Blackbirds* e *Manuscript Found In A Milkbottle*.

Finalmente, após uma mudança editorial que deixou a revista mais tradicional³, Gaiman decide tentar novamente a carreira de grande escritor, agora munido de experiência e contatos famosos.

³ Informação disponível em: <https://www.neilgaimanbibliography.com/knave/knave.html>. Acesso em 15 abr. 2024.

Assim, ele publica *Violent cases*⁴ em 1988. Essa curta história em quadrinhos, ilustrada por Dave McKean, tornou-se a obra que introduziria o estilo do artista para os fãs de romances gráficos. Ali, temos os primeiros vislumbres da natureza da escrita intimista, melancólica, misteriosa e fantasiosa de Gaiman como conhecemos hoje. Como apresentado na revista americana *The New Yorker*, por Dana Goodyear, a respeito do estilo do autor, “[...] o encantamento é o seu tema principal: a vida tal como a conhecemos, só que sujeita a visitas de deuses nórdicos, trolls, cavaleiros arturianos e zumbis em idade pré-escolar” (Goodyear, 2010, tradução nossa).

Dessa maneira, o autor ganhou cada vez mais fama e publica, em 1988, *Black Orquid*⁵, uma heroína da DC Comics. Traduzida para o português como *Orquídea Negra*, a HQ teve sua versão definitiva pela editora Panini em 2013. Enfim, as parcerias com McKean e DC Comics levaram Gaiman a publicar de 1988 até 1996 a série de quadrinhos que seria seu maior sucesso, consagrando-o como um ícone da cultura pop: *Sandman*⁶. A história narra as aventuras de Morpheus, a personificação do sonho, e conquistou uma legião de fãs, fazendo com que a obra se tornasse a primeira HQ no mundo a ganhar um prêmio de literatura⁷: o *World Fantasy Award* na categoria *Best Short Story*, em 1991.

O próprio autor revelou⁸ que escrever *Sandman* era uma tarefa muito prazerosa, pois poderia brincar com o enredo e misturar

⁴ Publicada no Brasil pela Editora Aleph em 2014 com tradução de Érico Assis, sob o mesmo título da obra em inglês, a HQ narra a convivência de um médico e um gangster.

⁵ Conta a história da super-heroína Black Orchid que é assassinada, mas renasce e agora precisa redescobrir quem é, pois perdeu a memória.

⁶ Publicada em edição definitiva pela editora Panini em 2021, traduzida por Mike Dringenberg sob o mesmo título da obra em inglês.

⁷ Todos os prêmios do autor estão listados em seu site. Disponível em: https://neilgaiman.com/About_Neil/Awards_and_Honors. Acesso em: 15 de abr. 2024.

⁸ Entrevista concedida a Walter Porto para o jornal Folha de São Paulo em 24 de julho de 2020, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/neil-gaiman-obsessivo-autor-de-sandman-ja-ameacou-se-matar-por-cena-com-boquete.shtml>. Acesso em 16 abr. 2024.

diversos gêneros dentro daquela narrativa, pois os fãs se importavam apenas com a estabilidade da “essência” da obra. Porém, alguns anos depois, Gaiman começa também a se estabelecer na carreira de romancista com a obra *Good Omens*⁹ (1990) – publicada no Brasil pela editora Bertrand em 1998, sob o título de *Belas Maldições* e traduzido por Fábio Fernandes – e passa a ser listado, de acordo com o site do Conselho Britânico de Literatura¹⁰, no *Dictionary of Literary Biography* como um dos dez maiores escritores vivos do pós-modernismo.

Outro grande título do autor é *American gods*¹¹ de 2001, traduzido pela primeira vez para português como *Deuses Americanos* (2002) pela editora Conrad, com tradução de Ana Ban. Esses dois romances consolidaram para Neil Gaiman um grande público de brasileiros jovens adultos/adultos, mas a versatilidade do escritor permitiu também escrever para o público infantil livros que vão desde *The Wolves in the Walls*¹² (2003) e *Hansel and Gretel*¹³ (2014), que revelam a natureza horripilante das histórias de Gaiman para crianças, até as tranquilas e bem-humoradas aventuras do panda Chu em *Chu's Day*¹⁴ (2013).

Assim, com diversas obras amadas pelos leitores de todas as idades e numerosos prêmios ao longo da carreira, Gaiman também é reconhecido pelo trabalho como roteirista e pela meticulosidade ao acompanhar de perto as adaptações de seus escritos. Filmes, animações, séries, peças teatrais, musicais, histórias em quadrinhos

⁹ Conta a história de um anjo e um demônio que, acomodados com suas vidas na terra, se juntam para impedir o apocalipse.

¹⁰ Disponível em: <https://literature.britishcouncil.org/writer/neil-gaiman>. Acesso em: 15 abr. 2024.

¹¹ Acompanhe o embate entre os deuses antigos – entidades bíblicas e mitológicas – e os deuses modernos – dinheiro, tecnologia, fama etc.

¹² Publicada no Brasil pela Rocco em 2006, sob o título *Os Lobos Dentro das Paredes* e com tradução de John Lee Murray.

¹³ Publicado pela Intrínseca em 2015, sob o título de *João e Maria*, com a tradução de Augusto Calil, é uma reescrita do clássico dos irmãos Grimm.

¹⁴ Publicado pela Editora Rocco em 2013, sob o título de *O Dia de Chu*, com tradução de Ana Bergin.

e novelas de rádio: as criações de Neil Gaiman estão nos mais diversos formatos e fazem com que pessoas do mundo inteiro descubram seus livros por intermédio de outros gêneros.

Dessa maneira, as plataformas de *streaming*, cada vez mais crescentes no mercado, embarcam na influência de Gaiman e começam a investir na produção de séries das obras mais famosas. Em 2019, a série *Lúcifer*¹⁵ (2016), originalmente do Canal Fox, tem seus direitos autorais adquiridos pela Netflix, que produziu as últimas três temporadas após a série ter sido cancelada pela produtora original. Inspirada pelo personagem Lúcifer da HQ de *Sandman*, ela totalizou seis temporadas e, em 2021, foi a série mais assistida do serviço de *streaming*.

Também no ano de 2019, o primeiro episódio de *Good Omens* foi lançado pela Amazon Prime Video que atualmente se prepara para sua terceira e última temporada. Com o sucesso da adaptação, a série, que teria apenas uma temporada ao contar toda a história do livro, ganhou mais duas temporadas com roteiro original criado por Gaiman e pelo escritor de humor John Finnemore. Além disso, a produção ganhou dois prêmios de melhor comédia na *Comedy.co.uk Awards - Best TV Comedy Drama* e *Best Comedy of the Year*, ambas em 2019 segundo o site IMDB¹⁶.

Por último, a tão aguardada adaptação de *Sandman* pelos fãs chegou em 2022 pela Netflix, ficando entre as séries mais assistidas do mundo em seus primeiros dias de estreia. Ademais, além de adaptações, Gaiman também escreve roteiros originais para produções que não tem relação com seu trabalho, dentre os mais conhecidos, podemos citar os dois episódios da série *Doctor Who*. O primeiro, *The Doctor's Wife*, da sexta temporada, foi transmitido em

¹⁵ A série foi inspirada em Lúcifer, um dos personagens de *Sandman*. Segundo o site oficial da Netflix, ela conta como Lúcifer, entediado com a vida nas trevas, muda-se para Los Angeles, abre um bar e se aventura com uma investigadora de assassinatos.

¹⁶ Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt1869454/awards/>. Acesso em 15 abr. 2024.

2011 e o segundo, *Nightmare in Silver* foi transmitido em 2013, na sétima temporada.

Ademais, é interessante saber que Gaiman também foi o responsável por adaptar o roteiro para o inglês de *Princess Monoke* (1999), um clássico do *Studio Ghibli* – estúdio de animações japonesas dirigidas por Hayao Miyazaki. Steve Alpert, o chefe da divisão internacional da empresa de animação, publicou o livro de memórias *Sharing a House with the Never-Ending Man: 15 Years at Studio Ghibli*¹⁷ (2020) no qual conta como Neil Gaiman foi peça fundamental para o sucesso da tradução, pois conseguiu restaurar a vivacidade e fluidez das falas que a tradução direta do japonês para o inglês havia tirado delas.

Outro ponto pertinente sobre os novos meios de comunicação e o trabalho de Neil Gaiman é o seu contato com as redes sociais. O autor sempre usou as redes sociais para interagir com seus leitores e, em 2001, foi um dos primeiros escritores a lançar um *blog* – que conta com mais de um milhão de leitores assíduos.

Mas, além de cultivar uma relação boa com seus fãs, Gaiman usa constantemente a internet para defender suas obras: quando a série *Lúcifer* sofria uma ameaça de boicote por irritar alguns telespectadores que não concordavam com a representação carismática do maior inimigo da religião cristã, Gaiman foi às redes sociais para relembrar que não havia sido a primeira vez que sofria intimidações desse tipo, já que *Sandman* também foi alvo de ataques por conter personagens negros e da comunidade LGBTQIA+.

Com isso, o autor inevitavelmente se aproxima dia após dia de seu público jovem, que registra grande parte de seus fãs. Porém, antes mesmo das redes sociais, dos livros infantis e das adaptações de sucesso, Gaiman já maravilhava esses leitores com narrativas que mesclam o fantasioso com um retrato da sociedade, permitindo a fácil imersão na história por meio de personagens com quais o público contemporâneo possa se identificar.

¹⁷ O livro ainda não foi publicado no Brasil.

Dentre seus títulos mais conhecidos, é possível destacar *Coraline* (2012), *The Grevyad Book*¹⁸ (2008), *The Ocean in the End of the Lane*¹⁹ (2013). Porém, a obra *Coraline* de 2002 é, sem dúvidas, um marco na carreira de Gaiman. Publicada pela Bloomsbury, no Reino Unido, e pela Harper Collins, nos Estados Unidos, ela foi o início oficial do autor nas obras de literatura infantojuvenil. Sua versão em português chegou ao Brasil pela primeira vez em 2003 pela editora Rocco, com tradução de Regina de Barros Carvalho, mas ganhou nova edição e novo projeto gráfico (inspirado na capa comemorativa de 10 anos de lançamento na Bloomsbury) pela editora Intrínseca, em 2020, com tradução de Bruna Beber.

CORALINE

O romance *Coraline*, repleto de drama e terror, conta a história de uma esperta garota chamada Coraline Jones que, ao se mudar para uma casa antiga com seus pais, descobre uma porta secreta que a leva a uma versão alternativa de sua própria realidade. Nessa outra dimensão, ela encontra seus "outros pais", que são versões aparentemente melhores e mais atenciosas de seus pais reais. Lá tudo é mais colorido e divertido, e realmente retrataria uma versão perfeita de sua vida, se não fosse pelas pessoas dessa realidade terem estranhos botões pretos no lugar dos olhos.

Com isso, Coraline logo percebe que há algo de errado. Os "outros pais" são, na verdade, criaturas assustadoras que desejam mantê-la presa nesse outro mundo. Assim, a garota embarca em uma aventura perigosa para resgatar seus verdadeiros pais e desvendar os segredos por trás desse mundo encantador, mas ameaçador.

¹⁸ Publicado pela Rocco em 2010, sob o título de *O Livro do Cemitério*, com tradução de Ryta Vinagre. Narra a história de um jovem criado no cemitério por seus moradores sobrenaturais.

¹⁹ Publicado pela Intrínseca em 2013, sob o título de *O Oceano no Fim do Caminho*, com tradução de Renata Pettengill. Conta as memórias que um homem tem de sua cidade natal, nas quais ele relembra eventos estranhos que ocorreram há 40 anos.

Na edição comemorativa do aniversário de 10 anos de *Coraline* pela Harper Collins, lançada em 2012, Neil Gaiman escreve uma introdução exclusiva, na qual conta as motivações e inspirações por trás da obra. Nela, o autor revela que começou a escrever o livro para presentear sua filha Holly, que amava histórias com bruxas e protagonistas corajosas. Porém, após se mudar para os Estados Unidos, Gaiman ficou ocupado com outros projetos e só voltou a rascunhar o livro depois de dez anos. Holly, então, já era uma adolescente, mas sua segunda filha Maddy ainda era uma criança. Assim, o autor se esforçou para terminar o livro para ela.

Muito do cenário e das personagens de *Coraline* foram inspiradas no local onde Holly cresceu, pois Gaiman acreditou que assim não precisaria colocar tantos detalhes nas descrições, já que eram coisas do convívio da menina. Após o lançamento, o livro se tornou um fenômeno e foi vencedor de diversos prêmios, como: *British Science Fiction Award*, *the Hugo*, *the Nebula*, *the Bram Stoker*, e *o American Elizabeth Burr/Worzalla award*.

Da mesma forma, o sucesso do romance proporcionou muitas adaptações. A primeira delas foi uma história em quadrinhos, pensada e ilustrada pelo quadrinista americano P. Craig Russell, a qual teve sua estreia no mesmo ano, segundo o site *Goodreads*²⁰. No Brasil, a obra chegou pela editora Rocco em 8 novembro de 2010 com tradução em português de Regina de Barros Carvalho.

Em 2009, de acordo com o site *IMDB*²¹, *Coraline* se transformou em um videogame para PlayStation 2, Wii e Nintendo DS. Apenas algumas semanas depois, o estúdio norte-americano de animação Laika produziu o que seria a mais reconhecida adaptação de *Coraline*. O longa-metragem, lançado em 2009, chamou a atenção por usar a técnica de animação *stop motion*, também conhecida como animação quadro-a-quadro.

²⁰ Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/1967070.Coraline>. Acesso em 15 abr. 2024.

²¹ Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt1401106/>. Acesso em 15 abr. 2024.

Esse método utiliza modelos reais feitos de plasticina – uma espécie de massa de modelar –, que são movimentados e fotografados quadro a quadro. Posteriormente, os quadros são montados em sequência, criando a impressão de movimento. Dirigido pelo cineasta Henry Selick, mesmo criador de *The Nightmare Before Christmas* (1993), o filme chegou a ser indicado ao Oscar de 2010 na categoria Melhor Filme de Animação²².

Por decisão de Selick, a animação contém alguns personagens originais que não existem no livro, como Wyborne Lovat. Segundo o site *Screenrant*²³, “Wybie”, como é apelidado o garoto misterioso e desengonçado, foi criado pelo diretor para que Coraline tivesse alguém para conversar, já que no romance a personagem exprime suas emoções mediante pensamentos descritos pelo narrador em terceira pessoa. Além disso, segundo o *Fandom*²⁴, *Coraline e o mundo secreto* (2009), como foi chamado no Brasil, intrigou o público com a trilha sonora composta pelo francês Bruno Coulais, interpretada pela Orquestra Sinfônica Húngara e cantada pelo coral infantil de Nice, pois possui um idioma inventado, intensificando o aspecto sombrio e enigmático da obra.

No mesmo ano, segundo a resenha de Ben Brantley para o jornal *The New York Times*²⁵, apenas quatro meses após o lançamento do filme, *Coraline* foi adaptado e lançado como um musical com canções e letras de Stephin Merritt. Dando um salto temporal para 2017, temos um episódio da série *The Simpsons* todo inspirado em *Coraline*. De acordo com o site IMDB²⁶, o 4º episódio “Treehouse of Horror XXVIII” da 29ª temporada foi exibido em 22 de outubro. Em uma das três partes do episódio, a personagem

²² O ganhador da estatueta foi o filme *Up* (2009), dirigido por Pete Docter.

²³ Disponível em: <https://screenrant.com/coraline-movie-wybie-change-advantage-book/>. Acesso em 15 abr. 2024

²⁴ Disponível em: [https://coraline.fandom.com/wiki/Coraline_\(filmography\)_Sound_Track](https://coraline.fandom.com/wiki/Coraline_(filmography)_Sound_Track). Acesso em 15 abr. 2024.

²⁵ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/06/02/theater/reviews/02cora.html>. Acesso em 15 abr. 2024.

²⁶ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt6890620/>. Acesso em 15 abr. 2024.

Lisa, após se desentender com sua família, descobre um portal para outro mundo com a ajuda de seu gato chamado Bola de Neve (dublado pelo próprio Neil Gaiman na versão original em inglês).

Porém, nessa adaptação ela permite que os botões sejam costurados em seus olhos, pois a outra família é vegetariana e aprecia jazz. Gradualmente, todos os membros da família verdadeira têm seus olhos substituídos por botões, exceto Homer. No desfecho, Homer consegue trazer todos de volta ao mundo real, onde a outra família se torna seus empregados. Além disso, a animação do mundo paralelo é em 3D, imitando a técnica de *stop motion* empregada no filme de 2009.

Ademais, em 2021, Neil Gaiman publicou em seu canal no YouTube o *audiobook*²⁷ de *Coraline*, no qual ele mesmo narra o primeiro e o último capítulo. Os demais capítulos são narrados por escritores e artistas famosos amigos de Gaiman. Dentre eles, podemos citar Holly Black, a criadora da trilogia *The Folk of the Air*²⁸ (2018), Neal Shusterman, escritor da trilogia *The Arc of Scythe*²⁹ (2016) e Cassandra Clare, autora da série de livros *The mortal instruments*³⁰ (2007). No Brasil, no ano seguinte, também foi apresentada uma peça teatral que segue o mesmo roteiro do filme pela Escola de Teatro Encenna. A interpretação estreou no Teatro Municipal São José, em Fortaleza–CE, nos dias 5 e 6 de novembro de acordo com o site infantil Pirulitei³¹.

Com as adaptações, a obra ganhou cada vez mais destaque e se tornou um verdadeiro sucesso. No entanto, surpreendendo as

²⁷ Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLynoeb9lZvjKJyCKY2miahkbkdViRk0d9&si=7kImSA18V5IW3NNI>. Acesso em 15 abr. 2024.

²⁸ Em português: *O Povo do Ar*, publicado pela Editora Galera.

²⁹ Em português: *Trilogia Scythe*, publicado pela Seguinte CP.

³⁰ Em português: *Os Instrumentos Mortais*, publicado pela Editora Galera.

³¹ Disponível em: <https://www.pirulitei.com.br/escola-de-teatro-encenna-apresenta-o-espetaculo-coraline-no-teatr/#:~:text=Escola%20de%20Teatro%20Encenna%20apresenta%20o%20espet%20C3%A1culo%20Coraline%20no%20Teatro%20Municipal%20S%C3%A3o%20Jos%C3%A9,-Postado%20por%20Leticia&text=O%20que%20era%20apenas%20um,e%20a%20aprecia%20C3%A7%C3%A3o%20dos%20leitores>. Acesso em: 15 abr. 2024.

editoras, ao invés de apenas encantar as crianças, a história também aterrorizou os adultos. Esta reação gerou debates sobre a classificação da obra como infantojuvenil, pois, dada a sua capacidade de cativar e causar pesadelos em um público tão diverso, muitos questionam se a obra realmente deveria ser voltada para crianças e jovens.

NEIL GAIMAN E A LITERATURA CROSSOVER

No site de Gaiman há uma página na qual ele responde algumas das perguntas mais frequentes que seus leitores fazem e uma delas é se *Coraline* é um livro para crianças ou adultos. Para tentar solucionar o caso, o autor comenta:

Hmm. Boa pergunta. Não tenho certeza do que chamam coisas como a série *Harry Potter* [...], mas se tiver que ser categorizado, esse é o tipo de coisa que você encontraria na categoria apropriada: livros com protagonistas jovens, com histórias que as crianças gostam e que os adultos também apreciam, ainda que pareçam gostar de coisas diferentes. [...] Como regra geral, as crianças parecem ler como uma aventura. Os adultos têm pesadelos. Isso ajuda? ³² (tradução nossa)

Assim, o autor deixa claro que *Coraline* não é restrito a uma certa faixa etária e todos podem fazer uma leitura proveitosa da obra, apesar de aparentar que adultos e crianças têm leituras divergentes do que seria a essência da história, alternando entre a aventura e o horror. Porém, se não apenas *Coraline*, mas todos os trabalhos de Gaiman escapam dos padrões de um único gênero e

³² *Hmm. Good question. I'm not sure what they call things like the Harry Potter series [...], but if it has to be put into a box that's the sort of stuff you'd find in the box it goes into: books with young protagonists, with stories that children enjoy and that adults enjoy and they seem to be enjoying different things. [...] As a general sort of rule, kids seem to read it as an adventure. Adults get nightmares. Does that help?* Disponível em: https://www.neilgaiman.com/FAQs/Books,_Short_Stories,_and_Films#q14.

Acesso em: 15 abr. 2024.

não obedecem às faixas etárias do público-alvo delegado pelas editoras, como podemos classificar suas obras?

Segundo a pesquisadora e escritora Rachel Falconer (2009), esse tipo de literatura que ultrapassa barreiras de idade pode ser definido como literatura *crossover*, pois “[c]rossover, nesse contexto, refere-se à literatura escrita para crianças que transpassa para substancial número de leitores adultos”³³ (Falconer, 2007, p. 36, tradução nossa). Assim, como Gaiman, a autora também compreende Harry Potter, de J.K. Rowling, como o grande início da popularização dessa espécie de literatura, por mais que ela não se prenda a histórias de fantasia ou a qualquer outro gênero literário específico.

Em suas palavras: “[s]implesmente não existe um conjunto estável de traços, temas ou motivos, modos de abordagem ou dinâmicas narrativas que sejam comuns a todos – ou mesmo à maioria – da ficção ‘supostamente escrita para crianças’ que recentemente tem sido lida por adultos”³⁴ (Falconer, 2009, p. 27, tradução nossa). Assim, como o fenômeno do *crossover* não apresenta um padrão estável, uma obra só pode entrar nessa categoria após publicada, quando é possível a constatação de como ela foi recebida pelo público. Torna-se, então, impossível se certificar antecipadamente de que uma história quebrará as barreiras de idade.

Não podemos esquecer que esse evento não se restringe a literatura originalmente voltada para crianças que chega no mundo adulto, pois o contrário também acontece. Atualmente, muitos livros considerados clássicos da literatura, como os do renomado Shakespeare, têm ganhado espaço nas adaptações infantis, seja com

³³ “[c]rossover in this context refers to literature written for children which crosses over to substantial numbers of adults readers” (Falconer, 2007, p. 36).

³⁴ “[t]here simply are no stable set of traits, no themes or motifs or modes of address or narrative dynamics, which are common to all—or even, most of—the fiction ‘ostensibly written for children’ which has recently been taken up by adult readers” (Falconer, 2009, p. 27).

histórias ilustradas ou até “simplificadas” para melhor compreensão dos leitores jovens.

Ademais, Falconer (2009, p. 1, tradução nossa) expõe que é impossível, por parte das editoras, forçar em um livro definições como “infantojuvenil”, “infantil” e “adulto”. Isso acontece, pois “[a] publicidade pode chamar a atenção de um potencial leitor para um livro e pode induzir o leitor a comprar o livro, mas nenhuma quantidade de publicidade pode fazer um livro falar aos corações e às mentes individuais”³⁵. Dessa forma, podemos entender que muitas vezes essa classificação é necessária para os livros circularem no mercado, mas que, na realidade, ela é muito mais subjetiva do que uma verdade que possa ser imposta.

Porém, se é visível que nunca houve tanto consumo da chamada literatura para crianças por leitores adultos, a que podemos atribuir essa incidência? Uma das teorias existentes, apontada por Falconer (2009), é que a literatura infantojuvenil/infantil é escrita por adultos e comprada por adultos com o dinheiro dos adultos, para só depois ser introduzida aos jovens. Assim, ela teria muito mais proximidade com o universo e as percepções adultas do que infantis.

A autora, entretanto, acredita na progressiva incapacidade de diferenciar o que exclusivamente pertence ao universo infantil em contraponto com o universo de “gente grande”. Dessa maneira, com a sociedade pós-moderna em sua crescente dificuldade em manter identidades fixas, enfraquecendo barreiras, o *crossover* ganha espaço, mas também atrai opiniões negativas. Para algumas pessoas, essa literatura denunciaria e promoveria uma “infantilização” dos adultos. Ela comenta:

Se nada mais houver, o sucesso da ficção *crossover* tornou as pessoas profundamente cientes da falta de consenso sobre o que constitui leitura apropriada para crianças em comparação com adultos e, por

³⁵ “[p]ublicity can bring a book to a potential reader’s attention and it can induce the reader to buy the book, but no amount of publicity can make a book speak to individual hearts and minds” (Falconer, 2009, p. 1).

extensão, sobre a dificuldade de manter as distinções tradicionais entre infância e idade adulta³⁶. (Falconer, 2009, p. 3, tradução nossa)

Porém, ignorando a visão negativa do fenômeno, podemos observar que há uma tendência nas últimas décadas em perceber a criança e o jovem como um componente da sociedade que lidam com os problemas de sua época e enfrentam questões psicológicas que podem perpassar todas as pessoas. Assim, como a criança deixa de ser vista como alheia aos conflitos, foi-se necessário repensar temas que certa vez foram considerados “pesados” ou “inapropriados” para o público mais novo.

Falconer (2009) irá expor que, apesar de a literatura *crossover* não seguir necessariamente um modelo fixo, percebeu-se sua inclinação para tratar de assuntos considerados “problemáticos”. Isso, então, seria um dos motivos pelo qual a literatura infantil e infantojuvenil vem se tornando de grande interesse por parte dos leitores adultos.

Vendo a expansão da literatura infantil de forma positiva, autores e editoras de livros infantis, críticos e educadores têm argumentado que os adultos começaram a prestar atenção na ficção infantil contemporânea quando descobriram que esses romances estavam abordando algumas das questões mais importantes de nosso tempo: a guerra das religiões, a relatividade do bem e do mal, a fragilidade do mundo natural, e assim por diante³⁷. (Falconer, 2009, p. 4-5, tradução nossa)

³⁶ “If nothing else, the success of crossover fiction made people acutely aware of the lack of consensus about what constituted appropriate reading for children as opposed to adults, and by extension, about the difficulty of maintaining traditional distinctions between childhood and adulthood” (Falconer, 2009, p. 3).

³⁷ “Viewing the expansion of children’s literature in a positive light, children’s authors and publishers, critics and educationalists have all argued that adults began paying attention to contemporary children’s fiction when they discovered that these novels were addressing some of the major issues of our time: the war of religions, the relativity of good and evil, the fragility of the natural world, and so on” (Falconer, 2009, p. 4-5).

Os chamados “temas fraturantes” (Ramos, 2017), tornam-se, então, presentes na maioria dos *crossovers* e tratam de tópicos como doenças, vícios, violência, morte etc. Além disso, seguem uma abordagem mais psicológica ao questionar e representar os sentimentos dos personagens diante de situações como: depressão, amor, ansiedade, luto e outras questões intrinsecamente ligadas à condição humana.

Essas representações da vida chamam a atenção de todas as idades pela sua verossimilhança e por não tratarem nenhum conflito como inferior. Segundo Hutcheon (1991), a literatura desempenha um papel crucial em nossas vidas, pois representa toda a complexidade do mundo e do ser, tendo “o poder de afirmar e também criticar princípios como valor, ordem, sentido, controle e também identidade” (Hutcheon, 1991, p. 31).

Nunca se falou tanto da importância da representatividade nos meios de expressão artística, já que o sujeito contemporâneo precisa ver outra pessoa lidando com as mesmas coisas para que seus sentimentos e anseios possam “ganhar nome” e serem resolvidos dentro de si. Para Candido (2011, p. 179), narrativas estruturadas conseguem desempenhar bem esse papel, pois “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos”.

TEMAS FRATURANTES EM NEIL GAIMAN

Em *Coraline*, a menina aventureira esconde um segredo: ela é extremamente solitária. Sem amigos, indo para uma nova escola, sem crianças da sua idade por perto e vivendo em um casarão afastado da cidade, Caroline passa suas preciosas férias dentro de casa em função do mau tempo, ou explorando as redondezas (contrariando o pedido da mãe). A título de ilustração, cabe

ressaltar que, conforme uma pesquisa³⁸ conduzida pelo Instituto Ipsos em 2021 com participantes de 28 países, 50% dos entrevistados no Brasil declaram experimentar solidão.

Mesmo sendo ficção, podemos relacionar diversas experiências pessoais com a garota, ainda mais se pensarmos que durante a pandemia global de COVID-19 (período no qual a pesquisa do instituto foi realizada) precisávamos permanecer isolados em nossas casas.

Desse modo, abrir um espaço de conversa acolhedor sobre esse tema é essencial, pois, além do isolamento obrigatório vivenciado nos períodos de confinamento, muitos jovens enfrentam sentimentos de isolamento durante essa idade de mudanças e desafios. Ademais, falar sobre solidão pode ser uma oportunidade para aprender estratégias para lidar com esse sentimento e promover discussão sobre saúde mental.

Muitas são as causas da solidão, assim como muitos são seus resultados. Uma grande fonte de solidão para Coraline era a negligência que sofria dos pais, que trabalhavam o dia todo e não tinham tempo ou paciência com ela. Quando as criaturas do outro mundo desaparecem com seus pais verdadeiros, a “outra mãe” cria uma ilusão mostrando que os pais reais da garota, aparentemente, teriam-na abandonado já que não gostavam da filha. Então, Coraline fica insegura, pois ser rejeitada pelos pais não parecia algo tão difícil de acontecer.

— Como é bom não ter mais a Coraline conosco - afirmou a mãe, com um sorriso alegre. — Agora podemos fazer todas as coisas que sempre quisemos fazer mas nunca conseguimos, porque tínhamos uma filha pequena. Por exemplo, viajar [...].

— Viu só? - perguntou a outra mãe

³⁸ Disponível em: <https://www.ipsos.com/pt-br/brasil-fica-em-1o-lugar-entre-28-paises-em-ranking-dos-que-mais-sentem-solidao>. Acesso em: 15 abr. 2024.

— Não - respondeu Coraline - Não vi nada. Eu não acredito nisso. Ela esperava que o que havia acabado de ver não fosse real, mas não tinha tanta certeza.³⁹ (Gaiman, 2020, p. 93 - 94)

Bauman (2008) trata a exclusão como uma morte metafórica e, segundo o autor, o medo da repulsão tem esse aspecto tão terrível, pois “a vida líquida-moderna é uma vida de suspeita permanente e vigilância incessante. Não há como saber de que lado do vínculo virá o golpe (Bauman, 2008, p.66)”. Desse modo, nunca sabemos quando seremos excluídos e por quem.

Assim, ao entendermos *Coraline* (2012) como uma literatura *crossover* repleta de temas fraturantes, precisamos, da mesma maneira, entender a influência do gênero literário horror nesse fato. É inegável que o gênero horror, tal como nos é apresentado atualmente, teve origem na literatura gótica do século XVIII e foi gradualmente conquistando seu espaço por meio de obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker. Dessa forma, o gênero se consolidou no imaginário popular no século XX por meio de produções cinematográficas e outros títulos literários. Contudo, em um mundo repleto de horrores reais, por que seria interessante apresentar horrores fictícios para os mais jovens?

Conforme o renomado escritor Stephen King, “[...] nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar horrores verdadeiros” (King, 2007, p. 24). Para King, ao invés de lidarmos com uma ameaça real presente em nossas vidas, “o universo da ficção de horror e terror nos permite dialogar com os medos de uma maneira segura, levando crianças e adultos a refletir mais sobre o desconhecido e o destino humano” (Santos, 2020, p. 374). É por essa

³⁹ “How nice it is, not to have Coraline anymore”, said her mother with a happy smile. “Now we can do all the things we always wanted to do, like go abroad, but were prevented from doing by having a little daughter”. [...] The mirror fogged and faded and reflected the night once more. “See?” said the other mother. “No,” said Coraline. “I don’t see. And I don’t believe it either”. She hoped that what she had just seen was not real, but she was not as certain as she sounded [...]. (Gaiman, 2012. p. 60-61).

razão que as narrativas de horror despertam tanto o sentimento de medo, pois ele é comum a todos os seres, independentemente de idade, gênero ou qualquer outro fator. Dessa forma, esse tipo de ficção aborda os maiores medos da humanidade e serve como metáfora para tratar desses e diversos outros tabus.

Em *Coraline* (2012), temos uma protagonista criança muito corajosa. Porém, essa característica não tira da menina a capacidade de sentir medo. Ao precisar retornar para o “outro mundo” – nome dado ao universo paralelo – e enfrentar as criaturas que ameaçavam sua vida, ela sente medo: “– vocês não me assustam – desafiou Coraline, embora eles a assustassem muito”⁴⁰ (Gaiman, 2020, p. 92). De acordo com Bauman (2008), “as oportunidades de ter medo estão entre as poucas coisas que não se encontram em falta nesta nossa época [...]. Os medos são muitos e variados” (Bauman, 2008, p.31).

Assim, essa reflexão promovida pelo gênero horror encoraja os leitores a expressarem suas opiniões e sentimentos, já que todos nós sentimos medo e nos identificamos com as emoções dos personagens dessas histórias ficcionais. Além disso, Coraline ainda relembra, mesmo na hora da angústia que “[...] coragem é quando você sente medo de fazer algo, mas faz mesmo assim”⁴¹ (Gaiman, 2020, p. 90).

Com isso, é possível mostrar aos jovens que eles não estão sozinhos, pois é normal ter medos, mas que também é possível vencê-los. Afinal, a ficção de horror, incluindo *Coraline*, trata de pessoas comuns lidando com o terrível e encontrando forças para superá-lo. Atrelado a esse assunto, há presente na narrativa o constante sentimento de inevitabilidade quanto à morte. Coraline tem medo de enfrentar as criaturas do “outro mundo” justamente porque elas podem não só matá-la, mas matar seus pais.

⁴⁰ “you don’t frighten me’ said Coraline, although they did frighten her, very much” (Gaiman, 2012, p. 59).

⁴¹ “[...] when you’re scared but you still do it anyway, that’s brave” (Gaiman, 2012, p. 57).

Quando a protagonista conhece os fantasmas que habitam esse universo, essa ameaça torna-se cada vez mais palpável e fatal. Eles alertam a menina:

Ela vai roubar sua vida e tudo de que é feita. Vai roubar tudo o que é importante para você, para que só reste névoa e vapor. Ela vai levar sua alegria. Um dia, você vai acordar sem alma e sem coração. Você será apenas uma casca, trapo, um sonho, a memória de algo que se perdeu⁴². (Gaiman, 2020, p. 125)

Assim, Coraline sentia a urgência de deixar aquele lugar sinistro e resgatar seus pais das garras das criaturas que buscavam aprisioná-los. No entanto, a ideia da morte, embora possa parecer um conceito simples à primeira vista, a assustava profundamente. Afinal, a morte é um mistério, uma experiência desconhecida para todos nós. Ninguém jamais retornou para nos contar detalhes sobre o que realmente acontece ao morrermos, o que só intensifica o temor e a incerteza que rodeiam esse assunto.

Para Bauman, a morte causa comoção pois simboliza o fim eterno de tudo, o nada, o vazio. Como ainda somos cheios de vida, esses conceitos se tornam abstratos e temos dificuldade de compreendê-los. Assim, ele irá expor:

A morte traz apenas uma legenda: *Lasciate ogni speranza* ([...] "Abandonai toda esperança"). Só a morte significa que nada acontecerá daqui por diante, nada acontecerá com você, ou seja: nada que você possa ver, ouvir, tocar, cheirar, usufruir ou lamentar. É por essa razão que a morte tende a permanecer incompreensível para os vivos. (Bauman, 2008, p.44)

Dessa maneira, pode ser benéfico deixar que a literatura abra esse espaço para discussão com os mais jovens, pois eventualmente

⁴² *"She will take your life and all you care'st for, and she will leave you with nothing but mist and fog. She'll take your joy. And one day you'll awake and your heart and your soul will have gone. A husk you'll be, a wisp you'll be, and a thing no more than a dream on waking, or a memory of something forgotten"*. (Gaiman, 2012, p. 84).

ajuda a compreender o ciclo da vida, desenvolver resiliência emocional e lidar com perdas. Abordar o tema de forma educativa e sensível permite a promoção de valores como empatia e compaixão, incentivando a valorização da vida e dos relacionamentos.

REFLEXÕES SOBRE CORALINE E A OBRA DE NEIL GAIMAN EM SALA DE AULA

A partir dessa compreensão da obra de Neil Gaiman e de sua obra *Coraline*, podemos pensar em propostas de trabalho interessantes para serem exploradas em classes de ensino fundamental e médio. A título de ilustração, o educador pode formar um clube do livro, que proporcionará uma variedade de opções de projetos.

Primeiramente, é crucial contextualizar o autor, a obra e seu gênero literário. Isso ajuda os alunos a compreender a relevância da leitura, estimulando a curiosidade ao criar expectativas e os prepara para discussões futuras e facilita a imersão na história. Assim, considerando o tempo disponível e o número necessário de aulas para concluir a leitura, apresentar a adaptação cinematográfica pode ser uma boa estratégia (sempre respeitando a classificação etária do filme e a maturidade da turma).

Após a contextualização e a exibição do filme, é hora de iniciar o clube de leitura. Pode-se focar em capítulos específicos ou trechos marcantes da obra. Nessas sessões, temas fraturantes podem ser explorados, criando um ambiente de acolhimento e fortalecendo habilidades socioemocionais. Será uma oportunidade para discutir as impressões sobre a obra, debater personagens, comparar livro e filme, e refletir sobre o estilo do autor, incentivando questionamentos críticos sobre a narrativa, como: quais são as implicações morais das ações dos personagens e como o autor utiliza elementos simbólicos na história?

Ao encerrar o clube do livro, o projeto final pode ser diversificado. Uma opção é pedir aos alunos que escrevam uma

resenha, um ensaio sobre um tema da obra ou uma análise de personagem, publicando essas produções em um blog da turma para armazenamento e divulgação.

Outra abordagem criativa seria desenvolver projetos artísticos inspirados no romance, como um final alternativo, uma peça teatral, um episódio de podcast ou uma animação *stop motion*. Ademais, *Coraline* é também um excelente recurso para projetos interdisciplinares, como ciências (explorando temas de realidade alternativa e universos paralelos), história (discutindo lendas e mitos presentes na narrativa) ou artes (criando apresentações, desenhos e colagens baseadas na história).

Porém, além de *Coraline*, as obras de Gaiman são ricas em possibilidades educativas e podem contribuir para projetos de leitura com os alunos, seja pelo seu estilo narrativo único, pelo caráter *crossover* de suas histórias ou pelas temáticas abordadas.

CONCLUSÃO

Neil Richard MacKinnon Gaiman se consagrou como um dos maiores escritores modernos por sua habilidade única de criar narrativas que são, ao mesmo tempo, intimistas e repletas de elementos sobrenaturais. Sua capacidade de mesclar a realidade com o fantástico quebra as barreiras tradicionais de idade impostas pelas editoras, tornando suas obras cativantes para leitores de todas as idades.

Coraline (2012), uma de suas obras mais famosas, apesar de ser categorizada como infantojuvenil, causou um grande impacto no público por sua profundidade e elementos que permitem questionar se a obra é realmente apropriada para seu público-alvo original.

Esse fenômeno é frequentemente referido como literatura de *crossover* (Falconer, 2007; 2009), termo que descreve histórias inicialmente direcionadas para um público específico, como crianças ou adultos, mas que têm o poder de atrair e envolver leitores de diferentes faixas etárias.

A literatura de *crossover* não segue um modelo rígido, mas frequentemente contém em seus enredos temas que têm um apelo universal que eram considerados polêmicos ou inapropriados para crianças em gerações passadas. Ao abordar questões complexas e desafiadoras, como medo, solidão, perda e crescimento pessoal, esses livros oferecem uma oportunidade para os jovens leitores explorarem e compreenderem melhor o mundo ao seu redor, enquanto os adultos também encontram significados profundos e reflexões pessoais nas histórias.

Em *Coraline*, a inclusão de temas sensíveis, abordados de maneira cuidadosa e respeitosa, permitem que os leitores se identifiquem com os personagens e suas experiências. Ainda, isso pode ajudá-los a processar seus próprios medos, ansiedades e preocupações.

Além disso, a presença desses temas sensíveis em livros pode servir como ponto de partida para discussões importantes e significativas. Pais, educadores e jovens podem utilizar a literatura como uma ferramenta para abordar tópicos difíceis e iniciar conversas sobre questões como saúde mental, relacionamentos familiares e enfrentamento de desafios pessoais. O livro se torna, assim, mais do que apenas uma fonte de entretenimento: ele se transforma em uma ponte para o diálogo, a compreensão mútua e o crescimento pessoal.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CANDIDO, Antônio. O Direito à Literatura. In: CANDIDO, Antônio. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

FALCONER, Rachel. Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean's *The White Darkness*. *Children's Literature in Education*, 38, p. 35-44, 2007.

FALCONER, Rachel. *The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership*. New York: Routledge, 2009

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Ilustração de Dave McKean. New York: HarperCollins, 2012.

GAIMAN, Neil. *Coraline*. Ilustração de Cris Riddell. Tradução de Bruna Beber. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

GOODYEAR, Dana. Kid Goth: Neil Gaiman's fantasies. *The New Yorker*, 2010. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/01/25/kid-goth#:~:text=Gaiman%2C%20who%20is%20forty%2Dnine,stories%2C%20poems%2C%20and%20screenplays>. Acesso em 15 abr. 2024.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KING, Stephen. *Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

RAMOS, A. M.; MOURÃO, Sandie; CORTEZ, Maria Teresa (orgs.). *Fractures and disruptions in Children's Literature*. UK: Cambridge Scholar Publishing, 2017.

SANTOS, Thiago de Freitas. Literatura e cinema de horror/terror para o ensino de língua inglesa no Ensino Médio. *LínguaTec*, v. 5, n. 2, p. 366-379, 2020.

AS ENGRENAGENS DE *UM BÍPEDE APAIXONADO*, DE TATIANA BELINKY: POESIA E HUMOR NO LIVRO ILUSTRADO¹

Eliane Galvão
Flávia Reis

INTRODUÇÃO

Refletir sobre o livro ilustrado que se insere no subsistema infantil requer analisar o diálogo que se estabelece em seu interior entre texto verbal e imagético. Atualmente, as crianças deparam-se, nos centros urbanos, com uma profusão de imagens que, pela obviedade, não **provocam** encantamento, nem aguçam sua imaginação. Para Rui de Oliveira (2008), uma das funções da ilustração é promover a memória afetiva da criança. Partindo deste pressuposto, elegeu-se para análise a obra poética *Limeriques de um bípede apaixonado* (2004), escrita por Tatiana Belinky (1919-2013) e ilustrada por Andrés Sandoval (1972-), em que a imagem em diálogo com o texto verbal suscita encantamento e surpresa. Justifica-se a eleição desse livro, pois permite à criança, por meio da leitura, vivenciar a fantasia e divertir-se com seu efeito lúdico, assegurando, assim, a ampliação de seu imaginário. Por sua vez, a eleição de uma obra composta por um poema narrativo dialógico, em que um jovem “eu lírico” manifesta seu desejo de conquista a uma jovem que, aparentemente, o ignora, promove efeito de humor, pelas inusitadas performances que realiza para ser aceito por ela. Na história disposta em folha dupla, a relação entre

¹ Este capítulo resulta em parte de pesquisa custeada pelo CNPq nº 07/2022 - Apoio à Pesquisa Científica, Tecnológica e de Inovação: Bolsas de Mestrado e Doutorado - Ciclo 2022, conforme Processo: 403888/2022-0.

imagem e texto verbal realiza-se de forma interativa, exercendo a função colaborativa, pois o sentido não emerge só do plano imagético ou textual, mas da relação entre os dois, pois um preenche as lacunas do outro. O recurso à folha dupla, por sua vez, permite a desautomatização da leitura, pois considera a abertura do livro como suporte expressivo (Linden, 2011).

A escolha pelo texto poético é relevante para a educação infantil, pois pode cativar a criança que, embora ainda não esteja alfabetizada, percebe o jogo sonoro pela verbalização de um leitor adulto. Esse leitor, ao explorar a rima, o refrão, os paralelismos sonoros e estruturais, e as repetições na leitura, permite à criança confrontar o texto verbal que ela ouve com a imagem que visualiza. Desse modo, a experiência poética oferece ao jovem leitor um aguçamento de sua intuição e de suas percepções. Por essa razão, conforme Nelly Novaes Coelho (1984), esta forma específica de linguagem auxilia na função do sentir, pensar, refletir, questionar e brincar. Esse livro ilustrado de poesia infantil também foi eleito, pelo modo de representação cativante que se aproxima do espetáculo, pois requer, segundo Sophie Van der Linden (2011), percepção simultânea de ao menos dois sentidos; visão e audição. Embora esse tipo de livro tenha sido originalmente projetado para a mediação, pela riqueza de suas representações, pode atrair leitores de diferentes idades, por lhes oferecer diferentes níveis de fruição. Assim, constrói-se a hipótese, neste capítulo, de que a leitura da obra de Belinky, com ilustrações de Sandoval (2004), fomenta um discernimento de mundo e um posicionamento perante a realidade. Esse livro possui potencialidades para “alfabetizar” o olhar, colaborando para que as crianças se tornem leitoras críticas, pois ativa, na leitura, sua memória transtextual ao suscitar que compreendam o texto verbal e não verbal em interação, além do seu suporte.

No Brasil, a produção literária poética destinada à criança surge nas últimas décadas do século XIX. Conforme Alice Áurea Penteadó Martha (2012), ela se apropria de criações folclóricas nem sempre dirigidas à infância, de parlendas, adivinhas, cantigas de ninar e de

roda, trava-línguas, valendo-se também de adaptações de poemas clássicos, conforme estilos poéticos de cada época. Sua dicção e visibilidade no sistema literário nacional são encontradas em 1904, com a publicação de *Poesias infantis*, de Olavo Bilac (1865-1918). Apesar disto, seu objetivo centraliza-se não na fruição estética, mas na educação e orientação, por meio do recurso ao lúdico e à fantasia. A produção de Henriqueta Lisboa (1901-1985), tributária do Modernismo, rompe com essa tendência, em especial no seu livro *O menino poeta*, de 1943, o qual apresenta composições líricas pautadas por jogos de sons, palavras, sentidos, conferindo voz à criança. Contudo, conforme Vera Teixeira de Aguiar e João Luís Ceccantini (2012), o paradigma estético somente se consolida na produção infantil com as obras poéticas de Cecília Meireles (1901-1964) e Vinicius de Moraes (1913-1980), as quais conseguem assegurar musicalidade e ludismo em versos regulares e livres, repletos de recursos estilísticos.

Cabe recordar a amplitude da produção poética brasileira que se insere no subsistema infantil. Entre seus escritores pode-se mencionar Mário Quintana (1906-1994), José Paulo Paes (1926-1998), Sylvia Orthof (1932-1997), Sérgio Capparelli (1947-), Ricardo Azevedo (1949-), Roseana Murray (1950-), entre outros. Pela brevidade deste capítulo, analisa-se, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999), somente a obra de Belinky (2004). Abona-se este aporte teórico, pela constatação de que essa obra assegura a comunicabilidade, a qual se instaura no texto pela presença de vazios intencionais, dispostos na estrutura textual e no plano imagético, que geram expectativa, mantendo a atenção da criança leitora. Esses vazios, segundo Wolfgang Iser (1996, 1999), asseguram a dialogia entre obra e leitor implícito, pois ativam um processo interativo, no qual o leitor emprega sua produtividade no resgate da coerência textual. Esse ato de concretização implica a obtenção de prazer na leitura, pois motiva o leitor implícito a descobrir suas próprias projeções. Embora esse leitor seja uma projeção do texto, ele ocupa um lugar que vem a ser preenchido pela criança leitora.

Na análise de *Limeriques de um bípede apaixonado* (Belinky, 2004), buscou-se detectar se seus recursos estéticos podem desautomatizar as percepções do jovem leitor sobre o uso da língua e da ilustração. Considera-se esse livro como “ilustrado” (2004), porque é composto por 13 limeriques entorno do tema da conquista amorosa que constituem um único poema narrativo, pois dotado de efeito de humor, o qual torna atraente a leitura. Para a análise das ilustrações da obra (2004), optou-se por refletir sobre suas funções que, conforme Linden (2018), se estabelecem no diálogo com o texto verbal. Entre elas, optou-se por destacar: a de *colaboração*, na qual texto verbal e imagético preenchem as lacunas um do outro, construindo o sentido de forma indissociável; a de *seleção*, com um recorte na mensagem; a de *revelação*, com a oferta de sentido a uma instância; e a de *amplificação*, a qual oferece novas possibilidades de interpretação. Além dessas funções, considerou-se algumas entre as categorizadas por Luís Camargo (1998), a partir dos estudos de Jakobson: *narrativa*, situa o ser representado, pelas transformações ou ações que realiza e sugerem encadeamento; *expressiva* ou *conativa*, representa sentimentos e valores oriundos do emissor da mensagem; *estética*, destaca a configuração visual, pela escolha de elementos como cor, luz, sombra, enquadramento, forma etc.; *lúdica*, manifesta-se, por meio do prazer em executá-la, em dispô-la em determinado espaço; e *metalinguística*, direcionada ao código visual com menção ao conjunto artístico.

Tatiana Belinky nasceu em Petrogrado, atual São Petesburgo, na Rússia, em 18 de março em 1919. Naturalizada brasileira, recebeu inúmeros prêmios por sua produção literária. Também, atuou como tradutora e adaptadora de obras destinadas ao público infantil e juvenil, estendendo suas produções ao teatro e à televisão. Faleceu em São Paulo no dia 15 de junho de 2013 (CBTIJ, 2024)². O artista gráfico Andrés Sandoval nasceu no Chile em 1972, radicou-se em

² Mais informações sobre prêmios e obras de Belinky encontram-se em: <<https://cbtij.org.br/tatiana-belinky/>>.

São Paulo e desenvolve projetos de livros, além de estampas, murais, sendo muitos deles premiados (Andressandoval.com, 2024)³.

O HUMOR NO LIVRO ILUSTRADO

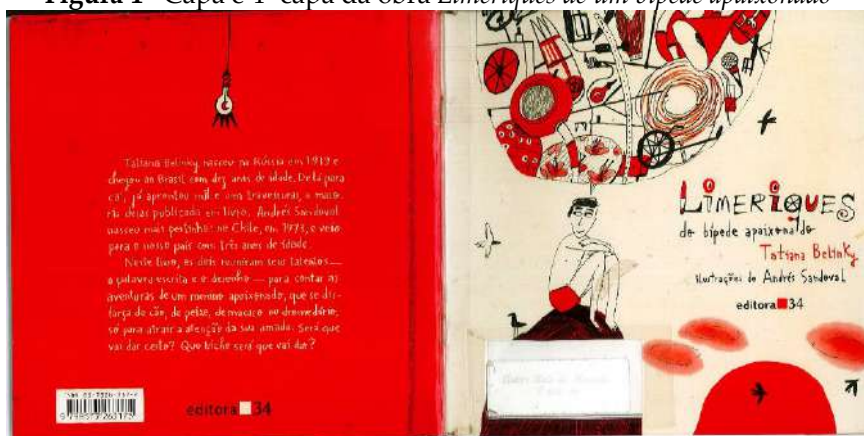
No Brasil, o gênero textual *limerick* ou *limerique* foi amplamente divulgado pelas obras de Tatiana Belinky⁴. Esse gênero oriundo da cultura popular inglesa e irlandesa, apresenta-se sob a forma de poema com uma única estrofe (monostrofico), composta por cinco versos (Ceia, 2024). Para Belinky, “as rimas do primeiro, segundo e quinto versos são iguais entre si, enquanto o terceiro e quarto verso têm rimas diferentes e são mais curtos” (2007, p.8). Esse gênero textual apresenta em seus versos invenção lúdica e situações inusitadas, pelo recurso ao *nonsense*. O gênero teve forte apelo no Reino Unido oitocentista, pelo tom satírico e publicitário. No século XIX, Edward Lear (1812-1888) popularizou esta forma poética ao publicar *The book of nonsense*, em 1846. Com a tradução desse livro para vários idiomas, o *limerique* deixou de ser um fenômeno exclusivo da cultura inglesa (Levi, 2013).

Na capa de *Limeriques de um bípede apaixonado* (Belinky, 2004), pelo recurso à função expressiva, pode-se notar a expressão otimista no rosto de um jovem que, pela associação com o título, está apaixonado. Em diálogo com as HQs, no balão de fala desse jovem, notam-se diversos engenhos que ele enumera imagetivamente, como favoráveis à conquista. Nota-se o emprego da linha bem-marcada nas ilustrações, as quais promovem identificação com os desenhos infantis. Por sua vez, o recurso à caricatura confere-lhes efeito de humor:

³ Mais informações sobre o ilustrador encontram-se em: <www.andressandoval.com/bio-contato/>.

⁴ Para mais informações sobre os *limeriques* de Tatiana Belinky: FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; VALENTE, Thiago Alves. *Limeriques de Belinky ou uma poetisa que deixa saudades*. *Vale* (Assis), v. 7, p. 84-94, 2013.

Figura 1– Capa e 4ª capa da obra *Limeriques de um bípede apaixonado*



Fonte: Belinky, 2004.

Nessa capa de formato quadrado (20cmx20cm) predominam as cores vermelha e branca, favoráveis ao tema da paixão e da iluminação que resulta do uso da criatividade na conquista (Farina; Perez; Bastos, 2006). Pode-se observar a utilização de texturas, uso de técnicas mistas, como aquarela, lápis de cor, entre outras, na imagem, revelando o recurso à função estética. Esse jovem em trajes de banho, pelo recurso à função narrativa, está sentado sobre um pequeno morro, cercado de pássaros em pleno voo, olhando para a esquerda, direção em que se encontra o objeto de seu desejo.

Na falsa folha de rosto da obra, uma jovem vestida de bailarina mimetiza a estátua do Cristo Redentor, indicando que o cenário da história se passa no Rio de Janeiro:

Figura 2– Folha de guarda de *Limeriques de um bípede apaixonado*.



Fonte: Belinky, 2004, p.1⁵.

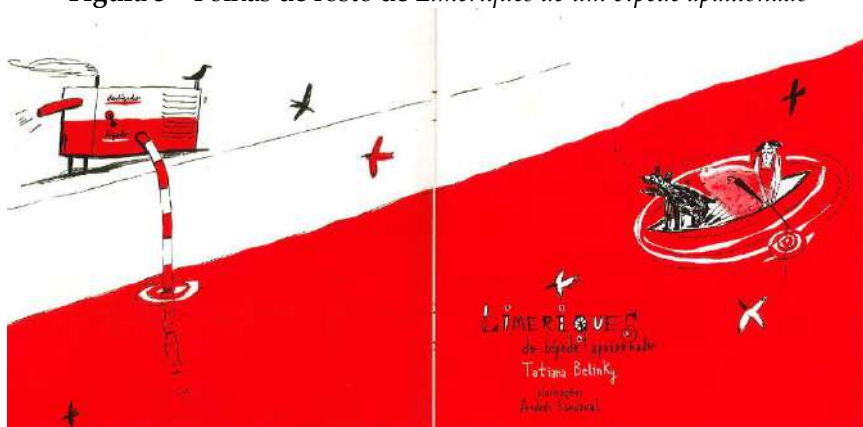
Sobre seus braços estendidos pousam diversos pássaros e ao seu redor voavam outros, estabelecendo a coesão com a capa. Pelo recurso à função narrativa, ela volta seu rosto para a direita, indicando que olha na direção do jovem conquistador. A capa sangrada revela o nome da editora, o título do livro, sua autora e seu ilustrador (p.1). Esse livro, por sua vez, pelo recurso à função metalinguística, configura-se como um construto tecnológico, pois está ativado, como se vê na fumaça que escapa de sua válvula. Dele sai um tubo listrado em branco e vermelho que, pelo sangramento da imagem, instaura um vazio, pois não se vê onde se conecta, sendo favorável à construção de hipóteses pelo leitor. Aos pés dessa jovem, pela função de recorte, nota-se um guarda-chuva na cor preta, indicando que é cuidadosa e aprecia proteger-se (p.1).

A primeira cena, disposta em folha dupla nas folhas de rosto, apresenta uma máquina na página da esquerda, cuja direção do botão, associada ao termo “ligado”, indica algo em funcionamento (p.2-3). Essa máquina, pela função metalinguística, mimetiza o livro que se lê, assim, sua história começou. Reforça essa percepção o título do livro seguido do nome da autora e do ilustrador. Pela

⁵ Como não há números nas páginas, a contagem foi realizada manualmente, iniciando na folha de guarda.

função de recorte e com intenção de estabelecer coesão, foram recuperados, no plano imagético, os pássaros, a válvula e o tubo listrado, o qual mergulha em um suposto mar vermelho (p.2), instaurando nova lacuna no plano imagético. Nas águas desse mar, na página da direita (p.3), pela função expressiva e narrativa, a jovem aparece dentro de um pequeno barco, acompanhada de um cão, compenetrada na ação de pescar com o auxílio de seu guarda-chuva, ao qual amarrou uma linha:

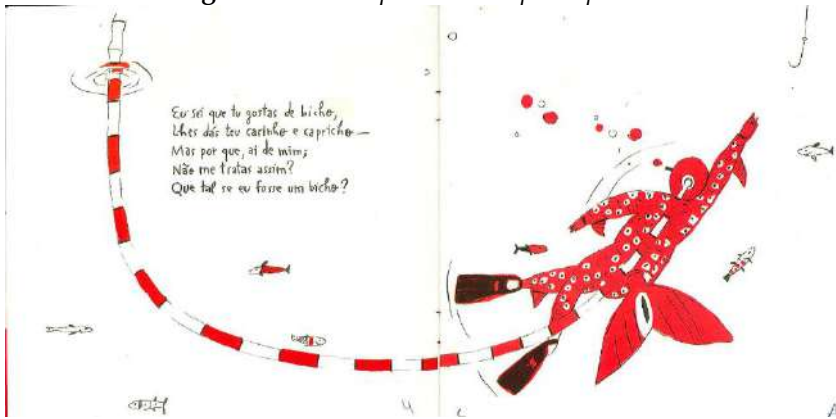
Figura 3 – Folhas de rosto de *Limeriques de um bípede apaixonado*



Fonte: Belinky, 2004, p.2-3.

Os traços concêntricos ao redor de seu barco e, da linha de pesca, destacam essa moça e seu cachorro (p.3) e abrem uma lacuna sobre os rumos dessa linha, cujo destino ainda não se vê. As folhas duplas seguintes revelam o caminho percorrido, pois o tubo conecta-se à imagem de um mergulhador com indumentária vermelha, composta por nadadeiras, de bolinhas brancas com pontos pretos, pés de patos e “cauda” anexa, simulando um peixe. Esse mergulhador busca alcançar o anzol disposto ao final da linha de pesca, pois quer ser “fisgado” pela jovem pescadora:

Figura 4 – Limeriques de um bípede apaixonado



Fonte: Belinky, 2004, p.4-5.

A duplicidade de personagens no poema narrativo, **expande** o olhar do leitor que, ora focaliza o olhar do leitor que, ora focaliza ações na superfície, ora abaixo dela, na água. Assim, pela função lúdica, a criança leitora se diverte com a oposição de lugares, a qual se estabelece entre a jovem e seu enamorado. Essa percepção acentua-se pelo poema narrativo disposto na página da esquerda que explora recursos em seus cinco versos, como rima externa (AABBA), aliterações, assonâncias e anáfora, os quais põem em relevo a amada (“tu”) e seu apreço por bichos “Lhes dá teu carinho [...]”), além do “eu lírico” (“eu”, “me”, “mim”), em seu desejo de se tornar um deles:

Eu sei que tu gostas de **bicho**, A
 Lhes dá teu **carinho** e **capricho** – A
 Mas por que, **aí** de **mim**; B
 Não me **tratas assim**? B
 Que tal se **eu** fosse um **bicho**? A (2004, p.4 – destaques nossos)

O discurso desse “eu lírico” subverte os ideais da lírica, pois revela-se cômico ao empregar o hibridismo no nível da linguagem (formal e informal) para tratar do tema da conquista. No poema narrativo, o protagonista se direciona à amada, por meio de uma

lúdica indagação que se instaura sob a forma de brincadeira: “Que tal se eu fosse um bicho?” (p.4). Nota-se que, na realização desse discurso, não prevalece o trágico, nem sentimentos de angústia do ultrarromantismo, mas o humor de alguém que deseja chamar a atenção. Para tanto, manifesta desejo de se transformar em “bicho”. Desse modo, prevalece o *nonsense* no discurso desse “eu lírico”, pois essa transformação é inviável.

Assim, pela relação de amplificação, o texto imagético revela que seu desejo se realiza somente pelo emprego de fantasias, no caso, a de um peixe que, pela função metalinguística, põe em relevo a representação. Cabe destacar que o humor, enquanto fenômeno advindo de um processo cognitivo, pode ser ativado se o leitor partilhar dos mesmos códigos da composição (Xavier, 2024). Belinky emprega justamente referências que pertencem ao universo da criança, como animais e cenários conhecidos. Sandoval, por sua vez, ilustra maquinas, a partir das referências do público infantil.

Na continuidade do poema narrativo, o “eu lírico”, na terceira cena ilustrada, alcança satisfeito o anzol (p.6-7), realizando, assim, seu desejo de ser fígado, como se apresenta em seu discurso: “Quisera eu ser peixe, um dourado,/Só para por ti ser pescado:/De anzol no nariz,/Um peixe feliz,/Quisera eu ser peixe, um dourado!” (p.6). Todavia, quando ele emerge (p.8), a amada já esqueceu da pescaria, pois está com seus óculos de sol, lendo à sombra de seu guarda-chuva, ao lado de seu enorme cão, deitada de bruços sobre um cobertor xadrez, disposto à beira da praia. Pela função expressiva manifesta nos rostos dos actantes, nota-se que, compenetrada na leitura, a jovem ignora a proximidade do decepcionado enamorado (p.8), embora o cão o veja (p.9). Compreende-se, então, que o “eu lírico” queira ser um grande cão para permanecer ao lado dela: “Quisera eu ser um grande cão/Só pra lambar tua mão!/Na tua companhia/Latir de alegria!/Quisera eu ser um grande cão!” (p.8). Prevalece no plano verbal a singeleza dos desejos desse “eu lírico” que pode enternecer o leitor, cativando-o à leitura.

A quarta cena evidencia o engenho do “eu lírico” na criação de uma bicicleta circular que, pela função narrativa, projeta um golfinho mecânico em constantes saltos fora d’água, enquanto segue o barco da amada que, adiante e em pé, se protege do sol com o guarda-chuva, sendo acompanhada por seu cachorro:

Figura 5 – Limeriques de um bípede apaixonado

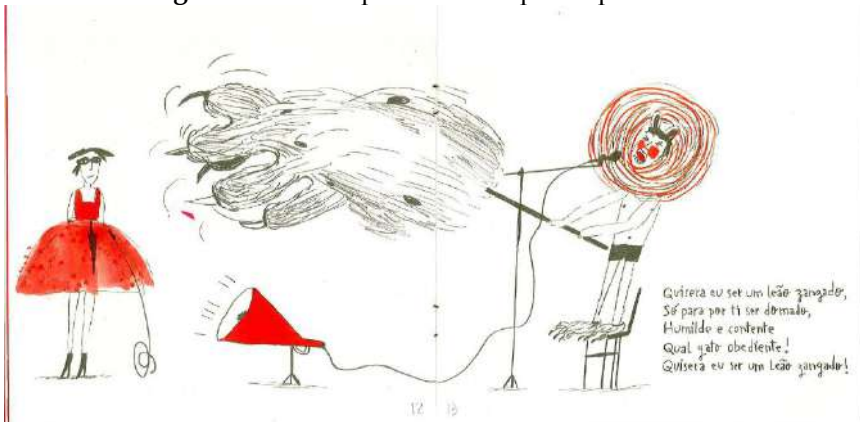


Fonte: Belinky, 2004, p.10-11.

Enquanto realiza sua extenuante performance, o “eu lírico” manifesta seu desejo no texto verbal: “Quisera eu ser um golfinho,/Sorrindo pra ti com carinho,/Seguir-te nadando/E te acompanhando!/Quisera eu ser um golfinho!” (p.11). Esse desejo, pela função de recorte, evidencia, na página da direita (p.11), o animal mecânico, revelando, pela função metalinguística, que se trata de um maquinário feito para a conquista da jovem desejada.

Na sequência de folhas duplas, fora da água, sobre uma cadeira, o “eu lírico”, fantasiado com orelhas postiças e patas peludas nos pés, segura um suporte que projeta uma imensa pata felina na direção da amada. Em torno de sua cabeça há círculos concêntricos que, pela função de recorte, destacam seu esforço para chamar a atenção da jovem. A intensidade do gesto leva jovem a lhe dirigir, pela primeira vez, o olhar:

Figura 6 – Limeriques de um bípede apaixonado

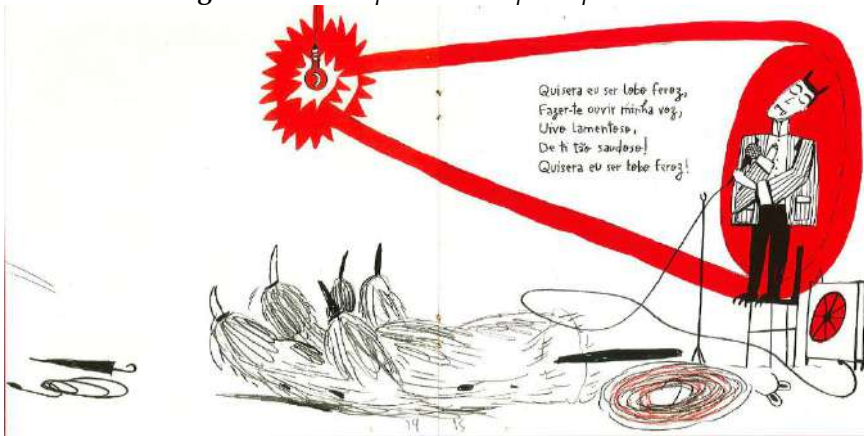


Fonte: Belinky, 2004, p.12-13.

Pelo texto imagético, sabe-se que ele grita em um microfone acoplado a um megafone (p.12-13). Esse grito manifesta-se nos versos do texto verbal: “Quisera eu ser um leão zangado,/Só por ti ser domado,/Humilde e contente/Qual gato obediente!/Quisera eu ser um leão zangado” (p.13). Pela função lúdica, a jovem usa uma máscara e segura um chicote, conotando que aceita a brincadeira de ser “domadora”, embora, mantenha-se inabalável diante da performance do “eu lírico”.

O mesmo não ocorre quando ele afirma desejar ser um “lobo feroz” no texto verbal (p.15). Nota-se no plano imagético, pela ausência da jovem (p.14-15) que, assustada, ela se ausentou do cenário:

Figura 7 – Limeriques de um bípede apaixonado.

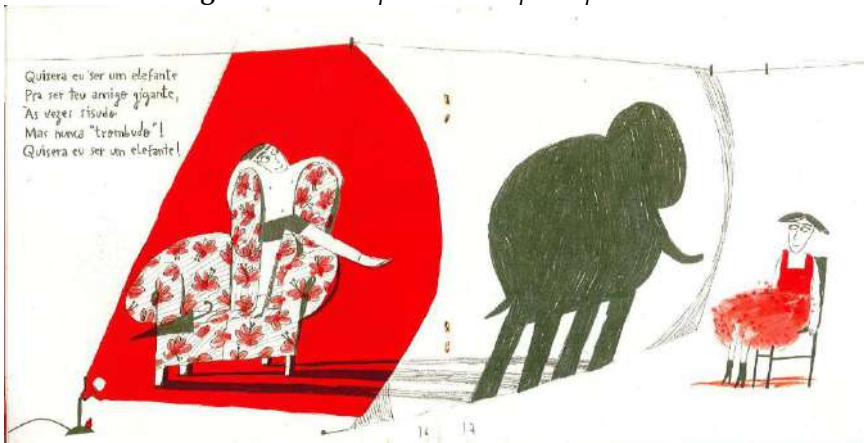


Fonte: Belinky, 2004, p.14-15.

Pela função de recorte, pode-se ver caído ao chão o chicote, disposto ao lado do guarda-chuva voltado para a esquerda, bem como os traços indicadores de movimento na mesma posição (p.14). Esses elementos denunciam a direção para a qual fugiu a jovem. Como se nota, essa direção é oposta à do “eu lírico” que se configura como um lobo galanteador. Contudo, pela função de amplificação e lúdica, suas presas imensas geram ambiguidade, remetendo a um vampiro.

Para contenção do drama, o “eu lírico” muda de estratégia e, visando ao efeito de humor, representa, pela função metalinguística, um elefante com o emprego do teatro de sombras:

Figura 8 – Limeriques de um bípede apaixonado

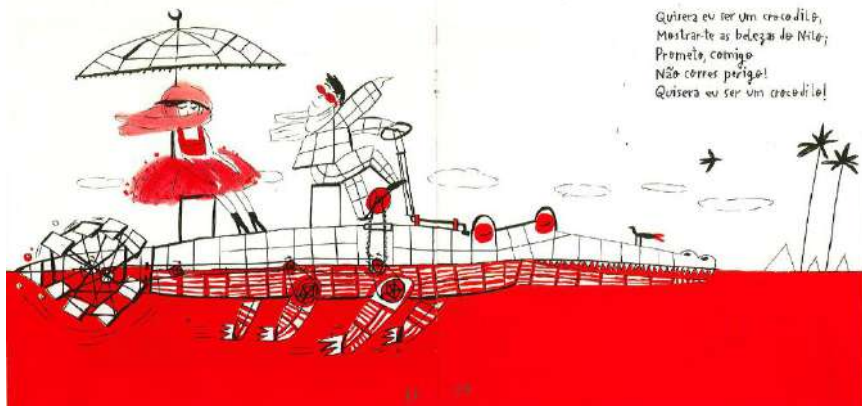


Fonte: Belinky, 2004, p.16-17.

Essa representação, pelo recurso à função lúdica, instaura vazios que suscitam a produtividade da criança leitora. Assim, em leitura duplicada, ela precisa comparar a sombra à performance do “eu lírico” e compreender, como o corpo dele se funde ao formato da poltrona para projetar na sombra a forma de um elefante. Pelo texto verbal, a afirmação do “eu lírico” de que deseja ser esse animal – “Quisera eu ser um elefante/Pra ser teu amigo gigante, Às vezes, sisudo/Mas nunca “trombudo”!/Quisera eu ser um elefante.” (p.16 – destaque nosso) –, pelo recurso ao emprego da gíria, intensifica a atmosfera de leveza e humor. A estratégia funciona, pois, a jovem, pelo recurso à função expressiva, sentada em uma cadeira, sorri e lhe direciona seu olhar de aprovação.

Assim, depois de tentativas, pela primeira vez, eles embarcam juntos em um passeio e, pela função de amplificação, apresentam-se em elegantes indumentárias. Embaixo de seu guarda-chuva e de seu chapéu rodeado por uma echarpe vermelha, pela função expressiva, ela desfruta da viagem, mantendo os olhos fechados. Ele, de óculos escuros, vestido de terno xadrez e usando um cachecol, volta seu rosto para ela, tentando impressioná-la, ao pedalar e dirigir um crocodilo autômato:

Figura 9 – Limeriques de um bípede apaixonado

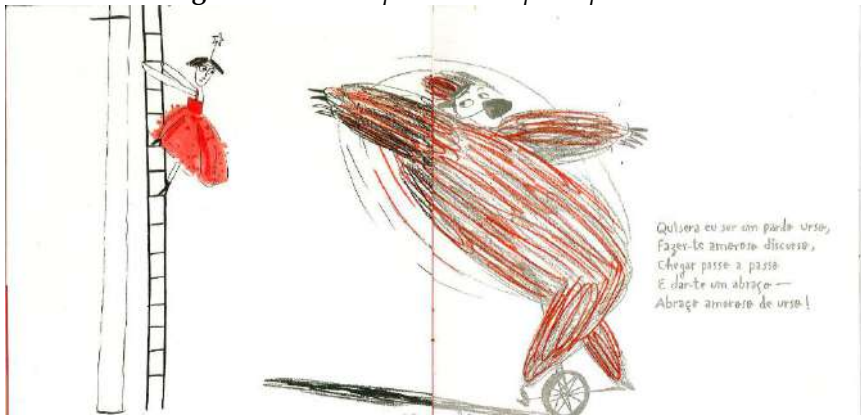


Fonte: Belinky, 2004, p.18-19.

O cenário altera-se para o circense (2004, p.20-21), na cena à esquerda (p.20), a jovem encontra-se de olhos fechados e braços cruzados sobre o apoio do trapézio, em oposição ao “eu lírico”, que surge à direita (p.21), realizando performances, pendurado de forma cômica, pelo rabo de sua fantasia de macaco. No plano verbal, o “eu lírico” enuncia: “Quisera eu ser um macaco,/Macaco do balacobaco,/Pra te divertir,/Pra te fazer rir!/Macaco do balacobaco!” (p.20 – destaques nossos). Notam-se empregos de recursos estilísticos, como anáforas, rima externa e interna, palavras homófonas e gíria, os quais asseguram o efeito de humor, em especial, pelo termo “balacobaco” que, de base onomatopaica, remete aos sons produzidos pelo macaco.

O cenário circense se mantém na folha dupla seguinte (p.22-23):

Figura 10 – *Limeriques de um bípede apaixonado.*



Fonte: Belinky, 2004, p.22-23.

Contudo, o “eu lírico” adota estratégia mais contundente no plano do discurso, pois afirma, de forma paradoxal, que deseja ser um urso pardo para manifestar seus sentimentos amorosos, enquanto dá um “abraço de urso” (p.23) na amada. No plano imagético, pelo recurso à função expressiva, pode-se ver o sorriso divertido do “eu lírico” fantasiado de urso sobre um monociclo. Ela, por sua vez, assustada foge do alcance dele por uma escada (p.22).

O cenário no plano imagético configura-se, então, na folha dupla seguinte, como sendo desértico. O “eu lírico” parece buscar uma tentativa de conciliação, pois de dentro de um camelo autômato, dotado de portinholas, oferta um copo com canudo, contendo um suco vermelho, que sugere ser um refresco, na cor da paixão:

Figura 11 – Limeriques de um bípede apaixonado



Fonte: Belinky, 2004, p.24-25.

O “eu lírico” afirma, então, seu desejo, reconhecendo que ele é hilário: “Quisera eu ser um dromedário,/Assim corcovado e hilário,/Levar-te no lombo,/Jamais te dar tombo,/Quisera eu ser um dromedário!” (p.25). Apesar do efeito de humor, pela função expressiva, a jovem manifesta indiferença, pois posiciona-se sobre um monte de areia, debaixo de seu guarda-chuva e com seus óculos escuros, em sentido contrário ao dele.

A antepenúltima cena apresenta o “eu lírico” em conflito, pois isola-se em um quatinho, olhando-se no espelho, fantasiado de ornitorrinco. Nesse quarto, pode-se ver em suas prateleiras as fantasias e acessórios usados por ele em suas representações cênicas para conquistar sua amada. A jovem o espia pela porta entreaberta desse depósito, com meio sorriso no rosto, pois percebe seu imenso esforço na conquista:

Figura 12–Limeriques de *Um Bípede Apaixonado* (2004, p 26-27).

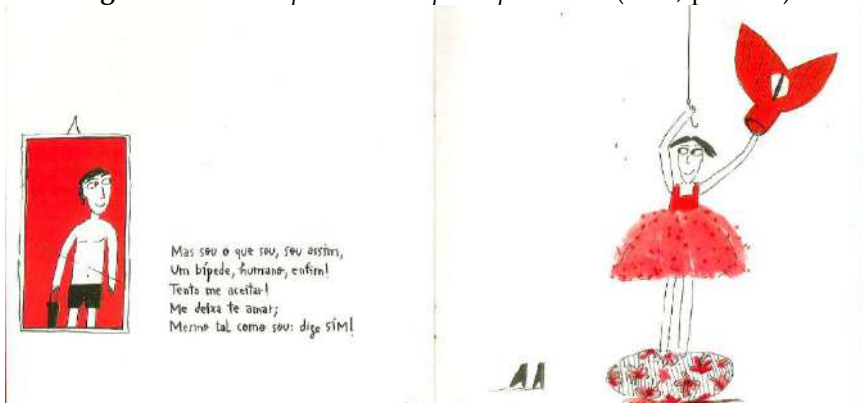


Fonte: Belinky, 2004, p.26-27.

Ele anuncia que deseja ser um ornitorrinco, pois esse animal vale por cinco, pelas suas características. Assim, ela poderia escolher um deles.

Na penúltima cena, finalmente, efetiva-se a conquista da amada, manifesta por ela no plano imagético, pela performance de segurar o anzol e a cauda da fantasia de peixe:

Figura 13 – *Limeriques de um bípede apaixonado* (2004, p. 28-29).



Fonte: Belinky, 2004, p.28-29.

Desse modo, pode-se deduzir que ela fora “fisgada” pelo “eu lírico”, em especial, pelo seu discurso sedutor e insistente,

configurado na tipografia do termo “sim” ampliado: “Mas eu sou o que sou, sou assim,/Um bípede, humano, enfim!/Tenta me aceitar! Me deixa te amar;/Mesmo tal como sou: dize SIM!” (p.29).

Finalmente, a última cena apresenta os enamorados compenetrados no partilhar do convívio harmonioso. Essa harmonia revela-se pelo significativo silêncio que não espanta os pássaros ao seu redor e pela ausência de um texto verbal, pois este não é mais necessário:

Figura 14 – *Limeriques de um bípede apaixonado* (2004, p. 30-31).



Fonte: Belinky, 2004, p. 30-31.

Como se pode notar, o diálogo entre texto verbal e imagético realiza-se de forma lúdica e colaborativa. No plano da ilustração, nota-se o recurso à função de amplificação, pois traz informações que não aparecem no texto verbal. Pelo recurso às funções expressiva, de recorte, amplificação, narrativa e estética, solicita-se a percepção e a reflexão da criança sobre os rumos do poema narrativo, manifestos no plano verbal e imagético. Sobretudo, a função metalinguística requer olhar aguçado para as performances desenvolvidas pelo “eu lírico” e sua amada, pois tematizam a criatividade dentro de um livro de ficção. No plano verbal, nota-se o “engenho” de Belinky que elege rimas externas ricas e inusitadas – “feroz e voz”, “zangado e domado”, “sisudo e trombudo”,

“macaco e balacobaco”, “urso e discurso”, “dromedário e hilário”, “ornitorrinco e cinco” –, assegurando o efeito de humor no poema narrativo. Esse “engenho” duplica-se na obra, pelas ricas e criativas ilustrações de Sandoval que configuram incríveis máquinas e fantasias, das quais se utiliza o “eu lírico” em suas performances inusitadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se pôde notar em *Limeriques de um bípede apaixonado* (2004), com texto de Tatiana Belinky e ilustrações de Andrés Sandoval, o texto imagético desempenha diferentes funções no diálogo que estabelece com o texto verbal. Por sua vez, ambos instauram lacunas que asseguram a comunicabilidade com o leitor, requerendo sua produtividade para a obtenção de concretude (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999).

O texto poético na obra cativa a criança que, mesmo não alfabetizada, percebe o jogo sonoro pela verbalização de um leitor adulto. Na escuta do poema narrativo, a criança pode realizar um exercício comparativo entre o que ouve e visualiza. Desse modo, a leitura desse livro ilustrado implica na percepção, reflexão e diversão, pois a criança reconhece o jogo lúdico entre os personagens do poema narrativo. O livro, pelo emprego da folha dupla, possui representação cativante, próxima do espetáculo e ativa a cognição, pois suscita emprego de percepção simultânea (visão e audição) da criança durante a leitura. A obra (2004), pelo seu valor estético manifesto no plano verbal e imagético, desautomatiza as concepções de uso da língua da criança e “alfabetiza” seu olhar. Além disso, permite que ative sua memória transtextual no processo de interpretação das relações que se estabelecem entre esses planos, além do seu suporte.

Na obra (2004), o texto verbal precedeu o imagético⁶, de modo que Sandoval trabalhou na criação das imagens, a partir dos poemas finalizados pela escritora. Belinky e Sandoval, ao aliar as duas linguagens, criaram um terceiro texto, pautado pela criatividade, inventividade e engenho, estimulando o imaginário, o sugestivo e o simbólico do jovem leitor. Assim, a obra contribui não apenas para a fruição, como também, para o efeito de surpresa e descoberta, ampliando os horizontes de expectativa desse leitor. Ao entrar em contato com a linguagem verbal, Sandoval optou pela mesma simplicidade poética sugerida pelo gênero limerique, elegendo, artesanalmente, o lápis grafite para compor o traço das ilustrações, procedendo à feitura dos desenhos por três vezes, em três planos distintos, sobre diferentes papéis sobrepostos – o opaco, o papel transparente e o papel japonês. Além disso, o ilustrador utilizou-se de duas cores de tinta acrílica para compor a linguagem visual: o preto, na maioria das vezes, utilizado para produzir sombras; e o vermelho, bastante marcante em todas as imagens do livro. Pode-se notar que a cor vermelha ganha destaque em toda a obra, como representação da paixão do protagonista, mas também do jogo de sedução entre o jovem casal. Justamente por isto, ela avulta nas vestes e fantasias usadas pelas personagens e nos acessórios e utensílios dos quais se utilizam nas performances, como: megafone, faróis do barco, máscara de macaco, trapézio, suco refrescante, nuvens, entre outros.

Cabe destacar que o imaginário da criança leitora também é ativado pelo emprego nas ilustrações de mecanismos, maquinários e engenhocas, articulados a elementos da natureza para produzir as peripécias do “eu lírico” ou “bípede apaixonado”. No poema narrativo, esses elementos associam-se a uma abordagem cenográfica, permeada de imagens cênicas e dramaturgia, além de improvisações, as quais também compõem as artimanhas da

⁶ Essas informações foram extraídas de entrevista realizada diretamente com o artista visual, realizada em seu ateliê em Santa Cecília, no município de São Paulo, capital, em Outubro de 2015.

conquista, pelo protagonista e as da dissimulação, pela sua amada. Cabe ressaltar que Sandoval, além de ilustrar a obra, utilizou-se da própria caligrafia para configurar o texto literário de Belinky. Assim, a tipografia também assegura a criatividade manifesta em toda obra. Pode-se, então, concluir que a relação de colaboração e ampliação entre as linguagens verbal e visual em *Limeriques de um bípede apaixonado* (2004) atingem, como seus personagens enamorados, a completa harmonia, assegurando a coerência na história. O plano sonoro dos limeriques ativa a função poética que, pela simplicidade e inventividade, assegura o efeito cômico e ilógico das artimanhas da conquista.

Por sua vez, o plano imagético amplia esse tema, assegurando a expressividade narrativa, estética, lúdica e metalinguística. A inovação prevalece na obra, pela escolha do gênero textual, pela configuração das ilustrações e pela subversão na tipografia, a qual escapa da automatização advinda de recursos tecnológicos digitais. Pela análise da obra (2004), pode-se afirmar que seu tema da conquista, também, ganha relevo em sua realização, pela paixão dos artistas envolvidos em sua criação. A obra oferece uma experiência de leitura que ativa a imaginação, o senso de humor e a reflexão crítica, permitindo que mediadores e jovens leitores agucem suas percepções sobre as relações que se estabelecem em sociedade, e principalmente, como se configuram de forma artística no livro ilustrado.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ANDRESSANDOVAL.COM. Disponível em: <www.andressandoval.com/bio-contato/>. Acesso em: 10 junho 2024.

BELINKY, Tatiana. *Limeriques de um bípede apaixonado*. Ilustração de Andrés Sandoval. São Paulo: Editora 34, 2004.

BELINKY, Tatiana. *Salada de limeriques*. Ilustração de Rubens Matuck. São Paulo: Noovha América, 2007.

CAMARGO, Luís H. de. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre “Ou isto ou aquilo” de Cecília Meireles*. 214 p. Dissertação de Mestrado pela Universidade estadual de Campinas – UNICAMP, São Paulo, 1998.

CBTIJ. Disponível em: <<https://cbtij.org.br/tatiana-belinky/>>. Acesso em: 10 junho 2024.

CEIA, Carlos: s.v “Limerick”, E. *Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/limerick>>. Acesso em: 10 junho 2024.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*. São Paulo: Quíron, 1984.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. rev. ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, v.1, 1996.

ISER, W Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, v.2, 1999.

JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de S. Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEVI, Peter. *Edward Lear: a life*. New York: Tauris Park Paperbacks, 2013.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MARTHA, Alice A. P. Pequena prosa sobre versos. In: AGUIAR, Vera Teixeira; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p.45-73.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p.13-47.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

XAVIER, Marina Merino de Freitas. O riso do artista: o humor e suas subcategorias em estudos de casos de produções artísticas. In: MONTEIRO R. H.; ROCHA C. (orgs.) *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia – GO:UFG, FAV, 2013. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2013-025-eixo1_Mariana_Xavier.pdf>. Acesso em: 10 junho 2024.

LEITURA LITERÁRIA NO CICLO DE ALFABETIZAÇÃO

Gislene Aparecida da Silva Barbosa

INTRODUÇÃO

A escola é um lugar privilegiado para as práticas de leitura literária. A atuação dos professores na escolha dos textos, na indicação de procedimentos para a compreensão textual, nas orientações sobre o modo de ler constituem elementos que tendem a favorecer a relação de cada aluno com a literatura, ampliando as possibilidades de produção de sentido. Além disso, as práticas de leitura nas salas de aula ou em ambientes de leitura na escola têm potencial para fomentar comunidades leitoras que ultrapassem a dimensão individual e alcancem a extensão social do uso da língua em ações colaborativas de interpretação dos textos literários.

A leitura literária traz consigo o desencadeamento de experiências humanizadoras e libertárias. Ao ler literatura, cada pessoa experimenta viver outras histórias para além das próprias, amplia seu universo cultural, (re)simboliza a vida pela linguagem, sente as dores e as alegrias dos personagens, reflete sobre sua própria condição de existência e tende a compreender melhor outras formas de ser e de estar no mundo. Ao compartilhar suas vivências leitoras com outros sujeitos que também leem, dúvidas de compreensão podem ser dirimidas, novos horizontes interpretativos podem ser alcançados.

Nesse sentido, é indeclinável que práticas de leitura literária constituam as ações docentes no ciclo de alfabetização, especialmente no 1º e 2º anos do ensino fundamental. Apropriar-se da língua escrita não pode se reduzir ao estudo fragmentado e limitado do código, mas sim proporcionar encontros com diversas utilizações da linguagem, sobretudo a verbal, marcadas por

elementos sociais, históricos, ideológicos etc. Assim, o compromisso de ensinar a ler e a escrever numa perspectiva interacionista jamais se efetivará sem a presença da linguagem artisticamente construída e de suas múltiplas formas de expressão e compreensão. Fazer das salas de aula dos anos iniciais comunidades leitoras é ser zeloso com o desenvolvimento pleno das crianças, garantindo espaços e tempos para a humanização e a libertação pela linguagem.

Para pensar acerca do ensino da leitura literária no ciclo de alfabetização são tematizados, neste capítulo, o paradigma do letramento literário (Cosson, 2020) e as estratégias de leitura (Giroto; Souza, 2010; Santos; Souza, 2011). Os aspectos que constituem o letramento literário colaboram na compreensão de práticas que favoreçam a ampliação de saberes dos alunos quanto à literatura (textos, linguagem literária e modos de ler). Entre as diversas práticas possíveis, as estratégias de leitura sustentam aqui um plano sugestivo a partir de uma obra de literatura infantil: *Os vizinhos* (Tsarfati, 2019). O plano é uma exemplificação de atividade interativa, pretende ser uma inspiração para que cada docente, no universo de seu fazer, elabore ações que fortaleçam as práticas de leitura literária entre as crianças.

O QUE É O LETRAMENTO LITERÁRIO?

Segundo a Base Nacional Comum Curricular, BNCC (Brasil, 2018), o processo de alfabetização é prioridade no 1º e no 2º ano do ensino fundamental na disciplina de Língua Portuguesa. Dessa maneira, os currículos escolares listam habilidades e conteúdos para garantir, no plano da formalidade, aspectos considerados fundamentais para o domínio da leitura e da escrita convencional. No mesmo sentido, grande parte dos materiais didáticos voltados a esses anos escolares traz atividades para fortalecer o ensino dos pequenos estudantes (geralmente crianças de 6 e 7 anos).

Ainda que a BNCC (Brasil, 2018) organize o ensino de língua materna em quatro eixos (leitura de textos, produção de textos,

análise linguística/semiótica, oralidade) e afirme que a centralidade das práticas de linguagem está no texto, nem sempre a literatura se faz presente nas salas de aula de maneira sistematizada e contínua, em ações que ultrapassem o meramente lúdico. Não é novidade para os docentes o fato de que muitos livros didáticos trazem poucos textos literários em suas páginas, além de que há, geralmente, fragmentos descontextualizados de algumas obras de literatura infantil. Com apenas o apoio do livro didático (ofertado às escolas públicas brasileiras pelo programa de distribuição de livros) não é de fato possível realizar práticas de leitura literária.

Recorrer a livros de literatura disponíveis na escola passa a ser a ação comum dos professores que se comprometem com o desenvolvimento de práticas de leitura com os estudantes. Em geral, tais livros chegam às unidades escolares por meio do Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) e ficam alojados em salas ou ambientes de leitura. Não é comum a existência de um grande e variado acervo nas escolas. Nos últimos anos, algumas redes estaduais ou municipais têm investido dinheiro público em plataformas com livros digitais, sendo que muitas delas permitem também o acesso dos alunos. Há ainda os professores que investem recursos próprios na aquisição de livros literários.

Quando o desafio de acesso ao livro literário é minimizado ou solucionado, ainda resta o obstáculo de promover práticas de leitura literária que de fato engajem os estudantes num diálogo com a literatura. Nesse momento, discernir entre paradigmas de ensino da literatura é relevante, a fim de que concepções utilitaristas ou de mera fruição sejam intencionalmente suplantadas por ações conscientes, planejadas, articuladas e interacionais.

Nos dizeres de Cosson (2020, p. 7), “um paradigma é constituído por saberes e práticas, conceitos e técnicas, questionamentos e exemplos, objetos e termos usados para descrevê-los dentro de uma determinada área de conhecimento”. Paradigmas guiam o fazer de profissionais da área e, ao longo do tempo, podem dar lugar a novos paradigmas que representem

melhor a sociedade e as necessidades contemporâneas. Para o referido autor, na educação brasileira são encontrados seis paradigmas de ensino de literatura.

No Brasil, a partir da herança jesuítica na educação, é possível localizar seis paradigmas no ensino da literatura: dois paradigmas tradicionais – *moral-gramatical* e *histórico-nacional* –, que pertencem ao passado mais distante, e quatro paradigmas contemporâneos – *analítico-textual*, *social-identitário*, *formação do leitor* e *letramento literário* –, que emergem sucessivamente desde o final do século XX até nossos dias. (Cosson, 2020, p. 7)

A proposta de compreensão do ensino da literatura por paradigmas colabora na reflexão e busca de alternativas para reverter o quadro de apagamento vivido pela literatura na escola, tanto no que se refere à recepção dos textos pelos estudantes quanto no que diz respeito à pequena presença de textos literários em materiais didáticos. Resquícios de abordagens tradicionais da literatura (paradigmas moral-gramatical e histórico-nacional) promoveram ou facilitaram essa situação de desprestígio do texto literário nas ações de ensino. Além disso, tentativas de substituir a obrigação da leitura moralizante ou de valor histórico pela leitura prazerosa e de mera apreciação estética (como no paradigma da formação do leitor) tampouco se revelaram suficientes.

Neste capítulo, são elucidados alguns aspectos que constituem o paradigma do letramento literário, sobre o qual se sustenta a proposta de ensino do plano sugestivo com as estratégias de leitura. O letramento literário não é visto aqui como uma panaceia para todas as questões que envolvem o ensino da literatura, mas é uma abordagem significativa e capaz de orientar com clareza a atuação dos professores, dando-lhes apoio e ao mesmo tempo garantindo-lhes a autonomia fundamental na elaboração de atividades de ensino que promovam interação com o texto literário.

De acordo com Cosson (2020), existem 13 elementos que permitem a compreensão de um paradigma de ensino de literatura:

1. concepção de literatura; 2. valor da literatura; 3. objetivo do ensino da literatura; 4. conteúdo de ensino; 5. metodologia de ensino; 6. papel do professor; 7. papel do aluno; 8. papel da escola; 9. lugar disciplinar da literatura na grade escolar; 10. seleção dos textos; 11. material de ensino; 12. atividades de sala de aula; 13. avaliação. A seguir tais aspectos, na perspectiva do letramento literário, serão brevemente apresentados.

No letramento literário, a literatura é entendida em três dimensões inter-relacionadas: materialidade da literatura, modo específico de produzir as obras e modo de interpretar as obras.

Uma das dimensões é a que se refere à materialidade da literatura [...]. A literatura é um conjunto de obras que abarca tanto os textos dados pela tradição [...] quanto aqueles resgatados e identificados para essa tradição. Também é um conjunto de obras que representa, repensa e reescreve simbolicamente uma comunidade e sua herança cultural [...]. É ainda um conjunto de obras que, embora tenha o livro como suporte mais evidente, também se configura em outros impressos e suportes, como vídeos, filmes, produtos digitais, voz e até corpo. (Cosson, 2020, p. 175)

As dimensões de produção e de leitura das obras envolvem o discurso de que a literatura é feita e o reconhecimento desse repertório por instâncias legitimadoras (como academias, escolas, editoras, leitores). O modo de produzir implica um uso de recursos estilísticos/linguísticos capaz de afastar o texto da óbvia referencialidade, evocar a plurissignificação e a presença metafórica geradora de expressividade. O modo de ler envolve protocolos de leitura capazes de promover o diálogo entre o leitor e o texto, passando por estratégias mentais, reconhecimento dos elementos textuais, relações de intertexto etc. “O que não se pode perder de vista é que esse modo de ler é que instituiu a obra como literária” (Cosson, 2020, p. 176).

No que tange à concepção de literatura no letramento literário, conclui-se que ela é “uma linguagem que se apresenta como um repertório de textos e práticas de produção e interpretação, pelos

quais simbolizamos nas palavras e pelas palavras a nós e o mundo em que vivemos” (Cosson, 2020, p. 177).

O valor da literatura está na interação e transformação que se dá no leitor e no texto. O leitor é “um sujeito que no ato da leitura traz para o texto seus conhecimentos, seus sentimentos, suas emoções [...]”, o texto “só passa a ser texto porque sua elaboração pressupõe a condição de ser objeto de leitura sendo a designação de literário uma indicação do modo como deve ser lido [...] ele só se transforma em obra literária no momento da leitura” (Cosson, 2020, p. 178). Cada leitura é uma experiência única, intransferível, porque ainda que a obra seja a mesma, o leitor nunca o é. A relação intensa do leitor com a linguagem literária, com a interpretação dos símbolos e a reflexão decorrente do processo de ler humanizam o sujeito e promovem libertação de si mesmo, de formas reducionistas de enxergar a vida e os outros.

No letramento literário, o objetivo de ensinar literatura é o de “desenvolver a competência literária do aluno” (Cosson, 2020, p. 179). Ou seja, ampliar o repertório de obras com as quais o aluno dialoga, tanto no sentido de produções diversificadas quanto no sentido de obras complexas. Alargar, portanto, a capacidade do aluno de dar sentido ao texto, de compreender o simbólico, de levar seus saberes ao texto para dar significado ao que lê, de trazer do texto para si a fim de se reorganizar como pessoa. Para isso, é fundamental que professores e alunos vivenciem experiências literárias “de maneira permanente e sistemática” (Cosson, 2023, p. 182). Para Colomer (2007, p. 45), “a função do ensino literário na escola pode definir-se também como a *ação de ensinar o que fazer para entender um corpus* de obras cada vez mais amplo e complexo” (destaque de Colomer).

O conteúdo a ser ensinado é o desenvolvimento de práticas de leitura: oportunizar a interação do aluno com a linguagem literária (textos, modos de produção e modos de ler). O repertório literário objeto das práticas é constituído por texto, intertexto e contexto. O ensino ofertará protocolos de leitura que ajudem os estudantes a terem um encontro pessoal com as obras reconhecidas como

literárias, portanto o texto, reconhecendo os elementos linguísticos que as constituem. Também promoverá a identificação de outros textos que se manifestam nelas (intertexto) e reconhecerá, de acordo com Cosson (2020, p. 184), o contexto, ou seja, as “camadas superpostas de construção de sentido que têm como centro as relações que podem ser estabelecidas entre o texto e sua materialidade, as condições dadas para o seu processamento e sua inserção em um ambiente social e cultural determinado”.

Quanto à metodologia, há dois pontos essenciais: “o manuseio do texto literário e o compartilhamento da experiência literária pelos alunos” (Cosson, 2020, p. 186). Manusear implica não apenas ler, mas também, quando for o caso, produzir textos que expressem a relação do leitor com o texto, sua compreensão, suas dúvidas etc. Compartilhar é ser partícipe de uma comunidade leitora que discute as obras lidas, desfaz dúvidas de forma coletiva, atribui variadas e coerentes possibilidades de significação ao texto.

Esse compromisso de ler com o outro evoca as proposições de Chambers (2007): leitores que conversam sobre as obras que leram, compartilhando entre si entusiasmos com a obra lida ou expressando as dificuldades com alguma parte do texto, ou, ainda, socializando os padrões encontrados no texto (em relação a outros textos), constroem reflexões capazes de favorecer uma compreensão mais profunda dos textos, alargando repertórios de leitura, obras, gêneros e autores literários. Colomer (2007, p. 143) destaca que “compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros”.

Para o desenvolvimento dessa metodologia, destacam-se o papel do professor, do aluno e da escola. O papel do professor é o de organizar projetos, usar estratégias interacionais, promover a aprendizagem colaborativa, portanto o docente é um arquiteto das atividades, um guia da experiência de leitura literária, um constituidor e garantidor de uma comunidade leitora na escola ou na sua sala de aula. Ao aluno cabe ser o “principal agente do

processo pedagógico” (Cosson, 2020, p. 191), a quem compete realizar as leituras, participar das atividades propostas pelo docente, sendo protagonista de sua formação. À escola convém “garantir um espaço próprio e condições adequadas para o ensino da literatura” (Cosson, 2020, p. 192), compreendendo que a literatura é essencial no desenvolvimento pleno dos alunos, organizando tempos, espaços, materiais para que as comunidades leitoras aconteçam.

Para o letramento literário, não é necessário que exista uma disciplina específica de literatura na grade escolar, o que de fato importa é que as práticas de leitura aconteçam. Desse modo, as aulas de Língua Portuguesa, no eixo de leitura de textos, conforme indica a BNCC (Brasil, 2018), são oportunidades para promover a experiência literária. O cotidiano escolar de ensino da literatura é essencial, pois importa o que de fato ocorre na seleção dos textos e do material de ensino, como as atividades de sala de aula são realizadas e como a experiência de leitura literária é avaliada.

Sobre a escolha dos textos, Cosson (2020) declara:

No paradigma do letramento literário, não há um conjunto de textos previamente selecionados para o ensino. O professor goza de ampla liberdade para escolher os textos que utilizará para cumprir o objetivo de desenvolver a competência literária de seus alunos. A inexistência de um *corpus* prévio não significa, entretanto, que a escolha pode ser feita de maneira aleatória [...]. A orientação maior para a seleção dos textos é que sejam significativos para a experiência literária tanto do aluno, em termos individuais, quanto da turma, constituindo no diálogo entre um nível e outro a comunidade de leitores. (Cosson, 2020, p. 195)

A escolha do texto não pode se justificar apenas no gosto do aluno, porque isso implicaria não ampliar o universo de saberes e temas do estudante, reduzindo a compreensão da arte e a potencialidade de humanização a partir de discussões diversas. Não pode se justificar apenas em listas de cânones, porque, embora a tradição tenha algo a dizer para a comunidade leitora, em algum

momento determinado texto pode não favorecer as práticas leitoras de certa comunidade. A pluralidade de textos parece mais adequada para atender às necessidades de experiências literárias, isto é, ser plural tanto na escolha de gêneros literários quanto na definição de temas e de obras ora canônicas ora não canônicas.

Convém ainda prezar por obras de “diferentes níveis de complexidade” (Cosson, 2020, p. 196) na elaboração do texto, do intertexto e do contexto. Variar é permitir ao aluno conhecer e discutir na comunidade leitora um repertório amplo de obras de distintos graus de complexidade linguística/estilística, o que provocará a experimentação de distintos modos de ler. Para Rouxel (2013), a escolha das obras deve prever a diversidade literária abarcando textos canônicos e contemporâneos; precisa propor obras que permitam ao aluno ganhos éticos e estéticos; e deve ser complexa o suficiente para permitir ao aluno usar a imaginação e desfazer armadilhas do sentido.

De acordo com Cosson (2020), o material de ensino não é único, pois além dos livros literários impressos ou digitais, cabem diálogos com filmes premiados, anúncios publicitários, canções tocadas em rádios, séries televisivas etc. O que se fará com esses materiais tem grande relevância, porque as atividades de sala de aula só efetivarão o paradigma do letramento literário se os protocolos de leitura permitirem o encontro do aluno com o texto, a interpretação do texto na perspectiva individual e a ampliação interpretativa na comunidade leitora.

Atividades como as sequências básicas ou as expandidas (Cosson, 2009) são constituídas de etapas que, minimamente, ajudam a motivar os alunos para a leitura, permitem uma apresentação do texto, um momento de leitura individual que desencadeia num registro de interpretação e incentivam práticas de discussão coletiva. Além delas, há muitas possibilidades por meio de práticas de leitura no silêncio, leituras da voz, leituras da memória, leituras da interação (Cosson, 2014). Entre as atividades que fomentam a interação dos alunos e acionam a participação deles estão as estratégias de leitura (Giroto; Souza, 2010; Santos;

Souza, 2011), que tratam de sete procedimentos para compreender os textos. Elas serão definidas neste capítulo no momento da apresentação do plano sugestivo de leitura literária.

A avaliação no letramento literário diz respeito a avaliar a competência literária do aluno – níveis de competência literária dos membros individuais e do coletivo daquela comunidade de leitores. Para isso, são realizados procedimentos de avaliação e de autoavaliação, cujo fim é acompanhar o desenvolvimento do aluno e da comunidade leitora. Em todos os casos, é importante definir o ponto de chegada, determinando previamente o ponto de partida, ou seja, como o repertório de saberes literários do aluno estava antes das atividades e como se pretende que ele fique após as práticas. Não se trata de realizar apenas uma atividade pontual e esperar resultados, mas sim promover um projeto com diversas práticas para impactar com quantidade e qualidade os diálogos com a literatura. Alguns instrumentos para traçar um perfil do leitor são: questionários, entrevistas, grupos focais, testes, listas de obras, jogos, memorial de leitura. Instrumentos para acompanhar a competência leitora são: atividades de sala de aula, elaboração de produtos específicos (resultados de projetos, diário de leitura etc.).

AS ESTRATÉGIAS DE LEITURA PARA O LETRAMENTO LITERÁRIO

Crianças que estão em processo de aquisição da língua escrita ainda não leem e não escrevem convencionalmente, mas precisam de vivências em contextos de usos reais da língua para que se alfabetizem numa perspectiva interacionista. No 1º e no 2º ano do ensino fundamental é comum o trabalho intenso dos professores para a aprendizagem de língua materna, por isso a leitura literária precisa se fazer presente.

A ideia não é usar o texto literário para ensinar palavras, frases, mas é ler a literatura para compreendê-la enquanto linguagem criadora de sentidos, fazendo acontecer a adequada escolarização do texto literário, portanto o objetivo é entender o texto, relacioná-lo a outros textos (intertexto) e pensar sobre o

contexto ali enunciado. Também é ímpar a necessidade de compreender o modo de ler essas produções e de vivenciar, por meio da leitura, experiências humanizadoras e libertárias, refletindo sobre situações presentes nos textos literários (encontros, desencontros, alegrias, tristezas, diferentes culturas etc.). Soares (1999), ao se referir à escolarização da literatura na escola, pontua:

Adequada seria aquela escolarização que conduzisse eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e às atitudes e valores próprios do ideal de leitor que se quer formar; inadequada é aquela escolarização que deturpa, falsifica, distorce a literatura, afastando, e não aproximando, o aluno das práticas de leitura literária, desenvolvendo nele resistência ou aversão ao livro e ao ler. (Soares, 1999, p. 47)

Em se tratando de planejar atividades no paradigma do letramento literário, as estratégias de leitura favorecem a participação dos alunos, pois a oralização do pensamento durante a aula, usando sete procedimentos para ler, evidencia a interação dos leitores com o texto e incentiva a construção colaborativa dos significados. Usar estratégias de leitura é realizar procedimentos mentais para interagir com os textos e conectar de forma significativa as informações do texto aos saberes prévios do leitor, num movimento de relacionar, antecipar, inferir etc. Leitores eficientes usam as estratégias mentalmente quando leem. Leitores iniciantes podem aprender a utilizar as estratégias a partir das intervenções realizadas pelo docente. Assim, o professor e alguns alunos que já usam estratégias explicitam a toda turma como pensaram, como relacionaram ideias etc., ampliando a rede colaborativa de interpretação textual e incentivando a interação de todos com o texto por meio de perguntas que incentivem a aplicação de estratégias. Com tais práticas, o arcabouço individual de estratégias se amplia.

As estratégias metacognitivas de leitura são discutidas pelos norte-americanos Harvey e Goudvis (2008). Elas foram adaptadas

ao contexto brasileiro, explicadas e exemplificadas para o ensino de literatura por Girotto e Souza (2010) e por Santos e Souza (2011). As estratégias de leitura são sete: conhecimento prévio, visualização, conexão, questionamento, inferência, sumarização, síntese. Promover planos de leitura com as estratégias é planejar uma leitura com pausas que permitam explicitar qual pensamento está ocorrendo ali, que relação foi feita entre aquele trecho da história e outros saberes que o leitor tem. Estratégias atuam em conjunto, pois aparecem em algum momento da leitura ou em vários. Não há uma ordem de uso, mas uma delas é a principal, pois sustenta as outras, portanto costuma ser ativada primeiro: a estratégia do conhecimento prévio.

O conhecimento prévio é a estratégia-mãe ou a estratégia guarda-chuva (Girotto; Souza, 2010), pois a conversa que o leitor realiza com o texto só pode ocorrer ancorada naquilo que o leitor já sabe e a partir das informações presentes no material de leitura. Ativar o conhecimento prévio é fundamental para práticas de leitura literária com participação. Explorar ilustrações da capa do livro, possibilidades de significado do enredo a partir do título da história, construir um cenário com algum objeto da história para que os alunos comentem como imaginam que ele aparecerá no livro são exemplos de como iniciar a atividade de leitura e ativar conhecimentos prévios.

Antes de ler, bons leitores geralmente ativam conhecimentos prévios que podem então ser relacionados às ideias do texto. O exercício de ativar essas informações interfere, diretamente, na compreensão durante a leitura. Folhear o livro passando rapidamente os olhos pela narrativa na pré-leitura, geralmente, resulta na formulação de hipóteses baseadas no conhecimento prévio do leitor sobre o que trata e como trata a história. (Girotto; Souza, 2010, p. 50)

Ao iniciar a leitura do texto em si, quatro estratégias aparecem, na ordem em que forem necessárias para se articularem ao conhecimento prévio: visualização, conexão, questionamento e

inferência. A visualização é a estratégia de criação de imagens mentais da história que está sendo lida. Consiste em imaginar uma cena, “enxergar” um personagem, “sentir” um cheiro, imaginar um espaço etc. Leitores eficientes vão construindo imagens como se um filme estivesse se passando em sua cabeça. Essas criações ajudam a entender a história, a dar continuidade ao texto e a estabelecer vínculos fortes entre o que está sendo lido e o pensamento sobre o que se lê. É importante parar a leitura em momentos estratégicos para que os alunos digam como enxergam aquele cenário, que situação está acontecendo no texto, que imagens veem na mente. Ilustrar trechos do texto é uma possibilidade de ação.

Para o trabalho com a estratégia da visualização, o professor pode selecionar alguns textos descritivos e lê-los em voz alta às crianças, pedindo que elas imaginem o que estão escutando, desenhando-o logo após a leitura. Em outro momento, em grupos, discutem os detalhes e como a atividade os ajudou a compreender o texto. (Santos; Souza, 2011, p. 33)

A estratégia de conexão é uma maneira de relacionar o texto a outros textos, a vivências do leitor e a acontecimentos do mundo em geral. São respectivamente a conexão texto-texto, a conexão texto-leitor e a conexão texto-mundo. Conectar um trecho da história a algo que o leitor já leu ou viveu ou sobre o qual ouviu falar faz com que o sentido se construa de maneira mais eficaz, porque permite, por exemplo, saber o que é um sentimento, conhecer os impactos de uma ação, relacionar causas etc. Quando uma personagem da história fica presa numa torre, o leitor que conhece Rapunzel pode fazer conexão texto-texto e entender que a prisão gera tristeza, solidão etc. Esse saber pode ser muito importante para se compreender desdobramentos dentro da história que está sendo lida. Sobre conexões, Harvey e Goudvis (2008, p. 21, tradução nossa¹) destacam:

¹ *When students have had an experience similar to that of a character in a story, they are more likely to understand the character's motives, thoughts, and feelings. And when*

Quando os alunos tiveram uma experiência similar à do personagem da história, eles são mais aptos a entender os motivos, pensamentos e sentimentos do personagem. E quando os leitores têm uma abundância de conhecimentos prévios sobre uma área específica do conteúdo, eles entendem mais completamente a nova informação lida. Além disso, quando os leitores têm uma compreensão geral da natureza do texto e da própria literatura, eles compreendem mais completamente.

A estratégia de questionamento é a de fazer perguntas ao texto, ou seja, identificar informações, relacionar ideias, recapitular trechos etc. É uma conversa leitor-texto. “As questões feitas ao texto levam as crianças a esclarecerem informações. Bons leitores estão sempre lendo em voz alta e fazendo perguntas ao material de leitura” (Santos; Souza, 2011, p. 33). Perguntar ao texto ajuda a desfazer dúvidas, como: Por que Rapunzel estava na torre? Quando ela foi levada para lá? Por quem? Ensinar os alunos a conversarem com as histórias pode acontecer com pausas em trechos que permitem perguntas que retomam trechos, colaborem no esclarecimento de dúvidas, na construção de sequências temporais, em relações entre partes da história. Há perguntas simples, cujas respostas são facilmente localizadas no texto; há perguntas complexas, que demandam análises de partes da história. Ambas são necessárias.

As perguntas são o coração do ensino e da aprendizagem. Os seres humanos são levados a dar sentido ao seu mundo. Perguntas abrem as portas para a compreensão. Precisamos celebrar as perguntas das crianças e ajudar a facilitar suas respostas. Questionar é a estratégia que impulsiona os leitores para a frente. Quando os leitores têm perguntas, eles são menos propensos a abandonar o texto. Os leitores proficientes fazem perguntas antes, durante e depois de ler. Eles

readers have na abundance of background knowledge about a specific content área, they understand more completely the new information they read. Additionally, when readers have a general understanding of the nature of text and literature itself, they comprehend more completely.

questionam o conteúdo, o autor, os eventos, as questões e as ideias no texto. (Harvey; Goudvis, 2008, p. 22, tradução nossa²)

A inferência é a estratégia de leitura que implica fazer uma dedução lógica a partir de pistas do texto. O que se infere nunca está explícito, mas sempre subentendido com base em saberes prévios e, sobretudo, indícios presentes na história. Muitas vezes, o cenário da história mostra como está a emoção da personagem sem que haja palavra que se refira diretamente à tristeza ou à felicidade, por exemplo: um céu cinzento, num contexto específico e articulado à história, pode representar a tristeza da personagem; um dia ensolarado, com pássaros cantando, pode ser uma indicação de felicidade.

Leitores inferem quando utilizam o que já sabem, seus conhecimentos prévios e estabelecem relações com as dicas do texto para chegar a uma conclusão, tentar adivinhar um tema, deduzir um resultado, chegar a uma grande ideia etc. Se os leitores não inferem, então não entendem a essência do texto que leem. Às vezes, as perguntas do leitor só são respondidas por meio de uma inferência. Quanto mais informações os leitores adquirem, mais sensata a inferência que fazem. (Giroto; Souza, 2010, p. 76)

Quando o texto termina, a leitura ainda não acaba, é importante retomar as ideias centrais da história e recontá-la com as próprias palavras para que se tenha a visão do todo. Para isso, atuam as estratégias de sumarização e de síntese. Sumarizar é reconhecer o que é mais relevante no texto lido, identificar as partes principais, o que faz o texto ter sequência. É possível sumarizar sublinhando os trechos relevantes ou transcrevendo trechos

² *Questions are at the heart of teaching and learning. Human beings are driven to make sense of their world. Questions open the doors to understanding. We need to celebrate kids' questions and help facilitate their answers. Questioning is the strategy that propels readers forward. When readers have questions, they are less likely to abandon the text. Proficient readers ask questions before, during, and after reading. They question the content, the author, the events, the issues, and the ideas in the text.*

importantes da história num quadro, por exemplo, ou oralizando cada parte principal.

Sumarizar [...] não é uma estratégia fácil de ser explorada, pois, muitas vezes, ao sublinhar um texto, a criança não consegue separar o que é fato e o que é detalhe. Cabe então ao professor ensinar esse procedimento. [...] o docente pode mostrar ao aluno que geralmente a informação importante está na primeira e última frase de um parágrafo. (Santos; Souza, 2011, p. 34)

Na síntese, “o aluno verifica e escolhe que partes do texto podem ser reunidas para formar um todo significativo” (Santos; Souza, 2011, p. 35). Trata-se de retomar os itens organizados durante a sumarização e fazer deles um roteiro para recontar o texto com as próprias palavras. Não é uma escrita com novos rumos para a história, mas sim a mesma história sob a perspectiva singular daquele leitor. A síntese permite um trabalho com a produção textual a serviço da compreensão da leitura.

Os leitores, ao sintetizarem a informação, enxergam uma figura maior, eles não estão simplesmente se lembrando dos fatos ou repetindo-os. Antes, acrescentam a nova informação aos conhecimentos já existentes. Algumas vezes, adicionam novas informações para o aprimoramento do conhecimento prévio, desenvolvendo o pensar e aprendendo mais durante o processo. Outras vezes, mudam o seu pensar baseado em suas leituras, ganhando uma perspectiva inteiramente nova, por isso, quando sintetizam, as crianças alcançam um entendimento mais completo do texto. (Giroto; Souza, 2010, p. 103)

À medida que os leitores se movem por meio do texto, seu pensamento evolui. Eles acrescentam novas informações ao que já sabem e constroem o significado à medida que seguem a leitura. Sintetizar requer dos leitores a triagem de grandes quantidades de informações para extrair ideias essenciais e combiná-las para formar uma imagem geral do que foi lido, para obter o essencial. Como os leitores destilam texto em algumas ideias importantes ou conceitos

maiores, eles podem formar uma perspectiva particular que leva a uma nova visão. Sintetizar é a estratégia que permite aos leitores mudar seu pensamento. (Harvey; Goudvis, 2008, p. 25, tradução nossa³)

Ao fazer uma síntese, cada leitor ressignifica o texto lido, finalizando, naquele momento, a leitura do texto. Em outras oportunidades, leituras com novos sentidos poderão ocorrer com aquele texto e aquele leitor, uma vez que a linguagem literária é plurissignificativa e possibilita, dentro de certos limites, múltiplos diálogos. No entanto, uma vivência completa com as sete estratégias de leitura garante a interação suficiente para cada prática de leitura literária.

PLANO SUGESTIVO PARA APLICAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS DE LEITURA

O livro de literatura infantil *Os vizinhos* (Tsarfati, 2019) é uma obra ilustrada que narra pelas imagens e pelas palavras a história de uma garotinha que vive em um prédio de sete andares. A menina chega ao edifício com uma mochila nas costas, como se voltasse sozinha da escola ou de um passeio, vai subindo as escadas, passando pelos andares e imaginando a vida dos moradores por trás de cada porta. As portas estão fechadas, mas cada uma delas é acompanhada por objetos, cores e materiais que aguçam a criatividade da garota. Ela vive no sétimo andar com os pais que ela ama, apesar de dizer que eles são um pouco sem graça (em comparação a tudo que ela “viu” a partir das portas dos

³ *As readers move through text, their thinking evolves. They add new information to what they already know and construct meaning as they go. Synthesizing requires readers to sift and sort through large amounts of information to extract essential ideas and combine these to form an overall picture of what has been read, to get the gist. As readers distill text into a few important ideas or larger concepts, they might form a particular perspective that leads to new insight. Synthesizing is the strategy that allows readers to change their thinking.*

vizinhos). O que ela ainda não sabe é que a família dela é muito especial e cheia de surpresas. A seguir a capa do livro:

Figura 1: Capa do livro



Fonte: Tsarfati, 2019.

O plano sugestivo está organizado em três momentos: 1. ativar a estratégia conhecimento prévio; 2. ler o livro com as crianças, aplicando as estratégias conexão, questionamento, inferência, visualização; 3. finalizar o processo de leitura com as estratégias sumarização e síntese. O plano exemplifica uma prática de leitura literária para fazer com uma sala toda, com uma comunidade leitora, de maneira participativa. A ideia é que o professor mostre as ilustrações aos alunos e, caso eles ainda não leiam o texto verbal, que o docente oralize o que está escrito. A leitura é prevista para acontecer com pausas que permitam o diálogo, a interação entre os alunos e as intervenções docentes para aplicar as estratégias de leitura.

Primeiro momento: ativar a estratégia conhecimento prévio. Para ativar o conhecimento prévio é possível mostrar a capa do livro para os alunos, dizer o título da história e perguntar: O que vocês veem na capa? Quem é a personagem? O que ela está

fazendo? Por que o título é *Os vizinhos*? Como vocês imaginam que será a história? Essas perguntas ajudarão a ativar alguns saberes prévios dos alunos e ajudarão no desenvolvimento do processo de leitura da história.

A quarta capa do livro e as guardas também podem ser utilizadas no primeiro momento dessa prática de leitura para realização de perguntas que ativem os conhecimentos prévios. Na quarta capa, há um animalzinho em cima de um vaso de flores e ao lado de um novelo de linha e de dois diamantes. Cabem perguntas como: Que animal é esse? O que ele está fazendo? Qual será a participação dele na história? O que esse novelo e esses diamantes podem representar na história? Como esses objetos e esse bichinho se relacionam com a personagem da capa? Nas guardas iniciais, há várias e distintas caixas de correio, que permitem pensar sobre os diversos vizinhos da personagem da capa: o que podemos saber sobre eles?

Segundo momento: ler o livro com as crianças, aplicando as estratégias conexão, questionamento, inferência, visualização. Ao iniciar a história, é possível notar que cada ilustração e texto verbal ocupam duas páginas do livro por vez, portanto a leitura é feita com o livro totalmente aberto, formando uma só situação da história. Na primeira cena, a menina aparece trajando capa e botas de chuva, usando guarda-chuva e uma mochila. Ela se dirige a um prédio que está com a porta aberta. No muro, há um cartaz que anuncia: procura-se um bichinho perdido chamado Zig. O texto verbal na parte superior da ilustração é: “O meu prédio tem sete andares” (Tsarfati, 2019, n. p.). Nesse contexto, é possível aplicar a estratégia de conexão texto-leitor com a pergunta: Quem já foi a um prédio? Como ele é organizado? Também cabem os questionamentos: Por que a menina está trajada dessa forma? O que diz o cartaz na frente do prédio? Por que ele foi colado nesse local?

A próxima cena mostra a menina entrando no prédio, as caixas de correio que tinham aparecido nas guardas, outros cartazes do Zig. O texto verbal é: “Cada andar tem uma porta um pouquinho diferente” (Tsarfati, 2019, n. p.). Cabem questionamentos como: Por

que a menina está entrando no prédio? Por que cada porta é um pouquinho diferente? O que cada porta pode mostrar?

A seguir, a cada quatro páginas do livro, há um bloco de duas cenas em sequência: duas páginas para a menina diante da porta do andar e duas páginas para a cena da vida do(s) morador(es) por trás daquela porta, totalizando doze cenas para as portas e cotidianos dos moradores do primeiro ao sexto andar. As portas desses andares trazem as seguintes características e moradores:

- Primeiro andar: porta azul com muitas fechaduras e câmera de segurança. O texto verbal diz: “A primeira porta é cheia de fechaduras”. Na próxima cena, aparece uma família de ladrões com seus tesouros e relíquias.

- Segundo andar: porta de madeira com batedor antigo, vasos de plantas no chão e pegadas de animais na parede. Os habitantes desse apartamento são o velho caçador e seu tigre de estimação.

Nas imagens a seguir, estão as páginas que formam a cena da menina diante da porta do segundo andar e as páginas que mostram o interior do apartamento, de acordo com a imaginação da menina:

Figura 2: A menina diante do apartamento 2



Fonte: Tsarfati, 2019, n. p.

Figura 3: Interior do apartamento 2



Fonte: Tsarfati, 2019, n. p.

- Terceiro andar: porta vermelha com uma roda (similar a de uma bicicleta) apoiada ao lado. Escada cheia de elementos coloridos que se assemelham a molas (brinquedos de criança). Vive nesse apartamento uma família de acrobatas que passa o tempo treinando para o espetáculo.

- Quarto andar: porta preta que sempre fica com a luz apagada. Apartamento do vampiro que é estilista e vive com um gato preto.

- Quinto andar: porta amarela de madeira com uma decoração em formato de lagosta e um rodo ao lado. O texto verbal afirma: “A quinta porta tem cheiro de peixe em conserva” (Tsarfati, 2019, n. p.). É o apartamento do pirata e de sua amada sereia.

- Sexto andar: porta marrom com duas decorações que lembram as aberturas em “f” do tampo de um violoncelo. Ao lado há um balde cheio de guarda-chuvas. O texto verbal é: “Quando passo pela sexta porta, eu sempre paro e fico ouvindo a música incrível que vem lá de dentro” (Tsarfati, 2019, n. p.). Nesse

apartamento vive uma grande família de músicos que toda semana comemora algum aniversário.

As estratégias de conexão, inferência, visualização e questionamento podem ser aplicadas nesses conjuntos de cenas de cada andar. Por exemplo, a conexão texto-leitor pode aparecer na leitura sobre a porta um, quando é possível conversar com os alunos sobre quais lugares usam tanta segurança nas portas e por qual razão. Isso ajudará a entender o medo dos ladrões de serem roubados ou presos. Questionar sobre as obras de arte que estão no apartamento e como é a vida desses moradores é outra possibilidade.

No apartamento dois, o texto verbal afirma que o caçador vive apenas com o tigre, mas a ilustração mostra um quadro com uma mulher, assim é possível trabalhar a inferência e deduzir logicamente que ele é viúvo (ou outra inferência coerente). No terceiro apartamento, é possível visualizar mentalmente (antes de virar a página para o interior da moradia) como a roda que está na porta é usada no cotidiano do morador. Questionamentos sobre os objetos da escada e seu uso na história também são possíveis.

No apartamento quatro, uma conexão texto-texto se evidencia quando há o elemento escuridão, portanto perguntar aos alunos se eles conhecem outros textos onde pessoas vivem ou gostam do escuro ajuda a entender o morador desse local. Outra conexão é possível a partir do gato preto, que é visto como animal de estimação de bruxas etc. Visualização e questionamento podem aparecer na cena do apartamento cinco: antes de virar a página para o interior do apartamento, os alunos podem visualizar o cenário e oralizar o que eles imaginaram. Questionamentos podem ser feitos sobre histórias de sereias e seu poder de sedução, fato que ajudaria a explicar a cena do casal.

No apartamento seis, inferir que a menina leva tempo para chegar em casa é possível, porque ela parou na escada para comer um lanche. Questionar sobre o formato da porta que lembra um instrumento musical é significativo para pensar na família de músicos. Questionar o número de guarda-chuvas no balde também

ajuda a entender o tamanho da família. Além disso, nos apartamentos, as portas estão fechadas, mas o Zig está presente em todas as cenas internas. Pensar em inferências sobre a presença desse animalzinho e a possibilidade de ele ser o informante da menina torna-se interessante.

Para o apartamento sete, há quatro cenas: 1. A menina diante de uma porta cinza sem adereços (há apenas um pequeno vaso de flor ao lado da entrada); 2. A menina na cozinha numa refeição com os pais; 3. A menina deitada na cama do próprio quarto – o qual é decorado com diversos objetos vistos ou imaginados dentro dos apartamentos vizinhos – enquanto os pais espiam da porta se ela já dormiu; 4. Os pais da menina em um lugar não identificado vestidos de super-heróis, atendendo a um telefonema e preparando a roupa de um herói que parece ser para a menina.

Algumas propostas de questionamentos sobre as quatro cenas finais: Por que a porta da casa da menina é cinza e sem adereços? O que isso pode representar? Como é a vida da família na hora das refeições? A vida da menina é parecida com a vida dos vizinhos? O que ela vê nos apartamentos é realidade ou imaginação? O quarto dela é cheio de objetos vistos nos apartamentos, o que isso pode significar? Por que os pais estão espiando a menina do canto da porta? Os pais da menina são realmente sem graça? Ela sabe que os pais são heróis? A roupa em elaboração permite inferir que em breve a menina saberá sobre a real identidade de seus pais e será incorporada à equipe, mas isso ainda levará um tempo para acontecer, porque a roupa não está pronta. O chamado telefônico atendido pelo pai permite conexão com as histórias do *Batman* (envio de um sinal) e inferir que os pais foram chamados para agir.

Terceiro momento: finalizar o processo de leitura com as estratégias sumarização e síntese. Para sumarizar, uma tabela com os andares do prédio e algumas perguntas ajudam a encontrar as partes principais da história: Como é a porta? Quem mora lá? Como é a vida desses moradores? Os alunos podem recuperar cada parte da história e o professor, como escriba, pode anotar a

sumarização dos alunos na lousa. Se eles já escrevem, cada aluno poderá sumarizar numa folha de papel.

Por fim, os alunos podem escrever individualmente uma produção de texto em prosa recontando a história da menina e dos vizinhos dela. Caso ainda não escrevam, podem recontar oralmente a história. A socialização das produções (ou de algumas delas) fecha a realização dessa prática de leitura literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivenciar práticas de leitura literária com alunos que estão em processo de aquisição da língua escrita é um compromisso dos docentes que ensinam língua materna numa concepção de linguagem como forma ou processo de interação. Promover protocolos de leitura na perspectiva do letramento literário visa desenvolver a competência literária dos alunos, dando-lhes oportunidades de conhecerem os textos, os modos de produção e os modos de ler literatura.

Garantir a variedade e a complexidade de textos literários enriquece o processo formativo dos alunos e amplia espaços e tempos para a vivência de experiências humanizadoras e libertárias. Ter o texto na aula para pensar a arte literária e a vida fortalece um ensino comprometido com o desenvolvimento pleno dos estudantes.

As estratégias de leitura compõem o fazer do leitor eficiente, que conversa com o texto e constrói sentido. Portanto, ensiná-las nas práticas de leitura literária é um caminho viável para a ampliação dos níveis de letramento literário dos alunos. Quando em atividades coletivas, as estratégias de leitura fortalecem as comunidades leitoras e ampliam a competência individual de cada estudante. No plano sugestivo tematizado neste capítulo, foi possível ver um exemplo de como planejar uma aula de leitura com as estratégias, mesmo com crianças que ainda não leem e não escrevem convencionalmente.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.
- CHAMBERS, Aidan. *Dime: los niños, la lectura y la conversación*. México: FCE, 2007.
- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.
- COSSON, Rildo. *Paradigmas do ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 2020.
- COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2014.
- GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; SOUZA, Renata Junqueira de. Estratégias de leitura: para ensinar alunos a compreender o que leem. In: SOUZA, Renata Junqueira et al. (org.). *Ler e compreender: estratégias de leitura*. Campinas: Mercado de Letras, 2010. p. 45-114.
- HARVEY, Stephanie; GOUDVIS, Anne. *Strategies that work: teaching comprehension to enhance understanding*. Portland: Stenhouse Publishers & Pembroke Publishers, 2008.
- ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. In: DALVI, Maria Amélia et al. (org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013, p. 17-33.
- SANTOS, Ana Maria Martins da Costa; SOUZA, Renata Junqueira de. *Andersen e as estratégias de leitura: atividades práticas no cotidiano escolar*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- SOARES, Madga. A escolarização da literatura infanto-juvenil. In: MARTINS, A. A. (et. al). *Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 17-48.

TSARFATI, Einat. *Os vizinhos*. Tradução de George Schlesinger.
Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2019.

O TEATRO COMO FRUIÇÃO E FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO: UMA LEITURA (POSSÍVEL) DE “SENHOR REI, SENHORA RAINHA”, DE BENJAMIM SANTOS

Wagner Corsino Enedino¹
Franciellen Santos Francese
Ricardo Magalhães Bulhões

INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como objeto de estudo o drama “Senhor Rei, Senhora Rainha”, do dramaturgo Benjamim Santos, uma das onze peças que compõem o seu livro *Teatro Infantil* (2018). A obra se destaca por sua alta teatralidade e relação causa-efeito, o que a torna potencialmente valiosa para uma mediação literária eficaz. Segundo Antonio Candido (1988), uma das funções da literatura é humanizar o ser humano, o que pode parecer redundante, mas reforça sua capacidade de nos conectar com a humanidade em um nível profundo. O leitor se aproxima de uma obra sensível que dialoga com a cultura popular tanto na temática quanto na forma.

A escolha do escritor piauiense Benjamim Santos como foco da pesquisa baseou-se em critérios como a escassez de referências sobre sua produção no contexto historiográfico do teatro brasileiro, o caráter social de sua ficção, a universalidade de seus temas e a expressividade da linguagem de suas personagens. Segundo o teórico teatral francês Patrice Pavis (2008), o discurso teatral se diferencia do discurso literário ou cotidiano pela sua força performática e seu poder de realizar uma ação simbólica. Diante

¹ Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect- MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

desses aspectos, é relevante afirmar que o discurso teatral é o espaço da retórica, dos pressupostos e da enunciação.

A escolha dessa obra se justifica por ser a primeira produção dramaturgica de Benjamim Santos, que participou do Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1971, sendo na ocasião o vencedor do prêmio. Além disso, esta reflexão busca destacar a relevância da dramaturgia na infância, evidenciando seu potencial transformador e incentivando a adoção dessa abordagem por educadores e demais agentes envolvidos no processo educativo. Ao fazer isso, construiremos bases sólidas para a formação de leitores assíduos e críticos, capazes de explorar o mundo da literatura de forma ampla, tendo contato também com as particularidades da cultura popular da região. O texto dramático de Santos nas entrelinhas pressupõe a presença de um contador-cantor que tem como princípio, no momento da encenação, ou mesmo da leitura dramática, a dialogicidade com a plateia. Nesse sentido, tal interatividade tem sempre uma finalidade formativa de estimular a imaginação, abrir trilhas para novas histórias a serem recontadas.

AS CORTINAS SE ABREM: UMA BREVE INTRODUÇÃO AO TEATRO

O teatro é uma arte que envolve a colaboração de diversas expressões artísticas, sendo a palavra o principal meio de comunicação do ator com o público e um elemento essencial da interpretação. No estudo dessa arte, é comum priorizar o texto, reconhecendo o dramaturgo como a fonte da atividade teatral. O texto é considerado a parte fundamental do drama, o centro sólido ao redor do qual os outros elementos se organizam. O crítico e ensaísta Sábado Magaldi (1985, p.15) assevera que “[...] sem uma obra dramática, não há teatro”. Neste sentido, Patrice Pavis (2008) afirma que o discurso teatral difere do discurso literário ou cotidiano devido à sua força performática, que permite simbolicamente a realização de ações. O discurso teatral é concebido como um espaço para a retórica, os pressupostos e a enunciação.

Para o crítico teatral Décio de Almeida Prado (2014), as afinidades entre o gênero literário do romance e a manifestação teatral são claras: ambas as formas, em suas configurações convencionais, articulam uma narrativa que alude a eventos situados em espaços e tempos definidos, direcionados a um determinado público. A partir dessa matriz, frequentemente ancorada na realidade vivida, na crônica histórica ou na tradição mitológica, é factível conjecturar a possibilidade de um autor engajar-se indistintamente na produção de um romance ou de uma peça teatral conforme seu arcabouço formativo e predisposição intrínseca.

Nesse segmento, cumpre destacar que “[...] tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator” (Prado, 2014, p. 84). Aprofundando essa temática, o autor ressalta que o teatro se caracteriza pela ação, enquanto o romance é marcado pela narração. O protagonista teatral dispensa o intermédio de um narrador para se comunicar com a audiência. Essa particularidade revela-se uma vantagem intrínseca e distintiva do teatro, que, de forma persuasiva, transforma a mera narrativa em ação cênica.

Prado (2014) assegura que, na obra literária, encontramos um prolongamento do autor, uma materialização do que reside profundamente em seu âmago e em sua experiência pessoal. No entanto, quando se trata do teatro, adentramos um território mais amplo e complexo: no palco, a personagem existe de maneira autônoma, desvinculada de qualquer fio que a conecte diretamente ao seu criador. Ela se transforma em algo quase irreconhecível, inclusive para o próprio autor. A personagem adquire vida própria, uma existência artística independente, sem a orientação ou supervisão de ninguém, tendo a capacidade de determinar seu próprio destino.

O dramaturgo se assemelha à criação humana, e qualquer intervenção posterior à concepção da personagem é vista como um escândalo, uma intrusão inapropriada na autonomia do ser que ganhou vida no palco. Essa luta silenciosa e invisível entre autor e

personagem representa o dilema mais antigo e perene do teatro: a dificuldade de distinguir claramente entre criador e criação, estabelecendo fronteiras precisas entre eles. Como Prado observa, talvez seja essa relação em constante tensão que constitua a própria história da evolução do teatro ocidental e suas diversas manifestações artísticas desde os tempos da Grécia Antiga até os dias atuais.

ENTRE A METODOLOGIA E A FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: UM PERCURSO

Dado o caráter bibliográfico do estudo, é essencial destacar a importância de um conjunto de métodos de investigação específicos voltados para o campo teatral. Esses métodos foram cruciais para a análise do texto dramático “Senhor Rei, Senhora Rainha”, que constitui o corpo central da pesquisa. Metodologicamente, esta investigação está inserida no paradigma qualitativo e foi norteada por procedimentos específicos. A primeira fase foi fundamental, possibilitando a realização de um minucioso levantamento bibliográfico de fontes relacionadas à peça em análise.

Foram percorridas obras críticas, análises teóricas e outras produções acadêmicas que estão diretamente ligadas à discussão da obra. Esse processo visou estabelecer uma base sólida de conhecimento prévio sobre a peça e suas interpretações. A segunda etapa do processo metodológico incluiu a criação de fichamentos detalhados, com o propósito de resumir e organizar de maneira sistematizada as informações relevantes encontradas. A terceira fase da pesquisa envolveu a coleta de informações teóricas relacionadas ao teatro, ao gênero dramático e, especificamente, ao teatro voltado para o público infantojuvenil. Esse processo forneceu uma base conceitual sólida que permitiu compreender o contexto em que a peça foi concebida e encenada.

A análise desse substrato teórico foi fundamental para a contextualização da obra e sua compreensão dentro das perspectivas do teatro infantojuvenil.

Outra etapa relevante foi a exploração da fortuna crítica específica aos escritos de Benjamim Santos e suas obras. Com a escassez de material relacionado ao estudo e por não haver pesquisas sistemáticas no que tange à produção ficcional de Benjamim Santos, torna-se relevante este enfoque por revelar uma das contribuições do projeto para o nome do autor alcançar mais espaço no âmbito acadêmico e traçar um panorama do seu legado à literatura infantojuvenil.

A pesquisa, portanto, direcionou-se, predominantemente, para uma análise detalhada do texto dramático em questão, engajando-se em uma investigação minuciosa de sua forma, estrutura e discurso. O objetivo principal foi a identificação e a ênfase nos elementos que conferem significância ao texto no contexto específico do teatro infantojuvenil. Desse modo, este estudo contribuiu para uma compreensão holística da peça "Senhor Rei, Senhora Rainha" no domínio da dramaturgia voltada para esse público-alvo, desempenhando também um papel importante na formação do leitor literário.

DA TINTA AO PAPEL; DO PAPEL AO PALCO: A JORNADA DE BENJAMIM SANTOS

Benjamim Santos, renomado dramaturgo brasileiro, nasceu em Parnaíba, no estado do Piauí, em 4 de julho de 1939. Durante sua infância, ele foi profundamente influenciado pela arte e cultura, em particular pela estética do teatro mambembe, pelas encenações em igrejas, escolas e locais diversos, bem como pelo circo itinerante, pelo bumba-meu-boi, pela música popular e pela produção literária dos almanaques da Parnaíba. Seu pai, Benedito dos Santos Lima, conhecido como Bembém, foi fundador e editor de um periódico chamado *O Bembém* durante as primeiras décadas do século XX.

Segundo os pressupostos de Nascimento (2017), “[...] no Recife, Benjamim tornou-se profissional do teatro e desenvolveu uma subjetividade arrojada, inquietante, sensível, mas também transformadora e engajada nas questões sociais.”. Ali Benjamin trilhou seus momentos mais importantes, tendo a oportunidade de conhecer alguns dos maiores dramaturgos e artistas de sua geração e colaborar com eles, entre os quais estão Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, que também foram seus mestres e amigos.

Santos viu sua vida como um testemunho do direito à memória, acreditando que suas experiências e conhecimentos deveriam ser compartilhados com todos, a fim de proporcionar a vivência dos bens culturais a todos os indivíduos. Recife foi a primeira cidade a se beneficiar dessa contribuição cultural, com Santos dedicando-se a dinamizar a cena cultural local. Ele tinha uma preocupação em incorporar a história da cidade, explorando suas ruelas e becos antigos.

A produção artística de Benjamim Santos é realmente ampla e abrange diversos gêneros literários, incluindo peças teatrais, crônicas, contos, poesias, novelas, editoriais e pesquisa histórica. Ele é um indivíduo multifacetado, um comunicador de sentidos através de seu trabalho artístico. Como dramaturgo, tem uma convicção profunda em relação à identidade do lugar e pertencimento a ele, valorizando as cidades onde viveu e produziu suas obras, bem como as diversas formas de arte e manifestações culturais presentes nelas. Ele se preocupa especialmente com o povo e busca retratá-lo em suas criações.

No ano de 1969, Benjamim Santos se destacou como um dos líderes do movimento de renovação do teatro infantil que ocorreu nos anos de 1970. Naquele período, recebeu diversos prêmios, entre os quais se destaca o “Troféu Mambembe de Melhor Autor”, em 1977 e 1979. Os textos dramáticos de Santos são, fundamentalmente, direcionados para crianças. Suas produções compõem o livro *Teatro Infantil*, peças teatrais escritas nos anos de 1970, que se encontravam dispersas até que, em 2018, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), uma fundação do governo

brasileiro ligada atualmente ao Ministério da Cidadania, resolveu reuni-las e editá-las em um único volume; colaborando, assim, com o trabalho de pesquisadores, apreciadores, professores e profissionais que se dedicam ao gênero dramático infantojuvenil. No que tange à música popular brasileira, Benjamim Santos já dirigiu shows do Quarteto em Cy, Ângela Maria, MPB4, Marlene, Kleiton e Kledir, dentre outros. Atualmente, de volta a Parnaíba/PI, continua desenvolvendo seu trabalho de escritor.

EM CENA, “SENHOR REI, SENHORA RAINHA” SOB UMA PERSPECTIVA ÔNTICO-DISCURSIVA

A origem das narrativas dirigidas ao público infantil remonta à tradição oral e à cultura popular. Tais narrativas precisam ser devidamente incorporadas à educação das crianças, tanto no contexto escolar, quanto no âmbito doméstico. Para promover o contato com o universo ficcional desde os primeiros anos, é necessário estimular o hábito de leitura, contar histórias, encenar peças teatrais e explorar imagens visuais. Com efeito, “a efetivação desse processo requer que essas atividades sejam apresentadas de maneira atraente e prazerosa para as crianças” (Enedino; Antigueira, 2019, p. 100).

A prática da leitura é historicamente um ato social, refletindo uma representação da realidade contida nos textos escritos. Esse fenômeno decorre do surgimento da escrita e, embora a literatura dramática seja menos abordada nas escolas, ela também desempenha um papel significativo na formação cultural dos indivíduos. O crítico Sábado Magaldi (199) expressa a lacuna existente no ensino teatral, enquanto aponta para a necessidade de valorizar o teatro brasileiro no currículo educacional.

O texto teatral, antes de ser levado ao palco, pode ser explorado como literatura no contexto escolar. Segundo Gláucia Lemes e Wagner Corsino Enedino (2013), isso proporciona aos discentes a chance de experimentar seus desejos, instintos e imaginação, ao mesmo tempo que os familiariza com as

características do gênero teatral. Considerando esses elementos, a análise da obra de Santos transcende a mera compreensão de sua proposta e a mera enumeração das características distintivas do teatro, muitas vezes marcado por sua linguagem artisticamente elaborada. Além disso, essa análise tem o propósito mais amplo de reconhecer a obra como um componente essencial na formação literária do leitor, particularmente das crianças quando estas ingressam no vasto universo da literatura.

Dentro desse contexto, a criança se envolve em uma exploração ativa da literatura, desvelando símbolos e decifrando enigmas presentes na obra. Ela se engaja na interpretação dos desenhos e na decifração das palavras enquanto participa efetivamente na construção e reconstrução de significados. É nesse processo que a criança não apenas absorve o conteúdo da obra, mas também nutre sua imaginação, desenvolve habilidades críticas e se torna parte ativa da narrativa, dando vida às histórias e dando asas à sua própria criatividade literária. Portanto, a análise da obra de Santos se estende para além do texto, abrangendo o impacto e a influência cruciais que a literatura exerce no crescimento intelectual e imaginativo das crianças em sua jornada literária.

EM CENA: UMA ANÁLISE (POSSÍVEL) DOS DISCURSOS DRAMÁTICOS

Benjamim Santos emprega a elaboração de textos teatrais como meio para materializar sua proposta, destacando características específicas que ele escolheu e aspectos da vida no Nordeste que serviriam como determinantes da identidade nordestina. Na esteira de Nascimento (2017), torna-se importante notar que essas elaborações foram cuidadosamente estruturadas dentro de um campo de possibilidades, o que significa que não pretendiam abranger a totalidade da realidade nordestina, nem todas as comunidades sociais presentes na região. Foi por meio do contato com figuras proeminentes como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Paulo Freire que Benjamim Santos direcionou sua trajetória de formação filosófica em direção ao teatro e concebeu o

que ficaria conhecido como teatro dialógico, fundamentado em uma profunda perspectiva humanística.

Na visão de Cardoso (2009), o sertão nordestino transcende a dimensão geográfica e seu papel na formação da subjetividade. Este espaço é, antes de tudo, um objeto de exploração na linguagem poética, que corresponde a um estilo de expressão singular e a um ritmo inimitável que não pode ser reproduzido em outro contexto. Esse estilo poético também se manifesta no texto dramático de “Senhor Rei, Senhora Rainha”, em que sua diegese é construída em versos compostos por sete sílabas poéticas (as chamadas “redondilhas maiores”), intercalados por trechos e canções populares. Como se observa no trecho transcrito abaixo, temos uma representação das vivências experimentadas no espaço rural. A personagem rainha é uma figura célebre da história e faz uma espécie de oferenda de tudo que está ao seu redor, mesmo que seja algo inalcançável. Nesse sentido, o elemento mágico, como nos contos de fada e no próprio cordel, é um traço recorrente na dramaturgia de Santos. Vamos ao fragmento:

RAINHA

(cantando)

Serão teus os meus rebanhos:

o bode, o cabrito, a cabra,

o gado que vês pastando.

Será teu este Castelo

feito de sangue castanho,

o riacho de cristal

que serpenteia, cantando,

mais a lua e as estrelas.

que vês sobre nós brilhando.

VALETE

O touro, o cavalo, a onça

pelos matos infiltrando?

RAINHA

O touro, o cavalo, a onça

Mais as rolinhas em bando. (Santos, 2018, p. 28).

O projeto estético de Santos é essencialmente guiado pela habilidosa conexão entre a cultura popular nordestina e o terreno simbólico e metafórico. Diante disso, é possível afirmar que, através de suas criações, ele não apenas desenha retratos vívidos da vida no Nordeste, mas também mergulha nas profundezas da imaginação e da significação, tecendo uma tapeçaria narrativa rica em símbolos e metáforas. Em sua abordagem artística, Santos converte o comum em extraordinário e o cotidiano em um mundo onde os mitos e as memórias se misturam em um intrigante espetáculo teatral (Enedino; Costa, 2021).

NO PROSCÊNIO ANALÍTICO: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM CENA

Segundo Décio de Almeida Prado (2014), tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. Para tomar profundidade no assunto, em sua obra, o autor denota que teatro é ação, e romance é narração. A personagem teatral não necessita do intermédio do narrador para se comunicar com seu público. Essa é uma vantagem e característica singular do teatro, que, de forma persuasiva, transforma a narração em ação.

Prado (2014) caracteriza as personagens do teatro unindo três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito. No romance, para compreender a consciência moral ou psicológica da personagem, o autor recorre ao “fluxo de consciência”, porém, no teatro, é preciso que seja dito através do diálogo, expressões ou até mesmo ações realizadas pela personagem.

Diante do exposto, podemos realizar uma análise das personagens presentes em “Senhor Rei, Senhora Rainha”. A

primeira a entrar em cena é o Coringa, que também se apresenta como Melé (uma variação linguística da palavra “coringa”, comum nos estados nordestinos). Coringa inicia sua fala assumindo o papel de narrador, anunciando que será o contador da história. Essa abordagem lembra o precursor de Benjamim Santos, Ariano Suassuna, que também começa o primeiro ato em *O Auto da Compadecida* com a personagem “palhaço”. A personagem em questão, que se assemelha a um *Zanni* devido às suas falas cômicas e carregadas de ironia, na verdade, enquadra-se no que Patrice Pavis (2008) descreve em sua obra como *orador*. No contexto do século XVII, o orador da trupe desempenhava uma função versátil e fundamental no teatro. Ele tinha a responsabilidade de conduzir as formalidades relacionadas à abertura da temporada teatral, saudando o público e fazendo a introdução à obra que seria representada. Além disso, durante a apresentação, era encarregado de manter a ordem na plateia e, ao final do espetáculo, expressar agradecimentos e fazer anúncios relevantes. É pertinente observar que, em muitos casos, esse orador assumia vários papéis, desempenhando, assim, uma função dupla no contexto teatral. Sua atuação tinha um impacto significativo ao contextualizar a obra dentro do cenário social da época.

Essa dualidade se manifesta ao longo da trama, quando o Coringa assume o papel de Frade e até mesmo se transforma em parte do cenário, representando um “muro” na cena. Coringa é, sem dúvida, a personagem mais fascinante, uma síntese das influências das trupes teatrais europeias combinadas com a genialidade dos repentistas nordestinos em suas rimas.

No que diz respeito ao Valete e à Dama, encontramos um casal cuja inspiração remete ao clássico Romeu e Julieta, evocando também a tragédia de Píramo e Tisbe, narrada por Ovídio. Quando essas duas personagens se apaixonam, enfrentam desafios constantes, simbolizados pelo obstáculo representado pelo muro que as separa. Com uma abordagem leve e sem aprofundar demasiadamente nas complexidades das relações humanas, ao

contrário de seus predecessores, Santos recria as cenas clássicas com um estilo poético verdadeiramente singular.

O casal Valete e Dama evoca a lembrança das personagens “enamoradas” que frequentavam as trupes teatrais do século XV, como Pantalone e Colombina, jovens amantes ingênuos. Suas interações no palco são marcadas por um humor físico e situações cômicas, que acrescentam um toque de encanto e diversão à trama. Dessa forma, Santos traz uma abordagem fresca e inovadora aos arquétipos clássicos, revitalizando-os com um toque de poesia e humor, que ressoam de maneira única no contexto de sua obra. O texto que se segue é pausado e se aproxima do relato oral por apresentar uma linguagem dialogada que dramatiza o encontro amoroso entre as personagens envolvidas na trama:

DAMA

Um rapaz!

VALETE

Uma donzela!

DAMA

Tem os lábios de rubim.

VALETE

Tem bochechas de limão!

DAMA

Como é belo!

VALETE

Como é bela!

DAMA

Muro, Muro, ó frio Muro...

O Muro faz a brecha. Eles se olham. (Santos, 2018, p. 32)

Na trama, também encontramos personagens secundárias notáveis, como o Rei e a Rainha, que desempenham o papel de pais dedicados a seus filhos. O que diferencia essas personagens da tradição literária de Shakespeare é a disposição de renunciar a seu orgulho em prol da felicidade de seus filhos. Essa abordagem de Santos proporciona um contraste interessante em relação ao

tratamento usual dado a personagens paternas em obras literárias similares. A interdiscursividade com os clássicos da literatura mundial, por meio de referências diretas ou indiretas, é outro traço marcante na obra do dramaturgo.

Outra contribuição distintiva de Santos é a maneira como o cenário, por vezes, assume um caráter quase personificado. Isso fica evidente no caso do “muro” que separa os eventos da história, o qual parece adquirir vida própria ao se afastar, abrir-se ou obedecer às ordens das personagens. Essa interação dinâmica entre cenário e personagens adiciona uma dimensão fascinante à narrativa, em que o ambiente físico parece desempenhar um papel ativo na trama em sintonia com as personagens e a história em si.

“SENHOR REI, SENHORA RAINHA” NA CENA TEXTUAL: ENTRE O TEMPO E O ESPAÇO

A contemporaneidade da literatura infantil brasileira, em particular no âmbito do teatro infantil, espelha uma transformação na maneira como a infância é compreendida e como os temas são abordados. A literatura infantil atual procura envolver as crianças de maneira mais crítica e reflexiva, explorando narrativas que incentivam a expressão e a criatividade infantil (Enedino; Antiqueira, 2019). Nesse cenário, Santos compreende a importância de cativar as crianças por meio de suas histórias, imergindo-as em um mundo de imaginação. Ele demonstra maestria ao explorar as diversas facetas da trama, permitindo que o cenário se transforme ora em uma personagem simbólica que representa a proibição do amor entre o Valete e a Dama, ora em um elemento condutor fundamental da narrativa. Dessa forma, o “muro” se revela não apenas como um símbolo da restrição amorosa, mas também como uma personagem rica em metáforas e significados.

Outro momento de destaque ocorre durante a noite da fuga dos amantes, quando o diálogo entre as personagens detalha as características da noite, e a própria luz do luar se personifica, participando ativamente da conversa com a Dama. Similar ao

muro, o luar desempenha uma função dual, transformando-se em elemento de diálogo e, ao mesmo tempo, em uma guia luminosa que direciona, em sua jornada, os enamorados em direção ao destino desejado.

POR ENTRE RESULTADOS, REFLEXÕES E PERSPECTIVAS

O teatro infantil é uma forma de representação destinada à infância, criada e executada por adultos. A origem de obras dramáticas criadas para o público infantojuvenil está associada à reinterpretação de mitos, à semelhança do que ocorria nas tragédias gregas, e à adaptação de eventos históricos. Isso salienta a relevância de ressaltar que o teatro infantil se nutre tanto de produções individuais que se apoiam na criatividade dos autores, quanto da prática de resgatar materiais provenientes de diferentes contextos literários (Enedino; Costa; 2021).

Diante desses elementos, torna-se factível elaborar um perfil estético da obra. Santos, por meio de seu talento individual, engaja-se na (re)criação da tradição literária, notadamente inspirada pelo teatro elisabetano. O enredo da peça “Senhor Rei, Senhora Rainha” centraliza-se na história de duas famílias em conflito, cujos filhos se encontram e se apaixonam. As personagens adquirem significados simbólicos, inseridas em um cenário tupiniquim pouco explorado: o sertão nordestino. Esse cenário, notadamente marcado por elementos fantásticos, assemelha-se a um jogo de cartas, no qual as famílias são representadas pelos naipes de espadas e copas.

Cumprir destacar, ainda, que Patrice Pavis (2008) explora o conceito de *féerie* para descrever um mundo de encantamento e fantasia no teatro, o qual assume uma relevância significativa no contexto da psicanálise. Esse conceito gera um efeito de maravilhamento e fantasia que se opõe à esfera da realidade e da “verossimilhança”. Transcende não apenas os temas abordados, mas também abrange aspectos formais, linguísticos e narrativos da obra teatral. Mesmo em tempos contemporâneos, segundo Pavis

(2008), ainda é possível apreciar esses momentos teatrais como experiências intensas e poéticas, repletas de simbolismo a ser decifrado.

A literatura infantil tem como objetivo primordial estimular a imaginação e a criatividade das crianças, proporcionando-lhes a oportunidade de se conectar com uma variedade de culturas e grupos. A orientação sensível de tais experiências desde a primeira infância pode desempenhar um papel vital na promoção de uma sociedade mais justa e equitativa, na qual a igualdade social seja uma realidade (Rosa; Santos; Bittencourt, 2019).

Sendo assim, ao reconhecermos a pertinência do projeto estético elaborado pelo dramaturgo piauiense Benjamim Santos, que concentra sua atenção no universo infantojuvenil, podemos compreender que a infância representa uma fase essencial da existência, caracterizada pela presença marcante da curiosidade e da imaginação. Isso deve ser entendido como uma característica fundamental da infância: não apenas como um produto artístico, mas como um processo em contínua evolução.

De acordo com Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1986), a literatura infantil oferece às crianças a oportunidade de explorar histórias que refletem diferentes culturas, tradições e realidades sociais. Ao se relacionarem de forma afetiva com narrativas que representam a diversidade do mundo, as crianças têm a oportunidade de compreender diferentes perspectivas, valores e modos de vida, enriquecendo, pois, seu repertório cultural e sua compreensão do mundo.

Nesse contexto, além de fornecer contribuições valiosas para pesquisas contemporâneas centradas em Benjamim Santos, este estudo reconhece que a obra “Senhor Rei, Senhora Rainha” tem como objetivo cultivar no público infantil um apreço pela beleza das palavras e uma imersão no mundo da fantasia. Dessa maneira, não apenas incorpora as palavras em um universo mágico, como também possibilita a compreensão e o uso delas, proporcionando o prazer de vivenciá-las no contexto da imaginação. A obra de Benjamim Santos amplia, assim, nossa compreensão ao explorar de

forma abrangente a dramaturgia infantil e o seu profundo impacto na formação de leitores literários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura desempenha um papel decisivo na formação humana, pois contribui para o desenvolvimento de características essenciais, como a capacidade de reflexão, busca por conhecimento, cultivo da empatia, aprimoramento das emoções, enfrentamento de desafios, apreciação da beleza e compreensão da complexidade do mundo e das pessoas. Candido (1988) concebe a literatura como uma força integradora na sociedade, atuando como agente transformador e humanizador. Ela nos resgata do caos e contribui para a construção de uma sociedade mais justa e democrática.

Sob essa perspectiva, a dramaturgia de Benjamim Santos transcende o mero entretenimento e a apreciação estética. Ela tem a capacidade de exercer um papel significativo na formação de indivíduos mais completos, proporcionando uma visão mais abrangente do mundo e aumentando a capacidade de compreensão e empatia. Ao assumir o papel de mediadores, os adultos têm a oportunidade de estabelecer conexões profundas com as crianças, compartilhando histórias, explorando personagens e mergulhando em mundos imaginários. Esse diálogo afetuoso e interativo desempenha um papel vital no desenvolvimento das habilidades cognitivas, linguísticas e emocionais das crianças.

O texto oral-popular de Santos (2018), como apontamos no decorrer da análise, tem um ritmo fluente, apresenta um vocabulário simples que facilita a recitação e a memorização de um auditório previsto dentro de uma relação de afetividade. Com efeito, Jerusa Pires Ferreira (1991) destaca, seguindo as considerações do teórico russo Vladimir Propp em sua *Morfologia do conto Maravilhoso*, que “[...] o contador não é livre quanto à estrutura básica, e é livre para decidir o que ele utiliza, invariavelmente, para trazer o seu universo criativo” (Ferreira, p. 35, 1991). Portanto, é crucial compreender, a partir das estórias de

Benjamin Santos, a interatividade e a interdiscursividade que seu texto provoca, alternando-se o narrativo e o descritivo dentro de seqüências cantadas destinadas aos leitores/espectadores.

REFERÊNCIAS

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

CARDOSO, Vera Lúcia. Representações do sertão em Patativa do Assaré. *Nonada: Letras em Revista*, Laureate International Universities. Porto Alegre, Brasil, vol. 2, n. 13, outubro, 2009.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989, p. 37-48.

ENEDINO, Wagner Corsino; CHIRZÓSTOMO, Luciana Petroni Antiqueira. (In)Definições do contemporâneo em cena: a dramaturgia de Sylvia Orthof em *A Viagem de um Barquinho*. In: SILVA, Maurício; SOARES, Thiago Barbosa; SANTOS JUNIOR, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho; CASTRO, César Ferreira de. (Orgs.). *Literatura, linguagem e ensino: novos olhares, outros caminhos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019, p. 86-105.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da Memória: conto e poesia popular*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

NASCIMENTO, Francisco Assis Sousa. *Teatro Dialógico: Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2009.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LIMA COSTA, Aline Querolaine.; ENEDINO, Wagner Corsino. Era uma vez no sertão do Brasil: o projeto estético infantojuvenil (e popular) de Benjamim Santos. *Revista ECOS: Literaturas e Linguísticas*. Cáceres-MT: Editora da UNEMAT, Brasil, vol. 31, n. 2, outubro, 2021, p. 11-33.

ROSA, Luciane Oliveira da; SANTOS, Bruna Carolina de Lima Siqueira dos; BITTENCOURT, Eliane de Oliveira. Mediação literária: experiências sensíveis na Educação Infantil. In: SILVA, Maurício; SOARES, Thiago Barbosa; SANTOS JUNIOR, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho; CASTRO, César Ferreira de. (Orgs.). *Literatura, linguagem e ensino: novos olhares, outros caminhos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019, p. 17-36.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Benjamim. *Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SILVA, Mauricio. O Lúdico e o Pedagógico: contornos da Literatura Infanto-Juvenil Literatura. In: SILVA, Maurício; SOARES, Thiago Barbosa; SANTOS JUNIOR, Sóstenes Renan de Jesus Carvalho; CASTRO, César Ferreira de. (Orgs.). *Literatura, linguagem e ensino: novos olhares, outros caminhos*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019, p. 74-85.

TURCHI, Maria Zaira. O estético e o ético na literatura infantil. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis-SP: ANEP, 2004.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Cleide Antonia Rapucci é graduada em Letras pela Universidade do Sagrado Coração (1983), mestre em Inglês pela Duquesne University (1986) e doutora em Letras pela UNESP (1997). Professora voluntária na UNESP-Assis, lecionou de 1990 a 2023, dedicando-se ao ensino de literaturas de língua inglesa. Atua no Programa de Pós-graduação em Letras, orientando pesquisas em literatura de autoria feminina e crítica feminista. Autora de *Mulher e Deusa* (2011), é especialista em Angela Carter, tradução literária e feminismo. Coordenou o Programa de Pós-graduação da UNESP-Assis (2007-2013) e o Departamento de Letras Modernas (2016-2019). Também é tradutora juramentada e membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional da ANPOLL.

Cristiane Rodrigues de Souza é doutora em Letras pela USP (2009) e mestre em Estudos Literários pela UNESP (2004). Atua como professora na UNESP-Assis, onde pesquisa literatura brasileira, poesia, modernismo e a relação entre literatura e outras artes. Publicou os livros *Clã do Jabuti* e *Mário de Andrade: poesia, amor e música*, além de artigos em revistas acadêmicas como *Brasiliana* e *Estudos Avançados*. Desenvolveu pós-doutorado no IEB-USP, estudando a obra de Mário de Andrade. Membro do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL), dedica-se à literatura contemporânea e crítica literária, com apoio da FAPESP em suas pesquisas.

Diana Navas é doutora em Letras pela USP, mestre pela PUC-SP e graduada em Letras pela Universidade do Grande ABC. Realizou pós-doutorado na Universidade de Aveiro. Atualmente, é professora nos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Língua Portuguesa da PUC-SP e na Faculdade de Tecnologia de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa "Literatura Juvenil: questões teóricas e práticas de leitura", é membro do GT da

ANPOLL "Leitura e Literatura infantil e juvenil". Seus principais temas de pesquisa incluem metaficção, literatura juvenil e inclusiva, romance contemporâneo e tendências da literatura juvenil.

Edvaldo A. Bergamo é professor da Universidade de Brasília (UnB) e realizou pós-doutorados nas universidades de Lisboa e Perugia. Graduado, mestre e doutor pela UNESP, pesquisa temas como romance histórico, neorrealismo, autoritarismo e descolonização. Publicou artigos e capítulos de livro, organizou eventos e dossiês e orienta trabalhos de conclusão de curso, iniciação científica, mestrado e doutorado na área de estudos literários. Sua atuação acadêmica se concentra no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB.

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira é doutora em Letras pela UNESP-Assis e professora da graduação e pós-graduação na mesma instituição. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL e atua em temas como leitura, literatura infantil e juvenil e formação de leitores. Líder do grupo de pesquisa "Literatura e formação do leitor", também integra grupos de pesquisa como RELER (PUC-Rio) e EnLIJ (UERJ-Rio). Seus estudos exploram a relação entre literatura, estética, história e sociedade, com ênfase na educação literária.

Fernanda Aparecida Ribeiro é doutora em Letras pela UNESP (2010), com pós-doutorado pela Universidade Vale do Rio Verde (2016). Desde 2010, é professora da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), responsável pelas disciplinas de literatura hispano-americana. Suas pesquisas se concentram em narrativas de autoria feminina e na interseção entre literatura e história na América Latina, com ênfase no romance histórico contemporâneo. Ela desenvolve pesquisas sobre literatura latino-americana e suas conexões com o contexto social e histórico.

Flávia Reis é pós-doutoranda em Literatura Juvenil pela UNESP/Assis, com mestrado e doutorado em Letras pela USP. É especialista em teoria e crítica literária pela PUC-SP e integra o Grupo de Pesquisa "Literatura e formação do leitor". Além de suas pesquisas acadêmicas, é autora de livros para crianças e jovens. Suas investigações acadêmicas enfocam questões estéticas e históricas da literatura juvenil, com um olhar crítico sobre a formação de leitores.

Franciellen Santos Francese é mestranda em Literatura, Estudos Comparados e Interartes pela UFMS, sob a orientação do Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino. Graduada em Letras – Português/Literatura pela mesma instituição, sua pesquisa atual concentra-se nas áreas de literatura comparada e interartes. Seu trabalho investiga as relações entre literatura e outras formas de arte, contribuindo para o campo dos estudos literários com uma abordagem interdisciplinar.

Francisco Cláudio Alves Marques é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e professor associado da UNESP-Assis, onde coordena o Departamento de Letras Modernas. Lidera o grupo de pesquisa "Cultura Popular e Tradição Oral: Vertentes" (CNPq) e orienta pesquisas sobre cultura popular europeia e africana. Publicou obras como *Um pau com formigas* (2014), *Escritos e ditos* (2018) e *Nostálgicos na terra do banzo* (2020), que tratam da poesia popular e imigração italiana no Brasil.

Gerson Luís Pomari é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FCLAs/UNESP (1999) e doutor em Língua e Literatura Alemã pela FFLCH/USP (2009). Desenvolveu pós-doutorado na Universidade de Heidelberg (2010-2012) e foi leitor de língua portuguesa na Universidade de Freiburg (2013-2018). Atualmente, é professor da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde pesquisa literatura infantil e juvenil e suas relações

com outras artes, especialmente texto e imagem. É membro do GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da ANPOLL.

Gislene Aparecida da Silva Barbosa é doutora em Educação pela UNESP (2017), especialista em Língua Portuguesa pela UNICAMP (2013) e professora no IFSP - Campus Presidente Epitácio. Sua pesquisa foca na formação de professores, leitura, produção de texto e metodologias de ensino. Líder do grupo de pesquisa GEPPEP, Gislene atua no desenvolvimento de estratégias pedagógicas e investiga as interseções entre literatura, educação e sociedade, promovendo a formação de novos educadores.

Guilherme Magri da Rocha é professor da UFMS e pós-doutorando pela PUC-SP. Doutor em Letras pela UNESP, realizou estágios de pesquisa na Texas A&M University e na Universidade de Aveiro. Suas publicações incluem livros, capítulos e artigos sobre literatura infantil e juvenil, literatura de autoria feminina e ensino de literatura estrangeira. Membro de diversos grupos de pesquisa, investiga a relação simbiótica entre a literatura infantil anglo-americana e o modernismo literário.

Hilton Pereira da Silva Junior é licenciado em História pela UNESP-Assis e mestrando em Letras na mesma instituição. Sua pesquisa foca na recepção crítica de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Com interesse em estudos literários e sociais, Hilton investiga a construção e interpretação da obra no contexto literário brasileiro, analisando suas implicações históricas e sociais, especialmente no campo da literatura de minorias e representações marginalizadas.

Isabele Guzella Benedito é mestranda em Letras pela UNESP e graduada em Letras – Português/Inglês pela UENP. Sua pesquisa, na linha de Leitura, Crítica e Teoria Literária, enfoca a literatura infantojuvenil, especialmente nos gêneros crossover, horror e grotesco. Com interesse em temas como medo e estranhamento,

Isabele investiga as dinâmicas desses sentimentos em narrativas voltadas para o público jovem e sua interseção com questões de identidade e subjetividade.

Katia Rodrigues Mello é graduada em Letras (Português e Espanhol) pela Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, com Mestrado e Doutorado em Letras pela mesma instituição. É Professora Assistente Doutora (RDIDP) da UNESP-FCL/Assis, junto ao Departamento de Letras Modernas, no conjunto das disciplinas de Língua Espanhola. É docente do Programa de Pós-Graduação em Letras "Literatura e Vida Social", na linha de Literatura Comparada e Estudos Culturais. Integra os Grupos de Pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas, Estudos Hispânicos e Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade. Atua em Projetos de Extensão (UNATI e CLDP) e desenvolve pesquisas no âmbito da literatura comparada e literatura latino-americana contemporânea, com foco na autoria feminina e suas intersecções com a história e a sociedade.

Lucila Bassan Zorzato é doutora em Letras pela UNESP-Assis e mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp. Professora e pesquisadora, Lucila concentra suas investigações na literatura infantil e juvenil alemã em circulação no Brasil, analisando a recepção dessas obras e sua relevância no cenário literário nacional. Seu trabalho busca promover o diálogo entre as literaturas alemã e brasileira, com ênfase na formação de leitores e na educação literária.

Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari é doutora em Letras pela UNESP-Assis, onde leciona na graduação e pós-graduação. Suas pesquisas focam narrativas de autoria feminina, literatura hispano-americana contemporânea, memória e romance histórico. Membro de diversos grupos de pesquisa, como Crítica Feminista e Autoria Feminina, ela investiga o papel da literatura no contexto

do exílio e da identidade latino-americana, explorando as interseções entre história e literatura comparada.

Norma Domingos é doutora em Estudos Literários pela UNESP e professora do Departamento de Letras Modernas na UNESP-Assis. Sua pesquisa abrange literatura francesa, tradução literária e poéticas da negatividade. Membro de grupos de pesquisa sobre narrativas híbridas e melancolia na literatura moderna, Norma desenvolve estudos sobre o mal e o niilismo nas artes, atuando também na área de crítica literária e estudos da tradução.

Regina Michelli é professora associada da UERJ e doutora em Letras Vernáculas pela UFRJ, com pós-doutorados na USP e UFU. Especialista em literatura infantojuvenil, com foco em contos de fadas e narrativas maravilhosas, Regina coordena o Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ e lidera o grupo de pesquisa EnLIJ. Sua pesquisa investiga questões de estética, ética e tradição em narrativas contemporâneas e clássicas para jovens leitores.

Ricardo Magalhães Bulhões é doutor em Literatura e Vida Social pela UNESP e pós-doutor em Teoria Literária pela UNICAMP. Professor na UFMS, atua no ensino de literaturas de língua portuguesa e pesquisa literatura juvenil, manuscritos luso-americanos e literatura infantil. Membro de grupos de pesquisa da ANPOLL, Ricardo contribui para a formação de novos pesquisadores e participa ativamente da pesquisa em literatura comparada e crítica literária.

Rubens Pereira dos Santos é professor aposentado da UNESP e doutor em Letras pela USP. Atualmente, é docente voluntário no Programa de Pós-Graduação em Letras, com foco em literaturas de língua portuguesa. Sua pesquisa aborda literatura cabo-verdiana, identidade, caboverdianidade e comparatismo entre as literaturas brasileira e portuguesa. Rubens contribui para o entendimento das

relações culturais e literárias entre o Brasil e países africanos de língua portuguesa.

Thiago Alves Valente é professor associado da UENP-CCP, com doutorado em Literatura e Vida Social pela UNESP-FCL Assis e pós-doutorado em Letras pelo PLE/UEM. É líder do grupo de pesquisa Literatura juvenil: crítica e história (UENP) e vice-líder do grupo de pesquisa Literatura e formação do leitor: implicações estéticas, históricas e sociais (UNESP). Coordena o GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da ANPOLL (2023-2025). É representante do PR junto à FNLIJ.

Wagner Corsino Eneidino é professor titular da UFMS, doutor em Letras pela UNESP e pós-doutor pela UNICAMP. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, com ênfase em estudos literários, dramaturgia e teatro. Líder do Grupo de Pesquisa Ícaro e membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, suas pesquisas investigam as interseções entre literatura e artes cênicas, com foco no impacto cultural das produções dramáticas.

Esta obra oferece um panorama das pesquisas realizadas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp, Câmpus de Assis-SP, destacando a importância do diálogo contínuo entre a academia e a educação básica. Convidamos os leitores a explorarem os diálogos vibrantes que emergem de suas páginas que, certamente, contribuirão para seu conhecimento e suas reflexões sobre teoria e prática.

Rosane Gazolla Alves Feitosa
(Universidade Estadual Paulista/Assis)

