A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea

Alice Áurea Penteado Martha
UEM

Introdução

Nos últimos quarenta anos, o mercado de publicações para crianças e jovens cresceu em números de títulos e de tiragens, com perfil específico. Na década de 70, período em que Lajolo e Zilberman (1982, p.124) detectaram o desenvolvimento de um comércio especializado, o gênero representava 8% da tiragem dos lançamentos editoriais. Trinta anos depois, o número de exemplares vendidos já corresponde a 25% do mercado, se não mais, sempre com expectativa de expansão. Tal crescimento pode ser justificado por investimentos de editoras e livrarias, empreendedoras no que tange ao aspecto editorial e mercadológico, e também por maciços investimentos do Governo Federal, que vem promovendo, com a aquisição regular de livros para crianças e jovens, a duplicação da produção anual, que costumava ser algo em torno de 30 milhões.

Em 2005, segundo dados do PNBE, escolas com 151 a 700 alunos receberam dois acervos, com 20 títulos cada, o que pode ter significado um total de 3.575.160 livros, de diferentes gêneros e níveis de dificuldade. Os números do programa, em 2008, comprovam a expansão da distribuição de acervos a escolas públicas, tanto às que se voltam à Educação Infantil como ao Ensino Fundamental e Médio. Segundo dados de 2008, os acervos serão destinados a 85 mil escolas de Educação Infantil e a 127 mil voltadas ao Ensino Fundamental. Considerando que os acervos de literatura infantil e juvenil destinados a cada escola são compostos de números bastante significativos (60 títulos para a Educação Infantil; 100 para o Ensino Fundamental), é possível observarmos a ampliação tanto do número de escolas atendidas como dos títulos do acervo, conforme dados do próprio PNBE:[1]

1. Educação Infantil:

Investimento:	R$ 9.044.930,30
Alunos atendidos:	5.065.686
Escolas atendidas:	85.179
Livros distribuídos:	1.948.140
Acervos:	97.407

2. Ensino Fundamental:

Investimento:	R$ 17.336.024,72
Alunos atendidos:	16.430.000
Escolas atendidas:	127.661
Livros distribuídos:	3.216.600
Acervos:	160.830

Ressaltamos que há também um esforço em preservar a qualidade estética dos acervos, uma vez que são constituídos a partir da ótica de professores e pesquisadores, especialistas em literatura para crianças e jovens. Entretanto, como relações entre produção e mercado são sempre delicadas, o assunto merece um olhar mais aprofundado e precisa mobilizar cada vez mais pesquisadores que se voltem para estudos que contemplem tanto a produção, a circulação e o consumo, como a participação governamental na compra e distribuição de acervos.

Neste texto, levantamos frentes abertas pelo mercado editorial para a leitura de seu público-alvo, tanto jovens leitores, como pesquisadores, pais e professores, e optamos por tratar de narrativas publicadas nos últimos três anos e, de alguma forma, premiadas ou recomendadas por instituições, como a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), com o Prêmio Orígenes Lessa, e a Câmara Brasileira do Livro (CBL), que outorga o Prêmio Jabuti a diversas categorias da produção literária nacional.

A produção para jovens

Entre as obras destinadas à leitura dos jovens, publicadas recentemente, ressaltamos *O olho de vidro de meu avô* (Moderna, 2004), de Bartolomeu Campos Queirós; *Eles não são anjos como eu* (Moderna, 2004), de Márcia Kupstas; *No longe dos gerais* (Cosacnaify, 2004), de Nélson Cruz; *Lis no peito:* um livro que pede perdão (Biruta, 2005), de Jorge Miguel Marinho; *Pena de ganso* (DCL, 2005), de Nilma Lacerda; *Heroísmo de*

[1] <www.fnde.gov.br/home/index.jsp?arquivo=biblioteca_escola.html#colecoes>. Acesso em 19/05/2008.

Quixote (Rocco, 2005), de Paula Mastroberti; *O dia em que Felipe sumiu* (Cosacnaify, 2005), de Milu Leite; *Alice no espelho* (SM, 2005), de Laura Bergallo; *Bicho solto* (Objetiva, 2005), de Ivan Sant'Anna; *O rapaz que não era de Liverpool* (Edições SM, 2006), de Caio Riter; *Hermes, o motoboy* (Cia. das Letras, 2006), de Ilan Brenman e Fernando Vilela; *Aula de inglês* e *Sapato de salto*, ambos de Lygia Bojunga (Casa Lygia Bojunga, 2006); *O melhor time do mundo* (Cosacnaify, 2006), de Jorge Viveiros de Castro; *Ciumento de carteirinha* (Ática, 2006), de Moacyr Scliar; *O barbeiro e o judeu da prestação contra o sargento da motocicleta* (Moderna, 2007), de Joel Rufino dos Santos; e *Adeus contos de fadas* (7 Letras, 2006), de Leonardo Brasiliense.

Dada a exigüidade de espaço, outro recorte foi necessário e, dentre as obras selecionadas para esta leitura – *Lis no peito* (Biruta, 2005), de Jorge Miguel Marinho; *O rapaz que não era de Liverpool* (SM, 2006), de Caio Riter; *Alice no espelho* (SM, 2005), de Laura Bergallo; *Pena de ganso* (DCL, 2005), de Nilma Lacerda; e *Adeus contos de fadas* (7 Letras, 2006), de Leonardo Brasiliense – duas apresentam estrutura bastante semelhante, são narrativas mais longas que tratam de questões relativas aos sentimentos de personagens adolescentes, em momentos incomuns e fundamentais de sua existência. *Adeus contos de fadas* (7 Letras, 2006), de Leonardo Brasiliense, embora apresente estrutura diversa, uma vez que se trata de antologia de minicontos juvenis, tem em comum com as narrativas anteriores o fato de apanhar jovens em situações cotidianas, ingênuas, por vezes, complicadas.

As narrativas selecionadas relatam o desabrochar sentimental, a aprendizagem humana dos protagonistas, jovens que buscam o conhecimento de si mesmos e dos outros e participam gradativamente na aventura da existência. Por essa razão, entendemos que mesmo os minicontos de Brasiliense podem ser considerados *narrativas de formação*, subgênero muito próximo do *Bildungsroman* (*romance de formação*). Dentre as várias possibilidades de apresentar o processo de construção do adolescente nas obras selecionadas, optamos por verificar como um par de elementos fundamentais da estrutura narrativa, narrador/focalizador, pode ser responsabilizado pela tarefa, sempre em consonância com os recursos lingüísticos empregados.

No que se refere a tais aspectos, apontamos algumas diferenças significativas nos textos de que nos ocupamos. As considerações sobre esses elementos da narrativa mostram-se importantes, uma vez que, por seus traços, podemos observar o grau de proximidade estabelecido com os leitores e, a partir daí, acompanhar a instauração do processo de identificação entre adolescentes e os seres do mundo ficcional, processo que lhes oferece, inclusive, a possibilidade de refletir sobre sua condição e de elaborar suas imagens enquanto seres-no-mundo.

Em *O garoto que não era de Liverpool*, Marcelo, jovem de quinze anos, cujas experiências não devem ser muito diferentes daquelas vividas por seus leitores, narra as emoções e os sustos vividos por ocasião da descoberta de sua adoção. Sentimentos de raiva e frustração de toda ordem tomam conta do íntimo do garoto que amava os Beatles e a família acima de todas as coisas. Até que..., por causa de ervilhas e da Lei de Mendel, descobre, na aula de biologia, que não tem olhos azuis como todos em casa. O narrador, limitado à própria perspectiva, nesse momento completamente voltada ao resgate de sua identidade, não procura reconhecer sentimentos e emoções das demais personagens, recurso bastante interessante, uma vez que o percurso do jovem é marcado por crises de identidade, por reflexões existenciais. Podemos dizer que o estatuto de semelhante narrador é funcional, adequado ao assunto narrado:

> Fugi para o meu quarto. Único abrigo naquela casa que agora me parecia por demais estranha. Ela não era minha mãe. Mas e se? Não, não era. As suas palavras, naquela voz que não tremeu, talvez, há muito tempo desejasse ser, e foi, revelação, não deixavam dúvidas. *Você não nasceu de mim*. De quem então? Ela respondeu apenas à primeira, à principal, pergunta. Muitas outras agora me invadem e, tenho certeza, me invadirão para o resto da vida. (RITER, 2006, p.10).

Ainda que restrita, a visão do narrador protagonista da história deixa transparecer no decorrer do relato a perspectiva de outras personagens, quando, por exemplo, ao discutir com a irmã, permite o afloramento do ponto de vista de Maria, que contesta, a partir do olhar adolescente, a viagem que o irmão, desestabilizado pela descoberta, pretende fazer para encontrar seu ponto de equilíbrio. Sinceramente cruel, a irmã dispara: "– Não tem motivo para tanto drama. Você não é nenhum coitadinho, ouviu? Fica aí se fazendo. Amadurece, cara. Pensa." (*Ibid.*, p. 62). Ramiro, ao contrário, mais jovem e mais próximo do irmão, tem seu interior perscrutado pelo narrador:

> – O pai e a mãe estão sofrendo muito – ele diz [Ramiro], olhando com falsa casualidade a capa do CD.
>
> – Eu também – contraponho.
>
> Ramiro suspira. Fundo demais para um garoto da idade dele, sofrido demais para um cara que poucos dias antes era só uma alegria com seu grupo de teatro e os espetáculos beneficentes em que se envolve com tamanha garra. (*Ibid.*, p.56).

Marcelo encontra-se em fase limítrofe da existência, por atravessar momento naturalmente difícil da adolescência e por registrar na pele, ou melhor, na cor dos olhos, a eficácia da lei de Mendel, o que explica seu modo de narrar, a quase impossibilidade de sair do invólucro e observar sentimentos alheios, especialmente, as emoções experimentadas pelos pais, a seu ver, responsáveis por

todo seu drama interior. Desse modo, os sentimentos deles, quando emergem, são filtrados pelo sofrimento do garoto:

> Dói saber que ela está ali, que ela está sofrendo. Sento na cama. Eu sofro também. Não posso abrir, não quero, não agora. Ela insiste. Bate. Me chama de meu filho. Me atiro sobre a cama de novo, só quero ficar ali, atirado, olhos que fitam o teto e buscam nele alguma resposta, um consolo talvez. Não quero meus olhos nos olhos dela, pelo menos agora não. (*Ibid.*, p.11).

Em *Lis no peito:* um livro que pede perdão, a voz narrativa é de terceira pessoa, mas só inicialmente apresenta-se fora dos eventos que narra; aos poucos, em vista da completa interação com a personagem, insere-se no interior do mundo narrado, colada à perspectiva de Marco César, apesar da diferença de idade, uma vez que o narrador é escritor, homem feito. Entretanto, esse distanciamento não provoca dissonâncias entre eles, pois ambos envolvem-se com o processo criador, como observa a voz narrativa:

> Com o tempo a coisa foi mudando, ficamos até meio cúmplices jogando no mesmo time da existência, às vezes lutando do mesmo lado nessa guerra de todos os dias que se chama existir. (MARINHO, 2005, p.26).

Como a narrativa não se constrói apenas a partir do foco de Marco César e do narrador, pois é permeada todo tempo pelos intertextos com a produção de Clarice Lispector, não podemos garantir, frente à densidade do texto lispectoriano, que ocorra semelhante interação com um leitor mais jovem:

> Mas não parece que sou eu que estou escrevendo essa história, nem Marco César parece ser o protagonista de coisa nenhuma. Nós dois estamos escrevendo um pouco com as palavras dela, essa escritora que foi ferida por um rapaz revoltado no centro do que ela amava tanto: um livro. Você vai ver, só ter paciência e ler "distraidamente", eu insisto. (*Ibid.*, p.15-16).

Muito provavelmente em razão da dificuldade já referida, o narrador, ao dirigir-se diretamente ao leitor, ao modo de Machado, procura capturar a atenção do sujeito que lê, incitando-o a participar e a opinar sobre fatos relatados. Essa discussão sobre o fazer literário visa à eliminação da distância entre ambos e à transformação do ato de ler em ação, uma vez que o texto produzido apresenta uma série de possibilidades ou indeterminações que dependem da interpretação do leitor:

> Eu já vivi essa sensação não poucas vezes e você? É lógico que tudo já está guardado como um destino que depende e não depende de cada um de nós para fazer a vida acontecer. [...]
>
> Jarbas caminhava assim. Eu, as duas Clarices, Marco César e você também. Concorda comigo...? Pense ao menos nisso, faz bem e não tira a promessa que já está guardada dentro de você... (*Ibid.*, p.63).

Bosi, em sua *História concisa da Literatura Brasileira* (1999), considerando os pressupostos de Lucien Goldmann sobre a existência de homologias entre a estrutura da obra literária e a estrutura social em que se insere seu autor, estuda o romance brasileiro, a partir de 30, em quatro tendências, segundo o grau de tensão entre o herói e o mundo. A obra de Clarice Lispector, sob tais critérios, é apontada como "romance de tensão transfigurada", o que significa que o "herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade." (BOSI, 1999, p.392). Com a transfiguração, as fronteiras de gênero são rompidas, dissolvendo limites entre romance, poesia e tragédia, justamente o que observamos em *Lis no peito*. No caso da narrativa de Marinho, como há uma disposição de endereçamento ao leitor jovem, observamos um esforço de adaptação da categoria apontada por Bosi. Para evitar a completa transmutação metafísica dos acontecimentos, o narrador torna-se mediador entre as angústias da personagem e os leitores, com o intuito de amenizar, em última instância, o modo de narrar de Lispector e aproximar o texto de seus receptores:

> Mordeu o lábio inferior até sangrar, ergueu as calças, levou o livro. Não fez nenhum ruído, não cuspiu, apenas caminhou. Teve a exata sensação de que atravessava uma fronteira e ia afundando num país estrangeiro que parecia a mesma coisa para ele que passar para uma outra dimensão. E era triste, seco, silenciosamente frio esse outro lado da vida que ele penetrava, fugitivo e órfão de tudo o que viesse antes e depois de um simples beijo, um beijo que pertencia a ele, um beijo acontecendo na boca da garota a quem ele desejava mais que tudo pertencer. (MARINHO, 2005, p.117).

Laura Bergallo, em *Alice no espelho*, enfoca a ditadura a modelos estéticos a que se submetem as adolescentes, que – à custa de sacrifícios de toda ordem – se sentem obrigadas ao enquadramento a padrões físicos e comportamentais, considerados adequados para a integração ao meio social. Alice, a personagem, é vítima de transtornos alimentares – bulimia – gerados pela insatisfação com a própria imagem e pelo desejo de corresponder ao padrão pré-estabelecido de beleza, sem a ousadia da diferença. Com o agravamento dos sintomas, a anorexia é inevitável.

Além do título, outras referências intertextuais remetem os leitores à narrativa de Carrol e são, de antemão, esclarecidas pela voz narradora, como podemos ler na epígrafe do capítulo inicial, composta pelos versos que abrem a história primeira:

> Alice ainda se lembra do pai recitando esses versos, que ficam bem no começo do livro *Alice através do espelho*. Para ser sincera, não sei se ela se lembra das palavras exatas (ou mais ou menos exatas) ou se gostaria de lembrar. (BERGALLO, 2005, p.9).

A narrativa, dividida em duas partes, apresenta-nos Alice, uma adolescente de quinze anos que enfrenta cotidianamente problemas semelhantes aos de qualquer jovem. Ficamos sabendo que a menina recebeu esse nome em homenagem a Alice do país das maravilhas, a grande paixão do pai, agora ausente:

> Mas não tem mais histórias de Alice, risadas altas, a barba crescida do pai roçando seu rosto num carinho meio áspero. Alice procura esquecer. Mas também procura lembrar. Lembrar-se do pai é ficar mais um pouco junto dele. Mas também faz Alice viver de novo aquele abandono, que não parece muito justo com ela. (*Ibid.*, p.11).

O relacionamento com a mãe, sempre ocupada em malhar na academia, não ajuda a garota a superar a lacuna criada pelo afastamento paterno: "Em algum lugar de sua história, Alice procura uma culpa que explique essa ausência. E já não acredita no país das maravilhas." (*Ibid.*, p.12). Após breve *flashback* narrativo, vamos encontrar Alice com 15 anos e há muito tempo sem notícias do pai, que "ia se tornando tão irreal quanto um coelho que fala." (*Ibid.*, p.13).

Temos aí o conflito delineado no que se refere à situação familiar: a ausência do pai, apontada como traição pela mãe e pela avó, que o criticam o tempo todo. Quanto às aspirações e desejos mais íntimos, são exatamente os mesmos de uma geração encantada por modelos magérrimas: "Felicidade, o que é mesmo? Ser linda, jovem e magra, eis o que é." (*Ibid.*, p. 20). Se a felicidade está na leveza, é preciso buscá-la a todo custo; os regimes alimentares tornam-se freqüentes e crescem as desconfianças em casa, principalmente por parte da avó, sempre mais atenta aos problemas da garota. Não está fácil driblar a vigilância: "Mas e o jantar, como é que vai ser? Não está disposta a sair da dieta que está fazendo, mas a avó não pode, de jeito nenhum, saber que ela está de regime outra vez." (*Ibid.*, p.21).

As angústias de Alice não tomam forma para a mãe e para a avó, almas diferentes. Apenas o espelho, espaço de convergência para o interior, reflete o sofrimento da garota: "Dá uma olhadinha no espelho e faz uma careta horrível: está gorda, gorda, gorda!" (*Ibid.*, p.26). A crise de identidade ganha vulto na adolescência e a imagem que Alice vê no espelho é a de seu desequilíbrio emocional. Obrigada a comer, resolve o problema no banheiro com a ajuda do cabo da escova de dentes, mas a avó está atenta: "Acho que está doente. Já reparou que ela vai sempre ao banheiro logo depois das refeições? E ainda fica um tempão lá dentro, com aquele som ligado aos berros?" (*Ibid.*, p.28).

A segunda parte da narrativa inicia-se com o desmaio de Alice, logo após uma sessão de comilança desenfreada. A partir de então, o mundo narrado é construído pelo processo do *nonsense*, marcado pela ambigüidade consciência e inconsciência ou sanidade e insanidade.

Outros anseios tem Aurora, em *Pena de Ganso*, de Nilma Lacerda. Na primeira parte, conhecemos a história de Aurora, que sonha aprender a ler e escrever, mas, à época, meninas não freqüentavam a escola. Inconformada com a situação, tenta revertê-la com a ajuda do garoto vizinho, que lhe cobra as parcas lições de escrita com o acesso ao livro de ciências do irmão. Com penas de gansos do quintal e restos de tinta, consegue escrever poucas sílabas, mas o plano é descoberto pelos pais do garoto e as visitas são encerradas de modo cruel para a garota. Entretanto, o desejo de aprender de Aurora acorda na mãe do garoto sentimentos perdidos na juventude e ela termina o casamento infeliz com o marido autoritário e consegue manter-se, depois, como articulista de revista feminina. Na segunda parte, a narrativa ocorre no tempo presente, narrada em primeira pessoa pela sobrinha escritora de Aurora, que recupera a história da tia, que sempre a impressionara por sua rigidez e secura:

> Aurora, nome bonito, um tanto fora de moda nos dias de hoje, mas alegre e cheio de promessas. O rosto de minha tia não mostrava promessa, futuro ou beleza. Não era bonita e não fazia nenhum esforço para se enfeitar. Tinha as pernas cabeludíssimas, cabelo rebelde e pele ressecada. A voz era áspera, sem açúcar nem afeto. Também nunca ouvi ninguém que a chamasse de querida. (LACERDA, 2005, p. 116).

Narrativa sensível e delicada, *Pena de ganso* discute, a partir de questões relativas à afirmação da identidade feminina, a luta travada pela garota pelo direito ao conhecimento, o papel da escrita no processo de ressignificação da identidade de Aurora. A narradora recebe uma caixa de papelão onde, antes de morrer, Aurora deixara registrado o reconhecimento de sua condição:

> Levantei a tampa com um cuidado especial. Dentro estavam umas letras bordadas em ponto de cruz, uma pena de ganso, uma tira de papelão escuro, escrito em letra de forma e maiúsculas: EU SOU AURORA. (*Ibid.*, p.138).

Nos minicontos que compõem *Adeus contos de fadas*, de Leonardo Brasiliense, há predomínio de narradores em primeira pessoa, vozes jovens que relatam, sem qualquer matiz cerceador, suas emoções e experiências nas relações familiares, sociais e afetivas. Nessas narrativas, os leitores deparam-se com questões que os incomodam, como a escolha da profissão, as relações familiares, os afetos, os problemas com a imagem, a gravidez precoce, tratadas com leveza e, em alguns contos, com certo humor, como em "Pra descontrair" e "Genética":

> No banheiro da casa dele, os dois olharam fixamente para o teste de gravidez.
>
> – Mas tem que ficar rosa ou azul?

> – Calma. Ainda não deu o tempo.
>
> Passa um minuto. Passam dois. E nada. Ela começa a chorar, e gagueja:
>
> – Será que não funciona?
>
> Tu comprou onde essa porcaria?
>
> Ele também já chora, e rindo ao mesmo tempo:
>
> – Na mesma farmácia da camisinha (BRASILIENSE, 2006, p.52).
>
> Na separação, meu pai dizia à minha mãe que ela não prestava. E eu ficava ouvindo e pensando: "puxei" a quem? (*Ibid.*, p.78).

Alguns contos são praticamente duplicados, mas apresentam um duplo olhar: os mesmos fatos, construídos a partir da perspectiva de outras personagens, permitem que os leitores tenham uma visão mais íntegra deles, como ocorre em *Finalmente* e *Diário da Flavinha.* No primeiro, Cláudia (saberemos seu nome dois contos depois) relata a empolgação que sente com a aproximação de um garoto:

> ... depois de anos sem notar que eu existia, ele vem sorrindo na minha direção. É o intervalo entre a aula de matemática e a de português, e que ninguém me pergunte quanto é 2 + 2 nem se paixão é com x ou ch, porque agora eu não saberia mesmo dizer. A Flavinha vive me criticando porque eu dou muito na vista, que eu não devo parecer fácil, tenho que esconder meus verdadeiros sentimentos... Mas a prova de que ela está errada vem vindo na minha direção e me encarando e sorrindo e tirando um papelzinho do bolso:
>
> – Entrega pra Flavinha, faz favor. (*Ibid.*, p. 31).

Em *Diário de Flavinha*, conhecemos o desenrolar da situação anteriormente delineada por Cláudia, com a focalização de Flavinha:

> 25/07/2005: hoje faz uma semana que a Cláudia não fala comigo. Eu bem que avisei: não dá mole, homem não gosta de moleza. Mas era só o mané chegar perto e ela se derretia. Eu ficava na minha. Não aguentava ver aquilo, parecia humilhação. E quanto mais ela se atirava, mais cara de contrariada eu fazia, mas a boba não entendeu. Nem ela nem o brutamontes, que pensou que eu estivesse me fazendo de difícil e agora fica aí me mandando bilhetinhos. Olha como esta vida é complicada: pra reatar a amizade, eu tenho que pedir desculpas pra Cláudia! Eu, que estava certa! Se bem que o carinha não é de se jogar fora... Ai, Diário meu, o que é que eu faço? (*Ibid.*, p.34).

A produção para crianças

Ainda que, em muitos casos, seja difícil estabelecer a faixa etária a que se destinam os textos, no que se refere às publicações da literatura infantil e juvenil dos últimos anos, destacamos para crianças, entre outras, *João por um fio* (Cia. das Letrinhas, 2005), de Roger Mello; *Desertos* (Objetiva, 2006), de Roseana Murray; *Álbum de família* (Edições SM, 2005), de Lino de Albergaria; *Cacoete* (Ática, 2005) e *Felpo Filva* (Moderna, 2006), ambas de Eva Furnari; *Murucutu*, *a coruja grande* (Ática, 2005), de Marcos Bagno; *Um garoto chamado Rorbeto* (Cosacnaify, 2005), de Gabriel o Pensador; *O menino, o cachorro* (Manati, 2006), de Simone Bibian; *O livro dos pontos de vista* (Ática, 2006), de Ricardo Azevedo; *Lampião & Lancelote* (Cosacnaify, 2006), de Fernando Vilela; *Era uma vez outra vez* (Edições SM, 2007), de Glaucia Lewicki; *O jogo de amarelinha* (Manati, 2007), de Graziela Bozano Hetzel; *Sei por ouvir dizer* (EDELBRA, 2007), de Bartolomeu Campos Queirós; e *História de Õe* (Dimensão, 2007), de Luiz Raul Machado.

Também no que se refere à produção para crianças, dada a diversidade do *corpus,* foi necessário um recorte. Privilegiamos para nossos comentários *Cacoete* (Ática, 2005) e *Felpo Filva* (Moderna, 2006), ambos de Eva Furnari; *Um garoto chamado Rorbeto* (Cosacnaify, 2005), de Gabriel o Pensador; *Lampião & Lancelote* (Cosacnaify, 2006), de Fernando Vilela; e *Era uma vez outra vez* (Edições SM, 2007), de Glaucia Lewicki.

Cacoete, história e desenhos de Eva Furnari, narra como a Bruxa Núrcia mudou atitudes e comportamentos repetitivos de toda uma cidade e seus habitantes, depois de um erro do garoto Frido, que, equivocadamente, a procurara para comprar a maçã com a qual desejava homenagear a professora, já que a fruta desaparecera do comércio local.

O "modo especial de organização" da cidade, no entanto, é objeto de crítica do narrador desde as primeiras linhas do texto, pois, ao descrevê-lo, justifica seu nome: *cacoete* significa a repetição de movimentos ou contrações, o que indica, preliminar e alegoricamente, a ausência de diferenças, pressuposto fundamental da criatividade, inexistente na cidade Cacoete:

> Cacoete era uma cidade pequena. Tinha 187 habitantes. Todos eram muito, muito organizados. Mas sua organização tinha um jeito diferente, especial. Um jeito que só existia lá em Cacoete. (FURNARI, 2005, p.3).

Só em Joanete, cidade vizinha, Frido consegue a maçã, mas a fruta se estraga durante os quinze dias de espera pela comemoração do dia dos professores. Com a indicação de que havia uma senhora que fazia tortas de maçã, o garoto chega até Núrcia, a bruxa. Compra a fruta, mas não se contém e a devora. Ao retornar à casa da estranha velha, ele "faz sua própria mágica", transformando o que tinha em mãos em diferentes e esquisitas maçãs. Mas esse contato com a diferença irrita o menino que, para se acalmar, organiza a casa de Núrcia, acabando com a desordem reinante: "[...] Frido foi arrumando a bagunça da sala. É que, como bom cacoeteco que era, ele se acalmava arrumando coisas." (*Ibid.*, p.16). Consegue finalmente, a partir de um nariz de palhaço, a fruta perfeita.

A arrumação da casa, entretanto, provoca a ira da bruxa, que o persegue, e ele, desnorteado, volta à casa mal assombrada. Enfeitiçado por Núrcia, "Frido ficou num estado lamentável. Brotaram flores nos dedos das mãos e ele falava pelo pé. Ou seria pelo sapato. Era efeito dos raios desorganizadores." (*Ibid.*, p.21). O garoto, então, "todo bagunçado", para reverter a situação, provoca o orgulho da bruxa, dizendo-lhe que "desorganizar era fácil. O que eu quero ver é a senhora organizar!" Evidentemente, a bruxa o rearranja, exceto por um detalhe: os cabelos continuam eriçados com a descarga elétrica dos raios enviados pela bruxa. Ele atira a maçã bem no nariz dela, enfeitiçando-a. Divertidamente enfeitiçada, a bruxa vai transformando tudo pelo caminho: casa, gente, bicho:

> Alguns dias depois eles perceberam que o ensino escolar também tinha sido afetado pelas magias. A matemática ficou cheia de problemas. Em vez de multiplicar e dividir, agora se desmultiplicava e duvidava. Os números não eram mais inteiros, eram despedaçados. (*Ibid.*, p.28).

Após o inesperado acontecimento, as mulheres que só usavam vestidos de bolinhas e os homens que trajavam apenas camisas brancas e calças xadrez passam a se vestir cada qual a seu modo. Também o ensino escolar se altera, os objetos perdem suas habituais funções: a panela de pressão passa a tocar música e a escova de cabelos despenteia. As ruas da cidade, antes ordenadas, tornam-se sinuosas e desorganizadas.

Felpo Filva, com texto e ilustrações de Eva Furnari, é uma narrativa simples que mostra toda sua complexidade no modo de organização. No plano do narrado, conta a história do coelho escritor e suas brigas por correspondência com Charlô, com quem acaba se casando. No plano da narração, temos à disposição variada tipologia textual, o que equivale dizer que, além dos diversos tipos de texto, poemas, fábulas, cartas, manuais e receitas, o leitor também se depara com, pelo menos, três vozes diferentes: o narrador em terceira pessoa, fora do relato, que conta a história de Felvo; a voz do próprio coelho e a de Charlô, ambas contidas na correspondência trocada entre eles. Essa mudança de nível estabelece um jogo de vozes que enriquece a narrativa e permite ao leitor ver os fatos sob óticas variadas.

No que se refere às imagens, em ambos os textos, o trabalho de Furnari é impecável: delicado, sem deixar de valorizar o bom humor dos traços, está em sintonia com a qualidade da linguagem verbal. A composição das narrativas alterna-se, valendo-se de recursos diferentes o tempo todo: ora se configura como textos em quadrinhos, com balões para os diálogos, ora como textos verbais simplesmente. O trabalho com a ilustração, primoroso, mostra-se compatível com os projetos gráficos dos livros e com a qualidade dos textos, revelando a presença de Eva Furnari em todos os detalhes.

A narrativa *Um garoto chamado Rorbeto*, de Gabriel o Pensador, toda em versos e no ritmo do *rap,* relata a história de um garoto, chamado Rorbeto, que descobre, quando aprende a contar, que tem seis dedos em uma das mãos e sente vergonha desse aspecto físico diferente. Um dia, no entanto, quando a professora faz um elogio a sua letra bonita, passa a ser invejado por seus colegas, pois os garotos acreditam que é em razão desse dedo a mais que ele tem a mais bela caligrafia da classe. Além da diferença no que se refere à questão física, a narrativa aborda também problemas sociais, como o acesso ao saber e à escola por classes menos favorecidas, sem forçar a nota de modo piegas ou ideológico. O pai do menino, analfabeto, não soube soletrar corretamente o nome que pretendia dar ao filho, o que explica a presença de uma letra "fora do lugar": *RoRbeto.*

A linguagem utilizada é bastante próxima do universo infantil e conduz a leitura com um ritmo bem marcado, graças aos jogos rítmicos que evocam o *rap*: frases curtas e palavras de fácil compreensão, aspectos presentes nas letras de músicas do autor.

O projeto gráfico e a ilustração de Daniel Bueno também merecem destaque. A cada página virada, nos surpreendemos com as ilustrações e as imagens, que, em cores vivas, utilizam desde recortes de manuais de física a trechos de *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque. O projeto inovador contempla ilustrações que contam a história ao lado da linguagem verbal e acompanham o desenrolar da fábula: no momento em que o menino está na escola, surge na página uma folha de caderno; quando descobre seu sexto dedo, lá está o desenho de sua mão com um rosto representando cada pessoa de que Rorbeto lembrou para contar até cinco... até seis: "Contou, só na sua mão direita, / Os pais, o cachorro e mais três. / Contou do dedão ao dedinho: / um, dois, três, quatro, cinco, / SEIS!"

Já em *Lampião & Lancelote*, narrativa poética, texto híbrido, fusão de cores e luzes que encanta crianças, jovens e adultos, Fernando Vilela brinda o leitor com projeto editorial de extrema felicidade, com texto de rara beleza, que funde mundos mágicos em uma mesma narrativa poética, revelando as raízes semelhantes da novela de cavalaria e do cordel nordestino brasileiro, o clássico e o popular: Lancelote e Lampião, homens de prata e bronze, encontram-se no mesmo espaço mítico da atualização literária.

Dividida em quatro partes, a narrativa apresenta, na primeira, os heróis:

> Agora vou lhes dizer/ Este homem é tão forte/ Que mesmo em fogo cruzado/ Com o cavalo no pinote/ Levanta a cabeça e luta/ Espalha bravura arguta/ O seu nome é Lancelote. [...] Com este bando temido/ Atirava igual canhão/ Com seu rifle poderoso/ Tornava a noite um clarão/ Por isso todo orgulhoso/ Se chamou Lampião. (VILELA, 2006, s/n).

Na segunda, narra a travessia de Lancelote, a passagem do cavaleiro medieval do mundo prata para a caatinga acobreada do nordeste brasileiro, enfeitiçado por Morgana:

> Após passar pela densa nuvem, Lancelote descobriu-se em um lugar nunca visto. O calor do sol era tão forte que sua armadura branca de prata parecia anteciparlhe as chamas do inferno. Mesmo assustado com a paisagem desértica, Lancelote continuou cavalgando. Em curto lapso de tempo, percebeu que a irascível feiticeira Morgana o havia lançado numa cruel armadilha. (*Ibid.*, s/n).

Na terceira parte, o duelo, inicialmente verbal, transforma-se em batalha cruenta: "Cavaleiros da Europa/ Contra cabras do sertão/ Era lança flecha espada/ Espingarda e facão/ Muita armadura quebrada/ Muita peixeira na mão." (*Ibid.*, s/n); por fim, na quarta parte, a interação entre os dois mundos: Lampião vestido com a armadura e Lancelote com o uniforme do cangaço. Tudo se resolve com um incrível forró:

> Foi então que Lampião
> Arriscou dançar *gavotte*
> Pisou o pé de Guinevere
> Quase deu nela um capote
> Se sentiu medieval
> Até que não se saiu mal
> Misturou *estampie* com xote
>
> Percival toca sanfona
> E Corisco violino
> Maria Bonita requebra
> De sapato bico fino
> Lancelote rodopia
> Lampião vira menino (*Ibid.*, s/n)

É importante ressaltar a integração entre registros lingüísticos e literários do período medieval e do cordel brasileiro. Na parte dedicada ao cavaleiro Lancelote, o recurso é a setilha (sete versos de sete sílabas) com rimas em ABCBDDB; quando se refere ao mundo de Lampião, a métrica é a tradicional do cordel nordestino: estrofes de seis versos com sete sílabas (sextilha heptassilábica) e rimas ABCBDB. No momento da travessia de Lancelote para o mundo de Lampião, a narrativa apresenta termos e estrutura das novelas de cavalaria.

A riqueza das ilustrações se deve ao entrelaçamento dos universos de imagens: as iluminuras medievais e as xilogravuras e fotografias da época do cangaço. As cores metálicas e brilhantes, com o auxílio das técnicas já apontadas, além de promover a interação entre dois universos, o medieval e o do cangaço, conferem grandiosidade e vigor às imagens e possibilitam a entrada do leitor nesses mundos paralelos de homens de cobre e prata.

Era uma vez outra vez, de Glaucia Lewicki, é a reescrita do conto tradicional, por personagens rebeladas contra a mesmice de narrativas que tratam de lutas entre príncipes e dragões para a conquista de princesas entediadas e reinos falidos. Com linguagem acessível, divertida, e diálogos que envolvem o leitor, Glaucia Lewick propõe e pratica, entre outros aspectos, modos de renovar histórias que possam valorizar a imaginação, a liberdade de expressão, a diversão e a criatividade para cativar a criança. As ilustrações de Cárcamo, completamente integradas ao espírito divertido da narrativa, valorizam sobremaneira o livro e contribuem de forma decisiva na interação entre leitor e texto.

A partir do processo de inversão de imagens estereotipadas pelos contos tradicionais nos elementos da estrutura narrativa, tais como a situação narrada e as personagens, amarradas por um discurso potencializador dos recursos lingüísticos da comicidade, componentes dos contos de fadas, como príncipes, princesas e dragões, são recuperados parodicamente, uma vez que repetem e negam, ao mesmo tempo, o texto que imitam, provocando a tensão cômica.

Desde o título, *Era uma vez outra vez*, observamos o princípio da paródia, a repetição, a ênfase na intenção de recontar algo de alguma forma já conhecido. Ao retomar elementos das narrativas tradicionais, o texto constitui-se por semelhanças e diferenças em relação ao que recria, notadamente com a presença do humor. A sua maneira, a narrativa apresenta a estrutura fundamental da paródia, mas o modo de construir o texto estabelece a diferença. No caso da história em foco, a presença de uma leitora é fator decisivo para a reconstrução do mundo narrado. É preciso reconquistar essa importante figura, quase perdida pela atuação da bibliotecária, que aponta o caráter "velho" da história, causando a irritação do narrador:

> Ora, o que esta mulher está dizendo? Pela primeira vez, em muitos anos, alguém quer ler nossa história. E ela desencorajando a leitora! Por sorte, essa menina tem personalidade. Não se importa com a opinião alheia... (LEWICKI, 2007, p.06).

Eufórico com a possibilidade de um leitor, o narrador procura verificar se tudo está no lugar, se as personagens estão prontas para entrar em cena. A euforia transforma-se em desespero ao constatar que há algo errado com o mundo das fadas:

> Anascar? Que reino é esse? A história desse livro se passava no reino da Calibúrnia! Alguma coisa errada está acontecendo aqui!
>
> Fui direto até a página onde deveria estar o rei. Mas ele não estava lá. A ilustração mostrava apenas um bosque com um castelo ao fundo. (*Ibid.*, p.8-9).

A partir desse momento, os papéis desempenhados pelas personagens – rei, príncipe, princesa e dragão – sofrem inversões. O rei, cansado de ficar sem fazer nada no castelo, vendera o Reino da Calibúrnia e vive agora em uma praia com ilustração moderna. O novo proprietário

do castelo é o dragão, que estava farto de morar em uma gruta e não agüentava mais a frase ridícula pronunciada pelo príncipe toda vez que o leitor chegava à página 20: "Saia dessa gruta, ó pérfido lagarto! Venha enfrentar a justiça da espada Escalibúrnia!" Só aceita participar da história se o narrador descartar a terrível cena em que o príncipe o espeta com a espada esquisita:

> – Estava farto de ouvir as frases ridículas de Sapristo! Estava farto de ser chamado de lagarto por aquele príncipe estúpido e ter que morrer com uma espada atravessada na barriga toda vez que alguém chegava à página 21! (*Ibid.*, p.27).

O narrador percebe que não conseguirá contar a mesma história, mas precisa tentar, afinal tem uma leitora mais exigente, do tipo que se contentaria com a repetição de situações exauridas pelo conto tradicional. E como também o dragão não quer mais repetir a cena da espada, tenta convencer o príncipe com muitos músculos e pouco cérebro: "São outros tempos, Sapristo. Hoje, essa passagem é considerada violenta. É antiecológica." (*Ibid.*, p.34).

Os apuros do narrador só fazem crescer, pois a princesa, que amava outro príncipe, também se recusa a participar da reconstrução da narrativa, principalmente quando questionada sobre a possibilidade de se apaixonar pelo príncipe Sapristo: "– Ai, ai... Acho que não. Ele é tão violento! O modo como espeta a barriga do dragão com aquela espada horrorosa... pobrezinho! Tão inteligente, tão simpático..." (*Ibid.*, p.50).

Frente à recusa de suas personagens, decide narrar a história desejada por elas, com papéis marcados pela inversão, instaurando-se o mundo às avessas. Nesse caso, o texto não deve ser visto como uma simples imitação do conto de fadas tradicional, mas sim como uma forma literária que traz ao mesmo tempo a repetição e a negação, tensão provocada pela presença do cômico. No plano da situação, o texto parodiante repete elementos da fórmula consagrada, mas provoca o estranhamento no resultado. O efeito cômico está no deslocamento do esperado para o inusitado, já que o mundo das personagens é o mundo das fadas e, nesse mundo, o desfecho é sempre previsível:

> O fogo do dragão virou mel e cobriu todo o seu corpo. Uma casca o envolveu, formando um ovo. E, quando se abriu, dele surgiu o príncipe Nascara, em pessoa, prometido à princesa Priliana desde a primeira página! (*Ibid.*, p.93).

Enfim...

Inúmeras outras obras poderiam ter sido arroladas, no entanto, como optamos por imprimir a este texto um caráter de divulgação, selecionamos para nossos comentários apenas algumas das muitas narrativas dadas a conhecer nos últimos anos.

Nessas narrativas, o que desperta a atenção dos leitores, na ênfase no processo de construção das personagens, é o fato de que a infância e a adolescência não são vistas como preparação para a maturidade, mas enfocadas como etapas decisivas no processo de vida, plenas de significado e valor, portanto. Em outras palavras, as personagens não são construídas como ainda-não-adultos ou como já-não-mais-crianças, são portadoras de uma identidade própria e completa. É verdade também que se envolvem em situações que as obrigam a refletir e a reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo.

No que se refere à linguagem, as narrativas apresentam o predomínio do registro oral, tanto na voz do narrador quanto nas falas das personagens, aspecto bastante previsível em textos narrados em primeira pessoa e muito importante por não promover o desnível de vozes no mundo narrado. A linguagem atua como meio de interação entre leitores e universo ficcional, com períodos de estruturas simples, ordem direta, uso de expressões correntes entre a faixa etária de leitores, sem clichês, a não ser aqueles empregados intencionalmente, com o objetivo de revigorá-los por novos usos.

É a partir desse processo que a literatura, na medida em que se mostra como verdadeira experiência de autoconhecimento, pode, então, contribuir na formação do sentimento de identidade de leitores, notadamente, crianças e adolescentes, humanizando-os, no sentido mais amplo da palavra, ainda que, por vezes, as experiências das personagens pareçam estar distantes daquelas vividas pelos jovens em seu ambiente real.

Referências

BERGALLO, Laura. *Alice no espelho*. São Paulo: SM, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRASILIENSE, Leonardo. *Adeus contos de fadas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FURNARI, Eva. *Cacoete.* São Paulo: Ática, 2005.

FURNARI, Eva. *Felpo Filva*. São Paulo: Moderna, 2006.

LACERDA, Nilma. *Pena de ganso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LEWICKI, Glaucia. *Era uma vez outra vez*. São Paulo: SM, 2007.

MARINHO, Jorge Miguel. *Lis no peito:* livro que pede perdão. São Paulo: Biruta, 2005.

O PENSADOR, Gabriel. *Um garoto chamado Rorbeto*. Ilustrações de Daniel Bueno. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

RITER, Caio. *O rapaz que não era de Liverpool*. São Paulo: SM, 2006.

VILELA, Fernando. *Lampião & Lancelote*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira:* história & histórias. São Paulo: Ática, 1982.

<www.fnde.gov.br/home/index.jsp?arquivo=biblioteca_escola.html#colecoes>. Acesso em: 19 maio 2008.