

CATIA TOLEDO MENDONÇA

À SOMBRA DA VAGA-LUME: ANÁLISE E RECEPÇÃO DA SÉRIE VAGA-LUME.

Tese apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutora,
no programa de Pós-graduação em Letras,
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Dr^a Marta Morais da Costa

CURITIBA
2007

DEDICATÓRIA

A Altina e Antenor, os dois "as" em que busquei forças durante a elaboração
desta tese.

Ela, a mãe amorosa, sempre presente, que acreditou na conclusão, quando esta
parecia impossível.

Ele, o amor outonal, que trouxe de volta à minha vida os perfumes da Primavera,
já quase esquecida.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Marta Morais da Costa, pela orientação incansável.
À Pontifícia Universidade Católica do Paraná, pela bolsa concedida.
Aos filhos e amigos, por terem suportado tantas ausências, durante os quatro anos em que hibernei, À sombra da *Vaga-lume*.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

À SOMBRA DA VAGA-LUME:ANÁLISE E RECEPÇÃO DA SÉRIE VAGA-LUME.

CATIA TOLEDO MENDONÇA

Tese de Doutorado aprovada pela Banca Examinadora, constituída por:

Prof. Dr^a MARTA MORAIS DA COSTA
Orientador(a)/UFPR

Prof. Dr^a ALICE ÁUREA PENTEADO
UEM

Prof. Dr. JOÃO LUÍS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
UNESP

Prof^a Dr^a MAIL MARQUES AZEVEDO
UFPR

Prof^a Dr^a PATRÍCIA CARDOSO
UFPR

Curitiba,25 de setembro de 2006.

À SOMBRA DA VAGA-LUME: análise e recepção da série *Vaga-lume*.

À SOMBRA DA VAGA-LUME: análise e recepção da série *Vaga-lume*, nasceu da constatação da presença da série *Vaga-lume* nas salas de aula e bibliotecas escolares, desde a década de setenta. A tese tem, como objetivo principal, a valorização dessa série no contexto da literatura juvenil brasileira, bem como a revisão das expressões “literatura de massa” e “literatura paradidática” comumente relacionadas a ela pela crítica especializada, por se entender que esses termos não são adequados nem às propostas da série nem às obras que a compõem. Sugere-se, portanto, a expressão “literatura de entretenimento” associada à série e destaca-se sua importância no processo de formação do leitor. O texto apresenta divisão interna de quatro partes, a despeito dos oito capítulos. Na primeira parte, faz-se uma reflexão sobre cultura, para que se possa entender a produção literária para jovens no contexto das últimas décadas. Há também um estudo sobre as relações entre Literatura Infantil e Escola, de modo a estabelecer as conseqüências dessa ligação para a produção literária. Na segunda, encontra-se a análise das obras inseridas na série, selecionadas como corpus da tese, apresentadas em grupos, de acordo com a autoria. Na terceira, analisa-se a recepção dessas obras, por meio de textos críticos publicados em periódicos, livros ou na Internet. Na quarta parte, questionários respondidos por duzentos e vinte pessoas, leitores, jovens de épocas diversas, assim como depoimentos colhidos na Internet, em *blogs* e comunidades de um *site* de relacionamento, fornecem informações que confirmam a procura da série na Escola e fora dela. Os questionários aplicados junto a dez pessoas que trabalham em bibliotecas, apontam para a permanência da série no meio escolar nos últimos anos. As respostas a ambos os questionários contribuíram para que se traçasse o perfil do leitor empírico da série.

No corpus estão as obras de Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, Ofélia e Narbal Fontes, Marcos Rey e Luiz Puntel, num total de trinta e duas obras, que constam ou constaram no catálogo da *Vaga-lume*. Os autores foram escolhidos por sua importância na série.

Nas análises, procurou-se demonstrar o valor literário de cada obra, para justificar as reivindicações desta tese. Também houve propósito de elucidar ligações entre a série e a Escola, para comprovar a independência que a série adquiriu, ao afirmar-se como literatura de entretenimento.

Palavras-chave: Série *Vaga-lume*; literatura juvenil; literatura de entretenimento; formação do leitor.

ABSTRACT

IN THE SHADE OF VAGA-LUME (a series of juvenile literature); analysis and reception of series *Vaga-lume* was brought to life from the verification of the *Vaga-lume* series in the school classrooms and libraries, since the decade of 1970. This thesis aims primarily at valuing this series in the Brazilian Juvenile Literature context, as well reviewing the expressions “mass literature” and “paradidactic literature”, commonly related to the series by the critics, for understanding that such terminology is neither adequate to the proposals of the series nor to the titles that it comprehends.

The text presents an internal division of four parts, divided then into eight chapters. In the first part, there is a reflection about cultural phenomenon, in the order to enable an understanding of the literary production for youngsters over the last decades. In the second part, there is an analysis of the reception of these works by critics published in journals, books or on the Internet. In the fourth part, there are questionnaires answered by readers, youngsters from different ages, to verify the remaining of the series in the school or outside it. There are also questionnaires answered by people who work in the libraries, testifying the remaining of the series in the school environment. The responses to the questionnaires have enable direct contact with the librarians and the young readers, contributing to the development of the people of the empirical reader of the series.

In the corpus, there are works of Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida, Ofélia e Narbal Fontes, Marcos Rey e Luiz Puntel, totalizing thirty-two works, which are contained or were once part of the *Vaga-lume* catalog. The authors were chosen due their importance in the series.

In the analysis, there was an attempt to demonstrate the literary value of each work, in the order to justify the demand of this thesis. There was also the aim of elucidating connections between the series and the School, to prove the independence the series acquired when it reassured itself as entertainment literature.

Key words: *Vaga-lume* series; juvenile literature; entertainment literature; formation of the reader.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 CULTURA E LITERATURA.....	13
2.1 BUSCANDO AS RAÍZES.....	14
2.2 CULTURA POPULAR.....	16
2.3 A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA DAS MASSAS.....	24
2.4. LITERATURA EM TEMPOS DE MASSA.....	31
2.4. 1- Elementos da literatura de massa.....	41
2.4.2 Os gêneros da literatura de massa.....	42
2.4.3 Os sub-gêneros do romance policial.....	49
2.5 A LITERATURA JUVENIL E SUAS LIGAÇÕES COM A LITERATURA DE MASSA.....	50
2.5.1 O romance policial e suas ligações com a <i>Vaga-lume</i>	53
3 A NATUREZA DA LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS.....	56
3.1 A LITERATURA ESCRITA PARA CRIANÇAS E JOVENS NO BRASIL.....	60
3.1.1 Monteiro Lobato.....	68
3.1.2 Tendências da década de trinta.....	72
3.1.3 Novos tempos da literatura infantil brasileira.....	73
3.1.4 A década de cinquenta.....	74
3.1.5 A década de sessenta.....	76
4 A LUZ DA VAGA –LUME.....	79
4.1 O INÍCIO.....	79
4.1.1 A criação da <i>Vaga-lume</i>	81
4.2 A SÉRIE <i>VAGA-LUME</i> E SEU TEMPO.....	82
4.3 LENDO A <i>VAGA-LUME</i> DOS PRIMEIROS TEMPOS.....	90
4.3.1 Maria José Dupré.....	91
4.3.1.1 <i>A ilha perdida</i>	91
4.3.1.2 <i>Éramos seis</i>	93
4.3.2 Lúcia Machado de Almeida.....	95
4.3.2.1 <i>O caso da borboleta Atíria</i>	95
4.3.2.2 <i>O escaravelho do diabo</i>	98
4.3.2.3 <i>As aventuras de Xisto</i>	100
4.3.2.4 <i>Xisto no espaço</i>	101
4.3.2.5 <i>Xisto e o pássaro cósmico</i>	104
4.3.2.6 <i>Spharion</i>	106
4.3.3 Ofélia e Narbal Fontes.....	109
4.3.3.1 <i>Cem noites tapuias</i>	109
4.3.3.2 <i>Coração de onça</i>	111
4.3.3.3 <i>O gigante de botas</i>	113
4.4 A RECEPÇÃO DAS OBRAS DA VAGA-LUME PUBLICADAS NA DÉCADA DE SETENTA E AS TEORIAS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	115
5 A IDENTIDADE <i>VAGA-LUME</i>.....	135
5.1 UM NOVO TEMPO.....	135
5.2 TELEVISÃO E CINEMA: AS DUAS TELAS DA DÉCADA DE 80.....	137
5.3 NOVAS TENDÊNCIAS DA MÚSICA.....	141

5.4 O LEITOR DOS NOVOS TEMPOS	143
5.5 A LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS EM TEMPOS DE CULTURA DE MASSA	145
6 UM MARCO NA VAGA-LUME: MARCOS REY	157
6.1 VIDA E OBRA	157
6.2 O <i>MISTÉRIO DO CINCO ESTRELAS</i>	159
6.3 O <i>RAPTO DO GAROTO DE OURO</i>	163
6.4 <i>UM CADÁVER OUVE RÁDIO</i>	166
6.5 <i>SOZINHA NO MUNDO</i>	169
6.6 <i>DINHEIRO DO CÉU</i>	171
6.7 <i>BEM-VINDOS AO RIO</i>	176
6.8 <i>O ENIGMA DA TELEVISÃO</i>	180
6.9 <i>GARRA DE CAMPEÃO</i>	183
6.10 <i>QUEM MANDA JÁ MORREU</i>	184
6.11 <i>CORRIDA INFERNAL</i>	186
6.12 <i>NA ROTA DO PERIGO</i>	188
6.13 <i>UM ROSTO NO COMPUTADOR</i>	191
6.14 <i>DOZE HORAS DE TERROR</i>	192
6.15 <i>O DIABO NO PORTA-MALAS</i>	194
6.16 <i>GINCANA DA MORTE</i>	197
6.17 A RECEPÇÃO DA OBRA DE MARCOS REY	199
7 LUIZ PUNTEL	203
7.1 <i>DEUS ME LIVRE</i>	204
7.2 <i>AÇÚCAR AMARGO</i>	209
7.3 <i>MENINOS SEM PÁTRIA</i>	213
7.4 <i>TRAFICO DE ANJOS</i>	217
7.5 <i>MISSÃO NO ORIENTE</i>	221
7.6 <i>O GRITO DO HIP HOP</i>	225
7.7 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE LUIZ PUNTEL	230
8 A RECEPÇÃO DA SÉRIE VAGA-LUME POR LEITORES NÃO ESPECIALIZADOS	234
8.1 SOBRE OS LEITORES	236
8.2 SOBRE AS BIBLIOTECAS	248
8.3 DE VOLTA AOS LEITORES	251
8.4 A VAGA-LUME NA REDE	257
CONSIDERAÇÕES FINAIS	266
REFERÊNCIAS	279
APÊNDICE A- Questionário respondido por leitores jovem	283
APÊNDICE B- Questionário respondido por encarregados das bibliotecas	284
APÊNDICE C- Lista de obras da série <i>Vaga-lume</i> que compõem o corpus da tese	285
APÊNDICE D- Lista de obras que compõem ou compuseram o catálogo da série <i>Vaga-lume</i>	287

1- INTRODUÇÃO

A leitura entre os jovens tem sido uma questão preocupante para pais e professores, que constataam, a cada dia, o afastamento dos livros, a fixação no computador e a crescente dificuldade de ler textos mais complexos.

Todo ano são publicadas centenas de obras para jovens e crianças, tentando seduzir e aproximar esses leitores do objeto livro. No entanto, os apelos digitais são muito fortes, unem-se movimento, cor e palavra, e o que se vê é, a cada dia, crescer a intimidade com esse suporte e um maior afastamento do texto impresso.

Os textos, lidos na tela, muitas vezes, são mal escritos, trazem informações equivocadas e pouco contribuem para a formação do leitor, que, acostumado a um único tipo de leitura, não se apresenta pronto para fruir outras, que exijam habilidades diferentes daquelas desenvolvidas pela leitura na tela. As mudanças nos hábitos de leitura têm sido anunciadas pelos estudiosos, e sabe-se que

O leitor da web não lê da mesma forma que o leitor de livros ou revistas de papel. O leitor-navegador tem o mundo ao alcance do clique do *mouse*. Basta o texto tornar-se monótono para que o leitor dirija-se a outras paragens, provavelmente para nunca mais voltar. (...)Em estudo conduzido por Jakob Nielsen, intitulado *How users Read on the web*[Como os usuários lêem na Internet], descobriu-se que 79% dos leitores olham rapidamente o conteúdo da página e que apenas 16% desse total fazem a leitura do texto palavra por palavra. Textos com jargão publicitário freqüentemente são mal recebidos pelos leitores. A preferência é por parágrafos curtos e objetivos, com os pontos principais apresentados nos itens.(ALMEIDA, 2003, p.34)

Como se pode perceber, a leitura na Internet, muito embora ainda seja leitura, traz particularidades que, sob olhos preocupados daqueles que se dedicam à formação do leitor, são prejudiciais. A leitura fragmentada, impaciente, se considerada como modelo, cria para o leitor uma grande dificuldade de relacionar-se com textos mais longos e complexos. Ao mesmo tempo, ao se afastar da possibilidade de leitura de outros gêneros textuais, as chances de se tornar um leitor crítico, de segundo nível, conforme o designa Umberto Eco¹, são cada vez menores. Diante das dificuldades, ele não poderá

¹ Esse termo aparece utilizado por Eco para designar o leitor que é capaz de ir além da decifração de um texto, que consiga chegar a suas estruturas profundas.

“clicar” e dirigir-se para outras paragens, mas poderá abandonar a leitura, como geralmente acontece.

Essa dificuldade tem se tornado crescente e levado escritores e editoras a procurar dar ao livro alguma chance de competição com o meio eletrônico. Para isso, o livro, enquanto objeto, tem-se tornado mais atraente e seu conteúdo ganha artificios que o aproximam do modo como os textos da *web* são apresentados. Há fragmentação do texto, com a inserção de informações complementares, a exemplo das lexias encontradas na Internet, assim como, cada vez mais, privilegia-se a imagem sobre a palavra, principalmente nos textos dirigidos às crianças. Como se vê, há muitas alterações em andamento no campo da leitura e da literatura, e, embora seja cedo ainda para que se estabeleçam as conseqüências dessas mudanças, pode-se constatar que o jovem lê menos e seu afastamento do objeto livro é notório.

Em meio a todas essas questões, constata-se que alguns livros ainda conseguem seduzir os leitores, embora sejam forjados no molde das publicações pré-Internet. Um exemplo que se tornou incontestável é *Harry Potter*, de J.K.Rowling, lançado no mundo inteiro, com uma campanha publicitária sem precedentes, e que levou jovens de todas as idades a se debruçarem sobre as suas mais de duzentas páginas do primeiro volume, para alegria daqueles que viam esse fato quase como um milagre.

As discussões em torno do sucesso dessa obra passam pela importância do marketing, pela visão do livro como mercadoria e chegam à constatação de que, uma boa história, bem contada, ainda é capaz de atrair o leitor jovem, seja ele ou não leitor do texto digital. No entanto, também é verificável o fato de que a produção de Rowling traz marcas do *best-seller*, e tem em sua estrutura elementos intencionalmente sedutores, para atrair o público a que se destina.

Diante da constatação de que os jovens lêem sim, sem que seja uma leitura imposta pela Escola, um livro “fininho”, como a maioria daqueles produzidos para jovens no Brasil, ou mesmo um texto da *web*, a discussão em torno da

relação entre o leitor e o texto, dos elementos que determinam a recepção de uma obra, intensifica-se.

Nesse contexto é que surge a discussão sobre a leitura da série *Vaga-lume* e sua importância no processo de formação do leitor, nas últimas três décadas.

Iniciada há mais de trinta anos, essa série continua a ser lida pelos jovens brasileiros, a despeito da crítica que a vê de forma negativa. Eles a procuram, muitas vezes, a princípio, por causa da Escola, mas acabam por se deixar seduzir pelas histórias, chegando alguns a ler um grande número de textos. Desse modo, pode-se estabelecer um paralelo entre *Harry Potter* e a série *Vaga-lume*, uma vez que ambos têm sido lidos pelos jovens, apesar da anunciada crise da leitura de livros.

Formada por mais de noventa livros, escritos em épocas muito diferentes, por vários autores, essa série é vista, pela maioria das pessoas, como um bloco, de modo a se considerarem todas as obras da mesma forma e qualidade. Tal fato tem sido muito prejudicial à série, uma vez que a presença de grandes autores, como Lúcia Machado de Almeida, Maria José Dupré e Marcos Rey, é solapada pela comparação com textos menores, resultado de uma produção intensa que, a despeito do autor, propicia o desnível entre um texto e outro. A própria designação de série contribui para tal fato, pois se entende que, como série, as obras têm determinados parâmetros, que as fazem semelhantes. No entanto, há uma distinção notável entre as obras publicadas na primeira década e as da década seguinte. Do mesmo modo, são perceptíveis as alterações por que passam as narrativas, ao longo do tempo, em função do novo público que se forma. O jovem leitor de 1973 não é o mesmo de 2006 e, por isso, as exigências da série também mudam. Além disso, há as questões de estilo pessoal, que dizem respeito à produção de cada um dos mais de vinte autores que, em algum momento, produziram para a série. Tais diferenças não podem e não devem ser ignoradas.

Em sua origem, a *Vaga-lume* está ligada diretamente à Escola, pois surgiu na década de setenta, assim como surgiram vários autores, no bojo da exigência da leitura de autores nacionais nas escolas de Ensino Fundamental,

trazidas pela Lei 5692, de 1971. Veio para atender a uma necessidade escolar e, por isso, é hoje assinalada como literatura paradidática.

Além disso, por ter como paradigma a literatura de entretenimento e como gênero principal o romance policial, a série é apontada como literatura de massa, sob o sentido pejorativo do termo e colocada em patamar muito distante da “alta literatura”, como entende Leyla Perrone Moisés, e, conseqüentemente, da academia² e da possibilidade de estudos sobre ela.

Nesta tese, o que se deseja é comprovar que a série *Vaga-lume*, em sua longevidade, tornou-se um paradigma para a literatura juvenil e que, pela aceitação junto ao público leitor jovem, das últimas três décadas, deve ser reabilitada no contexto da história da literatura juvenil. Do mesmo modo, pretende-se comprovar a importância da série no processo de formação do leitor brasileiro, do qual fez parte desde a década de setenta.

Escolheu-se trabalhar com a Estética da Recepção e seus principais representantes, a saber: Wolfgang Iser, com sua reflexão sobre o efeito da leitura sobre o leitor, Hans Robert Jauss, com os conceitos de horizonte de expectativa e de permanência da obra, Stanley Fish com o conceito de comunidade interpretativa e Umberto Eco, com os conceitos de leitor-modelo e leitor empírico, por entender que as obras que fazem parte da série não podem ser avaliadas sob a tendência da crítica literária que vê na inovação e ruptura, dois elementos que não estão presentes nas obras da série, paradigmas para se atribuir valor literário a um texto. Por outro lado, como o sucesso da série junto ao público leitor é incontestável, a recepção dessas obras parece ser o caminho mais adequado para comprovar seu valor social e literário, sob a ótica dos estudos recepcionais.

Fizeram-se necessárias também análises de obras que fazem parte da série. Como o número de livros listados na *Vaga-lume* é muito grande, serão selecionados autores percebidos como os mais representativos das duas primeiras décadas de existência da série, por se entender que o estudo de suas

² O termo academia, nesta tese, será utilizado como referência à universidade e ao grupo de intelectuais que nela se dedicam aos estudos literários.

obras serve de parâmetro para que se avalie a recepção da série junto aos leitores, uma vez que os nomes selecionados são também aqueles mais citados por jovens, tanto em conversas informais como em depoimentos presentes na Internet e em jornais. Leva-se também em consideração o fato de que, nas décadas de setenta e oitenta, a série teve maior presença junto à Escola e aos leitores, o que faz dessa época a melhor referência para um estudo recepcional, constatação também determinante para a escolha do público que responderia aos questionários aplicados, como forma de verificação da recepção, como se verá adiante.

Dessa forma, selecionaram-se os nomes de Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida e Ofélia e Narbal Fontes, para os estudos das obras publicadas na década de setenta, e os de Marcos Rey e Luiz Puntel, como representantes das obras publicadas na década de oitenta, muito embora esses dois autores tenham continuado a publicar durante toda a década de noventa e o último, tenha lançado, recentemente, mais um título na série.

O fato de Luiz Puntel e Marcos Rey terem suas obras estendidas pela década de noventa possibilita que, sem abrir um capítulo especial para essa época, se possa ter a percepção, tanto das alterações pelas quais passaram os textos em função das mudanças de horizonte de expectativa, quanto aquelas apresentadas pela comunidade interpretativa.

A Escola, como a comunidade interpretativa à qual se ligam as literaturas infantil e juvenil, será também analisada, numa visão panorâmica que permita a percepção das alterações ocorridas nas propostas educacionais brasileiras, que foram determinantes para as modificações detectadas na produção editorial para crianças e jovens.

A análise das obras procura privilegiar a investigação do fato literário, como construção de personagens, de espaço, tempo, linguagem, a partir do paradigma da literatura de entretenimento, termo ao qual se dá, nesta tese, primazia sobre aqueles utilizados em seu lugar, como literatura de massa, paraliteratura ou subliteratura, por entender que essa não é uma literatura menor, apenas diferente daquela feita para um público seletivo, composto por

leitores de segundo nível. Ao entender a especificidade do leitor da *Vaga-lume*, que se encontra em processo de formação, entende-se a importância da obra nesse contexto, sem que se pretenda dar-lhe status de alta literatura.

Na análise das obras, no entanto, por não haver uma poética específica para a leitura da literatura de entretenimento, busca-se encontrar apoio na teoria da literatura utilizada para análise das obras literárias gerais. Esse fato traz prejuízos ao trabalho, uma vez que as propostas de uma e outra são completamente diferentes embora sejam analisadas sob as mesmas perspectivas. Para as análises, utilizam-se as obras de Jonathan Culler, Terry Eagleton, Massaud Moisés, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, Regina Zilberman, Marisa Lajolo e Nelly Novaes Coelho. As três últimas referências dizem respeito à especificidade do texto escrito para jovens e crianças e servem, também, para que se possa traçar um painel histórico da literatura escrita para crianças e jovens no Brasil, desde o século XIX, quando as atividades se intensificaram. Desse modo, pode-se, também, situar a série *Vaga-lume* nesse contexto, perceber as relações diacrônicas e sua inserção numa tradição de textos escritos para esse público específico.

Por se tratar de uma série frequentemente apontada como literatura de massa, é necessário fazer uma reflexão sobre a literatura e suas ligações com a indústria cultural, e relacionar a série a esses elementos, para que se possa investigar a pertinência ou não do termo aplicado a ela. Os estudos partem de nomes como Walter Benjamin, Adorno e Hauser e se estendem para autores brasileiros, como Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Edison Carneiro, Maria Ignez Ayala, Alfredo Bosi, Muniz Sodré, Flávio Kothe, Lúcia Santaella, Waldenyr Caldas, no campo dos estudos sobre cultura. No que diz respeito à visão filosófica, o nome de Marilena Chauí é selecionado, principalmente pela aproximação que essa autora estabelece entre a filosofia, a literatura e as outras artes. Além desses teóricos, surgem outros nomes de autores menos citados, que contribuíram pontualmente num determinado momento da construção desta tese.

A recepção de uma obra tem, pelo menos, duas abordagens específicas: uma diz respeito a sua recepção junto à crítica especializada e outra, junto ao leitor comum. Para que se verifique a recepção da série junto à crítica, foram selecionadas resenhas publicadas em periódicos, por ocasião do lançamento das obras escolhidas, assim como referências a elas constantes em livros que se dedicam a estudos sobre as literaturas infantil e juvenil. Nessa abordagem, as principais referências vêm de Nelly Novaes Coelho e Laura Sandroni, mas a consulta à *Bibliografia analítica da literatura infantil e juvenil, publicada no Brasil de 1975 a 1978*, é importantíssima. Também serão utilizadas resenhas encontradas na Internet em *sites* voltados para a literatura juvenil, assim como artigos publicados em periódicos recentes e levados para o espaço virtual. Como a série tem sido tema de discussões na Internet, também foram considerados depoimentos encontrados em *blogs*, *sites* sobre a infância dos anos oitenta e comunidades do Orkut, um consagrado endereço de conversa.

Para que se possa verificar a recepção da série junto aos leitores, foram aplicados dois questionários: um dirigido aos leitores de várias idades, todos do curso de Letras, que informaram acerca de seus contatos com a série, suas preferências e refletem sobre a importância da série no contexto da literatura juvenil brasileira e que servirão de base para que se possa traçar um painel dessa recepção. O outro, dirigido aos responsáveis pelas bibliotecas de escolas em Curitiba, investiga a permanência da série naquele espaço, assim como o público que a lê. A leitura dos questionários será conduzida também sob a perspectiva da Estética da Recepção, de modo a analisar os dados sob a ótica da permanência e do efeito que essa leitura exerce sobre os jovens leitores.

Afinal, pretende-se que se possa discutir o lugar da série *Vaga-lume* junto à crítica especializada, com a proposta de um novo enfoque, no qual suas obras são vistas em suas particularidades .

2 CULTURA E LITERATURA

Assim a lenda se escorre
 A entrar na realidade.
 E a fecundá-la decorre.
 Em baixo, a vida, metade
 De nada, morre.
 Fernando Pessoa

Quando se trabalha com cultura, seja ela seguida ou não por um adjetivo, surge a dificuldade de se estabelecerem limites, a começar pela própria definição da palavra que, dependendo do contexto, adquire significados diferentes.

As reflexões sobre cultura, numa época de globalização, vão desde a tentativa de resgate da cultura popular até os estudos de novas faces, como a cultura da mídia, que se apresenta como preocupação e tema de vários estudiosos e cujas teorias originaram ficções, dignas de um Jorge Luiz Borges.

Há também aqueles que designem outros adjetivos para acompanhar a palavra cultura, como Alfredo Bosi, que a diversifica em cultura universitária, cultura criadora, além das tradicionais popular, massa e elite (BOSI, 2002).

Por tudo isso, a proposição de um estudo sobre a série *Vaga-lume*, cuja referência tem sido a expressão “literatura de massa” e, portanto, vista como elemento da cultura de massa, dispõe-se a analisar as relações entre as diversas formas de cultura, embora este não seja um estudo antropológico.

As relações entre literatura e cultura têm sido legitimadas a partir de diversos estudos, como aqueles apresentados no Seminário de Estudos de Literatura e de Cultura, realizado na PUC-Rio em agosto de 2002, e que deram origem ao livro *Literatura e Cultura*, organizado por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Scollhammer, publicado pela editora daquela universidade em 2003.

Ao debruçar-se sobre as relações entre as faces da cultura, buscam-se as existentes entre as da Literatura, uma vez que se acredita nesta como um produto cultural, resultado, registro de pensamento, comportamentos e crenças de um povo.

Mário de Andrade, em suas obras, tentava “compreender a cultura brasileira e, mais do que isso, (...) construí-la, nomeá-la, desvendar-lhe a face”

(apud VELOSO e MADEIRA, 2000, p. 123). Por entender que essa ligação feita por Mário de Andrade não está presente somente em sua obra, mas apenas exemplifica as relações entre literatura e cultura, por acreditar na literatura como registro e elemento cultural, estabelecedor de uma comunicação com o público, na qual códigos sociais compartilhados sob a perspectiva estética tornam possível o diálogo, é que, neste capítulo, dedica-se um breve estudo sobre as formas culturais que registram nosso tempo, para tentar estabelecer, na série *Vaga-lume*, as relações com o tempo histórico em que se insere.

Assim, discute-se a validade dessas classificações e procura-se deixar claros os conceitos com os quais se vai trabalhar ao analisar a *Vaga-lume* sob o ponto de vista de cultura de massa e do entretenimento.

2.1 BUSCANDO AS RAÍZES

Em sua etimologia, cultura vem de culto, do latim *cultus* e está ligada inicialmente à idéia de culto aos deuses, de “adoração ou homenagem à divindade em qualquer uma de suas formas e em qualquer religião” segundo o *Dicionário etimológico*, de Antônio Cunha (1982). Mais tarde, teria sido associada ao ato de plantar, fertilizar a terra, provavelmente ligada ao culto da deusa Ceres, que acontecia entre doze e dezenove de abril, em comemoração ao crescimento dos grãos.

Sem se afastar da essência da etimologia da palavra, Marilena Chauí (1995) indica a origem da palavra no verbo latino *colere*, que significa cultivar, criar, tomar conta e cuidar, de onde teria vindo a idéia de cuidado com os deuses, do culto à educação do espírito.

O certo é que a idéia de culto perdura até hoje como determinante de cultura, uma vez que se usam os cultos aos deuses como referências culturais, como exemplifica o caso do quarup, consagrado na literatura por Antônio Calado e divulgado na mídia televisiva, em forma de documentário, para caracterizar a cultura dos índios brasileiros.

A partir do século XVIII, sob a ótica do Iluminismo, cultura teria passado a significar “os resultados daquela formação ou educação dos seres humanos, expressos em obras, feitos, ações e instituições” (CHAUÍ, 1995, p.292). Pensadores como Kant foram responsáveis pela propagação do conceito usual de cultura como “obras humanas que se exprimem numa civilização; a relação que os humanos, socialmente organizados, estabelecem com o tempo e com o espaço, com os outros humanos e com a Natureza” (CHAUÍ, 1995, p.293). Esta forma de ver cultura como um conjunto dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e de outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade, faz parte do censo comum e de uma sociedade que, aos poucos, se distancia do mito, na qual o estudo da cultura, muitas vezes, limita-se à constatação de fatos e seu registro.

Heidrun Olinto e Karl Schollhammer a entendem como “saber coletivo produzido por processos cognitivos e comunicativos heterogêneos em função dos quais os indivíduos definem as suas esferas de realidade” (2003, p.7). A definição das esferas de realidade em que o indivíduo vive se liga àquilo em que ele acredita e, sob essa perspectiva, mito e realidade, como aponta Mircea Eliade, estão entrelaçados. Entendendo que o mito é fator cultural básico, podemos pensar nos estudos da cultura contemporânea baseados nas relações com novos mitos, que se criam nas novas sociedades e em suas relações com os antigos mitos, que permanecem latentes nas diversas culturas.

Roland Barthes, em *Mitologias* (1987), discute a criação de mitos na atualidade, designados pela linguagem que cria falsas evidências. Para ele, o mito, hoje, é uma fala despolitizada, que “abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade” (BARTHES, 1987, p.164). Essa mitologia está de acordo com a sociedade atual que pretende acabar com as diferenças, impondo a um mundo globalizado aparentes soluções para problemas complexos, que são reduzidos ao imediato. Os mitos se criam pela linguagem, divulgada nos meios de comunicação de massa, nos “mass media”, capazes de alcançar as mais

diversas partes do mundo, simultaneamente, levando imagens que se concretizam, enquanto linguagem que são e formam novos mitos. Essa visão do mito na cultura de massa está diretamente ligada à produção cultural de um tempo, quando valores e hábitos se criam e se modificam rapidamente.

2.2 CULTURA POPULAR

“Somente o povo que vive sua cultura poderá se reconhecer como nação”

Mário de Andrade

Determinar os limites da cultura de elite ou erudita, da cultura de massa e da popular torna-se difícil, na medida em que as classes sociais se entrelaçam e uma assimila elementos da outra.

A dificuldade de determinar os limites entre as culturas também é apontada por Lúcia Santaella (2005), que defende a tese “sobre a inoperância das separações rígidas entre cultura erudita, popular e de massas, quer dizer, a cultura de massas não deve ser vista como uma forma estranha às anteriores” (p.11). Santaella afirma que a cultura das massas³ criou profundas mudanças nas antigas polaridades entre cultura popular e erudita, provocou intersecções, apropriações e deu início à “hibridização das formas de comunicação e de cultura”. As ligações entre comunicação e cultura fazem com que a questão se estenda para além das determinações de classes sociais, visão ligada a abordagens marxistas que se propagou no início do século XX, presente nos modos de pensar a cultura apresentados por Walter Benjamim e Adorno, e, conseqüentemente, no modo de entender cultura desde o início do século passado.

Um exemplo desse entender é a obra de Joseph Luyten, *O que é literatura popular*, em que o autor situa a cultura popular em oposição à cultura oficial, erudita, e destaca o fato de que ela se manifesta mais claramente nas sociedades nas quais a divisão de classes é acentuada. O autor ilustra essa idéia com o exemplo da quadrilha, cuja origem nos remete às contra-danças das corte

³ Nomenclatura utilizada por Lúcia Santaella, reproduzida em função da citação, embora no corpo da tese seja utilizada a expressão “cultura de massa” como preferencial.

européias e que aqui no Brasil tornou-se popular, encontrada nas festas juninas do interior. Com o tempo, a dança foi trazida novamente para a cidade e hoje é dançada por todas as classes, principalmente em festas juninas nas escolas, mas deixou de ser dançada pelo povo interiorano. Considerando-se que a propagação desse costume teve como principal elemento a mídia, pode-se pensar no quanto a cultura de massa foi responsável pela intersecção das duas outras, uma vez que elementos da erudita foram acrescentados aos costumes populares, e estes foram assimilados por sujeitos que, a princípio, estavam inseridos num meio cultural erudito, que é a Escola.

Essa tensão entre popular e elite já era discutida por Mário de Andrade, que buscava uma visão totalizante da cultura brasileira e não via seu primitivismo como algo negativo, pois seria através dele que o indivíduo teria condições de “preservar os valores e práticas reveladores de sensibilidade estética” (VELOSO e MADEIRA, 2000, p.124). Para ele, embora a cultura popular se baseasse em tradições, ela estaria em constante movimento, como um “ato-contínuo-no tempo”, pois as tradições se alteram no tempo e no espaço, evoluem por elas próprias, assim como evoluem os elementos culturais que delas surgem.

Esse raciocínio ajuda a entender as modificações pelas quais alguns aspectos da cultura popular vêm passando e que, muitas vezes, tornam difícil a separação entre cultura popular e de massa, pois, numa relação dialética entre uma e outra, estes são assimilados, amalgamados e já não podem ser distintos os limites. Os folhetos da literatura de cordel, por exemplo, de origem reconhecidamente popular, a ponto de serem usados como sinônimos de literatura popular, hoje são produzidos em série, em tipografias sediadas nas grandes cidades, além de perderem a capa de xilogravura que os caracterizava como produto artesanal. A impressão em série estaria caracterizando um distanciamento da cultura popular para os aproximar da massa? Ou seria apenas uma alteração superficial, uma adaptação para os tempos modernos? O suporte em que um texto é apresentado tem, como se sabe, influência sobre o modo como o leitor o percebe. No entanto, não se pode valorizar o suporte original de uma obra a ponto de ignorar as novas tecnologias, sob pena de se continuar a ler,

como fazem os judeus em situações religiosas especiais, o Antigo Testamento (a Torá) na forma de rolo (volumem), como acontecia na Grécia Antiga. O surgimento de um novo suporte causa sempre reação por parte dos leitores. Segundo Chartier, o livro

Escrito copiado à mão sobreviveu por muito tempo à invenção de Gutemberg, até o século XVIII, e mesmo o XIX.(...) De modo geral, persistia uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corromperia a correção de textos, colocando-os em mãos “mecânicas” e na prática do comércio.(1998, p.9)

A discussão sobre a substituição de um suporte por outro parece bastante familiar aos ouvidos do leitor contemporâneo, que se mantém desconfiado em relação ao texto eletrônico, que aos poucos ocupa um espaço antes exclusivo do impresso, com o qual já se estava acostumado, como é o caso dos folhetos e volantes.

Na Internet, encontram-se vários endereços sob o título de literatura de cordel, inclusive com espaço para novos poetas. Esse suporte traz uma grande alteração para o cordel, cujo nome se liga à forma de ser exposto e que no meio eletrônico se perde. No entanto, a maneira de escrever, a manutenção da poética própria dos folhetos, os temas continuam iguais e agora têm um alcance muito maior do que teriam se fossem expostos em feiras. O meio digital ajuda a ligar essa manifestação também à cultura de elite, já que o computador ainda é um objeto restrito a uma elite econômica, mas não elimina o caráter popular do cordel.

A forma antes usada por poetas para cantar as histórias do Nordeste, seus mitos, suas lendas, hoje é utilizada pela máquina governamental, como modo de atingir o povo. Livretos que pregam o amor à cidade, à Pátria ou que exaltam o desempenho de um político, hoje, são encomendados e divulgados, assim como aqueles que disseminam campanhas de vacinação ou de limpeza. O elemento essencialmente popular tornou propagador da ideologia predominante e passa a assumir características da cultura de massa.

É certo que a idéia de arte também está ligada à de política, pois a arte é a expressão do pensamento do artista que, como nos diz Bakhtin, nunca é neutro. Mas, neste caso, o elemento popular é utilizado a serviço de uma ideologia pela esfera governamental, o que é característico da indústria cultural e não da cultura popular. No entanto, o texto mantém suas características originais, apresenta o mesmo número de páginas e uma capa de xilogravura, como era feito originalmente. O tema da política não é novo entre os cordelistas. São famosos os folhetos que cantam as façanhas de políticos, como *O Encontro do Presidente Tancredo Neves com o Presidente Getúlio Vargas no céu* (ALMEIDA FILHO, 1987). Na verdade, a figura de Getúlio Vargas é muito constante no cordel, a ponto de Orígenes Lessa publicar, em 1982, um livro com um ensaio intitulado *Getúlio Vargas na literatura de cordel*, no qual o autor apresenta o chamado “ciclo getuliano” e o discute. Há também inúmeros folhetos que trazem Lampião como tema, chegando mesmo a questionar sua condição de bandido, como aquele de autoria de Abdias Campos, denominado *Lampião: herói ou bandido?*⁴

O que se pode afirmar é que os limites entre uma e outra forma de cultura tornam-se cada vez mais tênues e que a distinção entre elas deve considerar a época em que se situa o fato cultural.

O que mudou hoje nessa relação entre política e cultura popular é o fato de que os cordéis que falam sobre personagens de nossa história, como Getúlio Vargas, trazem a visão do homem simples sobre os acontecimentos de seu país, enquanto aqueles encomendados pelo Estado trazem a perspectiva do poder e são elaborados para que se passe uma determinada ideologia para o leitor. A intencionalidade da obra é diferente, embora seus aspectos físicos tenham sido mantidos.

Deve-se também considerar o aspecto mercadológico da sociedade industrial, que garante a qualquer obra de arte o status de produto e que está presente também no mercado livreiro. Sabe-se que a literatura de cordel tem sido publicada também porque há mercado para ela, não apenas porque se deseja

⁴ Na contra-capa desse folheto de doze páginas, que traz uma xilogravura, encontram-se o telefone para contato com o autor, assim como o seu endereço: abdiascalpos@bol.com.br. Percebe-se, na elaboração do objeto, a aproximação das culturas popular e erudita, representadas em cada uma das capas do folheto.

salvaguardar a cultura popular. Nesse sentido, a imbricação das três culturas fica evidente, uma vez que o objeto da cultura popular é analisado sob a perspectiva da cultura erudita para transformar-se em objeto de consumo, próprio da cultura de massa, como é o mercado livreiro.

O que se pode afirmar é que os limites entre uma e outra forma de cultura tornam-se cada vez mais tênues e que a distinção entre elas deve levar em conta a época em que se situa o fato cultural.

Em contra partida, para Câmara Cascudo (1993) a idéia de cultura popular está constantemente associada à de folclore. Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, refere-se à cultura popular como “aberta somente à transmissão oral, feita de estórias de caça e pesca, de episódios guerreiros e cômicos, a gesta dos heróis mais acessível à retentiva infantil e adolescente”(CASCUDO, 1993, p. XXIII). Para ele, o folclore seria uma manifestação do passado no presente, um conjunto de resíduos, de fragmentos de costumes e práticas culturais desaparecidas.

Edison Carneiro (1965) questiona essa visão de folclore como algo do passado e afirma que “os fenômenos do populário têm, não apenas a marca do passado, mas o sinal do presente-e do futuro” (CARNEIRO, 1965, p.5), pois o povo —categoria social complexa e imprecisa— está sempre em mudança, e isso se reflete na cultura popular. Para ele, as formas sociais se modificam ou desaparecem, assim como as manifestações populares inerentes a elas.

O modo de pensar de Edison Carneiro nos remete ao de Mário de Andrade e de Roger Bastide e também nos auxilia na compreensão de fenômenos culturais a que assistimos todos os dias. Folclore não é algo estático, acabado, mas o conjunto de elementos que se renovam todos os dias, de acordo com os movimentos culturais.

As alterações de que fala Carneiro podem ser percebidas até mesmo no dicionário de Câmara Cascudo, como acontece com o registro do bumba-meu-boi. Segundo o eminente folclorista, a mais antiga menção ao folguedo é do século XVIII e seu aparecimento dataria desta época, surgido no litoral, nos engenhos de açúcar e fazendas de gado. Hoje, ele é registrado em vários estados,

inclusive em localidades onde não existe a pecuária e o contato com o gado tem uma outra significação. Para Carneiro, essas manifestações se modificaram, mas não tendem a desaparecer. O fato folclórico “se individualiza no processo de sua incorporação à cultura local, processo que envolve a aceitação do pormenor cultural próprio à região, e, por outro lado, se desintegra e se recompõe ou recombina à medida que passa de uma outra área, de um a outro povo” (CARNEIRO, 1965, p. 11). Assim, o surgimento dessa manifestação cultural em locais onde não existe a tradição pecuária ganha novos elementos, se modifica, mas não deixa de ser o mesmo fato folclórico.

Esse processo está exposto no verbete do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luis Câmara Cascudo, no qual se encontram as diversas modificações pelas quais passou o bumba-meu-boi, assim explicadas: “No Nordeste, área indiscutível de sua formação, desenvolvimento e duração, quase cada ano há modificação no elenco, numa substituição que denuncia a incessante conquista do nível de atenção coletiva” (CASCUDO, 1965, p. 152). Como se vê, também Câmara Cascudo admite as alterações dos fatos culturais, embora relacione cultura popular a folclore e este a fatos passados.

Também no que diz respeito ao bumba-meu-boi há um fato interessante que parece digno de ser comentado. Nascido da cultura popular, disseminado pelo país em suas várias configurações, a dança dramática, com o nome de boi-bumbá, passou a ser associada ao carnaval e hoje, na época do espetáculo em que vivemos, fez-se uma arena especial para sua exibição: o bumbódromo, localizado em Parintins, no Amazonas, onde as torcidas dos “bois” mais famosos, Garantido e Caprichoso, disputam os melhores lugares, organizam-se e se enfrentam, assim como os torcedores dos times de futebol.

Embora dentre os brincantes, ou seja, aqueles que participam do desfile, ainda existam muitos representantes do povo, assim como acontece nas escolas de samba do Rio de Janeiro, há um número significativo da classe abastada, que exhibe roupas caríssimas. Além disso, o folguedo popular, ainda comum em sua forma primitiva no interior do país, foi transformado pela mídia em um

espetáculo de grande porte, que lembra o carnaval carioca, embora em sua origem a dança dramática se aproxime mais de uma ópera que de uma festa pagã.

Mas as questões não terminam por aí, pois as tensões entre cultura popular e erudita também existem. Alfredo Bosi afirma que “o vasto mundo da pesquisa e da erudição (as ciências, as letras, a filosofia), foi sempre considerado a cultura por excelência” (BOSI, 1999, p. 12). Para ele, a cultura erudita está centralizada no sistema educacional, nas universidades. Mesmo nesse contexto, Bosi aponta as influências da cultura de massa, quando indica a transformação da crítica em mercadoria e sua diluição pelo “abuso verbal”.

É neste universo que a união entre cultura erudita e popular⁵ acontece hoje. Ainda considerando a literatura de cordel, há vários estudiosos nas universidades que se dedicam ao seu estudo, como o faz Márcia Abreu, da UNICAMP, autora de livros e vários artigos sobre o assunto, como se pode constatar numa visita ao *site* da UNICAMP. Do mesmo modo, vários livros sobre o assunto têm sido publicados, desde a edição de poetas como Patativa do Assaré e Rodolfo Coelho Cavalcante até obras resultantes de estudos acadêmicos, dissertações e teses de doutorado, como a de Ana Maria de Oliveira Galvão, que deu origem à excelente obra *Cordel: leitores e ouvintes* (2001).

Na *Folha de São Paulo*, no caderno *Ilustrada* de 5 de março de 2005, na coluna Rodapé, Manuel da Costa Pinto apresenta a obra *Inspiração Nordestina*, de Patativa do Assaré. Para isso, o estudioso faz reflexões sobre folclore e discorre sobre o dinamismo da literatura de cordel, “cuja riqueza pode ser observada em três lançamentos: *Recordel*, de Vigílio Maia, e a reedição de dois livros de Patativa do Assaré” (PINTO, p. E 2). Manuel da Costa Pinto discute um indício da apropriação de instrumentos da indústria cultural pelo cordel, que não teria perdido seu DNA, apesar da publicação pela editora Hedra e da mistura que o grupo pernambucano *Cordel do fogo Encantado* faz, de rock e cantoria popular, “embalada pela toada apocalíptica do vocalista Lirinha, (que) produz uma eclosão pop do Brasil profundo” (PINTO, p. E 2).

⁵ Entendida por Bosi como iletrada, representante dos saberes simbólicos “do homem rústico, sertanejo ou interiorano e do homem suburbano, pobre, ainda não assimilado pelas estruturas da cidade moderna” (2002, p.324).

Apesar de Costa Pinto referir-se apenas à indústria cultural, percebemos que, mais uma vez, um elemento oriundo da cultura popular é absorvido também pela de elite, vista sob a perspectiva de Bosi, e passa a fazer parte dela, pois essas edições custam cerca de 10% do valor do salário mínimo, o que as torna, de certo modo, inacessíveis ao povo e têm na elite, tanto econômica quanto intelectual, o seu consumidor final.

Esses estudos e essas reedições se justificam pela intenção de registrar aquilo que se acredita estar desaparecendo, como acontece com a cultura popular. Caberia, então, à Academia, a pesquisa e o registro de elementos populares, ameaçados pela contaminação de outras culturas, uma vez que seu conceito, freqüentemente, está associado ao que é rude, rústico, ingênuo, ao que se opõe à civilização. No entanto, ao ser assimilada pela elite, aquela que antes era essencialmente popular agrega valores da outra cultura e modifica-se, como já indicava Bastide (1959), embora não desapareça.

O desaparecimento da cultura popular, segundo Ayala, já era preocupação de Sílvio Romero que apontava a decadência da literatura de cordel ameaçada pela publicação de jornais. Maria Ignez Ayala argumenta, em *Cultura popular no Brasil* (1995), que essa é uma conclusão apressada, pois pressupõe o desaparecimento de manifestações populares, porque não se acredita que estas tenham a capacidade de resistir ao confronto com os meios de comunicação modernos, o que seria um erro. O cordel, por exemplo, teve seu desenvolvimento a partir de tipografias de jornais, utilizadas para sua impressão e nem por isso deixa de ser popular. Para Ayala, a idéia de “registrar antes que acabe” está ligada à crença de que há uma oposição entre folclore e civilização, a qual justificaria o desaparecimento do ingênuo, do popular mediante o desenvolvimento da civilização.

Para Oswaldo Elias Xidieh, discípulo de Roger Bastide, a cultura popular está em “permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura erudita, porém, mantendo sua identidade” (apud AYALA, 1995, p. 41). Assim, a cultura popular não estaria correndo risco de desaparecer, apenas adaptando-se aos novos tempos e lugares, como já

apontavam Edison Carneiro e Mário de Andrade. No caso da literatura de cordel, haveria uma adaptação para que seja melhor consumida nas metrópoles, como São Paulo, onde pode ser encontrada nas bancas de jornal da Praça da Sé, local para o qual seu leitor se deslocou. Por outro lado, a proximidade com o meio eletrônico estaria garantindo não só a manutenção dessa manifestação popular, como maior acesso a ela.

Há um outro aspecto ligado à cultura popular que merece destaque: a sua pluralidade. Maria Ignez Ayala, em artigo publicado no livro *Oralidade e literatura* (2003), organizado por Frederico Garcia Fernandes, afirma que há uma diversidade de maneiras de se viver, entender, nomear e definir as práticas culturais, o que poderia nos levar a pensar em culturas populares e não em uma única cultura.

A estudiosa também chama atenção para a presença, na cultura popular, de elementos críticos a outras culturas, tanto no que diz respeito ao endosso quanto à submissão, o que nos leva a crer numa visão de mundo autônoma daqueles que a produzem. Para ela, aquele que cria cultura popular é capaz de perceber a ideologia que se apresenta nas outras culturas, como a de massa, e criticá-las, como fazem alguns cordéis em relação à tevê ou ao jornal, difusores de preconceitos e responsáveis pela homogeneidade da opinião popular.

Desse modo, não haveria uma única cultura popular, ameaçada de extinção, ingênua, subjugada por outras culturas mais fortes, como a de elite e a de massa, mas várias formas de manifestação, cujos produtores têm consciência crítica do mundo ao redor e da força de sua arte, como meio de atuar sobre a sociedade.

2.3 A CONSCIÊNCIA ESTÉTICA DAS MASSAS

...só a partir do momento em que entraram em cena como

consumidoras e passaram a pagar o preço integral de seu entretenimento é que as condições em que as massas entregavam seu dinheiro começaram a tornar-se fator decisivo na história da arte.

Arnold Hauser

Seguindo a idéia de cultura como conjunto de saberes e comportamentos definidores da identidade de uma sociedade, apresentada por Marilena Chauí, considera-se a obra de arte como elemento cultural.

A arte, de forma geral, teve como característica ser produzida por uma classe para si mesma. Assim, os valores, as idéias nela contidas eram reforçadores de um *status quo*.

Com a Revolução Industrial, no final do século XIX, surgem condições sociais e políticas que propiciam uma sociedade de classes. Nesse contexto é que o conceito de cultura de massa surge, como aquela produzida para as populações urbanas densamente concentradas, em que há “movimentos políticos de massa baseados na extensão dos direitos de voto à classe operária” (CALDAS, 2000, p.23), nas quais passam a existir novas formas de controle do Estado sobre o indivíduo. Essa classe emergente, o proletariado, passa a ser controlada pela burguesia, que também exerce controle sobre a aristocracia decadente. A burguesia passa a ser vista como detentora da cultura e “o termo massa é utilizado pejorativamente par designar os estratos subordinados da sociedade” (CALDAS, 2000, p.27). Esse sentido pejorativo perdura ainda hoje, embora o extrativismo social não seja mais tão marcado.

Essas novas condições sociais promovem mudanças também no que diz respeito à arte, o que leva Walter Benjamim a refletir sobre o assunto e origina um de seus textos mais conhecidos: *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* (1961).

Nele, Benjamim destaca a noção de aura da obra de arte e denuncia a sua perda em função da multiplicação das cópias, que “transforma o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas” (BENJAMIN, 1961, p. 9). Ao fazer um levantamento histórico das funções da arte na sociedade, Benjamim

relembra que “as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, a princípio mágico, depois religioso” (1961, p. 10) e relembra o valor atribuído pelos gregos à escultura de Vênus, como objeto de culto, que lhe concedia a aura da unicidade. Essa reflexão de Benjamin nos remete à gênese da palavra cultura e confirma a aproximação entre a arte e cultura.

Ao tomar o cinema como base para desenvolver suas reflexões, Benjamin aponta as diferenças entre uma representação de *Macbeth* no teatro e uma apresentação de um filme, em que as auras, tanto do ator quanto do texto, se perdem. Para ele, ao terminar um trabalho para o cinema, o ator sabe que este se transformará apenas num produto fabricado, como qualquer outro. Por outro lado, o culto ao astro, que surge com o cinema, “favorece ao capitalismo dos produtores, cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria” (BENJAMIN, 1961, p.18).

As idéias discutidas pelo filósofo alemão hoje são questionadas, uma vez que há outras alterações ocorrendo na concepção de arte. Ao tomar o cinema como exemplo da perda da aura da arte, Benjamin desconsidera o fato de que, naquela época, essa era a única arte capaz de reproduzir o movimento e a agitação da máquina, que passava a ocupar importante papel na vida das pessoas das grandes cidades.

Arnold Hauser vê o cinema como “o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea” (HAUSER, p.970), porque nele o novo conceito de tempo, que tem por elemento básico a simultaneidade “e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal” (HAUSER, p.970) se expressa de forma impressionante, mais do que em qualquer outra arte. Nesse sentido, o cinema nada tem a ver com a aura perdida da obra de arte clássica, mas constrói sua própria aura, pois obedece a leis próprias.

Para Hauser, a presença da massa nos cinemas é mais uma consequência da evolução do espetáculo, que se desloca dos palácios para os teatros burgueses, em busca de retorno financeiro e, mais tarde, chega ao cinema. Seria, então, uma adaptação aos novos tempos, não a perda de algo precioso.

Hoje, mais do que na década de cinquenta, quando Hauser discute a identificação entre o cinema e sua época, a noção de aura da obra de arte é questionada, uma vez que a sua reprodução ganhou outros espaços e, mesmo nos museus, já não se expõem obras autênticas, que podem ser roubadas, mas se colocam em seu lugar reproduções legitimadas pela crítica, que, via de regra, não são percebidas pelas massas como tal. Do mesmo modo, pessoas que nunca tiveram acesso à *Monalisa*, de Michelangelo, podem conhecê-la através do *site* do Louvre ou do www.artchive.com, no qual processos sofisticados permitem que seja observada de vários ângulos, o que certamente não aconteceria numa visita ao Louvre, onde o pequeno quadro se encontra protegido, fora do alcance do público, sem chances de observá-lo de vários ângulos .

Lúcia Santaella destaca as misturas entre as comunicações e as artes que, neste novo século, intensificam-se e tornam suas fronteiras permeáveis. Para ela,

As reproduções fotográficas de obras em livros, os documentários sobre arte, os anúncios publicitários que se apropriam das imagens de obras de arte, as réplicas tridimensionais de esculturas vendidas em museus, tudo isso foi levando o conhecimento sobre as artes para um público cada vez mais amplo, e um maior número de pessoas foi tomando conhecimento da existência da arte, de sua história e tendo acesso a ela, mesmo que seja por meio de reproduções em cartões postais, calendários, ou por meio de programas de televisão, vídeos, etc. Essa popularização das artes facilitada pelas mídias é sem dúvida responsável pelo aumento considerável do número e do tamanho dos museus e das galerias, e pelo impressionante aumento de público que frequenta esses lugares. (SANTAELLA, 2005, p.15)

Os mecanismos de apropriação das artes pela comunicação apresentados por Lúcia Santaella têm, como se pôde perceber, conseqüências diversas. Se por um lado a massificação cria a ilusão do contato com a arte, que é apresentada indiretamente ao público, por outro lado permite o conhecimento de sua existência, desperta o interesse pelo conhecimento efetivo e possibilita que o público, antes afastado dos museus e das galerias, procure-os em busca do contato direto com aquilo que só era conhecido em reproduções.

A perda da aura, para a arte de hoje, passa pelo questionamento da própria noção de arte, que se encontra muito mais próxima do conceito de mercadoria do que de elemento mítico, fruto que é de uma sociedade massificada, na qual o poder de compra e venda é muito mais importante que o encantamento surgido

da observação de uma obra de arte. Este só será valorizado se, de alguma forma, gerar lucro.

Outro aspecto interessante dessa nova arte é trazido por Adorno, no famoso ensaio “*O fetichismo da música*”⁶, no qual o filósofo reflete sobre a construção do gosto na sociedade de massa. Para ele, o critério de julgamento sobre a música passa a ser a sua popularidade, pois já não se tem condições de decidir livremente sobre o que lhe é apresentado, porque as mercadorias musicais são padronizadas e essa semelhança desloca a predileção do ouvinte para um detalhe exterior à música, como a biografia do executor ou mesmo a situação em que a música é ouvida. Adorno também destaca a função dessa música, que contribuiria para “o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação” (ADORNO, p.166), das pessoas falarem, o que causaria um silêncio preenchido por essa música, que os ouvintes nem ouviriam realmente, mas que lhes serviria de pano de fundo para a vida, incapacitando a massa para qualquer atitude, tornando-se facilmente manipulável. Essa atitude alienante é a mesma atribuída aos produtos da indústria cultural, cuja principal função seria manter a massa com a sensação de estar satisfeita em suas necessidades, para que nada questione.

Nota-se que Adorno assume postura semelhante à de Benjamin e estabelece as expressões “música séria” e “música ligeira” para determinar as diferenças entre o que ele considera a boa música em oposição àquelas surgidas na década de sessenta, quando seu texto é publicado na Alemanha. No entanto, se considerarmos a música produzida hoje, seja na Alemanha ou o Brasil, provavelmente consideraremos o jazz e as canções, assinaladas por Adorno com a expressão “música ligeira”, como música séria, em oposição ao *funk* ou à chamada música tec, fruto da manipulação dos antigos toca-discos de forma a distorcer os sons gravados e dar origem a outros. Para as pessoas do início do século XXI, o som do jazz, o rock dos Beatles ou as canções de Dolores Durand poderiam ser comparados à música de Haedel, de Schoenberg ou de Mozart, em que Adorno via a presença do verdadeiro prazer, a “fuga da banalidade”

⁶ O texto citado faz parte de um volume da coleção *Os pensadores*.

(1980,p.169) que vemos hoje como marca das músicas cantadas por bandas que, marcadas por uma coreografia sensual, repetem indefinidamente uma receita de sucesso rápido, a ser seguido por outro e mais outro, sucessivamente, até que todos sejam esquecidos: artistas e músicas, seguindo o ritmo deste momento.

As discussões em torno dos efeitos da indústria cultural sobre o homem moderno têm sido intensas e estão presentes na própria mídia⁷ que, durante as décadas de sessenta e setenta, foi porta-voz da ditadura brasileira e hoje contribui para a dominação espetacular, na qual se desenvolve um gosto padrão num público considerado de massa, pronto para consumir os produtos culturais.

Para que a relação produção/consumo se realize satisfatoriamente, há a necessidade de “uma mediação entre ambos efetuada com todos os artifícios permitidos pelo casamento entre mídia e mercado” (PELLEGRINI, 1999, p.152). Essa relação é tão forte que se cunhou um outro termo para a cultura divulgada pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela televisão, mas também pela tela do cinema e do computador: a cultura da mídia, cujas “imagens, sons, espetáculos ajudam a urgir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo do lazer, modelando opiniões políticas, comportamentos sociais, e fornecendo o material para que as pessoas forjem a sua identidade” (KELLNER, 2001, p.185). Assim, até mesmo o modo de ser homem ou mulher é ditado pela cultura da mídia, que estabelece modelos de comportamento desejados e que levam também ao consumo de livros, como ocorreu com *Harry Potter*, e como é comum acontecer com a obra de Paulo Coelho, para citar exemplos recentes. “A cultura da mídia põe em circulação imagens, artigos, informações e identidades de que o público se apropria, utilizando-se para criar prazeres e identidades” (KELLNER, 2001, p.185). Desse modo, os valores da mídia são agregados à obra de arte, que passa a ser objeto de desejo também em função das imagens a ela associadas pela mídia.

Segundo Kellner, esta é uma cultura de imagens, mas que explora a audição e a visão, uma vez que a mistura dos dois sentidos mobiliza uma vasta

⁷ Programas como “Roda Viva”, da TV Cultura, colocam a mídia e suas conseqüências para a sociedade moderna em discussão, procurando identificar a extensão de seus efeitos.

gama de emoções, sentimentos e idéias. Assim como a cultura de massa, a cultura da mídia, além de ditar comportamentos e criar identidades, tem como finalidade a propagação de uma ideologia, pois “a cultura da mídia em geral tem sido um campo de batalha entre grupos sociais em competição: algumas de suas produções defendem posições liberais ou radicais enquanto outras defendem posições conservadoras” (KELLNER, 2001,p.77). Esses textos são recebidos de forma diferente pelo público, que pode se deixar envolver ou ter uma postura crítica, frente a eles. Para Kellner, “os efeitos do texto da cultura da mídia, os modos como o público se apropria dela e a usa, além dos modos como imagens, figuras e discursos da mídia funcionam dentro da cultura geral” (2001, p.77). Seus elementos são incorporados aos gostos do público e formam sua identidade, construída por idéias do que seja sexo, raça, etnia e que atendem aos interesses de uma classe hegemônica, contribuindo para que se perpetue a opressão. A sociedade, sob esse ponto de vista, é “um grande campo de batalha” (KELLNER, 2001, p.79) no qual os textos da cultura da mídia são armas poderosíssimas.

O teórico mais polêmico da cultura da mídia é Jean Baudrillard, que na década de setenta e no início da de oitenta publicou estudos sobre simulação, hiper-realidade e tecnologias utilizadas pela mídia, lançando novas possibilidades para as teorias sociais então vigentes. Ficou conhecido entre os intelectuais como o “profeta da pós-modernidade” e proclamava o desaparecimento do sujeito, da economia, da política, do significado, da verdade e do social, em função dos efeitos da mídia sobre o homem. Sua visão apocalíptica encontrou seguidores e resistentes, mas deu origem a obras de ficção científica, como a de William Gibson, o *Neuromancer*, considerado um dos romances mais importantes da década de oitenta, no qual se construía uma nova mitologia e uma nova visão científica da era tecnológica. Baudrillard procura, em sua obra, mostrar o modo como as novas tecnologias estão influenciando sobre o ser humano, criando novos indivíduos e ambientes.

Suas idéias se concretizam, na mídia, apesar do desconhecimento das massas sobre seu pensamento, através da trilogia *Matrix*, que é, segundo o filósofo francês, “uma produção divertida, repleta de efeitos especiais, só que

muito metafórica. (...) uma leitura ingênua da relação entre ilusão e realidade. Os diretores se basearam em meu livro *Simulacros e Simulação*, mas não o entenderam”. Para ele, simulacro e hiper-realidade são conceitos próximos, ligados, que dizem respeito à “simulação da realidade que substitui o real, produzindo um simulacro completamente diferente da realidade original” (Folha de São Paulo, 15 de maio de 2005, caderno *Mais*, p.7). Essa realidade teria sido substituída pelo virtual, que, segundo o filósofo, é que nos pensa. Para ele “não há mais necessidade de um sujeito do pensamento, de um sujeito da ação, tudo se passa pelo viés de mediações tecnológicas” (BAUDRILLARD, 2001, p.42). Essa mediação pode ser feita até mesmo sem que o público a perceba, tornando-se perigosamente eficiente. Os filmes, principalmente os produzidos por Hollywood, por sua capacidade de acesso a um grande público, têm sido muito utilizados nesse processo.

Dessa forma, as idéias de manipulação das massas teriam chegado a um ponto impensável por Benjamim ou Adorno, no qual não só os conceitos de aura e de gosto são questionados, mas a própria certeza da existência do homem ou de sua validade.

Após essa reflexão sobre a cultura e suas variantes, que passam pelo popular, pelo erudito, pela massa, pela mídia, pode-se pensar que cada vez mais se torna difícil estabelecer padrões e limites para os diversos tipos de cultura, uma vez que elas se entrelaçam, assimilam características umas das outras e se modificam, com a evolução de seus elementos, como ocorreu com a cultura de massa.

As teorias de Baudrillard, por exemplo, que surgem no seio da cultura erudita e traduzem o pensamento de um intelectual respeitado, foram utilizadas para elaboração de obras que atingiram a massa e fazem parte de uma tendência explorada pela mídia contemporânea: as obras apocalípticas, como *Matrix*, nas quais as questões expostas por Baudrillard são exploradas até a exaustão e se colocam a serviço da indústria cinematográfica, gerando milhões de dólares de lucro, embora a existência do filósofo ainda seja desconhecida pelas massas.

Esses processos de mudanças, de assimilação e de evolução estão presentes também na elaboração do texto literário, uma vez que este acompanha as alterações históricas e estéticas. Desta forma, os limites entre literatura de massa e alta literatura, às vezes, tornam-se difíceis de serem estabelecidos, bem como se torna necessário que se reveja o próprio conceito de literatura, cujo status de arte não garante imobilidade.

2.4 LITERATURA EM TEMPOS DE MASSA.

Os critérios para determinação do valor estético literário têm variado muito, através dos tempos, e, no último século, estiveram ligados aos conceitos de novo e de original, como nos sugere Ezra Pound, ao proclamar a literatura como ‘novidade que permanece novidade’ (POUND, s/d, p.33). Não se pode esquecer, no entanto, que esses critérios são ditados por leitores altamente especializados, como os críticos, e que nem sempre revelam a percepção do leitor comum.

Leyla Perrone-Moisés reforça essa afirmativa quando constata que

Os teóricos da “estética da recepção” enfatizam o papel do leitor na própria produção literária, sua influência sobre as direções subseqüentes dessa produção. Entretanto não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas sim o leitor que se torna escritor quem define o futuro das formas e dos valores. (1998, p.13).

Segundo essa percepção de Perrone-Moisés, o conceito de literatura, ou pelo menos, de boa literatura, não é dado pelo leitor comum, que só se manifesta

por meio da seleção daquilo que quer ler, mas não tem o poder de determinar o cânone. O pensamento de Pound, por outro lado, como um dos principais nomes da crítica do século XX, foi fundamental para que os modelos de poesia surgidos com a revolução industrial fossem rejeitados esteticamente, já que, ao contrário do que prega Pound, não têm a novidade como marca. Deve-se refletir, no entanto, sobre o fato de que o leitor, a que se refere Perrone-Moisés, não é aquele a que se refere Pound, cuja obra *ABC da literatura* se dirige a um leitor específico, que se deseja escritor, poeta, a quem o texto, principalmente o poético, interessa na medida em que lhe dá prazer, mas também lhe serve de parâmetro para uma possível criação. São dois caminhos paralelos para leitores diferentes e que consomem textos diferentes.

A literatura que surge para as massas, assim como o cinema e a música, tem como propósito o entretenimento, que traz subjacente a construção do sujeito, sua função na sociedade, e apresenta algumas características particulares, embora, não seja

fruto da incapacidade deste ou daquele escritor para produzir algo mais elevado, ou da habilidade deste ou daquele empresário para ganhar mais dinheiro; é, isto sim, resultado das exigências geradas pela sociedade moderna, e, digamos de passagem, não apenas em sua forma capitalista. (SODRÉ, 1978, p.14)

Desse modo, o texto para as massas é feito com a intenção clara de agradar a um determinado leitor, que exige determinado modo de se construir, mas não quer dizer que seja inferior ao texto escrito para o leitor crítico, uma vez que cada um atende às funções a que se destina.

Se levarmos em conta a perspectiva do leitor como determinante para a construção do texto literário, retomaremos uma questão antiga: sob essa perspectiva, para que serve a literatura?

A resposta a essa questão leva a crítica a eleger esta ou aquela obra como canônica e tem se alterado, através do tempo. Para Leyla Perrone-Moisés, se

cremos “que a literatura tem alta utilidade de esclarecer, alargar e valorizar nossa experiência de mundo” (p.21) elegeremos as obras que têm a marca estética da experiência individual do autor. Porém, se o objetivo da leitura literária é a fruição, é valorizar a experiência humana, elegeremos um tipo de obra cuja história facilite essa fruição.

A literatura que se desenvolveu na sociedade industrial tem como função entreter a massa trabalhadora, é voltada para o leitor comum, a que se refere Leyla Perrone-Moisés, não à crítica especializada, por quem é renegada até mesmo como literatura.

Seu público leitor não é especializado e para ele as obras eleitas por seu valor estético, por seu discurso altamente sofisticado, não têm a função de entretenimento, que busca na leitura da literatura trivial. Diante da complexidade de um Guimarães Rosa, o leitor comum se entedia e abandona a leitura, porque não está preparado para fruir aquilo que o texto tem de melhor, sob a perspectiva do leitor crítico.

Nesse sentido, os autores que escrevem para esse público procuram atender às suas aspirações e necessidades e criam obras que podem ser apreciadas, sem que o leitor despenda muito esforço. Muniz Sodré destaca o fato de que, na literatura de massa, “não está em primeiro plano a questão da língua nem da reflexão sobre a técnica romanesca” (SODRÉ, 1988, p.15), o que importa é a história, no sentido que Todorov dá à palavra, que deve ser capaz de mobilizar a consciência do leitor. Desse modo, pode-se pensar que o bom texto da literatura de massa é aquele que atende às expectativas do leitor a que se destina.

A expressão “literatura de massa” é utilizada por Muniz Sodré para designar “a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expansões acadêmicas” (SODRÉ, 1978, p.15). Percebe-se que, para Sodré, assim como para Bosi, é na universidade que a cultura erudita se desenvolve e, como afirma Moisés, são os leitores especializados que determinam o cânone, a aceitação ou não de determinada obra. A literatura de

massa, dessa forma, não estaria incluída entre aquelas preferidas pela academia, que assimila, tenta preservar a cultura popular, mas rejeita os produtos culturais destinados à massa, assim como fizeram Benjamim e Adorno.

No entanto, há aspectos da eleição de certas obras pela academia que nos chamam atenção. Sílvia Borelli, em sua obra *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*, discute a dificuldade de se estabelecerem critérios exatos que determinem as fronteiras entre o erudito, popular e de massa, como se fez no início deste capítulo, e enumera os nomes de alguns autores que, em épocas diferentes, receberam designações diferentes, em função principalmente da recepção, como nos informa a *Estética da Recepção*. São palavras da autora: “obras e autores hoje designados, inequivocamente como eruditos podem ter sido, no seu tempo, populares e vice-versa; o romance considerado em sua época gênero vulgar, é hoje plenamente legitimado pela crítica literária” (BORELLI, 1996, p.47). O mesmo acontece com obras que em seu tempo eram produzidas para as massas, como o caso de Dumas Filho ou mesmo no Brasil, de Joaquim Manuel de Macedo, cuja obra visivelmente esquematizada dentro dos elementos necessários a um *best-seller*, hoje é lida na academia e referida como modelar para a literatura brasileira.

Waldenyr Caldas (2000), ao afirmar que os produtos da cultura de massa são destinados a um público semiculto e às vezes inculto, reforça essa idéia, pois, como se percebe, esse não é o público das academias. No entanto, o mesmo autor afirma que esses produtos devem ser considerados com atenção, uma vez que têm grande aceitação pelo público, que o consome em grande escala e que respeita seus criadores. Como se vê, o autor reconhece a importância desses produtos e que o público, mesmo não sendo culto, é o seu grande consumidor.

Para Caldas, (2000, p.81) o termo paraliteratura é preferível à literatura de massa, pois designa um outro tipo de obra, que não pretende ser igual à literatura feita para a elite. Este termo, no entanto, deve ser analisado com cuidado. Utilizado com enorme abrangência, que engloba desde livros escritos sobre lésbicas como para designar obras escritas na ocasião da ditadura que se implantou no Brasil a partir do golpe de 1964, que procuravam fugir à censura, o

termo tem como principal marca a marginalidade, o estar fora dos círculos da alta literatura.

Para Jean Tortel, um dos principais teóricos da paraliteratura, ela é uma reação a algumas formas de literatura, é uma compensação ao extremismo literário, “inimiga da preciosidade e do hermetismo” (TORTEL apud CALDAS, 2000). Mas,

Na medida em que se encontra perto da literatura, a paraliteratura toma-lhe emprestada sua aparência: seu sistema geral de expressão, a escritura e, no interior desta, sua forma material, o livro de todos os seus gêneros: contos, romances, teatro, peças versificadas, ensaios. Ela usa descrição e diálogo, métrica e rima, objetividade relacional e intervenção lírica. (TORTEL, APUD CALDAS, 2000, p.84)

No entanto, as discussões sobre os sentidos com os quais o termo é empregado são muitas e, de forma geral, ficam em torno da qualificação negativa que ele traz. Cassandra Rios, por exemplo, em entrevista à revista TPM, reagiu fortemente ao estudo de Waldenyr Caldas sobre sua obra, no qual o sociólogo a classifica como paraliteratura. Para ela, sua obra vende e aborda assuntos polêmicos, mas que não a desmerecem. A autora compara o erotismo de suas obras ao contido no *Cântico dos cânticos*, na *Bíblia*, e diz que Caldas não sabe o que é escrever. Na verdade, suas obras lembram a estrutura do romance cor de rosa, mas com o erotismo da contemporaneidade.

Em Portugal, o termo é utilizado largamente, para designar o romance de aventuras, a narrativa fácil, herdeira do folhetim. Destacam-se, no entanto, os aspectos sociológicos que o envolvem, como faz Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso:

A questão da paraliteratura tem sido objecto de estudo de muitos investigadores incluindo Robert Escarpit, Francis Lacassin, Noel Arnaud e o já citado Jean Tortel, ressaltando algumas idéias que se afiguram como base para as nossas reflexões. Na verdade, é possível apresentar uma linha, ainda que fluida, de demarcação entre o literário e o paraliterário que uma análise sociológica revela com precisão quando separamos públicos, aparelhos de produção, meios de transmissão e valoração numa tabela de classificação de textos. (Disponível em www.ipv.pt/fortune .Acesso em 29/03/05)

Waldenyr Caldas aponta a dificuldade para definir o que é literário ou não e destaca a importância da análise sociológica para que se defina o público a que se destina e qual a sua verdadeira importância no âmbito da produção cultural, o que, mais uma vez, nos remete às questões culturais discutidas até então.

Uma diferença entre Tortel e Caldas é que o segundo não concorda com o primeiro no que diz respeito às relações entre literatura de massa e paraliteratura. Para Caldas, a paraliteratura se liga à literatura de massa, pois é vista como um produto produzido em grande escala, para ser consumido, e, por isso, os instrumentos utilizados para seu estudo devem ser emprestados pela teoria da cultura, enquanto o primeiro pressupõe uma poética para a paraliteratura.

Ainda citando Tortel, Caldas afirma que a paraliteratura pode ser dividida em didática e de imaginação. A didática é aquela destinada a informar, são todos os escritos de intercomunicação, de características aliterárias ou até mesmo antiliterárias. A paraliteratura de imaginação seria aquela em que estão inseridas as obras que apresentam uma forma de interpretar o mundo, que exercem uma grande fascinação sobre o leitor, a partir de sua linguagem esquemática e sumária, de sua fluidez, como produto cultural destinado ao consumo das massas. Estão incluídas nela obras dos gêneros romance policial, ficção científica, romance de aventura, romance sentimental, de terror, de ação.

É interessante notar que, embora Waldenyr Caldas defenda o estudo da obra paraliterária e a veja como elemento importante da cultura de massa, em seu livro, faz, simultaneamente, referências constantes à “má literatura” e à impossibilidade de estudar a paraliteratura sob a ótica estética. Creio que aí está a grande disparidade entre seu pensamento e o de Tortel, pois quando este separa a paraliteratura de informação da de imaginação, vê a segunda com características próprias, diferentes da chamada grande literatura, mas que em nada ficaria a dever-lhe. Caldas, no entanto, ao enfatizar demasiadamente a importância da análise sociológica, torna o prefixo para tão negativo quanto sub, se associado à literatura, ou seja, o texto é ruim, não merece ser analisado sob a perspectiva literária e, deste modo, deve-se tratá-lo sob a perspectiva da cultura. Tortel, ao contrário, faz questão de frisar que a paraliteratura não deve ser vista como má ou medíocre, que esta deve ser entendida como dotada de autonomia em relação

à literatura dita culta, como universo distinto de produção. Fala-se mesmo em uma teoria da paraliteratura. Os personagens esquemáticos, o enredo linear, as estruturas recorrentes não caracterizariam a má literatura, somente uma literatura diferente daquela considerada “alta literatura” pela crítica, principalmente a acadêmica.

As discussões em torno da validade dessa literatura não devem deixar de lado as considerações de que ela não é feita com a intenção de ser arte, mas de atender às necessidades de um público que busca entretenimento. A postura purista, que afasta esse texto do rol das leituras que devem ser feitas, tem afastado também o público comum, formado pelo leitor médio, dos livros.

Observa-se que, neste ponto, volta-se à antiga discussão que tem norteado os caminhos da crítica literária, ainda sem resposta precisa, como bem nos aponta Terry Eagleton: O que é literatura?

A afirmação de que a literatura como arte não está a serviço de nada nem de ninguém, não deve ter compromisso com ideologias que comprometam sua qualidade e natureza traduz uma visão imanentista, na qual se quer considerar o texto independente do contexto em que é produzido e do leitor a que se destina. Uma das mais populares, quando se tenta definir o que é literatura, está ligada ao conceito de literatura como arte da palavra, e encontra eco na teoria de Kant que, no século XVIII, vê o texto literário como arte e o opõe à linguagem cotidiana, utilitária e instrumental, valorizando o aspecto estético e a natureza excepcional do objeto de arte. Segundo Aguiar e Silva, Kant “defendia a arte das intromissões moralistas, hedonísticas e emocionalistas” (SILVA, 1976, p.84), o que muito contribuiu para torná-la autônoma, sem que precisasse se justificar por meio da vinculação a um ideal moral, religioso ou social.

Esse conceito foi desenvolvido pelos formalistas e, no início do século XX, a idéia de literatura se liga à forma como o texto é escrito, à novidade que essa forma traz, ao estranhamento que causa, pois, para os formalistas, a linguagem literária é “um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística, uma forma especial de linguagem, em contraste com a linguagem comum, que usamos habitualmente” (EAGLETON, 1997. p. 7). Essa

é, como se pode perceber, a perspectiva de Pound, de que se valem, ainda hoje, muitos críticos.

Muito antes, porém, na Grécia antiga, Aristóteles destacava a preocupação com o público, no qual o espetáculo deveria ser capaz de causar “arrepios ou compaixão, como sente quem ouve contar a fábula de Édipo” (s/d, p.260) e suscitar a catarse. Platão expulsou o poeta da *polis*, por considerá-lo inútil para a formação do caráter de crianças e adolescentes, levando em conta, principalmente, o gênero lírico, como expressão das paixões humanas, sem nenhum proveito educativo. Nota-se que a finalidade da obra era, então, determinante para aferir-lhe valor e que, ao contrário do paradigma eleito no início do século XX, a boa literatura deveria sim estar atrelada a uma ideologia. Assim, o que é se confunde com para que serve a literatura, sem que se possa separar uma questão da outra.

Embora o conceito de literatura cause, ainda hoje, muita polêmica, a ponto de não se encontrar uma definição em torno da qual se feche um consenso, a finalidade da literatura parece estar sempre no âmago da discussão sobre seu conceito. A razão segundo a qual o texto é criado aparece ligada à função que se deseja dar a esse texto. Marilena Chauí afirma que “duas funções predominam no correr da História das Artes, concernentes às finalidades e às funções da atividade artística: a concepção pedagógica e a expressiva”.(1995, p. 323)

Essas duas funções são adequadas às idéias de literatura como arte, portanto, expressão do artista em liberdade e à de literatura como informação, com características pedagógicas, como já vimos. No contexto da cultura de massa, o teor pedagógico de uma obra se traduz na ideologia que os detentores do poder desejam passar às massas e ajuda a construir valores, identidades e hábitos, no entanto, não se afasta muito da antiga função que as artes exerceram através dos anos.

A outra função, a expressiva, teve seu auge no Romantismo, quando a arte era vista como “a única via de acesso ao universal e ao absoluto” (CHAUÍ, 1995, p.325). No entanto, nesta mesma época, a literatura serviu a causas sociais e políticas, como nos mostra a poesia de Gonçalves Dias e de Castro Alves ou

mesmo os romances de José de Alencar. Na obra desses artistas pode-se perceber a realização de um projeto político a serviço de um ideal. Assim, a função pedagógica da arte, de que nos fala Chauí, tem sua presença marcante também no Romantismo e dificilmente pode ser descartada.

É também no Romantismo brasileiro que o romance em folhetim se desenvolve. Entendido por Massaud Moisés como “longas narrativas de enredo caprichosamente enovelado, disposto em capítulos intermináveis, que se estampavam semana a semana em forma de folhetim” (MOISÉS, 1982, p.232), sua fórmula foi adotada por vários escritores, inclusive os grandes nomes da literatura brasileira, como são Machado de Assis e José de Alencar, embora fosse escrito para atender “às expectativas românticas no sentido da popularização do produto de arte” (MOISÉS, 1982, p.232) e, portanto, como produto destinado a uma massa insipiente no século XIX.

Um de seus grandes divulgadores foi Joaquim Manuel de Macedo. Consagrado pela crítica como o autor do primeiro romance romântico brasileiro, este autor que faz parte de todas as antologias escolares e da história da literatura brasileira, tem, no conjunto de sua obra, textos tão esquemáticos quanto os hoje considerados paraliteratura, escritos numa época em que não se discutia esse termo. *A moreninha* é um romance linear, com personagens esquemáticos, de fim previsível, nitidamente portador da ideologia burguesa do século XIX, mas ainda é lido nas escolas, enquanto obras como a de Qorpo Santo ou a de Sousândrade, hoje reconhecidas como de grande valor literário, permaneceram desconhecidas, até que fossem lidas e resgatadas na segunda metade do século XX. Como se pode perceber, o conceito de literatura tem sido responsável pela inserção ou afastamento de autores do cânone, daí a importância da discussão em torno dele e da revisão feita sobre antigas posturas, que desconhecem, por exemplo, a recepção da obra como determinante para sua valorização.

Alfredo Bosi, ao discorrer sobre a ficção romântica, aponta a identificação que o leitor procura nas obras, onde “a sede de reconhecer a própria vida sob o prestígio da letra de fôrma estimula um público que não será (ao mesmo tempo) o que busca no livro cenas de heróis longínquos sobre-humanos

para alimento da evasão” (BOSI, 1989.p.140). Segundo ele, o romance romântico brasileiro tem um público determinado: “moços moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram profissionais liberais da Corte ou dispersos pelas províncias: era, enfim, um tipo de leitor à procura de entretenimento, que não percebia muito bem a diferença entre um Macedo e um Alencar urbano” (BOSI, 1989,p.142). Esse era o público ideal para o folhetim, cujo ingrediente principal era o sentimentalismo piegas, que alimentava a imaginação dos leitores menos exigentes e cumpria a mesma função que as telenovelas têm hoje. Estas são designadas por Muniz Sodré como folhetim eletrônico, em função das similaridades existentes entre ambos.

Esse público, como se percebe nas palavras de Bosi, é afeito à narrativa trivial, na qual pode encontrar a própria realidade e projetar-se como herói ou heroína, vivendo situações especiais, emocionantes. Nesse sentido é que o romance de Macedo encontra leitores e se torna referencial na Literatura Brasileira, pois cumpre a função a que se destina.

Muniz Sodré, em sua obra *Teoria da literatura de massa*, discute amplamente as relações entre literatura e sociedade e aponta a obra machadiana, tomando como exemplo *Esau e Jacó*, para nos falar de como “através de personagens modelares, definidos nas vicissitudes de uma aventura, insinuam-se padrões socialmente desejáveis de comportamento e atitudes” (SODRÉ, 1978, p.32). Esse estudioso afirma a intencionalidade da escolha de personagens, linguagem e até mesmo dos animais presentes nas obras, como forma de influenciar o leitor e induzi-lo à leitura desejada, pois “o que importa mesmo é fazer passar as significações, tal como elas existem em seus diversos discursos exteriores aos da literatura, convencendo o leitor de sua “naturalidade” (SODRÉ, 1978,p. 34). Apesar disso, Machado de Assis é considerado o maior nome da literatura brasileira de todos os tempos e seus romances são paradigmas para escritores e leitores refinados.

Observe-se que a presença de uma ideologia da classe dominante inserida nos produtos culturais é a principal característica da cultura de massa, embora a obra de Machado de Assis seja mantida afastada deste rótulo.

Um outro aspecto das relações entre o leitor e o texto, mas especificamente a forma como o texto constrói em sua trama o leitor a que se destina, é discutida por Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da leitura no Brasil*. As autoras afirmam que Joaquim Manuel de Macedo lutava “para seduzir o público e ainda consolidar o espaço para suas obras nascerem, crescerem e se multiplicarem” (1999, p.18). De fato, como se sabe, a obra de Macedo reflete a perspectiva de um público leitor burguês, afeito às narrativas amorosas e açucaradas, que a caracterizam.

As relações entre o narrador, o autor e o leitor são profundamente discutidas nesse livro, que aborda obras produzidas desde o Romantismo brasileiro, como a de Macedo, passa pela machadiana e chega à de Graciliano Ramos, numa análise interessantíssima, na qual se destacam a identificação do leitor com os personagens e as idéias implícitas nos textos, que devem ser assimiladas por ele.

A discussão do conceito de literatura também passa pela recepção que a obra tem. Terry Eagleton discute amplamente esse conceito no primeiro capítulo de seu livro *Teoria da literatura: uma introdução* e, dentre os vários conceitos surgidos em épocas diferentes, aponta o fato de que “uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor” (EAGLETON, 1997,p.15), relativizando, dessa forma, o conceito formalista de literatura, uma vez que este pode variar, conforme a época, considerando-se que “os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis” e “têm uma estreita relação com as ideologias sociais” (EAGLETON, 1997, p. 22) .

A discussão sobre as relações entre o leitor e o texto, assim como a dos valores variáveis, nos interessa na medida em que na série *Vaga-lume* essas relações são determinantes, não só para a construção dos textos que a compõem como para o sucesso da série e sua evolução ao longo dos mais de trinta anos de existência.

2.4.1 Elementos da literatura de massa.

Muniz Sodré localiza a gênese da literatura de massa na evolução do folhetim⁸ e nele vai buscar os principais elementos de sua construção. Embora os autores tenham liberdade para criar suas obras e muitas delas se aproximem da dita “alta literatura”, os textos destinados às massas têm em sua estrutura a presença das oposições míticas, que se traduzem na utilização do mito como “instrumento de mistificação e sedução pela estrutura ideológica” (SODRÉ, 1978, p.83). Nesse sentido, as estruturas binárias, maniqueístas, nas quais o Bem e o Mal se enfrentam, levam a uma solução heróica, em que o herói quer mostrar a “força infinita e divina da consciência individual”. Busca-se a afirmação da identidade da pessoa humana e qualquer ação útil à afirmação dessa identidade poderá ser vista como heróica.

A presença do herói, cujas relações com o leitor são muito importantes para as análises da série *Vaga-lume*, também é significativa. Embora os heróis modernos já não possam se afastar da verossimilhança humanística, a literatura de massa resgata o mito heróico, sua onipotência, sua solaridade. Ele tem a função de salvar o mundo e para isso tem uma invulnerabilidade relativa, o caráter nobre, que o aproxima do herói tradicional e do leitor, que se projeta nas aventuras heróicas, “dando vazão ao seu desejo de potência, de aproximar-se dos deuses, de poder, como o herói, escapar às leis do cotidiano repetitivo, monótono” (SODRÉ, 1988,p.24). Para Flávio Kothe, o herói descrito acima é típico da narrativa trivial de direita⁹ e, na verdade, é um pseudo-herói, uma vez

⁸ Como se viu, o folhetim foi a forma como primeiro foram lançados muitos dos romances brasileiros, principalmente por ocasião do Romantismo. Essa literatura já apresentava a preocupação com o público a que se destinava, neste caso, o leitor, ou a leitora, do jornal, meio de comunicação de massa.

⁹ As designações “direita” ou “esquerda” têm a ver com a perspectiva política atribuída à obra e são percepções de Flávio Kothe. Essa distinção entre narrativa de direita ou de esquerda, foi criada numa época de posições pró-comunismo e anti-comunismo, pró Estados Unidos ou pró União Soviética, antes da queda do muro de Berlim e que hoje já não se justifica. O que se deve marcar é a função atribuída ao herói, de transmitir uma ideologia, vender uma idéia, seja ela de que direção política for.

que não arrisca verdadeiramente a vida, pois já se sabe, de antemão, que ele vai vencer. Além disso, Kothe descreve a função que este herói desempenha: manter o sistema vigente, da manutenção da propriedade privada, uma vez que o herói é acionado sempre que esta é ameaçada. Outra característica indicada por Kothe é a dualidade do herói, que apresenta dupla dimensão, na aproximação entre deuses e homens, como acontece com o Super-homem. Segundo ele, é a dimensão divina que confere a autoridade a esses personagens, o que é muito útil quando eles passam a anunciar produtos para o consumo da população. Na de esquerda, o herói representaria as idéias de redistribuição da riqueza, como em Robin Hood, por exemplo, sem que as estruturas superficiais da narrativa trivial se modifiquem.

Já que a literatura escrita para as massas deve também informar — ou ao menos dar essa impressão — a atualidade informativo-jornalística é indispensável e caracteriza essas narrativas, que se tornam divulgadoras de idéias, de fatos jornalísticos, descobertas científicas, fato que também lhes confere caráter transitório, pois as torna datadas. Essa intenção de ensinar leva, muitas vezes, o leitor a uma falsa identificação dessas obras com a alta literatura, principalmente quando as informações são referentes à literatura ou a fatos históricos. Isso é muito comum nas obras que têm a criança ou o jovem como leitores, para quem os autores escrevem sobre comportamentos desejáveis ou valores legitimados socialmente.

2.4.2 Os gêneros da literatura de massa

A expressão literatura de massa, segundo Muniz Sodré, engloba uma variedade de publicações, como narrativas sentimentais¹⁰, histórias de ficção científica, romance de terror, e ficção científica. Sua elaboração segue a receita

¹⁰ Hoje, no Brasil, revistas como *Sabrina e Júlia* ocupam o lugar da antiga *Biblioteca das moças*, que povoou o imaginário das jovens leitoras das primeiras décadas do século XX, com narrativas açucaradas, apresentando amores ardentes e finais felizes.

básica de conter romantismo, boa intriga, cortes cinematográficos, suspense e sexualidade, tudo isso levado por uma linguagem clara, leve, concisa, pouco abstrata, que não exija do leitor esforço para fruição.

Essas obras podem ser separadas em subdivisões por temáticas e público leitor, classificadas em gêneros. Os principais gêneros da literatura de massa são o romance sentimental, a ficção científica e o romance policial.

O romance sentimental tem sua gênese no folhetim. Segundo Muniz Sodré, esse gênero, destinado ao público feminino, tem como projeto ideológico construir o sujeito feminino seguindo “o estado da legislação ou da moral patriarcais em vigor, com a ajuda de informações sobre ética, moral, casamento, família, felicidade, etc” (SODRÉ, 1988, p.47). Esse tipo de romance segue um modelo que se repete em quase todas as obras e que pode ser resumido no seguinte esquema apontado por Muniz Sodré: só pessoas bonitas farão os papéis principais; os trajes e os ambientes serão, de preferência, luxuosos; a linguagem, tanto quanto possível, terá imagens poéticas. As histórias, sempre românticas, conterão um drama que corre paralelo; a trama deverá girar em torno de pessoas que pertençam a níveis sociais diferentes; devem existir cenas fortes, a idéia de grandiosidade e o fim devem ser no estilo “final feliz”, no qual há vitória do Bem sobre o Mal.

O próprio Muniz Sodré destaca a flexibilidade dessas regras, que variam de acordo com a moral da época em que o romance é escrito, por isso suprimiu-se, dentre aquelas apontadas por ele, a proibição de se falar em adultério, tema de difícil trato em 1988, quando *Best seller: a literatura de mercado* foi publicado, mas que hoje é banalizado, tanto nos romances sentimentais como nas telenovelas, classificadas por esse autor como folhetins eletrônicos.

Também a manutenção do arquétipo feminino de natureza romântico-puritana, indicado por Sodré como o desejável, hoje é questionável, a exemplo das obras de Cassandra Rios, cujos romances se caracterizam pela presença do erótico, sem designar a mulher como prostituta, antes, pretendendo dar um cunho realista, ao contar a vida de “uma mulher revoltada contra a sociedade (...) que ronda por bares, boates e restaurantes existentes m São Paulo” (RIOS, 1975).

Adelaide Carraro, assim como Cassandra Rios, uma campeã de vendas de livros, cria obras em que aos ingredientes do antigo romance sentimental somam-se outros, como a presença do sexo e uma pretensão a revelar, através desses romances, “a verdade verdadeira, sem subterfúgio” (CALDAS, 2000, p.115). A mulher, retratada por essas outras mulheres, não obedece mais ao modelo romântico apresentado por Sodré, mostra-se trabalhadora, firme, em busca de construir sua vida e seu destino, assim como a mulher deste início do século XXI, embora as histórias de amor ainda sejam o pano de fundo dessas novas narrativas sentimentais.

Um outro gênero importante no contexto da cultura de massa é a ficção científica. O termo foi forjado em 1927, nos Estados Unidos, por Hugo Gernsback, embora o tipo de texto por ele designado tenha em Júlio Verne e Orson Wells seus precursores. Sua ascensão coincide com uma grande crise da economia mundial, tanto de virtudes quanto de valores capitalistas, postos em dúvida, numa época em que o conhecimento científico já está atrelado à tecnologia industrial.

Na ficção científica, o sujeito sente-se ameaçado não mais pelas novas formas sociais, mas principalmente pela figura da máquina, personificada no robô. Então, o herói deve restaurar a ordem através da busca de valores que reconstituam o humano. Além disso, há sempre implícita a advertência da morte para a Humanidade inteira, ou para alguns valores essenciais ao ser humano.

Muniz Sodré aponta a obra de Fausto Cunha como referência para o estudo da ficção científica, que é por ele dividida em 4 categorias, assim resumidas:

1- Ficção científica *hard* — na qual é usada a exploração das ciências exatas (Química, Física, Astronomia, etc) ou da tecnologia a elas associada.

2- Ficção científica *soft* — na qual são exploradas as ciências humanas, como Sociologia, Psicologia, Antropologia, Historiografia e a tecnologia a ela associada.

3- Fantasia científica — na qual aparece a exploração das possibilidades de universos alternativos, com leis naturais diferentes das conhecidas por nós.

4- Fantasia — na qual não aparecem explicações para as diferenças nas leis naturais que regem o universo paralelo (SODRÉ, 1978: p.123-4).

Apesar das aparentes variações das categorias listadas por Muniz Sodré, para ele a ficção científica tem, assim como a narrativa sentimental, uma função social, a de manter o “equilíbrio ameaçado da consciência do sujeito” (SODRÉ, 1978, p.125). Já para Arthur. C. Clarke, “A ficção científica tem como objetivo, antes de tudo, não instruir e pregar, não "chatear", mas sim entreter e deliciar o leitor” (Disponível em www.angelfire.com.>Acesso em 16/05/05). A perspectiva de Clarke se aproxima mais da função da paraliteratura, tal como Tortel a percebe, com suas leis próprias, porque tem como principal objetivo o entretenimento.¹¹

Também faz parte da literatura voltada para o público leitor médio a narrativa de aventuras. Esta tem o espaço como seu principal elemento de constituição. Seguindo a ordem dos acontecimentos, em direção ao desfecho, o que nela se busca é a conquista de um espaço, seja ele mítico, como no *Ciclo do Graal*, do século XIII, em que as fronteiras da imaginação se rompem na procura pelo cálice sagrado, seja ele histórico, como a aventura dos pioneiros norte-americanos, de onde se originaram as narrativas de faroeste.

Também denominado paraliteratura épica, o romance de aventuras caracteriza-se por uma ação violenta e pouco usual, que se desenrola em cenários exóticos, em épocas históricas, lugares distantes ou próximos — exercendo forte sedução sobre o imaginário dos leitores — ou ainda tipos sociais e condutas marginais envolvidas em aura misteriosa. Do ponto de vista narrativo, os enredos organizam-se em seqüências bem definidas, com episódios bem demarcados, economia de meios e esquema actancial linear (decisão + aventura + vitória), com clara afirmação de personagens

¹¹ Os grandes nomes da ficção científica tiveram suas obras adaptadas para filmes, que muitas vezes nos fazem esquecer o romance. Foi o caso de *2001, uma odisséia no espaço*, de Arthur Clark e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

tendencialmente monolíticos. No entanto, assim como acontece com a ficção científica, o romance de aventuras também pode fugir a esse esquema inicial, por exemplo, nas obras destinadas ao público juvenil, como se verá adiante.

São incluídas nesse gênero obras de natureza bastante distinta, como *Moby Dick*, de Herma Melville, localizado no mar, *Tarzan*, de Edgar Rice Burroughs, localizado na selva, e *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, localizado na cidade, todas referenciais, embora a trama se desenrole em espaços tão diferentes, o que indica as possibilidades de significação do termo aventura, utilizado para designar tanto vivências na selva, quanto no mar ou na cidade. Aconteça onde for, em todos eles encontra-se a aventura, o que se conserva e faz jus à denominação.

Há também que se assinalar a aproximação entre o romance de aventuras e o romance policial, do qual se distancia principalmente em função do desenrolar da intriga, que neste não se projeta para o fim, mas tende a concentrar-se no início e na resolução do mistério.

Finalmente chegamos ao romance policial, sobre o qual nos deteremos mais, em função das ligações existentes entre as obras da série *Vaga-lume* e este gênero.

A origem do romance policial gera discussões. Muniz Sodré, apesar de lembrar que Édipo, personagem de Sófocles, utiliza o processo dedutivo para solucionar mistérios, afirma que Edgar Allan Poe, com a criação do detetive Dupin, em 1841, no conto *Os crimes da Rua Morgue*, seria o precursor do gênero. O mesmo detetive ressurgiu em mais duas obras: *O mistério de Marie Roger*, baseado num fato verídico ocorrido em Nova Iorque, e em *A carta roubada*.

Paulo de Medeiros e Albuquerque (1973) reconhece a importância de Poe como pai do gênero, mas atribui a Voltaire a criação do modelo dedutivo, que mais tarde caracterizaria a investigação detetivesca. Na figura de Zadig, então, estaria a gênese do detetive e do método de investigação policial feita por deduções dos fatos observados que levam ao desvendamento do crime e ao conhecimento do criminoso.

Discussões à parte, a figura de Edgar Allan Poe será reconhecida, nesta tese, como referencial para o gênero e seu detetive, Auguste Dupin, como o primeiro da história do gênero, por se entender que *Zadig*, embora utilize o método dedutivo para esclarecer o duplo desaparecimento da cadela pertencente à rainha e do cavalo pertencente ao rei, não era um detetive e nem estava no papel¹² deste, quando falou com os soldados sobre as características dos animais. Dupin sim desempenha o papel de detetive numa história policial e desvenda o crime. É a partir do seu modo de investigação que outros detetives serão criados, como Poirot, por Agatha Christie, ou Sherlock Holmes, o famoso detetive de Conan Doyle, cujos processos de dedução são exemplares até hoje para a elaboração de narrativas detetivescas.

No contexto da literatura, a narrativa policial surgiu também com uma finalidade clara de atuar sobre as massas e desviar-lhes a atenção de um problema social grave, que ocorria na Europa do século XIX: o aumento da criminalidade. Não é à toa que os *Crimes da Rua Morgue* são localizados, por Poe, na Paris de 1841. Havia, também, uma situação delicada em relação à figura do policial que até então havia sido hostilizado pela classe média e pela intelectualidade. Quanto à burguesia, esta via o aparato do Estado como algo contra o qual tinha que “lutar em seus esforços para consolidar seu poder econômico e social” (MANDEL, 1988, p.33). A força policial era vista como um mal necessário “dedicada à usurpação do direito e das liberdades do indivíduo; quanto mais fraca, melhor” (MANDEL, 1988, p.34).

Depois da Restauração, a situação de Paris em relação ao crime era bastante difícil. O número de roubos aumentou muito e a figura do policial passou a ser necessária, como forma de proteger a burguesia contra as camadas inferiores da sociedade.

É por isso que os primeiros detetives policiais surgem não das classes baixas, mas da classe alta, como brilhantes investigadores, como o foram Dupin e

¹² Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apresentam o verbete “papel temático” em seu *Dicionário de teoria da narrativa*, página 182, como “um tipo particular de configuração discursiva onde uma figura nominal comporta virtualmente um conjunto de funções e atributos qualificativos”. Dessa forma, ao se falar em papel nesta tese, estar-se-á referindo a caracteres pré-determinados, que definirão o personagem, neste caso, o detetive. Um desses caracteres é a função de investigador, que *Zadig* não desempenha.

Sherlock Holmes. Para que sua inteligência se destacasse, os criminosos deveriam também apresentar inteligência, superada pela do detetive. Por causa disso, os primeiros romances policiais não têm, na verdade, preocupação com o crime, mas com a resolução do quebra-cabeças montado pelo detetive. Seu tema não era o crime ou o assassinato, mas o enigma.

Segundo Mandel, “o padrão clássico do romance policial é uma seqüência de sete passos criados pela primeira vez por Poe e Conan Doyle” (MANDEL, 1988, p.37). Esses passos são o problema, a solução inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação.

O romance policial também obedece a regras básicas¹³ que devem ser seguidas pelo autor e uma das mais importantes é “jogar limpo com o leitor”, que não deve ser enganado. Em sua leitura, há uma luta de intelectos entre o leitor e o autor e entre o criminoso e o detetive. A solução do mistério acontece através de um detalhado exame das pistas apresentadas ao longo da narrativa. O herói, no entanto, vence sempre e embora a identidade dos criminosos seja uma surpresa para o leitor, não devem acontecer revelações mirabolantes, às quais o leitor, pelo processo dedutivo não pudesse chegar. Deve haver um número de personagens pequeno e todos, via de regra, estão presentes na cena do crime. O espaço de tempo é curto e o assassinato acontece no início da narrativa, às vezes até antes, e o assassino é sempre um único indivíduo, embora possa ter cúmplices.

Todorov, em seu livro *As estruturas narrativas*, apresenta oito regras das vinte enunciadas, em 1828, por S.S. Van Dine, autor de romances policiais cujas idéias tanto foram reproduzidas quanto contestadas. Segundo Todorov, essas regras poderiam ser reduzidas às oito que ele apresenta, reproduzidas a seguir:

- O romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver).

- O culpado não deve ser um criminoso profissional; não deve ser o detetive nem matar por razões pessoais.

¹³ Essas regras, com o passar do tempo, têm sido observadas com maior ou menor preocupação. Este fato tem dado origem aos mais variados romances policiais, alguns dos quais só levam este nome pela presença de um personagem policial, que investiga um crime, sem que se considerem as regras iniciais.

•O amor não tem lugar no romance policial e o culpado deve gozar de certa importância: não ser um empregado ou uma camareira; ser um dos personagens principais.

•Tudo deve se explicar de modo racional; o fantástico não é admitido.

•Não há lugar para descrições nem para análises psicológicas.

•É preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: autor: leitor = culpado: detetive.

•É preciso evitar as situações e as soluções banais. (TODOROV, 1979, p.100-101)

A expressão romance policial (detective history) foi criada por Anna Katharina, uma americana, em 1878 e apesar de se reconhecer em Edgar Allan Poe o seu precursor, não se pode esquecer Conan Doyle, que com seu detetive Sherlock Holmes o popularizou, desde o lançamento, em 1887, de *Um estudo em vermelho*. Mas, a verdadeira massificação do romance policial aconteceu depois da Segunda Guerra Mundial, com a revolução do livro de capa mole, que colocou ao alcance da população não só obras consideradas “sérias”, como clássicos e até trabalhos científicos, mas também obras populares. Em 1945 a venda de romances policiais, no mundo todo, chegou à casa dos dez bilhões de exemplares, numa demonstração de crescimento de uma civilização, que prefere ler sobre violência a vivê-la na realidade (MANDEL, 1988, p.110). O romance policial cresce com a função social de “restaurar” a sociedade que fora danificada pela guerra.

2.4.3 Os sub-gêneros do romance policial.

Apesar das dificuldades encontradas hoje para definir os gêneros nos quais as obras se enquadram, o romance policial apresenta seus sub-gêneros bastante definidos, de acordo com a perspectiva de Todorov. Segundo esse autor, podemos ter a narrativa policial de enigma, o romance negro e o de suspense.

O romance de enigma tem como característica principal o fato de ter duas histórias: a do crime e a da investigação do crime. A segunda se sobrepõe à primeira, que pode acabar na primeira página do livro. A segunda história, frequentemente, é contada por um amigo do detetive que “reconhece explicitamente estar escrevendo um livro; consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito” (TODOROV, 1979, p.96). Dessa forma, a primeira história conta o que se passou e a segunda como o leitor ou o narrador tomou conhecimento dela e o detetive não corre risco de ser atingido durante o desenvolvimento da ação, que já ocorreu.

No romance negro, as duas histórias se fundem. O crime não é anterior à narrativa, ele coincide com a ação, por isso não é apresentado em forma de memória, como acontece com o de enigma. Há um suspense que mantém o leitor sem saber o que vai acontecer e o detetive, neste tipo de romance, corre risco de vida, pois a violência acontece em suas formas mais sórdidas, uma vez que os personagens, porque são criminosos, são amorais.

A despeito das regras apresentadas por Todorov, há, frequentemente, mais de um detetive e mais de um criminoso. Além disso, o criminoso é quase sempre um profissional e não mata por razões pessoais, pode ser até mesmo um policial. No entanto, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas não estão presentes, seguindo as regras do romance policial.

Um terceiro sub-gênero é o romance de suspense, que combina características do romance de enigma e do negro. Ele tem as duas histórias, como o de enigma, mas não reduz a segunda história a uma mera detecção da verdade. Assim como no romance negro, é a segunda história que é a principal, mantendo o leitor interessado não só no que aconteceu como no que pode acontecer. Dessa forma, os personagens se arriscam, são vulneráveis.

Todorov chama a atenção para o fato de que o mesmo autor pode escrever romances de gêneros diversos e novos gêneros podem surgir, mesmo que da alteração de um já existente, como foi o caso do romance negro, que surgiu do romance de suspense. Hoje, essa percepção de Todorov se confirma nas

várias obras surgidas, que não observam as regras iniciais desse gênero, mas as transformam e dão origem a outros gêneros, como se verá acontecer na literatura escrita para jovens no Brasil.

2.5 A LITERATURA JUVENIL E SUAS LIGAÇÕES COM A LITERATURA DE MASSA.

Com a promulgação da lei 5692, de agosto de 1971, foram publicados guias curriculares, nos quais o trabalho com a língua passa a ser designado como Comunicação e Expressão, e propõe a “aquisição de comportamentos de língua e de pensamento” (Magnani, 2001, p.46). Então, a leitura de obras literárias passa a ser vista como meio de adquirir esses tais comportamentos, o que propicia a encomenda de textos que discutam determinados assuntos, de interesse da Escola.

Desde então, a publicação de obras destinadas às crianças e aos jovens cresce enormemente e apresenta-se como um grande filão a ser explorado pelas editoras. Com a mobilização do Estado, preocupado com os problemas de leitura que já surgiam, aparecem programas envolvendo o livro, a leitura e os jovens. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, fundada em 1968, assim como o Centro de Literatura Infantil e Juvenil, fundado em 1973, são alguns desses programas que se ocupam da discussão em torno da literatura infanto-juvenil.

Segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1985), na década de setenta são feitos grandes investimentos pela iniciativa privada, que quer aumentar o número e o ritmo das obras publicadas. É quando se torna significativo o número de livros ligados à Escola, com instruções e sugestões didáticas, fichas de leitura, questionários e roteiros de compreensão do texto. A Ática foi uma das pioneiras neste campo: lançou o livro do professor e o livro do aluno, além de criar a ficha de leitura.

Em 1970, a Ática inaugurou o setor de paradidáticos com o início da série *Bom livro*, destinada ao público jovem, composta por obras clássicas da literatura brasileira. A *Vaga-lume* surgiria em 1973, para “responder às necessidades de paradidáticos no 1º grau”, como nos afirma Borelli (1996, p.107).

A publicação de livros para jovens torna-se tão significativa que em 1981, pela primeira vez, surge uma tabela de classificação das obras mais vendidas com títulos infanto-juvenis. Publicada na revista *Leia Livros*¹⁴, a tabela traz em primeiro lugar o livro de Ziraldo, *O menino maluquinho*; em segundo o de Marcos Rey, *O mistério do cinco estrelas*, publicado naquele mesmo ano.

Dessa forma, a literatura escrita para crianças e jovens ganha o estatuto de *best-seller* e a série *Vaga-lume* tem alguns de seus títulos como os mais vendidos. Segundo Borelli, o livro da série que mais vendeu, até 1995 foi *A ilha perdida*, que desde setembro de 1973, quando foi editada na série, vendeu “106.736 exemplares ao ano” (BORELLI, 1996, p.143) perfazendo um total de 2.241.259 livros vendidos. Do mesmo modo, *O mistério do cinco estrelas* vendeu 983.632 exemplares de março de 1981 a fevereiro de 1995; *Sozinha no mundo* vendeu¹⁵ de fevereiro de 1984 a 1995 a fabulosa soma de 681.478; *Garra de campeão* vendeu de agosto de 1988 a fevereiro de 95 233.101; *Dinheiro do céu* vendeu de março de 1985 a fevereiro de 95 200.133 e *Bem-vindos ao Rio* vendeu, de março de 1986 a fevereiro de 1995, 219.613 exemplares. Podemos perceber que, se colocados nas listas dos mais vendidos, estariam entre os primeiros, mas a partir de 1986 os títulos de infanto-juvenil foram retirados das listas.

A literatura escrita para jovens no Brasil, atualmente, confunde-se com a paradidática, embora a natureza desses textos apresente diferenças fundamentais, como por exemplo, a pobreza da fábula¹⁶ do segundo em posição à importância que a intriga adquire no primeiro. Por outro lado, as

¹⁴ A revista *Leia Livros* circulou entre 1977 e 1990, editada pela Editora Brasiliense.

¹⁵ A palavra exemplares passa a ficar implícita.

¹⁶ Entendida aqui como “material pré-literário que será elaborado e transformado em intriga, estrutura já especificamente literária”. REIS, C&LOPES, A C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p.208.

obras escritas para jovens vêm, a cada dia, se aproximando mais do modelo de literatura de entretenimento, ainda que assimilem as exigências escolares. Como afirma Muniz Sodré, se a língua não está em primeiro plano na literatura de entretenimento, “o que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho e catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando a sua sensibilidade” (1988, p.15). O aspecto pedagógico deve vir implícito pois, aparentemente, essa não é a sua finalidade. Assim, as obras escritas para jovens têm o formato de entretenimento, embora os temas correspondem aos escolares.

Surge uma outra questão interessante quando se discute a literatura para jovens. Como se viu, o público leitor a que se destina a literatura de massa é “semiculto e às vezes, realmente inculto” (CALDAS, 2000, p.13), mas estamos falando, no caso dos textos escritos para jovens, de obras escritas para serem lidas por estudantes que devem estar, pelo menos, entre a quinta e a oitava séries do Ensino Fundamental, ou seja, em processo de formação. Essa literatura então deve obedecer a critérios diferentes daquela escrita para o público em geral, pois sua função, além de ideológica, é formadora, não só da personalidade, como também do processo de leitor, razão pela qual sua publicação foi, inicialmente, incentivada pelo governo. Por isso, a literatura escrita para jovens tem, já a princípio, dois leitores distintos: o professor e o aluno. Esses leitores têm níveis de conhecimento e relações diferentes com a obra. O professor tende a vê-la como parte do conteúdo a ser desenvolvido e o aluno como objeto de cobrança e, às vezes, prazer.

O que aconteceu com a série *Vaga-lume* é que, em função de seus textos serem narrativas leves, marcadas pela trivialidade e, portanto, exercerem certo fascínio sobre o leitor, muitos deles deixaram de ser vistos como leitura obrigatória para se tornarem preferências dos leitores, como é o caso das obras de Marcos Rey e Maria José Dupré, que serão analisadas em capítulo posterior.

A série *Vaga-lume*, como se viu, surgiu atrelada à Escola. O que faz dela um *best-seller* não é a mídia. Os elevados números que surgem nas listas são reflexo da adoção das obras nas escolas e de uma intensa abordagem da Ática, cuja presença junto aos professores sempre foi marcante.¹⁷

Por outro lado, as obras da *Vaga-lume*, porque têm compromisso com a formação dos jovens, segundo os parâmetros ditados pelo MEC, trazem alguns aspectos mais desenvolvidos, como a atualidade informativo-jornalística, por exemplo, fator fundamental nas obras da série, cujos títulos são escolhidos, muitas vezes, pelo tema que desenvolvem. As obras foram adaptadas para finalidade a que se destinam, por isso encontra-se, no catálogo de Literatura Juvenil da Ática, referente a 2005 e 2006, na página 41, por exemplo, sob a imagem da capa do livro *Tráfico de Anjos*, de Luiz Puntel, logo após uma ligeira sinopse da obra, dizeres que a apresentam: “112 páginas. Temas: seqüestro/ Tráfico de bebês. Temas transversais: Pluralidade cultural/ Ética. Indicação: 5ª e 6ª séries”. Tal como qualquer produto oferecido num catálogo, aparecem as informações que interessam ao consumidor não há referências ao aspecto literário do texto, mas de sua utilidade, como ser lido em turmas de 5ª ou 6ª séries para discussão de assuntos atuais, como o tráfico de bebês, além de cumprir uma exigência da Escola contemporânea brasileira: a ligação com os temas transversais. Ao discutir o seqüestro de bebês, o professor pode também trazer à baila a gravidez na adolescência, que hoje é uma grande preocupação em relação a essa faixa-etária, e cumprir as expectativas da Escola.

2.4.5 O romance policial e suas ligações com a *Vaga-lume*

A literatura escrita no Brasil, destinada aos jovens, tem como uma de suas principais tendências a aproximação com o romance policial.

¹⁷ A Editora, além de distribuir catálogos nas escolas, durante anos a fio, enviou os livros da série para os professores que, sem conhecerem outras opções, acabavam por adotá-la.

Nelly Novaes Coelho aponta como uma das tendências da literatura infantil e juvenil no Brasil o enigma ou intriga policiaesca e assim a define: “Narrativa cujo eixo de efabulação é um mistério, um enigma ou um problema estranho a ser desvendado. A maior parte está na linha detetivesca do romance policial” (COELHO, 2000, p. 160). No entanto, a realização dessas narrativas policiais apresenta alterações em suas estruturas originais, e de sua função, por consideração ao público a que se destina.

Lúcia Machado de Almeida, em 1951, publicou, pela primeira vez, *O caso de Atíria, a borboleta*, que em 1976 passaria a fazer parte da série *Vaga-lume*. Nesse volume, assim como em *O escaravelho do diabo*, da mesma autora, encontramos a narrativa detetivesca, na qual a figura de um detetive¹⁸ adulto está presente. Nesse caso, os assassinatos ocorrem na floresta e Papílio os investiga, partindo da observação dos fatos para chegar, por dedução, às conclusões. Dessa forma, apesar de a narrativa ter como espaço a floresta e como personagens, animais que falam, as características básicas do romance negro estão presentes, pois o detetive investiga um fato que se desenvolve paralelo à ação.

Por outro lado, por estar destinada a um público infantil, não traz em si discussões sobre aspectos políticos ou sociais, inacessíveis a seus leitores. No entanto, valores éticos e morais, desejáveis à formação do caráter dessas crianças, estão presentes, confirmando a função pedagógica de que se falou no início deste capítulo.

Em 1969, João Carlos Marinho publicou *O gênio do crime*, obra em que surgem os personagens Gordo, Berenice, Edmundo e Pituca, crianças que se vêem envolvidas com um mistério¹⁹. A polícia é solicitada, um detetive inglês é contratado, mas quem consegue desvendar o crime são as crianças que, agindo em conjunto e seguindo o método dedutivo, desmascaram os vilões, numa mistura de romance de enigma e negro, que se revela uma paródia do romance policial, como analisa Maria Zaira Turchi, em seu texto *O gênio do*

¹⁸ Neste caso, é uma borboleta (Papílio) que desempenha o papel de detetive.

¹⁹ – A exemplo do que ocorria antigamente, os colecionadores de figurinhas recebiam presentes quando completavam o álbum. Como existia produção ilegal de figurinhas, existiam também mais ganhadores do que os previstos o que, além de dar prejuízo à fábrica, deixava vários deles sem o prêmio e por isso eles se revoltavam.

crime:do suspense à crítica social.(TURCHI, 1995, p.123). Nele, o mistério — a fabricação clandestina de figurinhas — será resolvido durante a narrativa e constitui a ação presente. Os detetives correm perigo e o leitor fica sem saber o que poderá lhes acontecer. As crianças disputam com um detetive escocês invicto ²⁰o avanço das investigações e vão, através de observações e deduções, chegando a conclusões e aos criminosos.

Observe-se que o texto de João Carlos Marinho guarda características do romance policial, mas apresenta crianças no papel do detetive. Nesta obra, o adulto— chamado de Mister pelo fato de ser inglês—é enganado pelas crianças e por elas vencido, numa clara referência à superioridade infantil sobre o adulto, que é ridicularizado.

O gênio do crime cria escola entre os autores de literatura juvenil no Brasil e alguns elementos de sua fórmula (como a presença de jovens ou crianças no papel de detetives e a ocorrência de um envolvimento amoroso) passarão a ser adotados, mais tarde, por Marcos Rey, um dos principais autores da série *Vaga-lume*.

Em março de 1981, por solicitação de Jiro Takahashi, então editor da série, Marcos Rey entregou a público *O mistério do cinco estrelas*, que inaugurou uma nova fase da *Vaga-lume*, com obras escritas para jovens. Neste, que seria o primeiro de uma série de títulos, os jovens Leo e Gino desempenham o papel de detetives, para descobrir o assassino de um homem, morto no Hotel Emperor, localizado em São Paulo. A dupla de primos está presente em três outras aventuras -*O rapto do garoto de ouro*, *Um rosto no computador* e *Um cadáver ouve rádio* – nas quais Ângela, já como namorada de Leo, ajuda os meninos nas investigações. Não se pode esquecer também de Guima, o porteiro do hotel, que se revela de grande importância para as investigações e que ajuda Leo nas horas de apuro. O menino, de dezesseis anos, em determinados momentos, ganha características de super-herói, capaz

²⁰ Essa é uma brincadeira que o autor faz, ao caracterizar o detetive inglês de modo que o leitor o relacione com Sherlock Holmes.

de jogar a vilã, com uma das mãos, na represa e de simultaneamente saltar para o outro lado do iate, fugindo dos bandidos.

Outros autores, como Luiz Galdino e Marçal Aquino seguem o modelo criado por Marcos Rey na série, que é marcada pela presença significativa de narrativas policiais.

3- A NATUREZA DA LITERATURA FEITA PARA CRIANÇAS E JOVENS.

A literatura escrita para crianças e jovens durante muito tempo foi designada de forma ampla como literatura infanto-juvenil ou, como prefere Nelly Novaes Coelho, com o termo literatura infantil, abrangendo a produção feita para os dois grupos.

A literatura para crianças, segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1985), surgiu no mercado livreiro na primeira metade do século XVIII, pois até mesmo a obra publicada por Charles Perrault, em 1697²¹, a princípio, não se destinava ao público infantil, mas se compunha de textos colhidos na tradição popular, de circulação oral e não tinha um ouvinte determinado, assim como as *Fábulas*, de La Fontaine.

Somente após a revolução industrial, a conseqüente ascensão da burguesia e reestruturação da família é que começaram a aparecer textos escritos especialmente para crianças, pois “a preservação da infância impõe-se enquanto valor e meta de vida” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985,p.17) e passa a ser preciso cuidar das crianças em todos os aspectos.

Philippe Ariès em *História social da criança e da família* (1978) relata as várias mudanças ocorridas ao longo do tempo no modo de ver a criança, que aparece no século XI representada em obras de arte apenas como um adulto em miniatura, sem característica próprias, pois, como afirma o autor, “até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido” (ARIÈS, 1978, p.51). Vê-se a representação artística liga-se à realidade, pois não se tem notícia de tratamento especial dedicado à criança, vista apenas como um ser numa época determinada, em evolução, mas sem particularidades especiais.

Colin Heywood, em texto posterior ao de Ariès, afirma a existência de vários estudos sobre a criança a partir do século XVIII, quando “filósofos, poetas, novelistas, educadores, médicos e outros produziam um volume cada vez maior de trabalhos dedicados à infância” (2004, p. 228). Há, portanto, uma mudança significativa no modo de ver a criança dentro da sociedade, pois ela

²¹ *Contos da mãe gansa*, que originalmente se chamava *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*.

passa da quase ausência a foco de estudos, que incluem desde uma fisiologia especial à percepção de cuidados especiais na educação.

A mudança ocorrida no século XVII determina para a criança um novo papel na sociedade e motiva a criação de objetos industrializados, como o brinquedo; de culturais, como o livro, e de novos ramos da ciência, como a pediatria, a pedagogia e a psicologia infantil. Neles, a criança é apresentada como um ser frágil, que precisa da proteção do adulto e se estabelece uma relação de dependência. Além disso, a Escola, que antes era facultativa, passa a ser obrigatória, com a exigência de que as crianças freqüentassem as aulas, onde seriam preparados para enfrentar o mundo. Para isso, os textos escritos para esses leitores, que são representados como criaturas frágeis, assumiam posturas pedagógicas e a literatura infantil traz, desde início, a condição de mercadoria, produzida e destinada a um consumidor específico, com uma função determinada. A Escola, por outro lado, deveria habilitar a criança para o consumo dessas obras, dando origem, deste modo, ao ciclo que se prolonga na dependência Escola/Literatura infantil.

A natureza da literatura infantil se liga também à percepção de que a Literatura, de modo geral, tem o poder de transformação. Nelly Novaes Coelho afirma que “a Literatura, em especial a infantil, tem uma tarefa fundamental a cumprir nesta sociedade em transformação: a de servir de agente de transformação. Seja no espontâneo convívio leitor/livro, seja no diálogo leitor/texto estimulado pela escola” (2000, p.15). Como a literatura infantil tem seu desenvolvimento ligado à Escola, os elementos que favorecem a reflexão e a conseqüente transformação, que deveria ocorrer espontaneamente, como na literatura em geral, passaram a ser utilizados de forma clara, trazendo-se em obras escritas com a finalidade expressa de “ensinar algo”, fato que criou, em torno dessa literatura, o estigma de pedagógica. Os conceitos e comportamentos contidos nas histórias transformaram-se em temas transversais e até conteúdos, e algumas obras passam a cumprir o papel de paradidáticas. Além disso, pedagógico, no sentido de ligar-se a uma teoria da Pedagogia, tornou-se tão presente em algumas obras escritas para crianças que essas deixam de ser Literatura, para aproximarem-se dos textos didáticos. O que deveria instruir naturalmente transforma-se em pedagogismo, ou seja, textos que trazem doutrinas pedagógicas, sem base experimental ou científica, pois os autores têm, como intenção principal, o mercado e não o estético literário.

As discussões em torno da legitimação das literaturas infantil e juvenil como gêneros literários são intensas ainda hoje e se traduzem em um certo preconceito em relação a essas obras por parte da Academia.

Sônia Salomão Khéde afirma existir um desnível no relacionamento emissor-receptor, pois o adulto escreve para criança e para o jovem e embora busque chegar a seu nível, o discurso tem sempre um tom autoritário, mesmo nos textos contemporâneos, nos quais os autores, conscientes dessa particularidade, procuram evitá-la, mas acabam apenas inaugurando um outro tipo de

autoritarismo²². Destaque-se também o fato de que embora a produção para esse público se queira literária, ela está sempre nos “limites entre a cultura de massa e o folclore; entre o mito e o místico” (KHÉDE, 1983, p.13), pois por seu caráter mercadológico apresenta aspectos de uma literatura de entretenimento, mas que tem como fonte o mito, o folclore e, freqüentemente, o místico, como ocorre nos contos de fadas e nas histórias colhidas na tradição oral dos países e adaptadas para as crianças.

O consenso em torno da questão parece fechar-se quando se percebe a necessidade de analisar, dentre a imensa produção feita para jovens e crianças, quais textos são verdadeiramente literários, apesar de estarem presos às características do gênero, que não devem ser exageradas pelo desejo de se criarem textos para crianças e para jovens, vendáveis, mesmo sendo autoritários, moralistas e preconceituosos, como grande parte da produção é.

Eliana Yunes²³ afirma que a obra escrita para esse público, assim como para qualquer outro, deve ter originalidade na abordagem do tema desenvolvido, deve criar empatia entre o leitor e os personagens no sentido da catarse aristotélica, por isso, a perspectiva da criança é fundamental, mas esta não deve ser menosprezada com uma linguagem facilitada nem com narrativas “frouxas”. Deve, como toda boa literatura, apresentar vazios que possam ser preenchidos pelo leitor, para que este se torne co-autor do texto, como indica a Estética da Recepção. Esses critérios, relacionados por Eliana Yunes, são paradigmas para a seleção de obras dignas do título de “o melhor para...”, prêmio que a FNLIJ²⁴ distribui anualmente. Note-se, portanto, que são critérios criados pelo crítico e não pelo leitor comum, que os desconhece.

Esses também não são os critérios levados em conta pela Escola nem pelas editoras, cuja visão do livro como mercadoria tende a considerar como melhores as obras que caem no gosto da Escola, como acontece com a obra de Ruth Rocha, e do leitor, como aconteceu com Harry Potter.

Outra questão que ronda a literatura feita para crianças e jovens é justamente a determinação dos limites entre infância e juventude, até hoje, discutíveis. Embora não seja intenção deste estudo um aprofundamento dessas questões etárias, de acordo com o Estatuto da Criança e do Adolescente, segundo a lei 8069, de 13 de julho de 1990, em seu artigo 2º, considera-se criança a pessoa até doze anos de idade, incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito. Observe-se que a lei não utiliza a palavra jovem, mas adolescente. Jovens são as pessoas entre dezenove e vinte e sete anos, segundo a organização mundial da saúde. No entanto, hoje, sabe-se que há uma distensão da adolescência, cujo conceito é “o período de transição da dependência infantil

²² Essa percepção é diferente daquela que tem Perrotti, classificada por esse autor como utilitarismo às avessas. Para Khéde, *A bolsa amarela*, por exemplo, ao discutir os desejos reprimidos de Raquel, apenas reproduz as expectativas da sociedade em relação à criança. Não se trata, aqui, do tipo de discurso utilizado, mas do assunto discutido.

²³ Artigo escrito para a FNLIJ, e publicado no jornal de Augusto Nazaré, em 09 de outubro de 1996, cedido pela autora numa oficina de crítica literária, que teve lugar no I Congresso de Literatura Infantil, na UNOESTE, em Chapecó, 1999.

²⁴ FNLIJ- Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

para a auto-suficiência adulta” (RODRIGUES,2000, p.14) e que costumava terminar por volta dos dezoito anos, mas que hoje pode prolongar-se por muito tempo. Por isso, a confusão entre os termos adolescente e jovem, no senso comum, desaparece e, no caso da literatura escrita para esse público, elege-se o termo jovem, embora até hoje haja restrições a seu uso, feitas tanto por autores, como Lygia Bojunga Nunes , Bartolomeu Campos Queirós e Marina Colasanti, quanto por teóricos, como Nelly Novaes Coelho. Surge daí a variedade de referências aos textos escritos para esses públicos, ora com a nomenclatura generalizante (infanto-juvenil), ora como infantil para designar todos os textos, ora infantil e juvenil, respectivamente, como designação dos textos escritos para crianças e jovens.

Na última década do século XX, surgiram estudiosos , como João Luís Ceccatini²⁵, defendendo a separação dos textos escritos para crianças e para jovens; postura que encontra respaldo nas editoras, cujos catálogos passaram a trazer as obras destinadas às crianças de até nove anos, portanto, em média, até a quarta série do Ensino Fundamental, como obras infantis e aquelas designadas para alunos de quinta a oitava séries, portanto, de dez a quinze anos como literatura juvenil.

A separação envolve, principalmente, questões como campos de interesse e linguagem, mas deve ser vista com certo cuidado, uma vez que a própria delimitação entre a infância e a juventude não é precisa. Por outro lado, deve-se considerar que cada um tem suas próprias habilidades e que pessoas da mesma idade podem ter interesses e capacidades diferentes para ler este ou aquele texto.

Neste trabalho, as expressões literatura para jovens ou literatura juvenil serão utilizadas como indicativas da produção destinada a adolescentes entre doze e dezoito anos, faixa-etária a que se destina a maior parte das obras da série *Vaga-lume*, pois apesar de reconhecer que a determinação do leitor criança ou adolescente nem sempre é possível ou válida, reconheço que essa é uma prática efetiva, que caracteriza a produção literária das últimas décadas, seguida pela maioria dos escritores, principalmente aqueles cuja obra, de alguma forma, se encontra ligada à Escola.

3.1 A LITERATURA ESCRITA PARA CRIANÇAS E JOVENS NO BRASIL.

²⁵ A tese de Cecattini, defendida na UNESP, em 2000, analisa e discute obras selecionadas pelo INLIJ como “o melhor para jovem”.

Também no Brasil o surgimento da literatura infantil está ligado à Escola e à ascensão da burguesia, que se dá no período entre 1890 e 1920, quando as cidades se desenvolveram e a população urbana mostrou-se favorável ao consumo desse produto, o livro de literatura, na medida em que espelhava uma escolarização e uma cultura que esse novo grupo social desejava para si.

Até a vinda da família real para o Brasil, como se sabe, não existiam publicações brasileiras. Somente após 1808 foram publicadas aqui as traduções de obras européias, como *As aventuras pasmosas do Barão Munkause* e, em 1818, o livro *Leitura para meninos, contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários das idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural*.²⁶ Como se pode perceber, além das obras não serem de autoria brasileira e nem tratarem de assuntos relacionados diretamente com a criança brasileira, o caráter pedagógico já se encontra fortemente marcado.

O ensino no Brasil foi, durante os dois primeiros séculos de colonização, essencialmente religioso, e responsabilidade dos jesuítas até 1759, quando foram expulsos do país. Desse período até 1870, quando “o Brasil vive seu período de iluminismo (...) e tomam corpo movimentos cada vez mais independentes da influência religiosa” (VEIGA, 1989, p.27), a tendência religiosa ainda era muito forte e não existiam novos movimentos educacionais. Somente em 1890, com a reforma de Benjamim Constant, sob a influência do Positivismo, o Estado passou assumir a laicidade do ensino e a Escola busca “disseminar uma visão burguesa de mundo e sociedade, a fim de garantir a consolidação da burguesia industrial” (VEIGA, 1989, p.27)

Em 1894, Figueiredo Pimentel publicou *Contos da carochinha*, contendo contos selecionados por Perrault e pelos Grimm, assim como outros criados por Andersen. Também Carlos Jansen adaptou e traduziu obras como *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusó* (1885) e *As aventuras do celeberrimo Barão de Munchhausen* (1891), lidas pelos infância brasileira que então se formava, ainda sem identidade definida. Essas histórias não se ligam à Escola, ainda não são “livros de leitura”, como seriam depois as obras de Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida.

As tendências educacionais brasileiras eram um reflexo das européias, parte de um projeto ideológico e educativo que pretendia unir o texto infantil e a escola, para a formação de cidadãos. Esse projeto se realizava em várias obras, que serviram de inspiração a autores brasileiros, como *Le tour de France par deux garçons*, de G. Bruno e *Cuore*, do italiano Edmond de Amicis. Essas obras têm como grandes ensinamentos “o patriotismo, o amor e o respeito à família e aos mais velhos, a dedicação aos mestres e à escola, a piedade pelos pobres e fracos” (ZILBERMAN e LAJOLO, 1985, p.33). São verdadeiras cartilhas de suas respectivas nacionalidades e têm crianças como personagens principais, que numa sucessão de situações desenvolvem “o amor à pátria, o sentimento de

²⁶ O título foi transcrito tal como se encontra na obra de Regina Zilberman e Marisa Lajolo, *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*, São Paulo: Ática, 1985.

família, as noções de obediência, prática das virtudes civis” (ZILBERMAN E LAJOLO). Essas crianças têm a função de contagiar os leitores com virtudes semelhantes às suas.

Além das traduções, no final do século XIX começam a surgir autores brasileiros escrevendo para crianças. Na maioria das vezes, eram textos destinados à Escola, os chamados “*livros de leitura*, escritos pelos pioneiros, e que foram, no Brasil, a primeira manifestação consciente da produção de leitura específica para crianças” (COELHO, 1991, p.206). Nelly Novaes Coelho enfatiza também para o fato de que esses livros foram a “primeira tentativa de realização de uma literatura infantil brasileira, mostrando que os conceitos “literatura” e “educação” andaram sempre essencialmente ligados” (COELHO, 1991, p.206).

Nessa tendência de ligar as leituras infantis à Escola, à difusão do civismo e patriotismo, surgiram obras, como *Contos infantis*, de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, ainda em 1889, *Pátria*, de João Vieira de Almeida, em 1901, *Por que me ufano de meu país*, de Afonso Celso, em 1904, *Contos pátrios*, de Olavo Bilac e Coelho Neto, e *Histórias de Nossa Terra*, de Júlia Lopes de Almeida, ambos em 1907, concretizado essa “missão patriótica que a literatura infantil atribui a si mesma”, como afirmam Regina Zilberman e Marisa Lajolo (1986, p.19) Essa missão incluía também a adaptação para o falar nacional, distante dos padrões lingüísticos lusitanos, mas matinha uma postura academicista. Aliás, essa era uma das propostas das obras escritas para crianças: determinar um modelo de língua nacional, que deveria seguir a correção gramatical e o uso do vocabulário característicos dos hábitos lingüísticos semelhantes aos adotados na escrita pelas classes dominantes.

Outro nome a ser lembrado quando se trata dos fundadores da literatura infantil brasileira é o de Alexina de Magalhães Pinto, cuja obra se constrói a partir do folclore nacional, em coletâneas de narrativas tradicionais (*As nossas histórias*) de registros dos brinquedos infantis (*Os nossos brinquedos*), das cantigas (*Cantigas das crianças e do povo*), de danças (*Danças populares*) e de ditos populares, como acontece em *Provérbios populares, máximas e observações usuais*. Embora sua obra não se constituísse de textos seus, mas de elementos da cultura popular colhidos e selecionados para serem usados nas escolas, a autora, ao publicá-la, fez alterações que julgava necessárias, para que melhor servissem ao propósito pedagógico a que se destinavam e cumprissem as propostas de correção da língua nos textos escritos para crianças. Essa prática, hoje condenada, foi largamente utilizada pela escola brasileira e se tornou responsável por alterações crassas encontradas nos textos infantis tradicionais. Por outro lado, também favoreceu que se revisassem muitos textos, reeditados hoje a partir de pesquisas nas quais aparecem despidos da carga ideológica impingida a eles em épocas diversas.

Apesar dessas evidentes dificuldades no registro das diferentes realidades brasileiras, a obra de Alexina Pinto foi importantíssima como sugestão para vários autores, que a viram como uma forma de valorização do nacional, em consonância com as tendências dos textos da época e uma das marcas fundamentais do Modernismo brasileiro. Mais tarde, a valorização do folclore

seria uma das vertentes da literatura brasileira, tanto feita para adultos como para crianças.

Em 1910, Olavo Bilac e Manuel Bonfim escreveram *Através do Brasil*, inspirados em *Le tour de France par deux garçons*. Também na obra brasileira, dois jovens, irmãos, percorrem o país, primeiro à procura do pai, que é dado como morto, depois, à procura dos parentes que lhes restam. Assim, atravessam o país, de norte a sul, vivenciam as diversas regiões em suas particularidades, o que torna mais fácil as relações com as diversas disciplinas, como Geografia e História. Ao final, as crianças descobrem que o pai não morrera e assim, como na obra francesa, pátria e família se entrelaçam num final feliz.

Os textos produzidos naquela época traziam não exatamente os conteúdos escolares, mas os valores que se desejava cunhar nos estudantes, assim como propiciavam as relações com as disciplinas do currículo escolar da época. É o que se pode perceber no trecho a seguir, retirado do conto *A pobre cega*, contido em *Histórias da nossa terra*, de Júlia Lopes de Almeida.

Um dia, dois dos estudantes mais velhos, já homenzinhos, desciam para o colégio, quando verificaram ser ainda muito cedo, e sentaram-se também numas pedras, a pequena distância da mendiga. O dever da pontualidade, que não deve ser esquecido em nenhum caso da vida, aconselhou-os a ficarem ali até a hora fixada pelo mestre para a entrada na escola. Entretanto, para não perderem tempo, repassaram os olhos pela lição, lendo alto, cada um por sua vez, o extrato que tinham feito em casa, de uma página de História do Brasil.

A cega, satisfeita por aquela inesperada diversão, abriu os ouvidos à voz clara de um dos meninos, que dizia assim:

"A civilização adoça os costumes e tem por objetivo tornar os homens melhores, disse-me ontem o meu professor, obrigando-me a refletir sobre o que somos agora e o que eram os selvagens antes do descobrimento do Brasil. Eu estudei história como um papagaio, sem penetrar nas suas idéias, levado só por palavras. Vou meditar sobre muita coisa do que li. Que eram os selvagens, ou os índios, como impropriamente os chamamos? Homens impetuosos, guerreiros com instintos de animal feroz. Entregues absolutamente à natureza, de que tudo sugavam e a que por modo algum procuravam nutrir e auxiliar, estavam sujeitos às maiores privações; bastando que houvesse uma seca, ou que os animais emigrassem para longe das suas tabas, para sofrerem os horrores da fome. Sem cuidar da terra e sem amor ao lar, abandonavam as suas aldeias, poucos anos habitadas, e que ficavam pobres "taperas" sem único indício de saudade daqueles a quem agasalharam! Elas ficavam mudas, com os seus telhados de palma apodrecidos, sem ninhos, sem aves, que as flechas assassinas tinham espantado, sem flores, sem o mínimo vestígio do carinho que temos por tudo que nos rodeia. Abandonando as tabas, que por um par de anos os tinham abrigado, os donos iam plantar mais longe novos arraiais. Os homens marchavam na frente, com o arco pronto para matar, e as mulheres iam atrás, vergadas ao peso das redes, dos filhos pequenos e dos utensílios de barro de uso doméstico. O índio vivia para a morte; era antropófago, não por gula, mas por vingança.

Desafiava o perigo, embriagava-se com sangue e desconhecia a caridade. As mulheres eram como escravas, submissas, mas igualmente sanguinárias. Não seriam muito feios se não achatassem os narizes e não deformassem a boca, furando beiços. Além da guerra e da caça, entretinham-se tecendo as suas redes, bolsas, cordas de algodão e de embira, e polindo machados de pedra com que cortavam lenha. Quero crer que as melhores horas da sua vida seriam passadas nessas últimas ocupações.

Que alegria invade o meu espírito quando penso na felicidade de ter nascido quatrocentos anos depois desse tempo, em que o homem era uma fera, indigno da terra que devastava, e como estremeço de gratidão pelas multidões que vieram redimir essa terra, cavando-a com a sua ambição, regando-a com seu sangue, salvando-a com a sua cruz!

Graças a elas, agora, em vez de devastar, cultivamos, e socorremo-nos e amamo-nos uns aos outros!

Pedro Álvares Cabral, Pêro Vaz de Caminha, Frei Henrique de Coimbra, vivei eternamente no bronze agradecido, com que no Rio de Janeiro vos personificou o mestre dos escultores brasileiros!”

(ALMEIDA, J apud ZILBERMAN e LAJOLO, 1986,p.35-37)

Já no início do trecho reconhecemos as ligações com a Escola, pois os meninos são estudantes que se dirigem ao colégio, mas antes comentam os assuntos vistos em sala. Esse texto está inserido num livro de leitura e o leitor-aluno estará propício a uma identificação com o personagem, recurso que faz parte da elaboração do texto escrito para crianças e jovens já apontado neste trabalho como desejável para a prática da leitura infantil.

Observem-se os valores que se deseja passar para as acrianças: a pontualidade, a importância do tempo, da civilização, o cuidado com a terra e o amor ao lar, que estão na base das propostas educacionais da época e correspondem aos valores burgueses. Paralela a esses valores positivos, percebemos a posição preconceituosa em relação ao índio, que é visto como selvagem, antropófago por vingança, que “embriagava-se com sangue e desconhecia a caridade”. Além disso, o conceito eurocêntrico de belo faz com que sejam vistos como feios, pois achatam os narizes e deformam a boca. Considerando-se as fortes influências positivistas reinantes naquele momento, não é difícil entender o posicionamento da escritora que, ao longo de seu texto não só execra a cultura indígena como enaltece a européia, que veio cavar o chão dessa terra com sua ambição, regá-la com sangue e salvá-la pela cruz. Se a religião não é um valor positivista, ainda fazia parte dos pressupostos educacionais da Pedagogia Tradicional, que então vigorava. O aspecto pedagógico da obra é inegável e só fortalece os laços entre Escola e Literatura. Assinale-se também a preocupação com a correção lingüística e o discurso ideológico, que contribuem para a artificialidade dos diálogos, improváveis em meninos em idade escolar.

Outra obra importante nesse momento de gênese da literatura infantil brasileira foi a novela de Tales Castanho de Andrade, *Saudade*, publicada pela Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, numa tiragem de quinze mil exemplares. Numa mescla de ficção e realidade, a obra valorizava os costumes simples do campo em confronto com as dificuldades encontradas na cidade. O mundo acabava de sair de uma grande guerra, em que os valores da civilização urbana haviam sido abalados, a literatura tendia para a valorização da Paz e da

Justiça Social e o campo aparecia como o lugar ideal para se viver. Então, o governo deveria incentivar essa prática, como se percebe no trecho a seguir:

- E quem dá presentes assim?
- O Governo.
- O Governo! Então o Governo dá presentes? Que Governo bom!
- Você está admirado? Pois olhe: eu mostrarei como isso é uma coisa muito natural. Olhe, Mário: Você deve saber que a obrigação dos governantes é fazer tudo quanto possível para que as terras prosperem e enriqueçam. Para conseguir tal prosperidade e enriquecimento, buscam todas as maneiras. Ora, uma dessas maneiras consiste em prestar auxílio aos lavradores e criadores. Aqui, meu filho, podemos considerar-nos felizes pelo que os governos vêm fazendo. Fornecem gratuitamente, mudas de árvores frutíferas, florestais e ornamentais. Remetem sementes selecionadas, de todos os cereais e plantas úteis. Concedem prêmios aos melhores agricultores e criadores. Distribuem publicações em folhetos e livros com ensinamentos sobre plantas e animais. Pagam uma turma de inspetores agrícolas, que percorrem a lavoura, combatendo pragas e modos atrasados de cultura. Não cobram impostos sobre máquinas agrícolas, animais de roça e materiais para adubos. Criam e mantêm escolas superiores de agricultura, aprendizados agrícolas, núcleos coloniais, campos de cultura, campos experimentais, hortos, postos zootécnicos, ensino agrícola ambulante...

(ANDRADE, T. apud ZILBERMAN e LAJOLO, 1986, p.50)

Essa obra foi saudada por Monteiro Lobato como um acontecimento ímpar e teve repercussão sobre os novos autores, que passariam a valorizar a vida simples e árdua da roça. No entanto, não se pode deixar de notar o tom de propaganda que existe nesse texto e que justifica a edição feita pela Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo. Por outro lado, a postura positivista, que tem o progresso como meta também se faz perceber. A literatura, mais do que pedagógica, faz-se porta-voz de uma ideologia que se deseja plantar no solo fértil na infância.

Note-se que também esse texto utiliza a linguagem academicista, em que não cabem manifestações da oralidade, criticadas explicitamente no prefácio do livro de poemas *Alma infantil*, escrito por Francisca Júlia e Júlio da Silva.

As nossas escolas do Estado estão invadidas de livros medíocres. A maior parte deles são escritos em linguagem incorreta onde, por vezes, ressalta o calão popular e o termo chulo. Esses livros, pois, em vez de educar as crianças, guiando-lhes o gosto para as coisas belas e elevadas, vicia-as desde cedo, familiarizando-as com as formas dialetais mais plebéias.
(JÚLIA, F. & SILVA, J. apud ZILBERMAN e LAJOLO, 1985, p.42)

Deve-se destacar que essas obras estavam em consonância com o sistema educativo brasileiro, recentemente desligado do religioso e sob forte influência positivista, como confirma a reforma aprovada por Benjamim Constant em 1890.

Seus pilares eram o nacionalismo, o intelectualismo — o Saber como meio de ascensão econômica, o tradicionalismo cultural — valorização dos grandes autores e obras do passado, o moralismo e a religiosidade, que exigiam a retidão de caráter, a honestidade, a solidariedade, a fraternidade pregadas nas obras destinadas ao público infantil no final do século e que persistem na criação literária posterior.

Para os entusiastas da educação que se encontravam nas organizações partidárias, nos grupos intelectuais, nas esferas do governo, sem falar nos colégios, a escolarização era o "problema vital" do país. Se o solucionassem estariam resolvidos os problemas políticos, econômicos e sociais. O brasileiro, se alfabetizado, votaria e, segundo a expectativa de várias organizações políticas, faria com que o país deixasse de ser governado por oligarquias. Seguindo a tendência positivista, somente o brasileiro educado poderia contribuir, como trabalhador qualificado, para a modernização industrial.

A Escola finissecular seguia a vertente leiga da Pedagogia Tradicional, que “mantém a visão essencialista do homem, não como criação divina, mas aliada à noção de natureza humana, essencialmente racional” (VEIGA, 1989, p.26). Foi essa vertente pedagógica que inspirou a criação da escola pública, laica, universal e gratuita, na qual a literatura infantil se expandiu, subsidiada por campanhas de alfabetização que eram constantes no País.

Como se pode perceber, no período seguinte à proclamação da república a Escola se fortaleceu enquanto instituição e as campanhas cívicas forneceram condições para a formação da literatura infantil brasileira, assim como é nessa gênese que se justificam as relações existentes até hoje entre literatura infantil e Escola.

3.1.1 Monteiro Lobato.

Em 1920, Monteiro Lobato surge como o grande divisor de águas da literatura infantil brasileira, como aquele que “rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o nosso século exigia” (COELHO, 1991, p.225), embora se mantivesse ligado à Escola.

Narizinho arrebitado, cujo subtítulo era *2º livro de leitura*, teve quase toda sua produção adquirida pelo governo paulista (50 000 mil exemplares) para distribuição nas escolas. Nele Lobato “fundia o Real e o Maravilhoso” (COELHO, 1991, p.227) num cenário rural idealizado, como a novela de Tales de Andrade sugeria, e criava situações familiares para as crianças brasileiras, sem

deixar de lado uma postura crítica em relação aos problemas do país, que caracterizava sua produção em geral.

Antecipando as tendências modernistas que valorizavam a expressão oral dos novos grupos urbanos, o coloquial e o popular, Monteiro Lobato atualizou personagens, cenários, temas e idéias dos contos de fadas tradicionais e discutiu, em seus textos para crianças, a tecnologia, o cinema, a história em quadrinhos e o rádio, incorporando-os ao seu universo imaginário, tudo isso sem abandonar a tendência nacionalista que predominava no final do século XIX e que, embora de roupagem nova, prevaleceu também este período. Ele também valoriza o folclore, utilizando para isso o personagem de tia Nastácia, uma negra, doméstica e ex-escrava, a figura da narradora da tradição se afirma na obra de Lobato, principalmente em *Histórias de Tia Nastácia*, em que se torna titular. Há também tio Barnabé, ex-escravo que mora em um rancho de sapé localizado em um dos limites do *Sítio do Pica-pau Amarelo*. Parece ser tio Barnabé, contador de histórias, iniciador dos netos de Dona Benta na "cultura popular", pois condensa e concentra em sua figura secundária as características de uma extensa camada social da população brasileira. Além disso, a obra lobatiana se apresenta eivada de ditados e manifestações do falar popular, embora Lobato critique a mesmice dos modelos dessas histórias e a falta de imaginação do povo brasileiro, principalmente em *Histórias de Tia Nastácia*.

A postura de Lobato frente ao folclore é diferente daquela adotada por Alexina, pois este se nega a adotar histórias adaptadas, trazendo para suas obras as versões populares, dentre as quais se destacou a figura do Saci, ao qual dedicou um livro inteiro.

Deve-se notar também o uso da coloquialidade, estilo ausente de erudição e da preocupação com a norma gramatical, que aparece em seus personagens, mas principalmente no discurso de Emília, por meio de quem Lobato faz uma crítica à escola tradicional e sua postura lingüística, como se vê no trecho a seguir, retirado de *O poço do Visconde*, obra publicada pela primeira vez em 1937.

-É besteira!

-Emília, as professoras e os pedagogos vivem condenando esse seu modo de falar que estraga os livros de Lobato. Já por vezes tenho pedido a você que seja mais educada na linguagem.

-Dona Benta, a senhora me perdoe, mas quem torto nasce, tarde ou nunca se endireita. Nasci torta. Sou uma besteirinha da natureza- ou dessa negra bicuda que me fez. E, portanto, ou falo como quero ou calo-me. Isso de falar como os professores mandam, que fique para narizinho" (LOBATO, 1994,p.30).

Como se pode perceber, a crítica ao falar coloquial da boneca acontece em função da Escola e aparece como uma resposta à postura conservadora apresentada, por exemplo, no prefácio escrito por Júlia da Costa. Além disso, a posição de Lobato frente à língua tem o respaldo do Modernismo, que já se desenvolvia àquela época. Note-se também a referência à própria obra de Lobato

e as críticas feitas a ela, pois Dona Benta não precisaria referir-se ao escritor para passar ao leitor a postura deste frente ao problema lingüístico. Sua nomeação só se justifica como uma forma de marcar a resistência de Lobato às crítica feitas a sua obra. Assim vamos percebendo, no decorrer da leitura da obra lobatiana, a presença constante de seu discurso, que se faz ouvir pelas crianças do país.

Suas histórias eram, a princípio, ambientadas num Sítio do Pica-pau Amarelo representante do espaço rural que ainda era característico de uma economia agrícola brasileira, mas que aos poucos ganha uma conotação metafórica e passa a representar o Brasil, como Lobato gostaria que fosse. E lá foram discutidas questões como a exploração do petróleo e as possibilidades de um Brasil melhor, como se pode constatar no trecho a seguir, também retirado de *O poço do Visconde*.

Bolas! Todos os dias os jornais falam em petróleo e nada do petróleo aparecer. Estou vendo que se nós aqui no sítio não resolvermos o problema o Brasil ficará a vida toda sem petróleo. Com um sábio da marca do Visconde para nos guiar, com as idéias da Emília e com a força bruta como a do quindim, é bem provável que possamos abrir no pasto um formidável poço de petróleo. Por que não?(...)

-O amigo Visconde já deve estar afiadíssimo em geologia de tanto que lê esse tratado. Pode portanto dar parecer num problema que me preocupa. Acha que poderemos tirar petróleo aqui no sítio?

O Visconde respondeu depois de cofiar as palhinhas do pescoço:

- É possível sim. Com base nos meus estudos estamos num terreno francamente oleífero.

(LOBATO, 1994, p.8)

Como se sabe, Monteiro Lobato acreditava na exploração do petróleo como forma de desenvolvimento do país, como ocorrera nos Estados Unidos, e por essa idéia lutou, mas a política brasileira não compartilhava de suas crenças. Desse modo, ao apresentar o petróleo no Sítio do Pica-Pau Amarelo, estaria buscando argumentos para que se construísse um Brasil como ele sonhava, já que existiam sábios — como o Visconde — criatividade, como nas idéias de Emília e a força bruta não faltava.

Outro aspecto do país que preocupava Lobato era a era a Educação . Partidário das idéias da escola Progressista, que no Brasil teve como grande representante Anísio Teixeira, de quem Lobato era amigo particular e grande admirador , deixa transparecer seu entusiasmo nas obras escritas par o público infantil .

A Escola Nova surge a partir da década de trinta, baseada nas novas concepções de criança que se formavam no início do século. Segundo o escolanovismo, o papel do professor deveria ser de estímulo da imaginação da criança, de fornecedor de meios para que a criança se desenvolvesse por si, pois “a criança é vista como ser dotado de poderes individuais, cuja liberdade, iniciativa, autonomia e interesses devem ser respeitados” (VEIGA, 1989, p.31). O escolanovismo está ligado à crença de que a educação é o meio pelo qual

efetivamente se constrói uma sociedade. Surgiu na Europa e nos Estados Unidos e, no Brasil, seguiu a tendência americana, representada por John Dewey. Em 1932 foi publicado o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, escrito por Fernando de Azevedo e assinado por vários intelectuais da época, como Hermes Lima, Carneiro Leão, Afrânio Peixoto, e, certamente, Anísio Teixeira.

Monteiro Lobato se entusiasmou com essas idéias e, segundo Cilza Carla Bignotto, trocou correspondência intensa com Teixeira, na qual demonstrava sua crença na Nova Escola como solução para o ensino no Brasil. Por isso, em *O poço do Visconde*, por exemplo, encontram-se críticas à Escola Tradicional, vista como muito livresca, a exemplo do Visconde, que fica mais na teoria. Pedrinho, então determina “-Muito bem. Vamos começar o trabalho e o Visconde nos vai ensinando. Lições ao ar livre — fazendo. É fazendo que o homem aprende, não é lendo, nem ouvindo discursos. Eu quero ciência aplicada...” (LOBATO, 1994, p.34). Em toda essa obra, assim como em outras, percebe-se a voz de Lobato emitindo opiniões sobre os problemas do Brasil, sejam eles econômicos, políticos ou educacionais. Nota-se a intenção de criar seguidores entre os jovens leitores, além de desenvolver assuntos de interesse do sistema escola.

Essa década foi de grande efervescência cultural, pois uma revolução educacional se fazia urgente e, para isso, criou-se o Ministério da Educação e Saúde Pública, que tornou a frequência à Escola obrigatória e determinou as novas diretrizes da educação pública, abrangendo os cursos primário, secundário e superior. Em 1931, no I Congresso Católico de Educação, discutiu-se se o ensino deveria ser religioso ou laico, que eram as posições mais conflitantes da época. Em 1936 foi fundada a Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, num duplo reconhecimento da importância da literatura e daquele escritor, que tanto se preocupava com a educação no país.

Zilberman e Lajolo destacam o fato de que “a literatura infantil nunca deixou de se integrar à sua época e representá-la à sua maneira” (1986, p.67) e lembram que “se grande parte das obras hoje desagrada, cumpre lembrar que, em seu tempo, foram apreciadas e até estimuladas” (IDEM). Essa afirmação nos leva à reflexão feita no capítulo anterior, da relatividade dos valores estéticos e literários e enfatiza, novamente, a importância de as obras serem lidas em consonância com o contexto em que surgem e com a função a que se propõem, para que não sejam julgadas com parâmetros equivocados.

Como se viu, mesmo a obra de Monteiro Lobato, o maior nome da literatura infantil brasileira, seguiu os padrões de sua época e se ligou à Escola. Do mesmo modo, seus textos apresentavam claramente suas idéias sobre os diversos problemas pelos quais o país passava, prática hoje condenada pela crítica. Segundo Nelly Novaes Coelho, a intencionalidade pedagógica está na base da literatura infantil e é “perfeitamente legítima até hoje: o saber através do estudo (a começar pelo aprendizado da leitura) é o caminho ideal no preparo do indivíduo para vida, como ser e como cidadão. Os graus de atuação desse ideal é que decidem o valor ou o desvalor da obra” (COELHO, 1991, p.241). E Monteiro Lobato, assim como outros autores, soube dosar a presença pedagógica em sua obra, na qual a valorização da imaginação era a maior marca.

3.1.2. Tendências da década de trinta

Nem só de Monteiro Lobato se fez a literatura infantil da década de trinta. A matriz lobatiana convivia com as tendências vindas do fim do século. A produção apresentava-se em linhas diferentes, privilegiando as narrativas, que se apresentavam de acordo com os interesses dos leitores, diversificadas, segundo Nelly Novaes Coelho, em pura fantasia, realidade cotidiana, realidade histórica, realidade mítica e realismo maravilhoso. Nota-se que há um confronto entre as tendências realistas (herdeiras das idéias do fim do século) e a fantasia, desenvolvida pela obra de Lobato, que mostrava o maravilhoso como elemento integrante do real.

Naquele período, além de Lobato, destacaram-se autores modernistas que já se consagravam em função de sua produção adulta, entusiasmaram-se com as novas propostas da época e resolveram, também eles, escrever para crianças e jovens.

Esse foi o caso de Graciliano Ramos, que publicou, em 1939, *A terra dos meninos pelados*, Érico Veríssimo que publicou, em 1936, *As aventuras do avião vermelho*, e em 1937, *As aventuras de Tibicuera*; Lúcio Cardoso, que publicou um único livro para crianças, *Histórias da Lagoa Grande*, em 1939, José Lins do Rego, em 1936 publicou *Histórias da velha Totônia*, Menotti Del Pichia, Marques Rebelo, Jorge de Lima e Lúcia Miguel Pererira, que publicaram histórias de aventura.

Em consonância com o ideário da época, Cecília Meireles publicou algumas obras didáticas nessa década, antes de publicar, em 1944, *Ou isto ou aquilo*.

Surgiram também autores novos que se consagrariam no campo da literatura infantil, como Viriato Correia, cuja obra *Cazuza*, segundo Zilberman e Lajolo, disputava a preferência das crianças com a obra de Lobato, e Malba Tahan.

Deve-se assinalar o surgimento do jornalzinho²⁷ *Tico-Tico* e do *Gibi Mensal*, cujo sucesso popularizou o título como gênero e passou a indicar qualquer revista em quadrinhos.

Como se pode perceber, nesta década surgem nomes e obras que se tornariam referenciais da literatura infantil brasileira, mas também se faz notar a presença de textos publicados em espaços voltados para a popularização da literatura, como as revistas e os jornais..

3.1-3- Novos tempos da literatura infantil brasileira.

Na década de quarenta a literatura infantil brasileira já existia e passou por um período em que deveria se concretizar. Os autores deveriam conquistar o mercado e mantê-lo e, para isso, muitos se profissionalizaram e se especializaram na produção de livros destinados a crianças e jovens, fato que também ocorreu com algumas editoras, como a Melhoramentos, a Saraiva e a Brasil.

O mercado em expansão deveria ser atendido e o leitor apresentava novas exigências. O ensino primário enfatizava o poder de formação do cidadão, que deveria ser capaz de cooperar com a comunidade social e com os ideais cívicos, para o progresso e a união nacional. Dessa forma, a literatura se mostra comprometida com a educação pragmática da criança e, segundo Nelly Novaes Coelho, “a preocupação com o literário praticamente cede lugar ao didático. Combatem-se as ‘mentiras’ da literatura infantil tradicional. Os livros de Lobato começam a ser proibidos nos colégios religiosos sob a acusação de perniciosos à formação da criança” (1991, p.247), pois defendia-se que o maravilhoso, de modo geral, falsificava a realidade e poderia provocar alienações no espírito infantil, como perda de sentido do concreto, evasão do real, distanciamento da realidade, imaginação doentia, etc.

Os livros literários eram destinados às tarefas escolares e neles predominava a área da informação. Autores como Maria José Dupré, Ofélia e Narbal Fontes, Lúcia Machado de Almeida e Jerônimo Monteiro lançam suas primeiras obras nessa época. De modo geral, são obras que têm como cenário o campo ou ambientes primitivos, dominados pela vida selvagem, como a selva ou a ilha distante.

Em sua maioria, os escritores dessa década escrevem vários livros, com repetições de temas e personagens, que transitam de um livro para outro, como acontecia na obra lobatiana e se repete na de Viriato Correia e de Lúcia Machado de Almeida.

No que diz respeito aos valores passados à criança, além de haver uma continuidade da intenção nacionalista, o saber conquistado pelo estudo é valorizado, assim como o mundo natural, pela perspectiva que a ciência estava

²⁷ Designação dada por Nelly Novaes Coelho para a pequena revista chamada *Tico-Tico*.

descobrimo. A linguagem narrativa é ágil, mas valoriza o sistema lingüístico culto.

Destaca-se, nesse período, o surgimento de uma literatura destinada aos jovens, que teve como grande sucesso a obra de Sir Arthur Conan Doyle, cujo detetive, Sherlock Holmes, passa a ser conhecido em diversas aventuras. É também nesse momento que surgem várias coleções destinadas àquele público, como *Aventura*, da Melhoramentos, *Os audazes*, da Vecchi e a *Universo e aventuras*, da Globo. Para as “meninas-moças”²⁸ havia as coleções *Biblioteca das moças*, editada pela Editora Nacional, *Coleção Menina e Moça*, pela José Olympo, *Coleção Rosa*, pela Acadêmica e a *biblioteca das Senhorinhas*, editada pela Editora Brasileira. Como se pode perceber, nesse período, as obras editadas para jovens não tinham ligações com a Escola, visavam ao entretenimento, e, por isso, seguiam modelos que mais tarde seriam apontados como característicos da literatura de massa, como o do romance policial e do sentimental.

3.1.4.A década de cinqüenta.

Ainda na década de quarenta ocorrem alterações importantes na educação brasileira, como discussões em torno da oposição Escola particular ou pública. É também no período que compreende os anos entre 1948 e 1960 que o método Montessori é difundido no país. Esse método insere-se no movimento das Escolas Novas, uma oposição aos métodos tradicionais que não respeitavam as necessidades e os mecanismos evolutivos do desenvolvimento da criança.

Nesse período surgem ainda outras iniciativas renovadoras, como o Ginásio orientado para o trabalho, os ginásios pluricurculares e os ginásios vocacionais. Note-se que o ensino secundário começa a descolar-se da formação geral do ser humano para uma perspectiva tecnicista, voltada para o mercado.

Nelly Novaes Coelho assinala que “a crise de leitura se instala abertamente no Brasil, não só no âmbito da criança, mas também no do jovem e do adulto” (1991, p.240) e faz referência à expansão dos meios de comunicação de massa e o início do ela chama de “Era da Televisão” que, segundo Zilberman e Lajolo, começa em 1950, com a fundação, por Assis Chateaubriand, da primeira emissora de tevê no Brasil, a TV Tupi de São Paulo, que alimentaria o crescimento dos meios de comunicação de massa e colocaria o Brasil entre os primeiros do mundo a ter acesso à tevê. Em sua origem, a televisão tinha como público a elite econômica, a única capaz de pagar pelos produtos importados.

Essa é também a década em que se realizaria um sonho da alta burguesia paulista: no dia 03 de novembro, no saguão do Museu de Arte Moderna, em meio a um coquetel que reunia artistas, intelectuais e um grupo de bons burgueses paulistas, era assinada a ata de constituição da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, de que Alberto Cavalcanti seria o produtor geral, tendo Francisco

²⁸ Expressão utilizada por Nelly Novaes Coelho .

Matarazzo Sobrinho e Francisco Zampari como os maiores acionistas. O maior propósito era produzir filmes de alta qualidade, para que concorressem com as produções hollywoodianas, mas o projeto terminou em 1953, quando a Vera Cruz fechou suas portas.

Nos jornais de grande circulação, passam a existir páginas destinadas às crianças e a revista em quadrinhos é introduzida no Brasil, com *Pato Donald*, de Walt Disney. As revistas de quadrinhos de terror também se popularizam entre nós, a ponto de em junho de 1951 haver uma exposição de Histórias em quadrinhos, no Centro de Cultura e Progresso de São Paulo. Dessa forma, percebe-se o avanço da imagem, que passa a ser valorizada ao lado da palavra.

Houve uma grande reação à proliferação das histórias em quadrinhos, que chegaram a ser vistas como maléficas para a formação infantil, mas Nelly Novaes Coelho chama atenção para o fato de que “As histórias em quadrinhos são tão válidas quanto os livros de figuras como processo de leitura acessível ou adequado às crianças pequenas” (2000, p.217) pois correspondem às necessidades da criança num determinado momento. Mas a criança deve evoluir na leitura de outros textos e a manutenção desse tipo de texto pode indicar a precariedade do amadurecimento cultural do homem moderno, que o mantém também na faixa-etária da adolescência, quando deveria ter se tornado independente. Mais importante, ainda segundo Coelho, seria o conteúdo veiculado nessas revistas, assim como nos meios de comunicação de massa em geral.

Como se pode perceber, essa foi uma década de grande agitação em torno da produção cultural, na qual os meios de comunicação de massa se tornam, a cada ano, mais importantes.

Na literatura, a década de cinquenta foi uma continuação da anterior, com ressalvas para a retomada da fantasia, mas com pouquíssimos nomes novos no cenário literário. Também se confirma a literatura de entretenimento e a produção para crianças e jovens já não se destina especificamente às leituras escolares.

Os nomes de Ofélia e Narbal Fontes, assim como o de Maria José Dupré continuam a se destacar no contexto literário, seguindo as tendências nacionalistas da década anterior.

3.1.4 A década de sessenta.

Na década de sessenta a educação brasileira sofre outras mudanças, registrando-se uma “crise na Pedagogia Nova e articulação da tendência tecnicista, assumida pelo grupo militar e tecnocrata” (VEIGA, 1989, p.34). Buscava-se a objetivação do trabalho pedagógico, assim como havia acontecido com o fabril, a Escola é alicerçada nos princípios da racionalidade, da eficiência e da produtividade e “o professor torna-se mero executor de projetos institucionais, de estratégias de ensino e de avaliação” (VEIGA, 1989, p.34).

Foi quando se votou a Lei de Diretrizes e Bases, que tinha como objetivo a “democratização do ensino”, porque a educação deveria ser um direito de todos e uma obrigação do Governo. Por isso, foi dada ênfase à leitura nos currículos de 1º e 2º graus, uma vez que a leitura é uma atividade formadora básica e serve de apoio a muitas outras atividades. Segundo Nelly Novaes Coelho, foi quando o texto literário passou a servir de base para os estudos gramaticais ou da língua em geral, prática contra a qual se luta até hoje.

O ensino da língua pátria tinha — a exemplo do estado de São Paulo — os seguintes objetivos: o domínio da leitura, o enriquecimento do vocabulário e de experiências e o desenvolvimento das habilidades de compreensão dos textos lidos. Essas propostas exigiam maior número de obras a serem lidas na escola, fator que seria fundamental para o desenvolvimento da literatura infantil, que ocorreria na década de setenta.

Esse foi um tempo de grandes transformações, como a nova maneira de conhecer, trazida pela televisão, que passa a ser vista como uma ameaça, inclusive para o professor, cujo fim é profetizado, junto com o livro. Destacam-se também as alterações causadas pelos audiovisuais no relacionamento do homem com o mundo e com os seus semelhantes, fato determinante para o desenvolvimento da futura cultura da mídia.

A década de sessenta, embora não tenha sido muito profícua no campo literário, foi palco de grandes inovações no campo musical. Esse foi o tempo dos festivais de música popular brasileira, que lançariam nomes consagrados até hoje, como Chico Buarque de Holanda e Milton Nascimento, com suas letras belíssimas. Foi também a época em que surgiu a bossa nova, em que o rock, o blues e o jazz se consagraram e se fundiram com a música brasileira, numa preparação para o Tropicalismo, que viria depois.

Poucos foram os nomes de destaque na literatura infantil desse período, quando alguns escritores já consagrados pela crítica, dedicaram-se ao público infantil, como ocorreu com Clarice Lispector, a exemplo do que já ocorrera na década de trinta. Os nomes de Francisco Marins, Lúcia Machado de Almeida, Maria Heloísa Penteadó, Maria José Dupré, Odette Barros Mott são os maiores destaques nesse período produtivo para a literatura infantil

Nas publicações periódicas, destaca-se a criação de duas revistas em quadrinhos brasileiras: o *Pererê*, criado por Ziraldo, que satirizava os super-heróis americanos, e a obra de Maurício de Souza, sucesso até os dias de hoje.

O percurso feito até aqui ao longo da história da literatura infantil brasileira teve como finalidade propiciar o estudo da série *Vaga-lume*, que surge na década de setenta, num momento muito especial para a literatura feita para crianças e jovens neste país. É sobre esse momento que passaremos a falar nas páginas seguintes e, como a série é o principal motivo deste estudo, a década será estudada num capítulo especial.

4 A LUZ DA *VAGA-LUME*.

A série *Vaga-lume* habita as escolas e o imaginário de nossos jovens há mais de trinta anos. Uma série com esse tempo de vida, que continua a crescer, merece ter sua história investigada. É por isso que, neste capítulo, será resgatado o seu início, na década de setenta, assim como serão analisadas obras representativas dessa década.

Em função do grande número de títulos que compõem a *Vaga-lume* — os que ainda constam no catálogo e aqueles que foram retirados perfazem um total de 99 — foram selecionados alguns autores como representativos desta década, levando-se em conta o nome do autor e o número de títulos que este possui na série, assim como sua importância no contexto geral, como é o caso de Maria José Dupré, que apesar de só ter dois títulos na *Vaga-lume*, está ligada ao início da série, com a publicação de *A ilha perdida*, primeiro título dos hoje mais de noventa.

Desse modo, foram selecionadas, neste capítulo, as obras dos seguintes autores da década de setenta: Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida e Ofélia e Narbal Fontes, para trazer à luz a gênese da série e caminhar, com a análise das obras publicadas, até o estudo da recepção crítica desses primeiros títulos.

4.1. O INÍCIO.

A Biblioteca de literatura infantil e juvenil publicada no Brasil, entre 1975 e 1978, editada pela Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil, em 1984, registra em sua página 61 a existência de uma série *Vaga-lume*, com dez volumes publicados entre 1967 e 1973, editada pela Melhoramentos. Não se sabe de que forma o nome chegou à Ática, mas o certo é que as obras da antiga série nada têm a ver com as da atual, pois aquela era composta por obras de autores estrangeiros, baseadas em desenhos animados ou em filmes infantis, como *Lassie*

e sua grande chance, história calcada num conto do *Lassie Television Show* ou como *Aventuras do Pica-Pau*, história de Frank McSavage e Samuel Armstrong, traduzidas para o português, algumas delas por Edmundo Nonato, que mais tarde seria conhecido como Marcos Rey, o grande nome da nova *Vaga-lume*.

A Editora Ática começou a publicar seus primeiros livros em 3 de junho de 1965 (BORELLI, 1996). Teve origem no curso de madureza²⁹ Santa Inês e surgiu com a intenção de divulgar as apostilas produzidas pelo curso. Os primeiros livros eram didáticos; só em 1970 começam a ser publicadas obras de literatura, como as da série *Bom Livro* e *Vaga-lume*.

Essa preferência pelos livros didáticos tem a ver com o projeto da editora, que, segundo Sílvia Helena Borelli, produziu uma série de realizações pretendidas, como

imprimir nova concepção na utilização do livro didático com a criação do livro do professor e do livro do aluno; realizar as coleções paradidáticas e universitárias; armar projeto que articula a edição de livros tendo como referência o sistema educacional, pensado como totalidade, do 1º ao 3º graus; e, por fim, destinar, prioritariamente, a produção editorial aos novos personagens que irrompem o cenário brasileiro: estudantes e professores de escolas particulares de 1º e 2º graus e de faculdades que proliferam aos borbotões a partir dos anos 70 no Brasil. (1996, p. 104)

A série *Bom Livro*, surgida em 1970 “inaugura o setor dos paradidáticos nas áreas de português e literatura, com publicações de clássicos da literatura brasileira e portuguesa” (BORELLI, 1996, p.106). Vem com o suplemento literário, grande inovação da Ática na época (disponível em www.atica.com.br >Acesso em 3 de agosto de 2004), que a liga à Escola, pois nele aparecem espaços para o nome do aluno, o grau, a série e nome do estabelecimento em que o leitor estuda. Além disso, nos exemplares destinados ao professor, as questões vêm resolvidas, para que não haja dúvidas quanto à sua resposta.

Essa inovação da Ática criaria um novo modo de trabalhar a literatura na escola. O uso das fichas passou a nortear as atividades, que, freqüentemente se limitam ao preenchimento do questionário relativo à compreensão da leitura e a

²⁹ O curso de Madureza era destinado aos adultos, às pessoas maduras, a exemplo do que acontece hoje com o EJA (Educação de Jovens e Adultos), como também o foi o MOBREAL, em tempos passados.

questões superficiais, como nome de personagens e cópias de trechos, que em nada contribuem para a percepção dos aspectos que compõem a obra.

A *Bom Livro* traz um estudo introdutório assinado, geralmente, por um crítico reconhecido e uma pequena biografia do autor, recentemente acrescida de uma iconografia. Hoje, a série é facilmente identificada pelos estudantes como “os livros de capa preta”, mas, originalmente, era de quatro cores e nela predominava o azul turquesa. Essa série continua a ser publicada e bastante requisitada pelos alunos do Ensino Médio e mesmo do superior, pois suas notas de rodapé, com explicações sobre a época em que a narrativa se desenvolve, assim como o significado de palavras já em desuso, facilitam muito a leitura. Além disso, a série mantém “algumas características, como textos confiáveis, bem cuidados, aliados à produção de baixo custo, com papel inferior e, conseqüentemente, comercialização a preço mais baixo do que nas editoras concorrentes” (BORELLI, 1996, p.107), fatores que contribuem muito par sua circulação entre os estudantes.

4.1.1 A criação da *Vaga-lume*.

A série *Vaga-Lume* foi “criada para responder às necessidades de paradidáticos no 1º grau” (BORELLI, 1996, p. 107). Diferente da *Bom Livro*, é composta por obras de autores que não pertencem ao cânone da literatura brasileira, as narrativas são simples, “ágeis, rápidas na percepção e enfáticas na ação. Ação é a palavra a partir da qual se estruturam as propostas literárias” (BORELLI, 1996, p.115) e esse pode ser um dos motivos de obter tanto sucesso junto aos jovens.

Ao final de 1972, José Adolfo Granville Ponce, então editor da coleção *Ensaio*s, propôs a idéia de uma coleção para jovens, que teria a direção de Jiro Takahashi, dentro da perspectiva de que o jovem não é um adulto em miniatura, concepção esta que, como se viu anteriormente, já era compartilhada pelos

intelectuais brasileiros desde o início do século. Mas a série seria dirigida para o público juvenil e não infantil e, por isso, teria suas narrativas adequadas a essa faixa etária: surgia a *Vaga-lume*.

Seu marco inicial, como já citado, foi a obra de Maria José Dupré, *A ilha perdida*, cujo ano de publicação é 1973. Essa era uma terceira edição da obra, que teve a primeira datada de 1944 e que já era um sucesso quando foi levada para a série. Observe-se que, a obra, criada na década de quarenta, trazia consigo elementos característicos da narrativa daquela época.

Outras obras que compuseram os primeiros títulos da *Vaga-lume* eram também consagradas pelo público, como *Éramos Seis*, também de Maria José Dupré, publicada pela primeira vez em 1943 e considerada “o sucesso decisivo da escritora”. Havia sido elogiada por Monteiro Lobato, recebido o prêmio Raul Pompéia da Academia Brasileira de Letras, em 1944.

Situação semelhante acontece com *O caso da borboleta Atíria*, publicada pela primeira vez em 1951 e que aparece na *BALIJ*, já na *Vaga-lume*, datada de 1976. Sabe-se, entretanto, que por ocasião de sua primeira edição a obra tinha como título *O caso de Atíria, a borboleta* e que sofreu outras alterações ao ser incluída na série, além da troca de título. É o que nos informa Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira (1882/1982)*, na edição de 1983.

Também de Lúcia Machado de Almeida, *O escaravelho do diabo*, um dos maiores sucessos da *Vaga-lume*, surgiu pela primeira vez publicado na revista *O cruzeiro* e teve sua segunda edição em 1974, já na série. Nelly Novaes Coelho afirma que “é uma leitura que prende a atenção do jovem leitor (e dos adultos)” (1983). Para Laura Sandroni, o valor do livro deve-se à “lógica e ao clima de mistério necessários ao gênero”, o que fazem desta obra “um excelente texto, que consegue interessar até o fim de suas páginas” (SANDRONI, 2003, p.22).

Da mesma autora, a obra *As aventuras de Xisto* tem como data de primeira publicação 1957 e aparece na série como terceira edição em 1973. Também sofreu alterações, como aponta Nelly Novaes Coelho. Houve três edições: uma

em 1957, outra em 1968 e a terceira, na Ática, em 1973. Entre elas, houve uma modificação significativa, principalmente da segunda para terceira. Nelly Novaes Coelho destaca a ampliação da matéria ligada ao conhecimento científico, à presença do mágico ou do maravilhoso e também à nova consciência de linguagem”(COELHO,1983, p.479).

A segunda obra publicada na série *Vaga-lume* foi *Cabra das Rocas*, de Homero Homem. Borelli indica a existência de dois títulos destinados aos jovens em 1972, ano ao final do qual a criação da série foi proposta: *Cabra das Rocas* e *A ilha perdida*. O livro de Homero Homem, assim como *A ilha perdida*, também já havia sido publicado anteriormente, com o título *O povo das rocas*, em 1960, sem indicação de leitura direcionada para jovens. Em 1966 foi republicada com o título atual e já indicada para jovens. Em 1973 aparece na *Vaga-lume*, “destinada a estudantes a partir da 4ª e 5ª séries” (COELHO, 1983, p.345); em 1982, segundo a mesma autora, “atingiria a cifra de meio milhão de exemplares” (p. 345).

Menino de asas, também de Homero Homem, foi editada pela primeira vez em 1969, teve outra edição em 1973 pela Gernasa e em 1975, pela Novacultura, mas só passou a fazer parte da *Vaga-lume* em 1978. Em 1988, atingiu a marca de 1 250 00 exemplares, mais do que o dobro dos vendidos de *Cabra das rocas*. Relevante é perceber a presença do critério de mercado usado por Nelly Novaes Coelho como indicador de sucesso, fruto de uma política mercadológica que se desenvolve no Brasil na década de sessenta e se acentua na de setenta, conforme apontam Regina Zilberman e Marisa Lajolo: “A partir do anos setenta se escreve muito: entre 1973 e 1979, o número de títulos editados no Brasil saltou de 7080 para 13228, e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões.” (1985, p.135). Note-se que a obra entra para a *Vaga-lume* justamente no momento de grande crescimento do mercado livreiro.

Esta obra esteve na lista de honra do Prêmio Hans Christian Andersen comemorativa do Ano Internacional da Criança, em 1979.

Cem noites tapuias, de Ofélia e Narbal Fontes, que hoje está fora da série, foi publicada primeiramente na *Bom Livro* e só foi levada para a *Vaga-lume* em 1976, quando recebeu o prêmio Jabuti, segundo a *BALIJL* (1984, p. 141) .

O gigante de botas, dos mesmos autores, que, em 1940, obteve o 1º Prêmio do “Concurso de histórias e contos”, instituído pela Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, segundo informações encontradas no prefácio da terceira edição, tem como segunda data de publicação 1947 e surge na *Vaga-lume* em 1974, em terceira edição.

Coração de onça, também de Ofélia e Narbal Fontes, ganhou o 1º prêmio de Literatura Juvenil patrocinado pelo Departamento de Cultura do município de São Paulo, em 1942, segundo a *Biblioteca Analítica da literatura Infantil e Juvenil* (1984, p.214). Teve outra edição em 1951, segundo Nelly Novaes Coelho (1985, p.897) e foi levada para a série em 1977.

Outra obra publicada na década de setenta é *Tonico*, de José Rezende Filho. A indicação de uma segunda edição na *Vaga-lume* em 1978 faz pressupor que, a exemplo das obras anteriormente citadas, também já havia sido publicada em outra editora, com data de primeira edição em 1977, ano em que o autor faleceu.

4.2.A SÉRIE *VAGA-LUME* E SEU TEMPO.

O que parece claro depois do levantamento dos títulos publicados nos anos setenta é que as primeiras obras da série têm em comum o fato de serem consagradas pelo público, pela crítica e terem data de primeira edição anterior a

essa década. Isso se torna bastante significativo se pensarmos no contexto da literatura juvenil dos anos setenta.

Na década de setenta houve, por parte do governo, uma preocupação em aumentar o número e o ritmo de lançamentos de novos títulos escritos para crianças e jovens, assim como um incentivo à produção de obras de autores brasileiros, pois o Estado, “apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura, correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.124). Além disso, é nesse período que também são incluídos, nos livros escritos para crianças, suplementos com “instruções e sugestões didáticas, fichas de leitura, questionários, roteiros de compreensão do texto” que “marcam o destino escolar de grande parte dos livros infanto-juvenis a partir de então lançados” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.124). Note-se que a inovação dos suplementos foi criação da Ática, editora da *Vaga-lume*, conforme afirmou-se anteriormente, baseada em informações da própria editora. A série acompanha a tendência da época e é lançada com as fichas de leitura, de modo a ser utilizada em sala de aula, seguindo as determinações do MEC.

A edição da Lei 5692/1971 trouxe uma série de modificações para o ensino brasileiro. Sob a perspectiva tecnicista, a Escola passa a ser profissionalizante, “favorecendo a formação de técnicos de nível médio e favorecendo, no nível superior, a proliferação de escolas particulares que oferecem, através de um ensino de baixa qualidade, a ilusão de um status universitário” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.130). Essa superficialidade contribuiu para o desenvolvimento de textos voltados para as massas, que tradicionalmente mantinham-se afastadas das artes, em particular, da literatura.

Ainda segundo a Lei 5692/1971, o ensino da língua passa a ser feito sob a perspectiva da comunicação e da expressão, o que leva os professores ao uso do livro didático para a “aquisição de comportamentos de língua e de pensamento” (MAGNANI, 2001, p.46). Assim, alunos executam exercícios, cujos objetivos propostos, para a literatura, são apresentados com comandos como “identificar

gêneros literários, recriar um texto e produzir textos a partir de sua própria linguagem” (MAGNANI, 2001, p. 48). Se o trabalho com o texto literário na Escola tinha, naquela época, a intenção de desenvolver o estudo da língua, muito mais do que a capacidade de leitura ou o contato com a linguagem literária, hoje ainda tem como pressuposto, o desenvolvimento das potencialidades do aluno, de modo a prepará-lo para o “trabalho e para o exercício consciente da cidadania” (PCN, 1997, p.13), o que de fato não se dá a partir das propostas apresentadas nos livros didáticos e explica a enorme deficiência que ainda se encontra entre os alunos de Ensino Fundamental e Médio para a leitura do texto literário.

É também com a mesma lei que o uso de textos literários nacionais se torna obrigatório para o ensino da Língua Portuguesa (ou Comunicação e Expressão) nas escolas. Nesse sentido, as obras publicadas na *Vaga-lume* estão em consonância com o momento e vão além dele, criando um suporte para as ligações entre Escola e literatura : os suplementos contidos nas séries lançadas pela Ática, que vêm atender a uma exigência do mercado e satisfazer à Escola, em sua nova proposta, embora nem sempre o trabalho desenvolvido a partir das fichas de leitura seja satisfatório.

A década de setenta, quando surge a *Vaga-lume*, foi de grande importância para as literaturas infantil e juvenil. Nela aparecem nomes que hoje são reconhecidos como referenciais, exemplares, como é o caso de Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti, Bartolomeu Campos Queirós, Sérgio Caparelli, Ana Maria Machado, Ruth Rocha e João Carlos Marinho.

Edmir Perrotti, em *O texto sedutor na literatura infantil*, chama a atenção para as várias tendências discursivas dessa época. Dentre elas, destaca o utilitarismo, característico de obras seguidoras da tradição da literatura infantil, como já se viu no capítulo anterior. Destaca também o utilitarismo às avessas que, segundo ele, caracterizava-se pelo “questionamento dos conteúdos burgueses, dentro dos padrões discursivos idênticos ao utilizado pela tradição, ou seja, dentro do modelo utilitário” (1986, p.117-118). Teríamos então textos escritos com uma intenção utilitária, mas contrária àquelas desejadas até então

pela burguesia, compreendida, neste contexto, como classe social dominante economicamente. São obras que questionam os valores impostos às crianças, a relação entre elas e o adulto. Perrotti inclui nessa tendência obras como *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria Machado, que nos mostra os problemas pelos quais passa uma criança sempre obrigada a calar suas opiniões: ela enferruja e a solução para que fique boa é começar a falar sobre o que sente, a se impor perante os adultos.

Marcelo, Marmelo, Martelo, de Ruth Rocha, é outra obra citada como utilitária às avessas. As idéias da criança, Marcelo, suas invenções, devem ser levadas em conta pelos pais, sob pena de haver uma destruição na família, como indica o incêndio ocorrido por falta de entendimento entre pais e filho. Seu discurso é normativo e seu leitor-modelo é a criança ideal, como demonstra Perrotti em sua análise.

A curiosidade premiada, de Fernanda Lopes de Almeida, traz, de forma semelhante, a valorização da figura infantil e de seus questionamentos, uma vez que as várias perguntas de Glorinha, vistas normalmente pelos adultos como algo cansativo, problemático, transformam-se em fator positivo, capaz de mostrar aos pais um novo mundo, antes ignorado.

Desta forma, tanto no livro de Fernanda Lopes de Almeida “como nos livros de Ana Maria Machado e Ruth Rocha, a narrativa sucumbe, aqui também, ao discurso, mostrando a preocupação (...) em fazer uma literatura útil” (PERROTTI, 1986, p.131) cujos temas trazem uma revisão da “imagem exemplar da criança obediente e passiva frente à rotina escolar” (LAJOLO e ZILBERMAN,1985, p.126)

O conceito de utilitarismo às avessas, formulado por Perrotti, apresenta-nos obras com um olhar diferente sobre a criança, é fruto de um momento histórico e deve ser visto com algum cuidado nos dias de hoje. É certo que as obras traziam mensagens de rebeldia por parte da criança em relação ao adulto, mas essa postura está bastante ligada a mudanças ocorridas no modo de ver a criança no

contexto familiar e não apenas a questões de ordem política, por conta da ditadura que o Brasil vivia e que era a grande questão debatida pela literatura.

Além disso, devem ser considerados em particular os estudos da Psicologia, principalmente as teorias de Piaget, um pioneiro no estudo da inteligência infantil, que vê o indivíduo num processo de evolução mental, no qual há necessidades diferentes para fases diferentes da vida e cuja obra começou a ser divulgada no Brasil na década de setenta.

Segundo sua teoria, a criança entre 4 e 7 anos, por exemplo, está no período intuitivo, no qual existe um desejo de explicação dos fenômenos. É a “idade dos porquês”, retratada em *A curiosidade premiada*, que estaria, deste modo, não se colocando contra os ensinamentos burgueses, mas apenas seguindo as novas tendências da Psicologia, nas quais as teorias de Piaget têm grande influência. Assim, o comportamento de Marcelo, personagem de Ruth Rocha, se justificaria sob a perspectiva das teorias piagetianas, pois nessa fase são comuns não só as perguntas que o menino faz: “Pai, por que é que mesa chama mesa?” (ROCHA, 1976,p.10) como sua vontade de fazer prevalecer o seu modo de pensar, pois a criança ainda tem seu pensamento centrado no seu próprio ponto de vista, como nos afirma Lauro Lima (LIMA, 1980).

A tendência estética, segundo Perrotti, é encontrada em obras cujos autores optaram “deliberadamente pela escritura, pelo discurso encenado, que reconhece suas limitações, mas que se coloca enquanto possibilidade” (1986, p.133). Nesta tendência, Perrotti inclui nomes como os de João Carlos Marinho, de *O caneco de prata*, Lygia Bojunga Nunes, com *Corda Bamba*, Marina Colasanti, com *Uma idéia toda azul*, Ziraldo com *Flicts* e reabilita Ana Maria Machado, com *Bisa Bia Bisa Bel*, narrativa em que a autora teria conseguido ultrapassar o utilitarismo às avessas e que pode ser vista como um dos bons exemplos da tendência estética. Essa afirmação é compartilhada por Regina Zilberman, que dedica várias páginas de seu *Como e porque ler a literatura infantil brasileira* a uma reflexão sobre a obra, na qual destaca sua originalidade,

por apresentar três perspectivas diferentes do tempo: presente, passado e futuro, e a noção de que nada é definitivo.

Para além das observações de Perrotti, também nessa década de setenta surgem obras destinadas às crianças escritas por autores consagrados na literatura para público adulto, como é o caso de Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector. Segundo Regina Zilberman e Marisa Lajolo, esses autores “não desprezam a oportunidade de inserir-se nesse promissor mercado de livros” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.124) e seguem uma tendência que já se tornaram comum na década de trinta, quando Graciliano Ramos e seus contemporâneos brindaram a literatura infantil com obras especiais.

Esses autores se dedicam às narrativas infantis e produzem obras de alto nível, como *A vida íntima de Laura*, na qual, apesar do diálogo com o público infantil a que se destina, pode-se notar a presença de elementos marcantes na contística clariceana, de um modo geral, como a reflexão sobre os acontecimentos, por mais insignificantes que estes pareçam, como se nota no trecho a seguir:

Vai sempre existir uma galinha como Laura e sempre vai haver uma criança como você. Não é ótimo? assim a gente nunca se sente só.

Pena que Laura não goste de pessoa alguma. Ela quase nunca tem sentimentos, como eu disse. Na maioria das vezes tem o mesmo sentimento que deve ter uma caixa de sapatos.(...)Quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar.(1983)

Como se pode perceber nesse pequeno trecho, a construção dos períodos, curtos e a escolha do vocabulário são semelhantes ao texto adulto clariceano, assim como a preferência pela temática subjetiva, relativa ao ser e suas sensações, mesmo que digam respeito a um animal. Há que se destacar, também, a presença da galinha, personagem constante em sua contística

Lajolo e Zilbermam apontam o crescimento de títulos e autores nacionais, antes suplantados pelos estrangeiros, cuja tradução alimentava nossas crianças. A partir dessa época, surgem outras séries, com grupos e cenários que se repetem,

como a obra de Edy Lima, com a coleção composta por *A vaca voadora* (1972), *A vaca deslumbrada e A vaca na selva* (1973). Da mesma forma João Carlos Marinho cria uma série de obras que têm como protagonista o Gordo e seus colegas, surgidos em *O gênio do crime* (1969) e presentes em *O caneco de prata* (1971) e *Sangue fresco* (1982).

Em função da situação política do país, surgem, também para crianças, obras que reproduzem os problemas e as crises por que passa nossa sociedade. É o caso de *Justino, o retirante*, de Odette de Barros Mott, que tematiza a miséria. Da mesma autora, *Rosa dos ventos*, de 1972, apresenta uma posição negativa em relação à solução dos problemas da população marginal, pois seu personagem Luís, da periferia paulista, no final, é vencido pelas drogas.

Outras obras farão crítica à sociedade brasileira apresentando o sofrimento infantil, como é o caso de *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga Nunes, que narra a vida de um menino da periferia do Rio de Janeiro, vendedor de doces na praia para ajudar à família. Nesta obra, a autora questiona a Escola, seu modo de ser educadora e trabalhar as questões sociais. Também pertence a essa tendência a obra *Os meninos da rua da praia*, de Sérgio Caparelli, hoje um dos nomes de destaque na poesia infanto-juvenil brasileira.

Os problemas que atingem a família e a sociedade de modo geral passam a ser discutidos na literatura infantil, mesmo aqueles que trazem temas evitados até então, como é o caso de *O dia de ver meu pai*, de Vivina de Assis Viana, que trata da separação dos pais. O preconceito racial (*Nó na garganta*, 1979) e a repressão ao choro do menino (*Zero zero alpiste*, 1978) são temas discutidos por Mirna Pinsky em suas obras, assim como o extermínio dos índios (*Cão vivo leão morto*, 1980) é apresentado por Ary Quintella. Essas obras são indicadas por Nelly Novaes Coelho como representantes do realismo cotidiano, uma linha que aborda “situações radicadas na vida do dia-a-dia comum”, (COELHO, 2000, p. 156) e que se divide em realismo crítico — aquelas atentas à realidade social; realismo lúdico — enfatizam a aventura de viver ; realismo humanitário — obras atentas para o convívio humano, que dão ênfase às relações afetivas; realismo

histórico — biografias, narrativas históricas e o realismo mágico — aquelas que ficam na fronteira entre a realidade e o imaginário.

A década de setenta é marcada por uma tendência muito forte para o realismo, pois a sociedade brasileira passa por grandes problemas, que os autores desejam discutir, seja por meio de obras escritas para adultos - facilmente censuradas — seja por meio de obras destinadas ao público infantil, cujo duplo leitor — escreve-se para alguém ler para a criança — representa uma possibilidade de burlar a censura.

É o que fazem autores como Ruth Rocha, com obras como *O reizinho mandão*, de 1978, quando inaugura o chamado ciclo dos reizinhos, no qual, por meio da alegoria, discute a questão do poder, como acontece também em *O que os olhos não vêem*, já de 1980.

Por isso, a literatura infantil e a juvenil se debruçam sobre os problemas sociais e deixam quase que totalmente de lado o universo mágico dos contos de fadas.

Mas, alguns dos autores indicados por Edmir Perrotti como exemplos da tendência estética parecem sugerir outros caminhos para a literatura infantil e para a juvenil fora do realismo. São obras como as de Marina Colasanti que, com *Uma idéia toda azul*, em 1979, inaugura o resgate do conto de fadas entre nós, com narrativas repletas de reis e rainhas, príncipes e princesas vivendo histórias de amor e encantamento, nas quais a metamorfose está muito presente, sempre numa linguagem poética, em que o mito se atualiza.

Dentre as várias tendências existentes na década de setenta na literatura infantil e na juvenil brasileira, a proposta da série *Vaga-lume*, a princípio, se aproxima mais da utilitária já que surge para ser usada pela Escola, embora as narrativas lançadas nessa primeira década de existência tragam ainda uma visão escolanovista. Deve-se destacar, no entanto, que ao selecionar obras consagradas pela crítica e pelo público, a *Ática* demonstra sua preocupação não só com a Escola, mas com o leitor em geral.

4.3 LENDO A *VAGA-LUME* DOS PRIMEIROS TEMPOS.

As obras publicadas na década de setenta, que deram início à série *Vaga-lume* são, até hoje, referenciais para muitos jovens. Neste capítulo, os autores e as obras que compuseram a *Vaga-lume* em seu início, serão analisados, a começar por Maria José Dupré, cuja obra inaugura a série.

4.3.1. Maria José Dupré.

Autora responsável por grandes sucessos de venda, cuja obra é lembrada constantemente pela série “Cachorrinho Samba”, Maria José Dupré tem dois títulos na série. Embora seja um número pequeno, dada a importância que esses títulos adquirem junto à série e aos leitores, esta autora é destacada nesta tese como uma das principais autoras da série e sua obra será analisada como tal.

4.3.1.1A ilha perdida

A ilha perdida tem como cenário uma ilha, onde personagens perdidos, sem poder voltar para casa, permanecem por vários dias, vivendo as mais diversas aventuras, e por isso podemos ligá-la à tradição narrativa de Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, embora não se possa esquecer que os meninos não chegam à ilha por um acidente. Henrique e Eduardo desobedecem às ordens dos tios e vão sozinhos para ilha, onde ficam isolados, pois o barco se solta e eles não podem voltar para casa. Lá, Henrique e Eduardo se separam e este encontra Simão, um habitante da ilha cuja existência é ignorada pelos parentes das crianças. Com ele Henrique aprende a respeitar a natureza, os animais e a

valorizar o meio-ambiente, que se apresenta harmônico, semelhante ao paraíso terreal sonhado pelos cronistas dos séculos XV e XVI.

A princípio, os meninos se sentem felizes, pois, “Foi com verdadeira emoção que os dois meninos puseram o pé em terra; estavam afinal na célebre ilha. Tudo fora tão fácil, pensou Eduardo, e Henrique era tão bom remador, não deviam arrepender-se da mentira pregada no padrinho” (DUPRÉ, 1973, p.19). Depois, a situação muda e eles começam a se arrepender de ter desobedecido às ordens do padrinho, reforçando a validade da visão adulta sobre a infantil.

Esta obra tem sido bastante discutida e já mereceu a atenção de vários críticos, provavelmente em função de seu sucesso junto ao público, que ainda a lê e aprecia.

Nelly Novaes Coelho se refere a *A ilha perdida* da seguinte maneira: “Dominando com segurança a técnica da efabulação, Maria José Dupré vai espicaçando, desde o início, a curiosidade do leitor e o leva a participar, emocionalmente, de todas as peripécias vividas pelos heróis” (COELHO, 1983, p.630). De fato esta obra até hoje faz sucesso na série e consta também no catálogo da *Ática* fazendo parte da *Vaga-lume Júnior*, recém criada.

Regina Zilberman, analisando a obra, aproxima-a da tendência utilitária (embora não utilize esse termo), na qual se pretende passar padrões de comportamento para os leitores que, ao se identificarem com os personagens — meninos de um Brasil rural ainda, apresenta modelos contrários aos interesses da criança, numa aliança com o mundo adulto, “revivendo a gênese da literatura infantil comprometida com a pedagogia e a formação moral” (ZILBERMAN, 2003, p.112). Essa é uma perspectiva do século XXI, mas, em 1985, em obra publicada com Marisa Lajolo³⁰, encontra-se o seguinte comentário sobre a mesma obra:

(...)Assim, não é o sítio enquanto tal que atrai as crianças, mas o mundo extraordinário que encobre, atingido somente por uma desobediência- isto é, por uma ruptura.

³⁰ A obra em questão já foi amplamente citada nesta tese: é *Literatura Infantil Brasileira: História e histórias*, publicada pela *Ática*.

Por essa razão, *A ilha perdida* tem o enredo mais representativo. A ilha não é atingida por um acaso ou fatalidade: todos a conhecem desde sempre, mas a distância. Apenas Henrique e Eduardo ousam excursionar, mas, para tanto, precisam mentir e desobedecer. O espaço desejado configura-se como o proibido, que pode ser alcançado eventualmente em decorrência de um gesto culposo, mas que, por esse motivo, não pode ser retido.

Assim sendo, Maria José Dupré acaba denunciando, ainda que à revelia, o esgotamento do modelo narrativo de que se vale; ou seja, que o cotidiano rural, quando não é causa de uma promoção econômica específica, é incapaz de apresentar apelos suficientes para reter as pessoas que o visitam. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.103-104)

Se pensarmos nas características da literatura produzida para crianças na década de quarenta, lembraremos que Lajolo e Zilberman se referem ao modelo instalado por Tales de Andrade e aplaudido por Lobato, de valorização do espaço rural, que se estendeu por várias décadas no Brasil. No entanto, esta obra aparece como subvertendo o modelo, o que já lhe daria um lugar especial no rol de títulos da época em que foi escrita e que poderia, por trazer um modelo de rebeldia das crianças, justificar seu sucesso na década de setenta, quando a palavra de ordem era essa. No entanto, percebe-se que ao utilizar a expressão “mesmo que à revelia” para designar a elaboração da narrativa, as autoras parecem ter algumas reservas em relação à obra, o que colocaria esta crítica em consonância com a posição mais tarde assumida por Zilberman.

Pode-se situar esta obra dentre aquelas que fazem parte da linha heróico-aventuresca, tão atraente para os leitores mirins, pois há uma seqüência de peripécias vividas pelos personagens que prende a atenção do pequeno leitor do princípio ao fim.

Note-se também como valor de permanência a variante da aventura de sobrevivência em que o herói enfrenta o mundo exterior em busca de amadurecimento pessoal e a afirmação de sua personalidade, razão pela qual a obra se mantém no campo de interesse também dos jovens, pois é na adolescência que esse processo de formação de identidade se intensifica.

Maria José Dupré utiliza uma linguagem marcada pela coloquialidade, o que possibilitou à obra ser lida, através de décadas, sem necessidade de atualização, como se pode depreender facilmente numa comparação entre um

volume publicado na década de setenta e outro no século XXI, encontrado da *Vaga-lume Júnior*. Nesse sentido, aproxima-se da visão lobatiana, cuja tendência para a utilização da coloquialidade já foi vista e afasta-se da tendência conservadora, embora não registre ocorrências da oralidade, condenada pela Escola daquela época.

4.3.1.2 *Éramos Seis*.

Éramos Seis, de 1943, não sofreu adaptação ao ser incluída na série. A história, passada no início do século e durante a segunda guerra, manteve-se, assim como a linguagem. Esta obra, que foi traduzida para o espanhol, o francês e sueco, além de ter sido transformada em filme, parece despertar mais o interesse da leitora adulta, fato apontado pelas várias adaptações feitas para TV, em forma de novela, na qual o sofrimento de uma mulher, ao perder seu marido e seus filhos comove o telespectador. Notam-se, também, aspectos românticos, que ligam a autora a essa perspectiva de mundo.

Apesar disso, é uma obra lida ainda hoje por um público feminino jovem e embora destoe da série em aspectos temáticos e lingüísticos, continua a fazer parte de seu catálogo, como se pôde comprovar ao acessar o *site* da Ática, em 20 de março de 2006.

A obra traz em si muitos dos valores morais da época em que foi publicada, como uma visão falocêntrica da sociedade, na qual o pai era o centro absoluto da família, e uma certa romantização da pobreza, presente em vários textos das décadas de quarenta e cinquenta, como também em músicas que valorizam o morro, a exemplo do “barracão de zinco sem telhado”, que fica mais perto do céu... Em *Éramos seis*, a figura do rico é associada ao mau e ao Mal, enquanto a pobreza está ligada à felicidade. Por isso a prima Justina “Em toda sua vida só tivera dinheiro, mas o dinheiro não compensara a falta de outros bens como a beleza e o amor. No casamento não fora feliz, nem infeliz; fora igual a

tantas outras mulheres. (...) A fortuna não a defendera da moléstia, da infelicidade e da morte” (DUPRÉ, 1991, p.31). Por isso essa obra continua a fazer sucesso junto ao público, seja em forma de romance, seja em forma de telenovela, como aconteceu, pela última vez, em 1994, na exibição pelo SBT.

A despeito dos aspectos românticos, esta obra poderia ser inserida na linha do realismo cotidiano indicada por Nelly Novaes Coelho, na qual as situações do dia-a-dia servem de material para o literário. Sua leitura, hoje, sob a ótica do incipiente século XXI, nos permite aproximá-la do romance sentimental, discutido anteriormente, e que caracterizava a produção da época, mas não nos remete à literatura juvenil de nossos tempos, embora a representação da criança que aparece nessa obra também fuja ao modelo idealizado, que então era comum.

Quanto à época em que foi publicada, pensando-se nas obras escritas com a intenção de passar valores e comportamentos desejados pela sociedade, pode-se justificar sua inserção na *Vaga-lume*, pois as atitudes dos filhos com os pais e o patriotismo são comportamentos desejáveis para os jovens de todas as épocas, mais ainda na década de setenta, em função da repressão política. No entanto, as idéias contidas nessa obra podem ser vistas sob a perspectiva do instrumental, também discutido por Perrotti, que se diferencia do utilitário principalmente porque não deixa de lado a intenção estética, embora seja “entendida como fonte de aprendizagem de valores morais necessários a crianças e jovens” (PERROTTI, 1986, p.46), função facilmente identificada no texto de Maria José Dupré. Assim, essa obra traz marcas da época em que foi escrita, como o patriotismo, os valores morais, uma verdadeira crônica de seu tempo, mas mostra-se adequada às propostas da *Vaga-lume*.

4.3.2 Lúcia Machado de Almeida.

Outra autora cuja obra é significativa para a década de setenta e para o sucesso da série é Lúcia Machado de Almeida. Seus textos lançados na série são em número de seis: *O caso da borboleta Atíria*, *O escaravelho do diabo*, *As aventuras de Xisto*, *Xisto no espaço*, *Xisto e o pássaro cósmico e Spharion*. De

todos eles, o mais famoso é *O escaravelho do diabo*, seguido de *O caso da Borboleta Atíria*.

4.3.2.1 *O caso da Borboleta Atíria*.

Esse foi o primeiro título a constar na *Vaga-lume*. Escrita em 1950 e incluída na série em 1976, nesta obra, a autora une o maravilhoso e a narrativa policial: Acontece um assassinato na floresta e o detetive Papilio, uma borboleta, passa a investigar o caso, auxiliado por Caligo.

Anterior à publicação de João Carlos Marinho, cuja obra é tida como referência para a narrativa juvenil policial, *O caso da borboleta Atíria* não apresenta personagens infantis nem juvenis. Segue, no entanto, uma tendência da década de quarenta, quando a obra de Conan Doyle se popularizou no Brasil e é apontada por Nelly Novaes Coelho como “o grande sucesso da literatura juvenil” (COELHO, 1991, p.246), como se viu anteriormente.

A zoomorfização dos personagens — também artifício comum naquela década— aproxima a narrativa do público infantil, pois até mesmo a descoberta do culpado do crime- Caligo — segue as regras do romance policial: o detetive, pelo processo de observação e dedução, descobre que o criminoso esteve presente nos locais dos crimes sem que alguém suspeitasse. No final, contrariando essas mesmas regras, há a realização de um casamento entre Atíria e o Príncipe Grilo, elemento feérico que reforça na narrativa o tom maravilhoso. Temos então uma obra permeada por dois gêneros: o policial e o maravilhoso.

No que diz respeito ao maravilhoso, via de regra ligado a um “mundo sobrenatural, entendido esse como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamento, manifestações parapsicológicas” (MOISÉS, 1982, p.318) encontram-se nesta narrativa estruturas apontadas por Vladimir Propp como recorrentes nos contos maravilhosos: as funções dos personagens. A primeira reconhecida é a da proibição imposta ao herói: Atíria não deve ir longe,

pois apresenta um defeito nas asas e não pode voar muito. A seguir, o herói transgredir a proibição — Atíria voa para longe e é ameaçada por perigos antes desconhecidos. Depois, é divulgada a notícia da morte de Vanessa, a noiva do Príncipe Grilo, fato que permite à Atíria se aproximar dele e mais tarde ser sua esposa. No entanto, Atíria é perseguida por Caligo — o herói sofre perseguição — e é mantida presa, para depois ser salva e o malfeitor desmascarado. Na última das funções propianas reconhecidas nesta narrativa, “o herói se casa e sobe ao trono” (PROPP, 1984, p.58), pois Atíria casa-se com o Príncipe Grilo. Esse aproveitamento de várias funções indicadas por Propp contribui para a aproximação com o conto maravilhoso e para a boa recepção por parte de crianças e jovens, em cujo horizonte de expectativas já existem matrizes dessas funções, apresentadas nos contos de fadas tradicionais, como os traduzidos, no Brasil, por Figueiredo Pimentel no final do século XIX, da obra de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen.

Além disso, a presença dos animais se justifica em função de uma tendência da produção da década de cinquenta, quando esses personagens eram utilizados para simbolizar a criança e sua fragilidade, além de contribuir para a postura doutrinária característica da época, em que ensinamentos morais e atitudes como a obediência eram desejáveis.

Na edição desta obra há alguns outros elementos dignos de nota. Ela apresenta uma série de notas de rodapé, com os nomes científicos dos animais antropomorfizados e com explicações científicas sobre eles, como, por exemplo, seu tempo de vida, aparência, hábitos e mesmo curiosidades sobre os animais, como esta, na página dez: “Há uma cigarra norte-americana que fica 17 anos enterrada, até completar sua evolução” (ALMEIDA, 1987). Essas informações permitem ao leitor compreender melhor as observações feitas pelos personagens (“Imagine você que ela está enterrada há mais de quatro anos nesse buraco!”) e lhes confere um ar de veracidade, uma vez que endossam e justificam uma situação presente na narrativa, como o animal estar enterrado durante tanto tempo. Vimos que na década de quarenta a educação brasileira se caracterizava por uma grande preocupação com a informação e que a formação do indivíduo era a

grande meta do ensino primário. Foi também naquele período que se condenou a fantasia como parte da literatura. Eis que essa obra junta os dois: informação e fantasia, características de duas décadas, pois os anos cinquenta são marcados pela retomada da fantasia. A obra aparece, então, como transição de uma década para outra.

Se pensarmos que os personagens são animais falantes (em borboletano, de preferência), que desenvolvem atividades humanas e até se casam, parece singular o fato de associar a essas falas notas de cunho científico, que deslocam o leitor do universo mágico infantil para o sisudo mundo da ciência. Essa junção confere à narrativa um caráter ambíguo, que a mantém entre o didático e o maravilhoso, e a torna ímpar, pois nem mesmo a obra lobatiana conserva o leitor nesse trânsito entre a fantasia e o científico, uma vez que as informações científicas, na obra de Lobato, são dadas pelos próprios personagens, dentro do contexto da fantasia, enquanto na obra de Lúcia Machado de Almeida há uma voz impessoal, destituída de magia, à margem do texto — um paratexto — e do contexto maravilhoso, que informa, os dados científicos, mantendo, deste modo, bem marcadas as linhas que separam os dois universos.

Note-se que o uso do paratexto, com a função de dar veracidade à obra, foi muito utilizado na literatura adulta por diversos autores consagrados, como Machado de Assis e José de Alencar, mas, na literatura escrita para jovens e crianças, esse não é um procedimento comum.

Além das notas, ao final da obra, junto ao sumário onde são listados os títulos dos capítulos, há uma bibliografia, na qual constam títulos de obras em inglês e em francês, de que foram retiradas as informações passadas ao leitor no decorrer da narrativa. A presença desta bibliografia fortalece o caráter científico das informações e reforça sua associação à Escola, embora, as informações não se configurem como foco principal da narrativa e nem sejam indispensáveis à sua leitura e compreensão, pois o leitor pode, perfeitamente, não ler as notas de rodapé nem a lista ao final da obra.

Na década de setenta, as publicações feitas para crianças e jovens já levavam em conta dois destinatários diferentes. Essas notas remetem à existência dos dois leitores-modelo: o jovem leitor, que encontrará na obra o aspecto maravilhoso necessário para desenvolver a imaginação, e o professor, que busca na obra elementos didáticos aproveitáveis na situação escolar, aspecto desejável na produção literária daquela década.

4.3.2.2 *O escaravelho do diabo.*

Outra obra desta escritora que fez muito sucesso entre os jovens é *O escaravelho do diabo*, publicada inicialmente em forma de folhetim, na revista *O cruzeiro* (1956) e que só entrou para *Vaga-lume* em 1974, com várias alterações feitas em função do novo tipo de suporte.

Também marcada pela presença de elementos da narrativa policial, a história é sobre uma série de assassinatos, que têm em comum o fato de todas as vítimas serem ruivas e receberem, dias antes de sua morte, um escaravelho numa caixa.

Hugo, irmão de Alberto, é assassinado e esse fato dá origem à investigação, feita por Alberto, com o auxílio do Inspetor Pimentel. Os elementos do romance policial estão presentes, na figura do detetive, no caso Alberto, do seu ajudante, o inspetor Pimentel, e na investigação. Também não há presença de crianças no papel de investigador. A autora mantém os elementos originais do romance policial de enigma, no qual a investigação é o mais importante. A solução do mistério só é conhecida nas últimas páginas, nas quais Alberto relata ao leitor suas conclusões, depois de transcorridos cinco anos após os crimes. As peças do quebra-cabeças se encaixam a partir do momento em que Alberto recebe uma informação sobre um dos personagens, que também havia morrido no incêndio, e sobre quem não recaía nenhuma suspeita. Dessa forma, a reviravolta surpreende o leitor. Apesar disso, há uma outra característica apontada por

Todorov como típica do romance policial que não é observada: há um caso de amor, vivido por Alberto e Verônica, também só realizado nas últimas páginas, depois do desfecho do mistério. Os encontros e desencontros dos jovens são narrados paralelamente aos crimes, e Verônica chega a ser vista por Alberto com uma das suspeitas. Desfeito o equívoco, Alberto a procura e, como nos romances sentimentais, se casam e têm um filho, o qual receberá o nome do tio, morto pelo psicopata. Nota-se que também nesta obra a autora privilegia o envolvimento amoroso, notoriamente reconhecido como importante para a apreciação do público jovem, e que este texto também se revela misto de dois gêneros.

Em *O escaravelho do diabo* não há lugar para o maravilhoso. Os fatos são tratados de forma realista, seguindo as normas da narrativa policial, nas quais as soluções devem ser verossímeis, sem recorrer a expedientes fora da realidade.

Esta narrativa apresenta uma variedade lingüística interessante. Encontram-se termos científicos — com expressões da Biologia — palavras em inglês e francês, pronomes em mesóclise- por exemplo: Dar-lhe-ei a mensagem — e a variante coloquial, num exemplo de um grande ecletismo lingüístico, que a torna mais singular para sua época, uma vez que as exigências eram de uso da língua padrão nas obras escritas para jovens e crianças. Nota-se que, como acontece em relação à realidade e à fantasia, a autora parece transitar entre o falar coloquial e a variante lingüística culta, resquício de uma poética da década de quarenta.

O fato é que esta narrativa não foi modificada para o leitor jovem contemporâneo, foram mantidos seus elementos intrínsecos, como se viu acima, que a tornam ímpar dentro da série e da obra de Lúcia Machado de Almeida. Por outro lado, os elementos da narrativa policial, o suspense, garantiram-lhe a aceitação do jovem de hoje, apesar da linguagem pouco usual para a atualidade, uma vez que os leitores estão cada vez mais acostumados à aproximação com a oralidade em textos literários.

Outras obras dessa escritora se inserem na *Vaga-lume* e formam a tríade com um mesmo personagem: Xisto, seguindo a tendência de narrativas infantis diferentes com os mesmos personagens. Assim, temos *Aventuras de Xisto*, *Xisto*

no espaço e Xisto e o pássaro cósmico. Essas três obras misturam elementos do romance de aventuras, de contos de fadas e ficção científica.

4.3.2.3 *As aventuras de Xisto*

As Aventuras de Xisto começam com o nascimento do protagonista, que no segundo parágrafo já é apresentado ao leitor como órfão de pai e com nove anos, freqüentando uma escola, onde prega uma peça no velho mestre.

Diferente das obras anteriores, esta apresenta uma linguagem adaptada para os anos setenta — gírias como barato, tá falado, legal, sacando — ³¹ mas a história narrada se passa num tempo em que “os bruxos ainda não haviam sido completamente expulsos da terra” (ALMEIDA, 1983, p.6) e elementos da contemporaneidade se misturam à Idade Média, quando os reis faziam de jovens cavaleiros, para que saíssem andando “ por terras e mares, protegendo os fracos e lutando contra as forças do mal” (ALMEIDA, 1983, p.15).

Desta forma, a narrativa contém elementos do maravilhoso, da novela de cavalaria, mas o leitor, através da linguagem, é trazido para a modernidade. Paralelo a essa modernidade, se lermos a obra de Lúcia Machado de Almeida sob a perspectiva da análise proppiana, encontramos vários elementos apontados por Propp como inerentes ao conto maravilhoso: Xisto, personagem apresentado no início da narrativa, deixa o lar para acabar com os bruxos, para “sair pelo mundo endireitando as coisas erradas” (ALMEIDA, 1983, p.15), é o protagonista, o herói buscador, que tem um objeto capaz de auxiliá-lo na luta contra o mal, objeto esse roubado por Xisto da caverna onde foi deixado pelo bruxo. Como se pode perceber, há várias funções proppianas que se encaixam na narrativa, até o final, quando Xisto enfrenta os bruxos e, com sua inteligência, os vence. Durante suas andanças, Xisto é transformado em pássaro — a metamorfose é um dos elementos mágicos presentes no conto maravilhoso — e este fato lhe deixa uma

³¹ Nesta obra, a autora assume uma postura em relação ao uso da linguagem. Essa postura já se delineava na aproximação paulatina com a coloquialidade, que se nota nas obras anteriores.

cicatriz, fonte de lembrança para seu futuro e que, em outra aventura, justificará o fato de comer alpiste.

Os elementos da novela de cavalaria também são constantes nesta narrativa. Note-se que essa é uma das fontes do conto maravilhoso, segundo Nelly Novaes Coelho (2003). Há vários elementos das tradições céltico-bretãs, nos quais o real e o imaginário se misturam, pois o herói Xisto apresenta alto nível de espiritualidade e sai em busca do bem, como se viu nos trechos destacados anteriormente. Assim, pelo menos um dos ideais espiritualizantes das novelas arturianas está muito presente: o destemor e a grandeza da alma do herói. Além disso, também é narrado o ritual para que Xisto se torne cavaleiro, à semelhança do apontado por Nelly Novaes Coelho: “A sagração do cavaleiro obedecia a um longo ritual, com vigílias, jejuns, orações, e era considerada um segundo batismo” (COELHO, 2003,p.44). Em Xisto, lê-se: “Segundo o ritual, o candidato deveria não só passar em orações a véspera do dia marcado para a cerimônia da sagração, como também tomar um grande banho, a fim de purificar o corpo” (ALMEIDA, 1983, p.28). Também a descrição de sua partida, na página 31, contribui para estabelecer a semelhança entre Xisto e o cavaleiro medieval: “E assim, usando armadura completa, partiu o nosso herói, montado num cavalo alazão, acompanhado de seu escudeiro, o feio, barrigudo e fiel Bruzo”. Não é difícil o leitor encontrar resíduos da narrativa de Cervantes, Dom Quixote, reconhecê-lo e a seu fiel escudeiro, Sancho Pança, nos personagens, mas, ao final, diferente da obra espanhola, Xisto supera os perigos, é bem-sucedido, alcança a maturidade e o poder político, deixando uma mensagem positiva aos leitores infantis.

Observe-se que, ao lançar mão de elementos dos contos de fadas e uni-los à narrativa de aventuras, Lúcia Machado de Almeida cria uma narrativa próxima tanto do gosto infantil quanto do juvenil.

4.3.2.4 *Xisto no espaço.*

Xisto no espaço ganhou o prêmio Jabuti de Literatura Infanto-juvenil, da câmara Brasileira do Livro, em 1967. Sua publicação, é, portanto, também anterior à da *Vaga-lume*. Embora o personagem principal tenha o mesmo nome, Xisto, não é o mesmo cavaleiro medieval que encontramos no texto anterior. Há uma referência ao cavaleiro andante “o jovem, o bem-amado soberano do país, o nunca assaz louvado cavaleiro andante, o mais medalhado herói da crosta terrestre, o destruidor do ‘Homem planta’, de ‘O Que Vê Sem ser Visto’, o de ‘O Senhor do tempo’!” (ALMEIDA, 1982, p.9), que nos liga à narrativa anterior, mas esta é sobre um jovem de dezessete anos — a mesma idade de Xisto ao final de suas aventuras — que usa traje espacial, viaja numa nave interplanetária, com ouvido eletrônico, contador Geiger, radioemissor e uma espécie de telinha de televisão, por onde poderia ver a paisagem espacial.

LAJOLO e ZILBERMAN destacam o fato de que o retorno do herói tem a ver com o enorme sucesso do primeiro livro, mas advertem que

A mudança temporal reflete talvez o esgotamento do veio escolhido pela escritora.(...) “que” nos livros seguintes, obriga-se a levar a sério a personagem como preço da continuidade das aventuras. Torna então paradoxal o anacronismo do primeiro texto, pois sem qualquer mediação. Xisto salta dos tempos medievais para o futuro.(LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.111)

Como a partir de *Xisto no espaço* a Idade Média é abandonada, a seqüência da série pode ser acompanhada sem que o leitor passe por novo estranhamento. Deve-se assinalar aí a necessidade da autora de mudar os caminhos de suas narrativas, experimentar novos gêneros, acompanhar os novos tempos, assim como acontece com a linguagem, que continua com a tendência à coloquialidade e contém uma crítica ao uso de construções eruditas: “Esse cara fala tão difícil que enche a gente! Nossa!”(ALMEIDA, 1982, p. 13)

A mistura do contemporâneo com o medieval, já observada em *As aventuras de Xisto*, nesta obra se expande para além da linguagem. O que encontramos é o romance de ficção científica, também classificado como fantasia científica, (nomenclatura utilizada por Arthur Clarke, para designar as narrativas nas quais aparece “a exploração das possibilidades de universos alternativos, com

leis naturais diferentes das conhecidas por nós”), como já se viu em capítulo anterior. Assim, Xisto deve enfrentar Rutus, o soberano de um planeta distante, Minos, onde “O Que Não Tem Sangue” vivia, junto a um povo “cientificamente muito avançados, pois do contrário não possuiriam aparelhos que lhes permitissem captar” as vozes de Xisto e seus companheiros, mas que deveriam ser seres “nos primórdios da evolução espiritual” (ALMEIDA, 1982, p.10). Nota-se que Lúcia Machado de Almeida continua a falar em espiritualidade, embora a figura do cavaleiro medieval não esteja mais presente. Há um conceito implícito de que há mundos diferentes para diferentes níveis de espiritualidade, planetas habitados por pessoas de desenvolvimento espiritual diferentes, o que nos remete à doutrina espírita, não mais à católica. Por outro lado, há implícita a advertência da morte para a Humanidade inteira e para alguns valores essenciais ao ser humano, se o herói não cumprir sua missão.

Esta obra foi premiada dois anos antes da chegada do homem à Lua, em 20 de julho de 1969. Em agosto de 1968, a revista *Realidade* anunciava, sob a manchete “Estamos deixando a Terra”, a chegada do homem à Lua e que haveria “em 1978 vôos Terra-Lua semanais e abertos a qualquer um que esteja disposto a pagar sei mil cruzeiros novos da passagem de ida e volta”. Hoje sabemos que essa previsão não se cumpriu, mas, naquela época, essa possibilidade habitava o imaginário de adultos e crianças.

As narrativas de Isaac Asimov já antecipavam muitos dos feitos testemunhados pela humanidade naquele lendário ano e as pesquisas espaciais tomavam lugar de destaque na imprensa. Desde 1939, quando foi publicada a primeira obra de Asimov, já existia na literatura a idéia de novos mundos que, nesta época de viagens espaciais, cria a chamada “mentalidade espacial”, segundo a qual são feitas previsões como a apresentada acima na revista *Realidade*.

Esse foi, então, um caminho escolhido por Lúcia Machado de Almeida para chegar aos jovens. Retomou um herói bem aceito entre os leitores e inseriu-o numa situação contemporânea, vivendo as angústias que o mundo vivia naquele momento. Pastéis de queijo — o alimento predileto do herói — foram

condensados em pastilhas; os astronautas chegaram ao cosmoporto, onde o povo rezava pelo sucesso da empresa e os dois foram transportados por um guindaste até “uma plataforma elevada, de onde por meio de escada passariam à cabina” (p.14), cenas semelhantes às aquelas divulgadas pela mídia sobre as viagens espaciais.

Assim como na narrativa anterior, as informações científicas são apresentadas ao leitor com detalhes: o aumento aparente do peso de cada um, por causa da rápida aceleração, a sensação de esmagamento; a divisão da aeronave em estágios... tudo como acontecia com as astronaves daquela época. Desta vez, no entanto, as informações não vêm em notas de rodapé, mas inseridas na narrativa. O narrador onisciente transmite ao leitor as sensações vividas pelos dois astronautas, as variações da nave. A descrição da Terra, vista do alto, ainda não é aquela que hoje conhecemos, do planeta azul, embora esta cor já esteja presente na descrição de Xisto: Planeta “redondo e solto no Espaço, rodeado por uma cinta alaranjada, depois azul-pálida e, em seguida, azul forte”(p.16). No entanto, nota-se uma preocupação em passar o verossímil, que pudesse ser verdade. O espaço da narrativa não é localizado em país algum na Terra — Xisto serve a seu País, sem outro nome, mas uma referência ao samba e à bossa nova pode levar a pensar no Brasil, como país onde Xisto vive.

Na descrição da viagem, a autora não se esquece do passeio por fora da nave, que já havia sido experimentado pelos astronautas russos e americanos, antes da chegada à Lua. As explicações científicas se seguem, mesmo quando dizem respeito às lutas entre o herói e os vilões, Rutus e Glínio. Temos então, uma narrativa de aventuras, na qual embora o herói não seja uma criança, não está longe de o ser e se identifica com o jovem leitor também em função das atualidades informativo-jornalísticas que aparecem no texto.

4.3.2.5 *Xisto e o pássaro cósmico.*

Terceira narrativa da seqüência é *Xisto e o pássaro cósmico*, que teve antes outro título: *Xisto e o Saca-rolha*, justificado quando sabemos que *Saca-*

rolha é o nome do vilão da história. Embora não tenham sido encontradas referências diretas a este fato, essa obra também parece ter sofrido alterações após seu lançamento, pois na edição de 1983, assinalada como a terceira, encontra-se a observação: a nova versão de *Xisto e o Saca-rolha*. É uma continuação de *Xisto no espaço*, na qual, além dos personagens já conhecidos nas outras histórias, encontramos uma nova ameaça vinda do espaço, que chega ao planeta e ao país num disco voador, oriundo de um planeta desconhecido — imagem que também habitava o imaginário dos anos sessenta — de onde tiraram uma ave azulada, cuja história se desenvolverá na narrativa, o pássaro cósmico.

Na página inicial a autora retoma a primeira obra da tríade, *As aventuras de Xisto*, e o leitor fica sabendo que um dia Xisto foi canário, ao enfrentar o bruxo Durga e que, ao voltar à forma humana, mantivera algumas características de seus tempos de pássaro, por isso entendia as conversas dos pássaros e, em seu país, os passarinhos eram considerados tão importantes quanto as pessoas. Além disso, ele possuía uma peninha amarela em sua cabeça, como lembrança daquela natureza que agora também era sua. Esta relação com os pássaros dá à narrativa um ponto de contato com a narrativa maravilhosa, embora não rompa com a ficção científica. No entanto, não deixa de causar um certo estranhamento, uma vez que, de acordo com as normas da ficção científica, pretende-se que as informações passadas sejam verossímeis, tanto que Protônus declara: “-Você se esquece de que estamos em pleno século do átomo. Deve haver alguma explicação científica, mesmo absurda até, para o que estamos assistindo...” (ALMEIDA, 1983, p. 43). No que diz respeito ao universo do conto maravilhoso, essa verossimilhança não é cobrada, pois o leitor faz um pacto de leitura com o texto e o lê sem questionar a possibilidade de alguém se transformar em pássaro ou de, retornando à forma humana, manter a capacidade de entender o que eles dizem, mesmo sem saber “passarinhês”. Nota-se que mais uma vez a autora mistura os gêneros da literatura de entretenimento, pois apesar do tom de ficção científica encontramos as aventuras vividas por Xisto, ocupando tanta importância quanto esta.

Outra forma de contato com a primeira narrativa da tríade é, no desenvolvimento da narrativa, a montagem de uma peça com o título *As aventuras de Xisto*, que resgata os episódios narrados anteriormente, fazendo-os presentes também neste volume. É uma adaptação a que Xisto assiste e se emociona, com a representação de seu papel, desempenhado pelo filho de Protônus. Utilizando o recurso da narrativa de encaixe, na qual uma história é inserida em outra, a autora leva o leitor, que leu a primeira história, a reviver vários momentos da aventura.

Outro aspecto digno de nota é que, como nas narrativas anteriores, há um cunho informativo, pois leis da Física e da Química são apresentadas, discutindo sua imutabilidade em todo o Universo assim como o processo de formação de moléculas, que seria idêntico em todas as galáxias. Aqui também a linguagem é coloquial, com uso de gírias da época — certamente para aproximar-se do leitor jovem — mas o personagem Protônus, o cientista, usa uma variante lingüística que não é entendida pelos outros personagens, a exemplo do que ocorre com pessoas que optam pelo uso de um registro mais culto e vocabulário incomum. Essa caracterização se revela como uma crítica à variante utilizada pela intelectualidade, que se mantém afastada do povo, até mesmo pela forma de falar.

4.3.2.6 *Spharion*.

Para terminar de ler as obras de Lúcia Machado de Almeida, resta refletir sobre *Spharion*. Publicada em 1979, apresenta uma nota da autora, transcrita integralmente, com as seguintes explicações:

Nota da autora : Ao escrever esta novela de ficção científica, a autora baseou sua fantasia em realidades que vão sendo descobertas, estudadas e confirmadas nessa espantosa era em que estamos vivendo: era do átomo, da energia nuclear, dos vôos interplanetários e dos fenômenos parapsicológicos. Assim sendo, ela recorreu a especialistas em diversas áreas, sem a colaboração dos quais lhe teria sido impossível dar asas a sua imaginação.(ALMEIDA, s/d)

A tendência da autora de acompanhar os novos rumos da literatura e dos acontecimentos se confirma nessa nota, assim como a preocupação com a veracidade das informações, que já se notara nas narrativas anteriores.

As várias idéias sobre parapsicologia e religião, apresentadas por meio do personagem Dico, o sensitivo, e sua família, se misturam. A autora o utiliza para discutir essas idéias e trazer ao jovem leitor uma tendência forte na época, como já se viu. Essas referências à parapsicologia nos remetem diretamente à nota inicial e entendemos sua razão de ser: a autora desejava preparar o leitor para a contextualização de seu texto.

Ao lermos a nota da autora temos a impressão de uma certa ressonância do texto anterior e a explicação para isso vem da referência à parapsicologia, que nos anos setenta teve seu auge, inclusive pelo sucesso que alguns filmes, como *O exorcista*³², fizeram. O menino, Dico, de cinco dias, levita e os pais acham que é endemoniado, pois não conseguem explicação lógica para o que vêem. A criança nasce próximo ao carnaval — festa pagã, associada ao mal pela umbanda — e os pais não sabem o que fazer diante da levitação do menino. A narrativa começa assim, causando impacto no leitor com a imagem de um recém-nascido levitando e com a reação da mãe, que pensa nos nove meses em que carregou “aquela coisa” dentro de si. Esta, atônita, busca explicação para os enjôos que teve durante a gravidez, atribuindo-os ao bebê. Não se pode deixar de fazer ligação com outro filme de muito sucesso na década de setenta: *O bebê de Rosemary*. Com direção de Roman Polanski, o filme foi lançado nos Estados Unidos em 1968. Baseado no livro de Ira Levin, o filme trouxe uma grande discussão sobre as seitas satânicas. O diretor chegou a consultar Anton LaVey, fundador da Igreja de Satã e autor de “The Satanic Bibles”, para dar maior veracidade às cenas. Considerando-se o horizonte de expectativas da época e as semelhanças existentes entre os dois textos — a criança endemoniada, o exorcismo — o leitor da década de setenta faria a relação entre eles com facilidade, pois, como no filme, o

³² Em Georgetown, Washington, uma atriz vai gradativamente tomando consciência que a sua filha de doze anos está tendo um comportamento completamente assustador. Deste modo, ela pede ajuda a um padre, que é também um psiquiatra, e este chega à conclusão de que a garota está possuída pelo demônio. Ele solicita então a ajuda de um segundo sacerdote, especialista em exorcismo, para tentar livrar a menina desta terrível possessão. Com Linda Blair e Max von Sydow. Vencedor de 2 Oscars em 1973.

padre é chamado para fazer o exorcismo, mas vem a explicação da parapsicologia: ele é um sensitivo, não um endemoniado. São apresentadas, mais uma vez, como em outras narrativas desta escritora, explicações científicas para os fenômenos ocorridos com a criança. Além disso, há a utilização de linguagem científica para a explicação da doença do pai de Dico, momento em que o menino sensitivo vê o organismo do pai

sendo totalmente invadido por milhares por milhares e milhares de micróbios. Suas formas são estranhas, e a invasão é total. Incrível: o corpo se defende e ataca-os com seus anticorpos. Os glóbulos brancos estão lutando ferozmente contra as bactérias, que vão se desmanchando no líquido das mucosas. Uma batalha incrível! Algumas escapam e recomeçam a luta, reforçada por nova invasão de germens. (ALMEIDA, p.81)

Note-se que as explicações poderiam ter sido dadas por um médico a uma criança, se ele desejasse que esta entendesse o processo da infecção, no entanto, poderiam ser dadas também a um adulto e da mesma forma seriam entendidas. A autora não menospreza o leitor jovem, mas defende o uso de uma linguagem compreensível, até mesmo quando o assunto é ciência e esta se destina à criança.

Como já fizera antes, Lúcia Machado de Almeida retoma um texto seu e traz um personagem surgido em *O escaravelho do diabo*: é o inspetor Pimentel que irá auxiliar Dico na resolução do mistério de Spharion: as pessoas aparecem mortas, com parte do cérebro destruída, sem que se saiba como. Além disso, aparecia em seus rostos a palavra Spharion, desenhada em tinta azul.

Esta narrativa, situada em Diamantina, é construída com vários tipos de discurso: há recortes de jornal, trechos de um diário, reprodução de um retrato, além das costumeiras ilustrações. No final do livro há uma bibliografia, na qual se encontram as obras consultadas para a elaboração das explicações científicas e onde a escritora foi buscar as informações sobre parapsicologia, fato que, assim como a nota inicial, revela a intenção de dar confiabilidade às informações passadas ao leitor. Além disso, a presença de vários tipos de discurso nos remete a uma tendência já

encontrada em *O caneco de prata*, de João Carlos Marinho, e é vista como fator de inovação na construção do texto literário.

Há também a utilização de uma outra fonte — o itálico — para indicar a voz interior de Dico. Nesses momentos a narrativa, que é em terceira pessoa, passa a ser em primeira, num processo de deslocamento do foco, que exige mais atenção do leitor e traz a subjetividade, mostrando ao leitor duas possibilidades de visão para um mesmo fato. Dessa forma, há uma relatividade dos fatos observados e, conseqüentemente, da realidade.

Ao final da leitura desses seis livros de Lúcia Machado de Almeida, pode-se perceber que a autora apresenta características de uma literatura juvenil tradicional — como um certo pedagogismo, por exemplo — mas que também estão presentes elementos de uma postura inovadora, na qual se deseja seduzir o leitor e despertá-lo para idéias e valores de sua época. Essas inovações passam pela escolha de novos gêneros, novas tendências de uso da linguagem, assim com de novas possibilidades de construção da tessitura narrativa, como se percebe no último título aqui analisado.

Essas constatações levam à reflexão de que sua inserção na série assinala o desejo dos editores de acompanhar os novos tempos, sem que se perca a qualidade literária, que se percebe nas obras desta escritora.

Por outro lado, as aproximações de seus textos com os gêneros da literatura de entretenimento só prenunciam a identidade da série, que se concretizaria na permanência do romance policial e do de aventuras.

4.3.3 Ofélia e Narbal Fontes.

Os últimos nomes a serem lidos nesta década de setenta são Ofélia e Narbal Fontes. Os dois eram professores e, segundo a biografia inclusa na edição da Saraiva, de *Coração de onça*, datada de 1951, dedicaram-se à literatura infanto-juvenil desde 1931, com a publicação da série Pindorama, distribuída gratuitamente pelo Ministério da Educação, “em edição vultosa, entre as crianças do Brasil”, como aparece na orelha daquela edição. Note-

se que, assim como ocorreu com a obra de Tales de Andrade, essa série teve o apoio do Governo e, portanto, estava inserida no projeto educacional que então vigorava: a Escola Nova.

4.3.3.1 *Cem noites tapuias.*

A primeira obra do casal a ser incluída na *Vaga-lume* foi *Cem noites tapuias*, em 1976. Publicado pela Ática, pela primeira vez na série *Bom Livro*, em 1973, hoje, este título, que recebeu o prêmio Jabuti em 1976, foi retirado da série, mas a edição na *Vaga-lume* ainda pode ser encontrada nos sebos.

É uma narrativa que aborda o conflito entre garimpeiros e índios, no Mato Grosso. Quincas Venâncio é o pai de Quinquim que, junto com a professora, uma “bugra”, foi raptado pelos índios xavantes. A narrativa do rapto e do resgate dos dois se apresenta paralela a uma série de histórias contadas por Joana, a bugra-professora, para tentar amenizar o sofrimento da criança. São mitos e lendas indígenas, em que as lições de comportamento tornam-se exemplares.

Há uma visível valorização dos índios Bororos, que foram amigos dos brancos portugueses e os auxiliaram na colonização. É um olhar sobre os índios diferente daquele comum no início do século XX, quando Júlia Lopes de Almeida, em seu conto — *A pobre cega* —, aponta-lhes, pela voz do personagem criança, o caráter sanguinário, antropofágico e ressalta a superioridade da cultura européia sobre a indígena. Mas em *Cem noites tapuias*, além de valorizar o índio, a autora assinala a mistura das raças, uma vez que, ao final da narrativa, o pai do menino casa-se com a índia, para dar ao filho uma nova mãe. Ela é uma professora, função atribuída à

mulher tradicionalmente e vista como continuidade do papel materno, independente de sua etnia.

Na narrativa há presença de várias palavras de origem indígena, algumas delas na própria língua geral, como Cunhã porã e Oramogodoque (ambas na página 35), cujo significado é esclarecido através do narrador, que pela voz da professora traduz as palavras escritas em outro idioma.

A história de Carumbé, o jabuti, constante no folclore brasileiro, perpassa a narrativa e nos remete ao título, *Cem noites tapuias*, assim como à intertextualidade com *As mil e uma noites*, pois Joana conta a Quinquim as histórias para mantê-lo quieto e, de certa forma, salvar-lhe a vida. É o narrar durante cem noites o tempo em que estiveram presos — que propicia ao leitor o contato com as lendas e os mitos, pois o jabuti se locomove e encontra em sua caminhada vários personagens. Essa estrutura de encaixe — como designa Todorov — torna-se também aqui “igual a viver” (TODOROV, 1979, p.127) uma vez que nela Joana busca ensinamentos que consolam Quinquim e o mantêm quieto . Ao mesmo tempo, há uma valorização da oralidade, do contar. Destaca-se a filiação desta obra a uma tendência da literatura infantil marcante no início do século XX: a valorização do folclore, que tem em Alexina de Magalhães, como já se viu, seu referencial.

Durante as cem noites em que passam presos, são contadas histórias pertencentes ao folclore brasileiro, incluindo o mito do saci, explorado anteriormente por Lobato, e aventuras de animais típicos da fauna brasileira, como a anta. São também incluídas nas histórias trechos de cantigas e quadrinhas típicas do folclore nacional, fato enriquecedor da narrativa, que além da história de Quinquim traz ao leitor o conhecimento de elementos de sua cultura, sob a forma agradável da literatura de entretenimento, como acontece no trecho a seguir.

-Bravo! respondeu a perereca. Com essas velocidades todas, quem vai chegar ao fim do mundo é seu neto.

- E pelo visto você também está querendo ir...

- Eu?! Por quê?

- Porque entrou no meu barco de graça, sem pedir licença, sem pagar passagem. Mas isso não pode ser! Antes só do que mal acompanhado. E dizendo isto, o jabuti virou as costas para cima e lançou a perereca na água.

Continuou a navegar como se fosse num mar de rosas. De súbito, porém, alguma coisa atravessou-se na sua passagem. Ele levou um grande susto, mas verificando que não passava de um filhote de jacaré, saído do ovo naquela noite, meteu o peito como um verdadeiro herói e cantou:

- Vou contente! Xuá... xué....

Sai da frente, jacaré...

O jacarezinho nadou para a margem o mais depressa que pôde. E ficou sabendo que, no mundo, não havia só jacarés.

De longe, Carumbé viu bater-lhe o papo de tanto pavor! E ainda disse:

- Conheceu papudo? Carumbé não tem medo de bicho boca-tudo! (FONTES, p.62-63)

Como se pode perceber, a figura do jabuti, tão constante no folclore brasileiro, assume a personalidade irreverente, aventureira, que está em Macunaíma, trazido a público por Mário de Andrade. Em suas andanças, Carumbé se relaciona com vários animais e vai trazendo para o leitor ditados e histórias do folclore brasileiro.

Observe-se que seguindo as tendências das obras infantis publicadas da década de trinta, *Cem noites tapuias* é de conotação nacionalista e traz uma visão do índio, perspectiva que já era encontrada na literatura escrita para adultos na década de vinte, a exemplo das obras publicadas pelos modernistas, como Raul Bop e Cassiano Ricardo.

4.3.3.2 *Coração de onça.*

Uma outra obra desses autores que aparece na *Vaga-lume é Coração de onça*. Segundo as informações na orelha da edição de 1951, pela Saraiva, a obra se baseia num drama ocorrido “no sertão com um velho bandeirante e seus filhos, e contém uma lição de amor filial das mais comoventes. Seus personagens bem como os fatos de maior relevo da obra são verdadeiros, como será fácil verificar na Nobiliarquia Paulistana, de Pedro Taques”. Essa obra, assim como as de Maria José Dupré, foi publicada antes por outra editora e depois trazida para a *Vaga-lume*, em 1977, como 6ª edição.

Na *Bibliografia analítica da literatura infantil e juvenil, publicada de 1975 a 1978*, na página 214, encontra-se a seguinte apreciação da obra:

Relato romancado das aventuras do bandeirante Antônio Castanho, que sonha poder ser como o avô, um grande desbravador de terras, que morrera ao atingir as montanhas do Peru, famosas por sua prata.

O herói parte numa bandeira em busca de aventuras, enfrentando vários perigos até chegar às montanhas de prata. Lá torna-se conhecido por sua coragem e firmeza de caráter, sendo chamado pelos nativos de “Coração de onça.”

Paralelamente à trama, o livro focaliza os costumes e a estrutura familiar do século XVII.

Obra de caráter idealista e sentimental; retrata a personalidade do protagonista, homem temperamental, de coragem e bravura, ao mesmo tempo que é capaz de amar e se compadecer.

A linguagem é fluente, se bem que às vezes, a narrativa se alongue excessivamente em alguns dados informativos.

O tratamento gráfico do livro é regular. As ilustrações, em preto e branco, são de má qualidade. Acompanha uma ficha de leitura.

A obra recebeu o 1º prêmio de Literatura Juvenil patrocinado pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo, em 1942.

Além da apreciação, temos aí uma informação preciosa: a obra já estava escrita em 1942 e tem, portanto, mais de trinta anos de existência quando é levada para a *Vaga-lume*, por isso há o tom pedagógico nacionalista que caracterizava as obras brasileiras escritas para jovens e garantiu a essa o sucesso de crítica. Além disso, a narrativa se filia a uma tendência forte nos anos quarenta: a tematização do passado brasileiro, em especial o período da colonização, que tinha “livre trânsito na escola, fortalecendo os laços entre literatura e ensino” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p.105). Mais uma vez um aspecto que hoje seria visto como negativo na avaliação de uma obra é o que lhe garante a aceitação por época de sua edição.

Não houve acesso à primeira edição da obra, mas, na edição da Saraiva, de 1951, as ilustrações não existiam e a obra não fazia parte do grupo destinado a crianças.³³ A maior diferença entre as edições é que a da Saraiva traz falas inteiras em espanhol, enquanto na da Ática as frases são traduzidas. Mas a divisão de partes e capítulos é idêntica. O número de páginas da Saraiva é maior, mas isso pode se dever ao tipo de impressão, ao papel, a questões externas à narrativa, embora condizentes com a época em que foi publicada e ao público a que se destinava. Esses dados nos levam a crer que a obra, inicialmente, não tinha um leitor-modelo infantil, mas

³³ Na coleção Saraiva, encontram-se títulos hoje considerados clássicos da literatura brasileira, assim como outros da literatura universal, a exemplo de Dostoievski e H.G. Wells.

destinava-se ao público em geral, apesar da premiação a ligar à Escola. Esta obra encontra-se, até hoje, no catálogo da *Vaga-lume*.

4.3.3.3 *O gigante de botas.*

O gigante de botas também apresenta temática histórico-nacionalista e recebeu, segundo a *BALIJ*, em 1940, o primeiro prêmio do Concurso de histórias e contos, instituído pela Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Na Ática, foi publicado na *Vaga-lume* em 1974. Essas informações estão presentes no prefácio da obra, assim como um pequeno histórico sobre os autores.

Trata também das bandeiras paulistas recriando a de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera, cujas proezas imaginárias são narradas, numa nítida preferência pela história dos bandeirantes, que prevaleceu na abordagem histórica que foi comum nas décadas de quarenta e de cinquenta na literatura infantil brasileira. A narrativa se passa em 1722 e mostra os problemas enfrentados pelos bandeirantes, como a grande quantidade de mosquitos, feras, doenças e índios agressivos, que não se deixavam levar pelos bandeirantes. Do mesmo modo, a escravidão é apresentada de forma a reproduzir a situação dos negros na sociedade brasileira do século XVIII.

Note-se que ao tomar o bandeirante como modelo para construção do herói, possibilita-se o trabalho na Escola com dois temas que se ligam ao nacionalismo vigente: o alargamento do território nacional e a abundância natural do Brasil, presente no nacionalismo desde o Romantismo.

Assim como algumas das obras de Lúcia Machado de Almeida, esta apresenta informações ao pé da página, que esclarecem principalmente a tradução das palavras em espanhol e na língua indígena. Há também a transcrição fonética do falar negro, com omissão de letras ao final, como no exemplo a seguir: “Mas eu conheço seu Capitão Ortiz. Ele não é mau que nem o feitor. Tem bom coração, deixa negro cantá...” (p.7). Observe-se que o acento na última vogal substitui o *r* que deveria estar presente. Os mitos citados pelos autores dão

o significado das palavras incomuns para os jovens da década de setenta; presença de cantigas de trabalho, tanto de origem indígena quanto negra, são indícios de uma preocupação em repassar os elementos da formação do povo brasileiro, que é reforçada pelo tema da obra. Essas informações reforçam o caráter pedagógico as ligações entre literatura e educação.

Apesar de seu caráter histórico e pedagógico, *O gigante de botas* apresenta, como pano de fundo, a história de amor entre Ortiz e Belinha, que se casam ao término da história, e inserem na obra elementos da ficção que são caros aos leitores jovens.

Ao fim da leitura das obras destes autores trazidos para a *Vaga-lume* na década de setenta, podemos perceber que há claramente marcada a presença da Escola, uma vez que todas elas foram escritas num período em que essa ligação entre literatura e educação não só era desejável como também valorizada, enquanto elemento da obra literária.

Em função das novas propostas surgidas com a lei 5692/1971, incentivando não só a leitura de obras literárias, mas também de autores brasileiros, foram aproveitadas obras que cumpriam o papel tradicionalmente destinado à literatura infantil, o de “ensinar” e que por isso haviam sido ou premiadas ou muito bem aceitas pela crítica e pelo povo, em consonância com a visão crítica da época.

Levando-se em conta o paradigma que associa o prazer da leitura a aventuras vividas por personagens infantis e a temas escolares, das várias disciplinas, essas obras eram consideradas de boa qualidade, justificando-se os prêmios recebidos. Não se pode esquecer que as novas tendências literárias, que condenavam a supremacia do pedagógico sobre o literário na literatura infantil só surgiram no final da década de setenta.

A discussão da validade e da qualidade dessas obras deve levar em conta os paradigmas a elas relacionados, assim como o contexto em que surgiram e foram levadas para a série. Nesse sentido, em função da seleção feita pelo editor, percebe-se que a intenção era construir uma série em que as obras fossem, para

os jovens, referenciais literários, assim como o era a série *Bom livro*, na história da literatura brasileira.

4.4 A RECEPÇÃO DAS OBRAS DA *VAGA-LUME* PUBLICADAS NA DÉCADA DE SETENTA E AS TEORIAS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.

A Estética da Recepção tem, como marco inicial, a aula inaugural que Jauss apresentou, em 1967, em Kontanz. Suas idéias foram apresentadas num livro, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, no qual foram formuladas suas sete teses sobre a obra literária e os critérios para uma nova história da literatura. Nas páginas a seguir será feito um resumo dessas teses, procurando estabelecer uma ligação com as obras analisadas anteriormente e com a crítica publicada sobre elas, assim como se pretende que essa teoria seja referência para as análises posteriores. Assinale-se a presença, em trechos anteriores, de termos utilizados por Jauss em sua teoria, como horizonte de expectativas e comunidade interpretativa, de Fish, assim como a ênfase no efeito de certas obras sobre o leitor como um adiantamento das idéias doravante discutidas.

A primeira das teses propõe que a história da literatura se faça não com base em “preconceitos do objetivismo histórico”, mas “que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito” (JAUSS, 1994, p.24). Dessa forma, Jauss passa a considerar a experiência do leitor como fator fundamental para que se considere a obra para a história da literatura ou não. Nesse sentido, Jauss destaca a possibilidade de a obra ser lida de modos diferentes em épocas diferentes, pois ela é “uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura” (JAUSS, 1994, p.25). A

essa possibilidade Jauss atribui o caráter histórico da literatura, que se renova em recepções futuras para serem lidas ou imitadas, que se faz acontecimento “no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experimentar a obra” (JAUSS, 1994.p.26) . Essa possibilidade foi comprovada, nesta tese, em relação à obra de Maria José Dupré, *A ilha perdida*, cuja leitura da crítica variou em épocas diferentes, apesar de ter o mesmo leitor. Os preconceitos históricos, neste caso a presença do pedagogismo, possibilitaram duas leituras diferentes, apesar de o texto ser exatamente o mesmo.

A segunda tese aborda a impossibilidade de a experiência do leitor ser analisada sob a luz da psicologia, uma vez que a recepção depende do repertório e do horizonte de expectativas do leitor. Jauss aponta três fatores que permitem ao autor ter uma idéia da disposição específica do público para a obra : as normas conhecidas sobre o gênero; a relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário e, por último, a oposição entre ficção e realidade. Nesse sentido, as alterações feitas por autores como Lúcia Machado de Almeida no gênero policial, ao unir tendências como o maravilhoso, o romance sentimental e a própria narrativa policial, subvertem as normas conhecidas do gênero e sua relação com obras do contexto histórico-literário, criando um novo paradigma para as narrativas juvenis e adquirem importância no contexto da história da literatura juvenil, uma vez que alteram o horizonte de expectativas da comunidade histórica. Por outro lado, viu-se que a autora parte do repertório do leitor-o registro das narrativas policiais de Conan Doyle, por exemplo, para avançar no gênero.

A terceira tese discorre sobre a possibilidade de determinar o caráter artístico de sua obra “a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (Jauss, 1994. p.31). Pode ser de sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação. O fato é que o que determina o valor estético da obra é o efeito que ela causa no momento histórico de sua aparição, se ela modifica o horizonte de expectativas dessa época, que se não mudar ou mudar levemente, será considerada próxima da “esfera da arte culinária ou ligeira” (JAUSS, 1994, p.32). A permanência das obras da *Vaga-*

lume no universo literário comprova o sucesso duradouro dessas obras junto a seu público, assim como atesta o efeito dessas obras sobre seus leitores, como se percebe nos diversos textos publicados tanto pela crítica quanto pelos leitores comuns e disponíveis na Internet. Do mesmo modo, a reedição anual da série, inclusive com acréscimo de novos títulos, dá legitimidade ao modelo apresentado na série, que como se viu anteriormente, foi se alterando em função das novas exigências do leitor e das alterações ocorridas no horizonte de expectativas .

Há também, nesta tese, o enfoque na formação do público de uma obra. Segundo Jauss, às vezes o público de uma obra não se forma na época de seu lançamento, mas depois, com uma nova leitura. Isso tem acontecido na literatura brasileira e propiciado a revisão do cânone, a escritura de uma nova história da literatura, mais próxima do modelo de Jauss. Autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry passaram a fazer parte dos compêndios de literatura somente após sua nova leitura, no século XX, apesar de ambos terem surgido no XIX.

Do mesmo modo, obras que alcançam grande sucesso na época de seu lançamento são esquecidas mais tarde. Para não fugir à poesia, poderíamos citar o poeta J. G. de Araújo Jorge, que na metade do século XX fazia grande sucesso entre os leitores e hoje é um desconhecido. Na série *Vaga-lume*, algo semelhante acontece em relação a *Cem noites Tapuias*, tão bem recebida pela crítica na época de seu surgimento e hoje retirada da série, pois o leitor da *Vaga-lume* não é mais aquele que apreciava essa narrativa. O mesmo aconteceu com *Um leão em família*, de Luiz Puntel, hoje inserida na *Vaga-lume Júnior*. Segundo Jauss, pode-se atribuir essa alteração à mudança do horizonte de expectativas da comunidade histórica que a recebeu.

A quarta tese continua a discutir a importância do horizonte de expectativas para a compreensão cabal de uma obra, pois por meio do conhecimento da história de sua recepção é que se pode entender certas referências nela contidas, pois a obra deve ser lida inserida diacronicamente em relação aos fatos da época em que foi publicada. O texto responde sempre a uma pergunta histórica, que não pode ser ignorada, e que tem relação direta com a época de sua publicação. Nesse sentido é que é importante considerar-se o

contexto histórico em que a obra surgiu, para que se possa lê-la sob a perspectiva dos valores atribuídos à arte naquele momento. No caso da série *Vaga-lume*, se as obras publicadas nas décadas de setenta e oitenta forem lidas descontextualizadas dos valores desejáveis na obra literária segundo a crítica da época, corre-se o risco de vê-las como obras que menosprezam o leitor infanto-juvenil, pois a submissão da criança ao adulto, que na época fazia parte do modelo de obra infanto-juvenil, está presente em várias delas, principalmente nas da década de setenta. Por outro lado, considerando-se essas informações que o leitor de um outro tempo não entende como fundamentais é que muitas das notas de rodapé se justificam, pois ajudam ao leitor a contextualizar o texto lido.

Essa tese nos remete às obras apontadas por Perrotti como representantes do utilitarismo às avessas, nas quais se percebe a presença de teorias psicológicas da época, bem como a representação de uma nova perspectiva da criança na sociedade. Essas informações são necessárias para se fazer uma leitura histórica e entender de forma adequada as referências ao comportamento infantil nelas representados. Da mesma forma é necessário que se conheça o contexto político em que a obra *O reizinho mandão*, por exemplo, foi escrita para que se perceba a mensagem subjacente como endereçada ao governo brasileiro da época da ditadura e não a qualquer repressor da história.

Para Jauss, o juízo sobre uma obra “é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente pressentido na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, o encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada.”(JAUSS,1994, p.38). Essa fusão de que nos fala Jauss dá à obra o caráter atemporal que se traduz em sua atualidade e nos alerta para a importância do leitor, que deve ser capaz de contemplar a obra e saber reconhecer a pergunta nela existente, tirando-a, desta forma, do esquecimento para a atualidade. Tome-se como exemplo *A ilha perdida*, que mesmo depois de sessenta anos de sua publicação, continua a fazer sucesso junto ao público.

A quinta tese de Jauss versa sobre as relações de uma obra em uma série, ou seja, sua relação com outras obras que lhe dão significado histórico “no contexto da experiência da literatura” (JAUSS, 1994, p.41) e que o caráter estético de uma obra pode não ser visto em seu primeiro horizonte de sua publicação, por causar resistência em seu público inicial, mas seja resgatado ao longo de recepção. Na série *Vaga-lume*, muitas obras têm afirmado seu caráter permanente, uma vez que foram escritas há mais de sessenta anos e continuam a ser admiradas pelo público a que se destinam. Percebe-se que, no eixo diacrônico, há uma relação com a novela policial, que lhes serviu de paradigma, mas, além disso, há alterações no gênero, que as farão referências na história da literatura juvenil brasileira. Essa tendência surge ainda com Lúcia Machado de Almeida, mas se concretizará em Marcos Rey e suas narrativas policiais, que dão identidade à série.

A sexta tese discute a leitura de uma obra em seu eixo sincrônico e a coloca em contraste com outras obras de seu tempo, de “estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de reações na literatura de um determinado momento histórico” (JAUSS, 1994, p.46). Na série *Vaga-lume*, este procedimento tem nos revelado não só a sua adequação ao momento em que ela surge, como também às inovações propostas pelo surgimento de obras escritas para jovens, levando-se em conta o gênero policial. Por outro lado, vimos que há características mantidas nas obras que dizem respeito a um determinado momento literário e que essas características são responsáveis pela aceitação das obras, seja pelos leitores comuns, seja pela Escola.

A sétima e última tese discorre sobre as relações da história literária com a história geral, de como a função social se manifesta plenamente quando o leitor consegue levar sua experiência de leitura a influenciar em seu entendimento de mundo e, portanto, a interferir em seu comportamento social. Jauss lembra que em determinadas épocas, a literatura atuou como elemento demolidor de preconceitos e tabus morais ou ofereceram ao leitor novas possibilidades para sua vida. Nesse sentido, pensa-se nas relações entre literatura e história além da representação, mas como revelação da realidade. Na literatura juvenil brasileira

se não havia um engajamento político latente, houve sempre a presença de uma postura política que diz respeito ao nacionalismo, transparente em várias décadas e, na série, representado por vários títulos. Considere-se que essas tendências nacionalistas têm a ver com acontecimentos políticos, como o começo de uma ditadura, a proclamação da república ou uma crise econômica.

Nota-se que essas teses de Jauss levam em consideração, principalmente, a atuação da obra literária sobre o leitor — e, portanto, seu efeito — e valorizam o conceito de horizonte de expectativas, no qual esse efeito se faz sentir. Nesse sentido, nada mais adequado que se considerarem as teorias de Jauss quando se trata da leitura e análise da série *Vaga-lume*, uma vez que são obras escritas sob a perspectiva de se criar esse efeito, que deve ser percebido na formação do cidadão. Ao contrário das obras escritas para adultos, o texto infantil ou o juvenil leva em conta essa capacidade de atuação sobre o leitor e esse é um dos fatores considerados para que se determine sua qualidade, principalmente nas obras infantis. Daí surge a carga ideológica, didática que freqüentemente é associada a essa literatura, como aconteceu nas primeiras décadas do século XX na literatura brasileira.

Como se pôde notar até agora, as primeiras obras da série eram, quando levadas para ela, já consagradas pela crítica e pelo público. Para considerar a leitura crítica dessas obras, serão considerados os textos de Laura Sandroni, Nelly Novaes Coelho e da *BALIJ*. As obras da série, hoje, ainda são lidas e admiradas pelos jovens, mesmo passados quarenta anos de sua publicação, o que nos propicia toda uma história de sua recepção.

Hans Robert Jauss, em seu texto *A Estética da Recepção: considerações gerais*, resgatando suas teses, discute a importância de se considerar o texto em sua dimensão sincrônica, uma vez que “nos últimos dez anos, mudou sensivelmente tanto a situação científica e universitária, quanto a função social da arte e, deste modo, a experiência estética de nossa atualidade” (JAUSS, 1979, p.46)

Sabe-se que o leitor jovem da década de 70 já não era o mesmo daquele da década de 40 e não é o mesmo da década de 90 ou do início do século XXI. Além

da situação científica e da função social da arte, o leitor também mudou, porque mudou o contexto cultural em que se insere. Pode-se constatar, no entanto, com a leitura de críticas feitas ao longo desse período, que a leitura da série continua a ser apontada como positiva.

Na *BALIJ publicada no Brasil entre 1975 e 1978*³⁴, encontram-se, como já se viu, reflexões sobre algumas obras que fazem parte da série *Vaga-lume* e que datam da época de sua publicação, por isso, têm uma leitura mais de acordo com o horizonte de expectativas da época. Também Laura Sandroni, reunindo suas críticas no livro *Ao longo do caminho*, pode nos ajudar a perceber a recepção da época..

Na BALIJ, há os seguintes comentários sobre *O caso de Atíria, a borboleta*:

Narrativa policial cujas personagens são insetos.uma trama cruel é desbaratada pelo detetive Papílio, com a ajuda solidária de todos os insetos. O príncipe Grilo, que perdeu a noiva, reencontra o amor e a felicidade em Atíria, a borboleta com defeitos nas asas.

A autora dá informação científica ao desenvolver o texto fantasioso, anotando ao pé das páginas, as famílias a que pertencem os insetos que vão sendo citados, com suas características especiais e reais.

O enredo prende a atenção.

As ilustrações, a preto e branco, não atingem o nível de criação do texto. (p.123)

Note-se que, apesar do tom lacônico da crítica, há aprovação da obra, cujo texto prende a atenção do leitor e se revela superior às ilustrações, fato, aliás, recorrente na série *Vaga-lume*. Nota-se também que a união entre as informações científicas e a fantasia é assinalada e que essa tendência foi, como já se viu, comum em época anterior à publicação na série. Essa é uma crítica escrita em 1976.

Laura Sandroni, em resenha publicada no jornal *O Globo*, de 20 de outubro de 1975, faz os seguintes comentários sobre o mesmo livro:

A trama policial tem importante função na literatura infanto-juvenil.pelo interesse que o enredo desperta e o mistério, sempre presente no gênero, poderá levar à formação do hábito de leitura, além de ser, em si, agradável e estimulante.

Com o título agora reeditado, Lúcia Machado de Almeida tornou-se a primeira autora brasileira a criar histórias de mistério destinadas a pré-adolescentes.

³⁴ Doravante citada como BALIJ.

Em *O caso da borboleta Atíria*, a trama se passa entre insetos. O esqueleto-vivo, estranho tipo da família dos grilos, habitantes de grutas sombrias, sem olhos, sem asas, mas dotado de grande sensibilidade, ouvindo bem e pressentindo tudo, decide tomar o poder pela força. Associa-se a Calige, uma borboleta ligada ao príncipe Grilo e muito ambiciosa. A dupla extermina duas borboletas; na terceira investida, contra Atíria, é descoberta por Papilo, o detetive do reino.

As mil peripécias do enredo são contadas de modo fluente e simples, dirigindo-se a crianças com mais de dez anos. Os personagens são descritos detalhadamente, a autora teve o cuidado de informar minúcias científicas em notas de rodapé, além de fornecer a bibliografia consultada.

O respeito pelo pequeno leitor é tão grande que, quando inventa uma fantasia que não corresponde exatamente à verdade científica, coloca também em nota de rodapé uma advertência nesse sentido.

O enredo desenvolve-se fluentemente e o interesse é mantido do princípio ao fim. O livro é correto graficamente com interessantes ilustrações em preto. Capa atraente em cores.

(SANDRONI, 2003 , p.21 - 22)

Apesar de algumas divergências facilmente perceptíveis entre as duas críticas, principalmente no que diz respeito às ilustrações, há entre elas um consenso quanto à qualidade do texto: há vários pontos positivos, principalmente no que diz respeito ao efeito sobre o leitor e o juízo estético, que no entender de Jauss, “depende do conceito de outrem”, é aferido pelas duas críticas. Observe-se também que, segundo as teses de Jauss, essa obra apresenta tanto o valor estético destacado pela relação sincrônica quanto diacrônica, uma vez que sabemos do longo tempo decorrido desde sua publicação até o surgimento das críticas. Além disso, a referência ao gênero policial voltado para jovens deixa transparecer que embora a autora siga as premissas do gênero, traz alterações que a colocam como a primeira a utilizá-lo, garantindo o caráter inovador da época. Destaque-se também a ênfase que a crítica dá ao papel de formadora de leitores e que está de acordo com as propostas educacionais da época.

Alguns anos mais tarde, em 1983, no *Dicionário de literatura infanto-juvenil*, que abrange a literatura escrita para crianças, no Brasil, no período de 1882 a 1982, Nelly Novaes Coelho lembrou Lúcia Machado de Almeida com várias de suas obras. A primeira é *O caso de Atíria, a borboleta*, sobre a qual a eminente professora faz a seguinte reflexão:

Aqui, as forças contrárias têm o mesmo peso e o equilíbrio se estabelece não só ao nível do literário, como também no espírito do pequeno leitor.

São inúmeros os aspectos estilísticos e estruturais; valores éticos ou ideológicos, etc, que mereceriam uma análise aprofundada. Na impossibilidade de desenvolvê-la aqui apontaremos

alguns tópicos que, a nosso ver, respondem pelo valor global do livro, como literatura destinada ao público infanto-juvenil. (COELHO, 1983, p.475)

Por ser muito extensiva a relação dos itens, faz-se um resumo deles, da seguinte maneira: a) A metamorfose: fulcro narrativo — no qual destaca a contemporaneidade da obra que fala sobre a metamorfose, fenômeno basilar para a consciência de mundo da época, segundo a mesma professora; b) A linguagem: destaca-se a preocupação de Lúcia Machado de Almeida em evidenciar a linguagem como o grande fator de comunicação entre seres. Destaca-se também a criação da linguagem dos insetos; c) A valorização da força interior: Atíria é a “personificação dos seres frágeis e desamparados” que acaba vencendo os obstáculos; d) As aventuras de Atíria e sua dimensão metafórica; aponta as relações entre a realidade e a ficção e denuncia aspectos burgueses; e) A estrutura narrativa circular: a obra termina como começa, dando a impressão de um ciclo que se completa, como o das borboletas.

Esses itens estão de acordo também com as teses de Jauss, uma vez que apontam para os aspectos estéticos da obra, assim como para as relações sociais da época de sua publicação. Nelly Novaes Coelho, em sua análise, destaca alguns elementos considerados importantes pela Estética da Recepção, como é o caso do efeito da obra sobre “o espírito do pequeno leitor”. Do mesmo modo, a crítica reforça a filiação da obra a uma tendência da literatura infantil brasileira, em que a fragilidade infantil era vista como um dos elementos de caracterização dos personagens. Assim, Nelly Novaes Coelho a considera principalmente no eixo sincrônico, em sua adequação ao momento e ao horizonte de expectativas da época.

Não se pode, também, ignorar o tom altamente positivo da crítica que, em consonância com as anteriores, assegura à obra valor literário.

Sobre *O escaravelho do diabo*, a mesma autora destaca o aspecto policialesco da obra, escrita “de acordo com as regras convencionais” (p.476).

Quanto ao resultado global, podemos dizer que o fator responsável pela excelente urdidura da trama, é o mesmo que provoca um certo desequilíbrio no andamento da narrativa. Referimo-nos à imaginação da autora que, levada pelas exigências próprias do gênero, multiplica

excessivamente os “crimes”, - circunstâncias que em lugar de intensificar a tensão detetivesca ou de mistério, acaba diluindo-a .

Por outro lado, há uma particularidade nos “crimes” que, a nosso ver, prejudicam essencialmente a reação que ,normalmente, o gênero policial provoca no leitor. Note-se que todas as vítimas assassinadas, em *O escaravelho do diabo*, são personagens simpáticas. Isto é, ao nível da efabulação elas são apresentadas de maneira atraente, positiva ou valorizadas como personagens, diante do leitor.

(...) Via de regra, no contexto novelesco policial, as vítimas são neutras, do ponto de vista humano/afetivo, em relação ao dentro da trama em que estão situadas. São apenas referidas pelas demais personagens (não aparecem em cena) ou são totalmente desconhecidas de todos; ou são indiferentes ao leitor(...)

Salvo melhor juízo, quer-nos parecer que ao *Escaravelho do diabo* não falta argúcia policialesca, mas apenas uma dosagem diferente dos ingredientes que o compõem. É ainda o caso da inclusão, na trama policial, de outro elemento que também enfraquece a tensão policial: o caso amoroso (Verônica e Alberto) que surge paralelo aos incidentes criminosos, com um interesse que vai impondo cada vez mais à atenção do leitor; e acaba por provocar um certo desequilíbrio na significação global do contexto policial: Afinal, o que é ali mais importante? as mortes misteriosas; a vingança de Mr Graz? Ou a personalidade de Alberto, sua carreira e seu caso amoroso com Verônica? Ao nível da efabulação, é impossível decidir...

A despeito, porém, desses desacordos entre certos recursos de *O escaravelho do diabo* e as normas do romance policial ortodoxo, este é leitura que prende a atenção do jovem leitor (e dos adultos) e tem o mérito de ter sido dos pioneiros desse gênero ao nível juvenil.(p.478)

Note-se que a crítica de Nelly Novaes Coelho apresenta aspectos interessantes quando vista pela perspectiva da Estética da Recepção. Ela situa a obra tanto no eixo sincrônico —foi uma das primeiras deste gênero dedicada ao público juvenil — quanto diacrônico: a obra foge a regras do gênero. Além disso, a crítica observa o efeito da obra sobre o leitor (“prende a atenção”), além de discutir os aspectos estéticos, como a efabulação e a trama. Deve-se observar que a percepção da professora para as mudanças no contexto policial, que mais tarde se tornariam marcas de uma nova tendência: a de se misturarem os vários gêneros — no caso, o de aventuras, o policial e o sentimental — numa mesma obra, com a intenção de prender a atenção do leitor. Nota-se, portanto, que a observação crítica surge da alteração do horizonte de expectativas da época, que se ressentia com as novas tendências, como aponta Jauss. Neste sentido, o valor estético da obra, medido por essa capacidade de afetar o leitor (neste caso, o crítico) pode ser facilmente reconhecido, principalmente hoje, com o distanciamento de vinte anos da publicação da crítica, que nos dá a possibilidade de constatar os novos caminhos trilhados pela literatura juvenil.

Destaquem-se os momentos em que Nelly Novaes, com propriedade, chama atenção para alguns elementos do texto que, a seu ver, o prejudicam, embora ao final, de um modo geral, a crítica possa ser vista como positiva. Esses

elementos, se analisados sob a perspectiva da crítica do século XXI, que considera a quebra de modelos como um valor desejável, dariam à obra um valor muito positivo, uma vez que estaria em consonância com as tendências da literatura contemporânea.

A leitura crítica de Laura Sandroni sobre essa mesma obra não leva em conta tantos aspectos quanto a de Nelly Novaes Coelho. Resenha curta, de onze linhas, limita-se a, no primeiro parágrafo, fazer um resumo do texto e, no seguinte, uma pequena apreciação.

A trama é muito bem desenvolvida e indica mais uma vez o especial interesse da autora pela etimologia. O escaravelho é a chave do mistério, seu nome científico esclarece a forma pela qual a vítima morrerá.

Mantendo a lógica e o clima de mistério necessários ao gênero, *O escaravelho do diabo* é um excelente texto, que consegue interessar até o fim de suas páginas. (p.22)

A crítica de Laura Sandroni, apesar de menos consistente, apresenta, também, destaque para as questões de gênero, colocando novamente a obra em seu eixo diacrônico, mas também chama atenção para o efeito que causa no leitor. Assinale-se o aspecto da construção da narrativa com a referência à trama e não se esqueça do aspecto pedagógico, marcado pelo interesse da autora pela etimologia. Considere-se, finalmente, que esta também é uma crítica positiva.

No *site* da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, encontram-se críticas sobre essa obra. Embora não se possa determinar exatamente a data de publicação das críticas, porque não constam junto ao texto, pelas referências às teorias da Estética da Recepção e pela data da edição analisada, pode-se inferir que sejam posteriores à de Nelly Novaes Coelho e, por isso, são também significativas para que possamos traçar uma história da recepção de *O escaravelho do diabo*, uma obra vista como referência dentro do conjunto da série e também uma das mais lembradas pelos leitores.

O escaravelho do diabo. Lúcia Machado de Almeida. Il. Mário Cafiero. 23ª ed. São Paulo:Ática,1999. 128p.
(Série Vaga-Lume) (14 x 21 x 0,5cm - 140gr)

1ª edição: 1956 (na revista O Cruzeiro); 1972 (em livro)

PARECER 1

Um clássico se define, dentre outros itens, por sua permanência no gosto do público. E esse gosto se atende menos pela realização bem acabada da obra do que pela emoção que é capaz de suscitar, renovadamente, a cada geração que toma contato com ela. *O Escaravelho Do Diabo* é uma dessas obras que tem permanecido na preferência de um público que lhe garante - até o presente - vinte e duas edições.

Novela policial onde o mistério segue uma trilha convencional e o papel detetivesco se mostra enfraquecido, dividindo a cena com o sentimento amoroso, esta obra de Lúcia tem como grande trunfo o manejo da marcha da inevitabilidade. Numa cidade do interior, pessoas ruivas, de pele sardenta, recebem invariavelmente um besouro pouco antes de morrerem assassinadas. O aviso prévio da morte aciona a engrenagem que apanha o leitor e o lança na sofreguidão da leitura. Entre a tensão da inevitabilidade e a expectativa de uma possibilidade contrária, a narrativa flui. Sem maior preocupação com uma linguagem literária, a autora alcança um diálogo ágil com o leitor fluente, encontrando um lugar definido na literatura de entretenimento, de importância significativa para o desenvolvimento do hábito de ler. Coerente com essa realização textual, o projeto gráfico caracteriza, nos poucos desenhos marcados por um traço "kitsch", o livro de aventuras e mistério.

Lúcia Machado de Almeida possui presença já bem delimitada na literatura brasileira. Um dos méritos da autora - a narrativa é de 1956, em revista, e 72 em brochura - está no corte bastante contemporâneo de anti-clímax que confere à solução do mistério. O drama humano, o homem como juguete das forças do destino, porque prisioneiro em primeiro lugar de si mesmo, são postos em evidência para a percepção do leitor. O mal sofre um deslocamento dos mais instigantes e uma pergunta que o leitor pode se fazer é sobre os efeitos devastadores da obsessão na vida do indivíduo.

Basicamente conhecida do público infante-juvenil, a obra de Lúcia apresenta o costumismo social e psicológico presentes nos contos de seu irmão Aníbal Machado, uma luta entre bem e mal comum à obra de Otávio de Faria e o espírito cidadão presente em Marques Rebelo.

Na opinião de Nelly Novaes Coelho, a autora é escritora atenta ao mundo em transformação em que vivemos, especialmente dotada para se comunicar com o público adolescente e pré-adolescente. Na biblioteca deste aluno que tem fluência de leitura e está a caminho de construir sua autonomia de leitor, este volume pode desencadear a busca de leituras específicas, em direção ao livro de referência, aos compêndios, às enciclopédias Sem nenhuma preocupação em teorizar, e consciente de estar colaborando para a formação da biblioteca, a autora oferta com sabedoria e perspicácia pequenas doses de informação capazes de instigar a curiosidade do leitor. Os livros aparecem na narrativa de uma forma significativa, procurados pelos personagens que esperam ter neles informações que os ajudem a compreender as situações que estão atravessando. Com habilidade, a autora alcança ser pedagógica sem qualquer ranço de didatismo, da mesma forma que conferiu ao tema da luta entre bem e mal uma perspectiva que passa ao largo do maniqueísmo.

Nilma Gonçalves Lacerda

PARECER 2

O livro *O escaravelho do diabo*, de Lúcia Machado de Almeida, é um romance policial que, pela própria nomeação, inspira um saber oculto, um sentido demoníaco. Um inseto asqueroso associado às forças do mal é um presságio de estranha natureza. O título da obra, portanto, antecipa ao leitor um argumento narrativo macabro.

Uma série de crimes misteriosos acontecem na história precedidos pela presença de um mensageiro da morte que, conforme o narrador esclarece, é "um grande besouro negro com uma espécie de chifre na testa". A vítima recebe na véspera do crime, pelo correio, este repugnante inseto, porta-voz do fim. O absurdo é a marca registrada dos acontecimentos que envolvem a execução do escolhido para morrer. Por exemplo, o que caracteriza a arma do crime e a

natureza da morte de cada vítima é o sentido etimológico da espécie do besouro enviado ao condenado à morte. É uma semântica da maldição a "anunciar de que modo as pobres vítimas terminariam os seus dias". A espada, o veneno, a seta envenenada, um instrumento perfuro-cortante, uma bomba incendiária são armas utilizadas pela audácia do nocivo criminoso. Outro índice importante, na trama narrativa, é a cor ruiva dos cabelos dos ameaçados de morte. O criminoso é fixado em cabelos vermelhos e as cinco vítimas apresentam essa mesma característica. Todos os crimes têm uma secreta e absurda relação uns com os outros e, portanto, o criminoso só pode ser o mesmo ou, quem sabe, um grupo de assassinos.

E, assim, a pequena cidade de Vista Alegre vive sob o perigo constante de um ataque do "inseto", epíteto atribuído ao maníaco do escaravelho. Na engenharia da morte, o criminoso arquiteta detalhes que levam a vítima a um golpe fatal causando sempre um estranhamento por parte dos envolvidos na cena. As pistas deixadas, também, vão se somando e criando um clima de suspense que leva o leitor a formular hipóteses de leituras a respeito do verdadeiro suspeito. À medida que os suspeitos se confundem aumenta a tensão narrativa até o clímax do misterioso crime preparar o surpreendente desfecho.

O texto *O escaravelho do diabo* foi escrito em 1956 para a Revista "O Cruzeiro" e foi editado em livro no ano de 1972. Sua autora, Lúcia Machado de Almeida, é uma referência intelectual de destaque no meio acadêmico pelos estudos e pesquisas que realiza em torno do tema da cultura brasileira. Sua vocação para literatura infantil e juvenil é marcada pelo talento de suas produções merecedoras de alguns consagrados prêmios no meio literário. As ilustrações de Mário Cafiero dialogam com o texto intensificando o clima de suspense que emana da narrativa.

Esta novela policial reúne todos os ingredientes básicos do gênero despertando no jovem leitor uma curiosidade imediata o que, sem dúvida, favorece uma relação de prazer na leitura da obra. Pela qualidade da sua urdidura narrativa e pelo interesse que promove junto aos leitores, este romance é indicado para fazer parte do acervo das Bibliotecas Escolares.

Fátima Miguez

(Disponível em www.fnlij.org.br > Acesso em 4 de setembro de 2003)

Note-se que as críticas recentes dão à obra e a sua autora a importância de representação num contexto histórico, que deveria assegurar à autora um lugar dentre os citados pela história da literatura infanto-juvenil brasileira, uma vez que sua obra tornou-se “um clássico”.

Tanto a primeira parecerista quanto a segunda destacam as qualidades da obra no que diz respeito ao efeito que esta causa sobre o leitor, assim como sua importância para a formação desse leitor, aspecto que interessa diretamente a esta tese. Além disso, o caráter pedagógico que nela se encontra não é visto como negativo, pois convive com aspectos narrativos positivos, como a “qualidade da urdidura narrativa”.

No que diz respeito ao gênero, as duas pareceristas não hesitam em incluí-la no romance policial e nem sequer assinalam as alterações sofridas em relação ao modelo original. Se considerarmos que como afirma Todorov, várias alterações podem ser incluídas num gênero e dar origem a um outro, veremos que esse não

era um aspecto importante para a crítica das últimas décadas do século XX, como foi para Nelly Novaes Coelho.

Observe-se também que ambas atestam o sucesso do texto junto ao leitor e a sua permanência no contexto literário- são vinte e duas edições – o que nos remete às teses de Jauss – em especial à questão do juízo de valor, que parece ser inequívoco, diante dos dados apresentados, se a obra é lida sob a perspectiva da Estética da Recepção.

Recentemente, por ocasião da morte de Lúcia Machado de Almeida, foram publicados alguns textos lembrando sua obra inserida na série *Vaga-lume* :

Morre principal autora da série *Vaga-Lume*

“A Série Vaga-Lume, coleção de livros juvenis publicados pela **Ática**, iniciação de toda uma geração à literatura, não teria sido a mesma sem **Lúcia Machado de Almeida**.

Ao lado de **Marcos Rey** (1925-1999) ela foi a mais prolífica autora da série. Deu à imaginação de crianças alguns pequenos clássicos de mistério e fantasia como *O escaravelho do diabo*, *Spharion* e a trilogia *Xisto*.

Por Marcelo Hessel 3/5/2005 (Disponível em www.omelete.com.br >Acesso em 5 de julho de 2005)

Como se pode perceber, a idéia de sua obra vista como clássico assim como o registro do efeito sobre os leitores também surgem nesse pequeno texto, mesmo que não apresente a consistência das críticas anteriores. Além disso, o texto aponta a importância dessa autora, sem a qual a *Vaga-lume* não teria sido a mesma. Temos, dessa forma, vários textos nos quais apoiar uma revisão no cânone da literatura infanto-juvenil brasileira.

Ainda sobre a obra de Lúcia Machado de Almeida, Nelly Novaes Coelho analisa *As aventuras de Xisto*.

É com a criação de seu juvenil herói, Xisto, que Lúcia Machado de Almeida se afirma, como escritora atenta ao mundo em transformação em que vivemos, e especialmente dotada para se comunicar com o público pré-adolescente. (...)

Entre as várias tendências que se manifestam em nossa literatura, na segunda metade dos anos 50, insinua-se uma nova consciência da condição humana, que se vai expandir claramente nos anos 60. Nessa nova consciência, há um nítido impulso a re- descobrir o homem no tempo, para enfatizar a sua permanência ou sua resistência às forças que há milênios, se lançam contra ele, sem conseguir destruí-lo. Daí a conotação mítica que detectamos nessa nova atitude de re-descoberta do humano que, à falta de melhor rótulo, temos chamado de “novo épico” (e que caracteriza a geração literária de 60)

É nessa linha de valorização do humano que se inscreve *As aventuras de Xisto*. Retoma-se aqui o arquétipo do cavaleiro andante, de origem medieval, e que Cervantes, ao tentar satirizar, em Dom Quixote de la Mancha, acabou por transformar definitivamente em mito, isto é, em

exemplo a ser imitado. Xisto e seu fiel amigo Bruzo são, portanto, novas réplicas dos heróis cervantinos, D. Quixote e Sancho Pança. Mas, além da estrutura arquetípica, própria desses famosos personagens (= o herói idealista, generoso, audaz, corajoso, infatigável; seu companheiro acomodado, simplório, prudente, cauteloso ou temeroso, de inteligência precária ou apenas prática...) nada mais, nas aventuras de Xisto e Bruzo, faz lembrar as vividas pelas personagens de Cervantes. As invariantes míticas permanecem, as variantes dependem sempre da imaginação criadora de cada novo escritor, como acontece com a criação de Lúcia. (p. 479)

A atualização da obra de Cervantes, feita por Lúcia Machado de Almeida, a situação da obra nos eixos sincrônico — ao inseri-la na nova tendência da literatura — e diacrônico, ao relacioná-la com o romance de cavalaria, fazem ler a obra desta escritora sob a perspectiva crítica da Estética da Recepção e a concordar com Jauss, no sentido de desejar-se reescrever a história da literatura, para valorizar o nome desta escritora.

Há, ainda, comentários menos abalizados sobre a autora e sua obra, mas que, no conjunto, ajudam a construir a sua história, como este encontrado num *site* dedicado à literatura juvenil:

LÚCIA MACHADO DE ALMEIDA

Os livros de Lúcia foram sucesso entre as crianças nos anos 1970-80, pois eram muito dinâmicos, divertidos e de leitura obrigatória nas escolas - era um alívio para todos, durante uma ditadura militar, perceber que uma coisa obrigatória pode ser divertida.

O *Escaravelho do Diabo*, da coleção *Vaga-lume*, da Ática, marcou época (há uma crônica divertida sobre uma garota escolhendo esse livro), quase todos os sites que mencionam esse livro são acompanhados pela frase: "você se lembra do *Escaravelho do Diabo*?".

A série Xisto também fez bastante sucesso.

Há pouca coisa sobre essa autora na Internet.

Paulo Ferreira

(Disponível em <http://www.sobresites.com/literaturajuvenil/autoresL00.htm>> Acesso em 18 de outubro de 2003.)

Como se pode perceber, a opinião de Paulo Ferreira vem corroborar as críticas apresentadas anteriormente e o caráter de leitura de entretenimento, destacado por Nilma Lacerda, é apontado também por ele como peculiar nesta obra, apreciada pelas crianças das décadas de setenta e oitenta.

Além do texto apresentado acima, outros foram publicados sobre ela, por ocasião de sua morte. A maioria faz ligação de seu nome com a *Vaga-lume* e destaca *O escaravelho do diabo*, *O caso da borboleta Atíria* e *Xisto no espaço* como suas principais obras, como se verá a seguir:

ANDRÉ FORASTIERI

Especial para a Folha de S.Paulo- Caderno Sinapse, de 26/11/2002 - 02h40

O maior marco é a Coleção Vaga-lume, da editora Ática, até hoje popularíssima. Francisco Marins, com as aventuras de Tonico e Perova no Brasil do século 19. "Coração de Onça" e as aventuras bandeirantes de Ofélia e Narbal Fontes. "Menino de Asas" e "Cabra das Rocas", de Homero Homem. "A Ilha Perdida" e "Éramos Seis", de Maria José Dupré. E, dominando soberana a coleção, Lúcia Machado de Almeida, com "O Caso da Borboleta Atíria", "O Escaravelho do Diabo", "Spharion" e a série com as aventuras de Xisto. Todos clássicos da literatura juvenil brasileira.

(Disponível em <http://www.folha.uol.com.br> > Acesso em 19 de julho de 2005.)

02/05/2005 - 09h23 Folhaonline- Ilustrada

Morre, aos 94 anos, a autora do livro "O Escaravelho do Diabo"

Da Folha de S.Paulo
Morreu anteontem, aos 94 anos, a escritora Lúcia Machado de Almeida. A autora de "O Escaravelho do Diabo" estava internada havia uma semana no hospital Santa Inês, em Indaiatuba (102 km de São Paulo), em razão de uma infecção pulmonar. Almeida teve falência múltipla dos órgãos na tarde do último sábado. Natural de Nova Granja, no interior de Minas Gerais, a autora, que completaria 95 anos nesta quarta-feira, notabilizou-se pelos livros da coleção Vaga-Lume (publicados pela editora Ática), voltados ao público infante-juvenil, que fizeram muito sucesso nos anos 80. Entre os principais títulos escritos por ela, estão "Xisto no Espaço", "Xisto e o Pássaro Cósmico", "Aventuras do Xisto", "O Caso da Borboleta Atíria", "Atíria na Amazônia", "Spharion" e "O Asteróide", além de "O Escaravelho do Diabo".

(Disponível em <http://www.folha.uol.com.br> >Acesso em 19 de julho de 2005.)

Como se pode perceber, mesmo passados trinta anos da publicação das obras e das críticas de Laura Sandroni e vinte da leitura feita por Nelly Novaes Coelho, Lúcia Machado de Almeida ainda é vista como um dos principais nomes da *Vaga-lume* e suas obras têm o reconhecimento da crítica, o que, segundo a Estética da Recepção, seria bastante para assegurar-lhe um lugar de destaque na história da literatura. Além disso, percebe-se que *O escaravelho do diabo*, a despeito dos aspectos negativos apontados por Nelly Novaes Coelho, é reconhecido como sua obra mais popular, a ponto de se referirem à autora com o epíteto “a autora de O escaravelho do diabo”.

Outros nomes desta década, alvo de várias reflexões da crítica, foram Ofélia e Narbal Fontes.

Como já se viu, ambos estavam envolvidos com a educação e essa preocupação se reflete na elaboração de suas obras. As três publicadas na *Vaga-lume* apresentam, como já foi dito, temática ligada à História do Brasil. No entanto, a crítica que as leu não se limita a destacar esse aspecto, ao contrário, valoriza outros, como se verá a seguir.

Na BALIJ, encontra-se o seguinte comentário sobre *Cem noites tapuias*:

O filho de um garimpeiro e a abnegada professora da aldeia, raptados pelos índios Xavantes, permanecem prisioneiros durante cem noites.

A narrativa, bem estruturada e enriquecida com histórias de bichos da floresta, apresenta um estilo fluente e pequenas quadras populares, com linguagem coloquial e vocabulário acessível. As personagens são bem caracterizadas, convincentes, generosas e estabelecem relações de cooperação com seus semelhantes.

Ilustrações em branco e preto acompanham o texto. Boa diagramação. Tipos de letra adequados.

Recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, em 1976.(p. 141)

Nota-se que a crítica se detém nos pontos positivos da obra no que diz respeito ao estético e sequer cita o aspecto didático, tão presente nesta obra quanto era comum na época em que foi publicada. Levando-se em conta que o horizonte de expectativas da crítica da época (1976) se voltava para a valorização de novas propostas estéticas e temáticas, há que se considerar também como significativo o fato de a obra ter sido premiada. Não se pode esquecer que *Os colegas*, de Lygia Bojunga Nunes, ganhou o mesmo prêmio em 1973, depois de ter sido premiado, em 1971, pelo Instituto Nacional do Livro. Sobre Bojunga escreveu Laura Sandroni: “Nada de lições moralizantes, nada de pieguices, nada de soluções mágicas. (...) é realmente uma leitura inteligente e estimulante para crianças acima de oito anos” (SANDRONI, 1975. p.16). Desse modo, o que se valoriza na época é a qualidade do texto enquanto estético e não mais pedagógico. O horizonte de expectativas, teorizado por Jauss, estava mudando e, por isso, as obras não mais eram consideradas apenas em seu aspecto didático.

Outras obras desse casal, que também fizeram sucesso junta à crítica, são *Coração de onça* e *O gigante de botas*.

Sobre *Coração de onça*, vimos, anteriormente, que o texto da BALIJ apresenta a tendência didática da obra, destacando seu caráter “idealista e sentimental” e que sua premiação se deu em 1942, quando essas eram qualidades desejadas nas obras, parte do horizonte de expectativas da crítica.

No que diz respeito a *O gigante de Botas*, a BALIJ traz o seguinte comentário:

Os autores recriam um episódio das bandeiras paulistas- o de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, que penetrou em Goiás, em busca de ouro. Os desbravadores representam homens que não temem o perigo nem a desgraça. Apesar de voltarem dizimados, mostram-se prontos para outros empreendimentos.

A narrativa contém vários detalhes dos costumes da época, usando, inclusive, termos e expressões em voga, com explicações ao pé da página.

A farta dialogação da obra ameniza o texto descritivo, propiciando melhor atenção do leitor.

O tratamento gráfico é regular, sendo as ilustrações de má qualidade.

Acompanha o livro um folheto com exercícios para compreensão, a fim de facilitar a fixação do enredo.

Em 1940 recebeu o 1º prêmio do “Concurso de contos e histórias”, instituído pela Secretaria de educação e cultura do Distrito Federal.(p.215)

Essa leitura, além de nos informar sobre a época de criação da obra, sobre a premiação recebida, dá-nos também a percepção do novo horizonte de expectativas de que nos fala Jauss, que, neste caso, relê a obra com reservas, pois as mudanças ocorridas não mais valorizam os aspectos encontrados na narrativa. Note-se que se chama atenção para a dificuldade de leitura do texto, com notas de rodapé e muito descritivo. Além disso, essa crítica destaca o caráter didático da obra, que vem acompanhada de um livro de exercícios, “para facilitar a compreensão do enredo”. A premiação em 1940 reforça esses aspectos, pois, como já se viu, essa função da literatura não só era desejada como valorizada, embora o conceito de paradidático ainda não existisse. Assim, essa crítica endossa o que se disse sobre a crítica à obra anterior: o horizonte de expectativas da década de setenta não era o mesmo da década de quarenta, o que justifica a diferença de avaliação, mas reforça o valor da crítica a *Cem noites tapuias*, mais adequada ao horizonte da década de setenta.

Nelly Novaes Coelho, em seu dicionário, não avalia *Cem noites tapuias*. Seus comentários sobre as obras do casal são generalizados e destacam o caráter didático delas, que correspondem “às exigências literárias e didáticas dos anos 30/50: informar divertindo.” Suas palavras vêm corroborar o que se afirmou até então, pois foram textos premiados nessas décadas porque correspondiam ao horizonte de expectativas delas, mas, a lacônica crítica de meia página (897) sobre o conjunto da obra do casal é mais reveladora que qualquer apreciação fartamente desenvolvida, como é do estilo dessa eminente crítica. Apesar do grande respeito à capacidade crítica dessa professora, deve-se questionar tal

avaliação e lembrar a situação da obra tanto no eixo sincrônico quanto diacrônico, como se fez anteriormente, para que se possa lê-la de forma adequada aos preceitos da Estética da Recepção e contextualizá-la no universo da literatura infanto-juvenil.

Cabe aqui uma reflexão sobre as aproximações entre a literatura escrita para crianças e jovens e o aspecto didático que as ronda. Muito já se discorreu nesta tese sobre a importância do estético para a determinação do valor literário de uma obra. Viu-se também que a própria definição de estético se altera, de acordo com a época considerada. No caso das obras escritas para crianças, a função a que o texto se destina passa a ser um componente estético, conforme afirma Teresa Colomer. A questão se complica quando se pensa que a literatura feita para jovens tem sido considerada sob esses dois aspectos: a sua natureza literária e sua função educativa. Um outro componente vem intensificar a discussão: o livro deve ser bom ou deve agradar aos leitores? Como se viu anteriormente, nem sempre essa dualidade é resolvida, porque quem determina que livros são bons é a crítica, o leitor especializado, enquanto o leitor jovem, de primeiro nível, considera apenas o prazer que possa ter na leitura. Dessa forma, a presença do didático, apontada pela crítica como negativa, ou a alteração das regras relativas à elaboração do gênero, são ignoradas pelo jovem leitor, a partir do momento que a obra traz em si elementos que o seduzem, como acontece com os livros da *Vaga-lume*.

Mesmo o pedagógico, hoje, está presente de modo diferente de como acontecia no início do século XX. A pedagogia invisível, de que nos fala Colomer, deixa a obra escrita para crianças e jovens mais próxima da literatura em geral, na qual se percebe a mundivisão do autor, sem que se considere pedagógica.

A questão que se levanta, então, é o papel da série no processo de formação do leitor, uma vez que o texto que agrada aos jovens nem sempre é marcado pelo estético, nem sempre cria alterações no horizonte de expectativas. Nesse sentido é que se vê a série como um degrau no processo de formação do

leitor, capaz de seduzi-lo e aproximá-lo do livro, para que possa evoluir até tornar-se (ou não) um leitor crítico.

Sobre as obras de Maria José Dupré, já vimos a avaliação de Regina Zilberman sobre *A ilha perdida*, inserida pela professora gaúcha na tendência didática que era comum na época em que foi escrita (década de quarenta).

Há, também, um texto de Maria do Rosário Mortatti Magnani (2001) sobre *A ilha perdida*, em que a autora destaca o caráter pedagógico da obra, a valorização da perspectiva do adulto sobre a infantil, principalmente quando se refere aos ensinamentos de Simão para Henrique, questionando-os, assim como ressalta a violência presente na obra de Maria José Dupré, como se vê nos textos a seguir:

Ouçã bem, nunca maltrate os animais, seja sempre bom e cuidadoso para com eles, principalmente para esses que vivem conosco e nos prestam serviços. Nunca os maltrate. Ouviu bem? (p.95)

De repente o juiz deu a sentença: coçou primeiro a barriga, piscou, sussurrou qualquer coisa aos dois vizinhos, depois fez gestos mostrando a sentença: os quatro réus precisavam levar uma boa surra para aprenderem que roubar do próximo é crime. Não era preciso uma surra muito grande porque há crimes piores, mas os quatro ladrõezinhos mereciam uma surra bem regular. (...) as quatro vítimas apanhavam com cipó e o cipó zunia no ar: plaft! plaft! plaft! Alguns tapavam os ouvidos para não ouvir os gritos dos infelizes condenados, deviam ser os parentes ou amigos dos réus. Os outros pareciam bater palmas de contentamento. (p.72)

Os dois textos escolhidos por Magnani para exemplificar o didatismo (p.95) e a violência (p.72), descontextualizados, podem levar a pensar que a obra seja realmente inadequada para a leitura infantil. Após o primeiro texto, a autora faz a seguinte observação: “Será esse um mundo muito diferente do dos “homens malvados?” (p.99). O que parece acontecer mais uma vez, é que a leitura feita por Magnani não leva em consideração a época em que a obra foi escrita, do mesmo modo que desconsidera a aproximação dos personagens da ilha com personagens da fábula, que traz sempre um procedimento próprio do homem, vivido pelos animais, como modo de exemplificar as fraquezas humanas.

Assim, os animais são punidos como seriam os homens, se tivessem roubado. A violência, se existe, está no aspecto da observação feita por aqueles que “pareciam bater palmas de contentamento”, assim como fazem os homens,

que se aprazem com a desgraça alheia, que se colocam frente a um acidente, ansiosos para ver se alguém morreu e parecendo se regozijar com a desgraça alheia. Assim como nos contos de fadas, são trazidas situações de violência com as quais as crianças convivem, para que possam elaborá-las dentro de si. Negar sua presença seria tão válido quanto assumir as versões pasteurizadas dos contos de Perrault, como a de *Capuzinho Vermelho*, cujo final, em nome do “politicamente correto”, traz o Jardim Zoológico como destino para o Lobo Mau, no lugar da tradicional morte. Matar o Lobo Mau seria remeter a criança a um mundo malvado? Então, em nome de uma pseudo preservação infantil, altera-se o final da história, não se recomenda a leitura de *A ilha perdida*....

Também já se falou fartamente sobre a crítica positiva feita a *Éramos seis*, narrativa tantas vezes premiada no início do século XX e elogiada por Monteiro Lobato, leitor atento e qualificado para emitir opiniões sobre o fazer literário. Resta-nos, então, sobre a obra desta autora, destacar o valor de permanência de suas obras, que atravessaram décadas sem deixar de fazer parte do repertório dos jovens leitores.

No que diz respeito à literatura infanto-juvenil, por estar ligada à Escola, diz-se que ela pressupõe um duplo leitor: o aluno e o professor. Estes, por verem a obra de forma diferente – o professor procurando na obra algo que possa ser “ensinado” a seu aluno e este querendo divertir-se com a leitura –, têm leituras bastante diferentes do mesmo texto. Neste caso, além dos leitores apontados por Jauss ou por Iser, estamos diante de um terceiro tipo de leitor, que não é o crítico, especializado, citado por Leyla Perrone Moisés, mas que também determinará o juízo de valor da obra, se fará parte da História da Literatura ou não, dentro da perspectiva escolar. Resta saber quem será o leitor-modelo desta obra: se o aluno ou o professor.

Para Umberto Eco, o leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1999,p.15). Certamente o leitor-modelo dos autores citados até aqui não eram os críticos nem os professores, mas o pré-adolescente, que, segundo essa mesma

crítica, sentiria-se envolvido pela narrativa, neste caso, o efeito da obra sobre o leitor, denominado por Wolfgang Iser como interação (ISER, 1996).

Deve-se considerar que a série, até hoje, aparece entre os livros mais lidos na Escola, como se pode constatar ao consultar *sites* de escolas e verificar a lista dos “paradidáticos”. Nesse sentido, a importância do professor leitor é fundamental, porque é ele quem escolhe os títulos a serem lidos. Com a indicação dos livros, há vendas que garantem a continuidade da série, a publicação de novos títulos, como tem ocorrido nos últimos trinta anos.

No entanto, sabe-se que muitos dos leitores da série passaram a lê-la por conta própria, sem a exigência ou indicação do professor e garantiram sua permanência na história da literatura juvenil brasileira, independente da Escola.

5. A IDENTIDADE VAGA-LUME.

Na década de oitenta, a série *Vaga-lume* toma caminhos diferentes dos de setenta.

Se, no primeiro período de sua existência, a série se caracterizava pela presença de obras já conhecidas e consagradas, na segunda década os textos que a comporão serão inéditos, de autores sem tradição na produção para crianças e jovens.

Esses textos são marcados pelas novas relações culturais decorrentes do desenvolvimento da mídia, principalmente da televisão, e espelham novas tendências no campo da literatura feita para crianças e jovens.

Para que se possa entender as relações entre as alterações ocorridas na série e o contexto em que surgiram essas novas obras, neste capítulo refletiremos sobre elementos culturais que caracterizaram essa época, hoje lembrada com um certo saudosismo pelos jovens com idade entre vinte e trinta anos

Assim como se fez antes, neste capítulo também será estabelecida uma relação entre a Escola e a Literatura, para que se possa determinar até que ponto a série continua a relação iniciada na década de setenta.

Veremos também o contexto literário que cerca as obras da *Vaga-lume* nessa década, de modo a situá-la numa relação paradigmática sincrônica, a fim de estabelecer, segundo as teorias da Estética da Recepção, sua importância literária naquele contexto.

5.1 UM NOVO TEMPO.

A década de oitenta foi um tempo de muitas transformações no Brasil. Saídos de um longo período de ditadura, ainda em transição para uma tão sonhada democracia, os brasileiros viveram uma série de pacotes econômicos que pretendiam pôr fim à inflação. Em termos culturais, houve um crescimento significativo dos veículos da cultura de massa, que se estenderam

a um maior número de pessoas e trouxeram a ilusão da democratização cultural.

Constata-se, também nesse período, um exorbitante aumento do número de escolas, já multiplicado maciçamente na década de setenta, propiciando, deste modo, “uma educação também massificada e alienante” (BORDINI, 1998, p.35). Esse aumento reflete a própria proposta educacional da época, cuja tônica era “a expansão das oportunidades de escolarização” (1997, p.17). Havia também uma grande preocupação com a repetição e com a evasão escolar, que em 1984 chegaram a trinta e três por cento.

Com a realização da I Conferência Brasileira de Educação, começou-se a discutir a disseminação de uma concepção da educação, que tinha como questão central a formação do homem e sua realização em sociedade, por isso se comprometia com os interesses do homem das camadas economicamente desfavorecidas. “A escola se organiza como espaço de negação de dominação e não como mero instrumento para reproduzir a estrutura social vigente” (VEIGA, 1989, p.39) e pretende ir além dos métodos e técnicas, procurando associar “escola-sociedade, teoria-prática, conteúdos-forma, técnico-político, ensino-pesquisa, professor-aluno” (VEIGA, 1989, p.39) para que se percebam os efeitos da educação sobre a sociedade. Nesse sentido, a Escola conta com a politização do professor, que deve ser capaz de desvendar as ideologias subjacentes aos conteúdos e expô-las à crítica dos alunos.

No que diz respeito à leitura, essa foi a época do surgimento de vários programas de incentivo, foi quando aconteceu o fortalecimento do Instituto Nacional do Livro que, como co-editor de grandes editoras, incentivou novas publicações e novos talentos.

Na década de oitenta, a ação da FAE, com suas Salas de Leitura, levou as obras diretamente às escolas e às bibliotecas escolares e contribuiu para o estreitamento entre Escola e Literatura Infantil, pois o governo se tornou o principal cliente deste setor da indústria cultural, fator este que seria determinante para elaboração de novas regras de criação e recepção da Literatura Infantil de nosso país, pois, além do caráter pedagógico que já lhe

era peculiar, os livros publicados para os públicos infantil e juvenil assimilariam o aspecto mercadológico, determinante para escolha e caracterização de elementos de construção dos textos.

Fernando Paixão, em entrevista a Sílvia Borelli, comenta essa década e suas peculiaridades: “No contexto mais amplo de transformação de ensino escolar e até da própria sociedade, havia espaço para a criação de uma literatura mais leve, mais contemporânea e mais próxima desse público emergente” (BORELLI, 1996, p.116). A nota de Fernando Paixão indica caminhos percorridos não só por escritores ligados à Ática, mas por todos aqueles que desejavam assumir a profissão de escritor e ganhar com a publicação de suas obras. O livro infantil ou juvenil, tornado mercadoria, muda sua feição, adquire novas funções, como a origem do lucro.

5.2 TELEVISÃO E CINEMA: AS DUAS TELAS DA DÉCADA DE 80.

Se considerarmos a produção cultural daquela década, é fácil entendermos as palavras de Fernando Paixão e , para conhecê-la, faz-se necessário levar em conta a televisão, como sua maior propagadora, pois, naquela década, o acesso da população a aparelhos de tevê nos lares brasileiros cresceu consideravelmente. Já existiam, no país, cento e seis emissoras comerciais e doze estatais. O censo nacional de 1980 constatou que mais de treze milhões de residências já possuíam televisões. O crescimento de residências com tevê, de 1960 a 1980, é de mil duzentos e setenta e dois por cento (Disponível em <http://www.tudosobretv.com.br>> Acesso em 25 de janeiro de 2006). Ainda segundo o censo de 1980, na região Sudeste, concentravam-se cinquenta e três por cento da população nacional, só em área urbana, e esse fato a tornava o principal mercado publicitário do país, com um total de sessenta e sete por cento dos aparelhos de tevê (GALINDO, 1986). Por isso, não é de se admirar que se tornasse também o centro das atividades culturais, uma vez nela se encontram Rio de Janeiro e São Paulo, cidades sedes de grandes editoras, rádio, tevês, teatros e cinemas.

Esses dados permitem que se tenha noção da força cultural que a tevê passa a exercer sobre os brasileiros e tornam fácil entender as preferências que serão notadas a partir do contato intenso com esse meio de comunicação.

. No que diz respeito às crianças e aos jovens, essa foi a década em que surgiram, na televisão, ídolos reverenciados até hoje, como Xuxa e Chaves.³⁵ Esses personagens habitavam o universo infantil dos anos oitenta e até hoje são lembrados e reprisados: o primeiro em novas versões e o segundo, em reprises intermináveis dos antigos episódios. O fato é que os dois programas são responsáveis por alguns comportamentos infantis dessa época, lançaram bordões e até sugeriram alterações ortográficas, como a escrita da palavra “xou”. Além disso, é notório o erotismo que a modelo Xuxa deixa transparecer em seus programas infantis e que se tornaria uma constante, em outros apresentados por louras (Angélica, Eliana) ou morenas, como Mara.

Foi uma época em que a indústria do espetáculo se desenvolveu, quando crianças foram seduzidas por naves espaciais que soltavam fumaça, de onde descia a “rainha dos baixinhos”. Essas imagens, com certeza, contribuiriam para o desenvolvimento do imaginário baseado no espetáculo, como se poderá constatar em outras atividades culturais.

Outros programas marcantes naquela época foram *O Balão Mágico*, *Bozo*, e o *Sítio do picapau amarelo*.³⁶ Os dois primeiros programas traziam apresentadores — no primeiro, crianças — que intercalavam suas performances com a exibição de desenhos ou filmes infantis, como foi o caso de Chapolin, que estreou no Bozo. *O Sítio do picapau amarelo* reviveu as aventuras criadas por Monteiro Lobato em histórias adaptadas, às quais se uniram recursos audiovisuais, dando à garotada uma opção mais fácil de contato com a obra lobatiana. São programas leves, que têm o compromisso com o entretenimento, não mais com o engajamento da década anterior e nem com a complexidade experimentalista. Essa foi uma tendência daqueles anos: o crescimento da cultura

³⁵ O programa do Chaves foi exibido em 84 países, inclusive na Rússia, o que o torna um ícone dessa época.

³⁶ O Sítio do Pica-pau Amarelo, em sua primeira versão, esteve no ar de março de 1977 até 1986, alcançando, desta forma, adolescentes de duas décadas.

de massa, mais de acordo com a publicação de obras relativas a veleidades, como moda, biografias, viagens e auto-ajuda, que na época proliferaram e contribuíram para a ilusão de uma expansão cultural.

Os jovens daquela década também assistiram ao surgimento da TV Pirata, que fazia paródia dos programas, como novelas e telejornais, trazendo para o ar um “besterol” que mais tarde garantiria seu lugar entre a programação das redes mais importantes do país.

Foi também nos anos oitenta que o programa de Sílvio Santos consagrou sua fórmula inspirada na televisão americana, com quadros de perguntas, porta da esperança, show de calouros, namoro na tevê e quadros em que artistas eram levados a disputar torneios entre si. Também foi no programa de Sílvio Santos que Gugu Liberato estreou em 1982 e fez com que seu público dançasse a dança do passarinho.

Determinante nessa época foi a presença de Chacrinha, hoje considerado o maior comunicador do país, que distribuía bacalhau e abacaxi para sua platéia do *Cassino do Chacrinha*, além de promover um importante programa de calouros, no qual surgiram alguns nomes do universo musical de hoje e que mesmo acompanhando a tendência à valorização do espetáculo, foi responsável por um novo modo de fazer programas de calouros, até hoje inimitável. Seguindo o modelo *kitch*, a massa era conclamada a participar de suas chamadas, nem sempre agradáveis.

Esse tipo de programa revela a necessidade de se projetar na mídia, que passa a ser comum à população, que busca os quinze minutos de fama e passa a justificar o uso de expedientes escusos para tentar obter sucesso, como se submeter a situações constrangedoras somente para aparecer na televisão.

A música também não resiste à hegemonia da tevê e se une à imagem, dando origem aos vídeos clips, em programas como o *Geração 80* e *Clip clip*, responsáveis pelo lançamento de nomes como os de Michael Jackson e Madona.

Foi também a época em que os seriados americanos, como *O incrível Hulk*, *A ilha da fantasia*, *MacGyver* e *As panteras*, fizeram enorme sucesso. Todos eram caracterizados pela estrutura narrativa de entretenimento, na qual os

conflitos se sucedem e são resolvidos um a um pelo herói, constantemente envolvido numa situação amorosa, bem ao gosto do público, numa demonstração da preferência por narrativas triviais. Destaca-se também a aventura, o mistério e a presença de elementos da narrativa policialesca, que influenciariam nos caminhos da literatura criada nesse tempo.

As narrativas televisivas, da década de oitenta, levam o nome da televisão brasileira para várias partes do mundo. Novelas como *Partido Alto*, *Vereda Tropical*, *A gata comeu*, *Roque Santeiro*, *Dona Beija*, *Vale tudo*, *rainha da sucata*, *Que rei sou eu?* e *Pantanal* povoaram o imaginário de jovens e adultos brasileiros. Muitas foram exportadas, principalmente para Portugal, onde nossos atores se tornariam famosos.

Para Flávio Kothe, a massificação da narrativa trivial se deve ao fato de que “a sua estrutura simplória corresponde à percepção empobrecida e ao raciocínio embotado da maioria da população: isso é adequado à natureza da televisão, que se tornou veículo dominante da narrativa” e que é “um veículo que não favorece mensagens densas e complexas” (KOTHE, p.20). Nesse sentido, a declaração de Fernando Paixão encontra eco, pois a tendência para uma narrativa mais leve se articula com o crescimento da televisão e sua influência sobre os espectadores, que se acostumam ao modelo e passam a tê-lo como paradigma.

Nesse contexto, a Rede Globo, produtora de quase todos os programas citados acima, torna-se referência e, por isso, importante no universo cultural do país, como nos mostra um breve histórico de seu crescimento, para que se possa ter a percepção exata do que significa a emissora no contexto cultural brasileiro da década de oitenta.

Com o encerramento das atividades da TV Tupi, em maio de 1980, o governo dá concessão a duas outras emissoras, a Manchete e a SBT, de Sílvio Santos. Mas, naquele mesmo ano, a Rede Globo passaria a emitir seus programas para setenta e um países e, em 1981, com um faturamento de três milhões de dólares, ganharia o prêmio internacional Emmy, com um musical: *Vinicius para crianças: Arca de Noé I*.

Em 1982, a Globo já detinha setenta e dois por cento das verbas destinadas à publicidade na tevê, contra 15,3% do SBT e 12,8 % da rede Manchete. Dessa forma, é na década de oitenta que se consolida o império da Globo, cuja influência na vida cultural brasileira é inegável, responsável por eleição e deposição de presidentes e pelo lançamento de modas e falares.

Segundo Tony Schwartz, “a mídia — quando utilizada adequadamente — possui um grande potencial para mudar comportamentos” (SCHWARTZ, 1985, p.82) em função da rapidez com que chega aos lares e do alcance simultâneo a milhões de espectadores, o que permite o compartilhamento das informações transmitidas e, portanto, a formação de uma estrutura comum de conhecimento. Dessa forma, os valores privados são modificados por aqueles transmitidos pela mídia. Esse tipo de influência, certamente, é determinante também para a formação de hábitos do leitor, cujo horizonte de expectativa é marcado pela influência da televisão.

No cinema, *Star Wars*, *Superman*, *Indiana Jones*, *De volta para o futuro* e *E.T.* mobilizaram multidões, incentivando produções milionárias, espetaculares, que consolidaram a indústria cultural e seu poder. No cinema brasileiro, essa foi uma década de poucas estrelas, ficando para *Eu sei que vou te amar* o grande destaque, com a Palma de Ouro em Cannes. Para crianças, havia *Os três mosqueteiros trapalhões* e *Atrapalhando a Swat*, ambos protagonizados pelos famosos Trapalhões, que tinham à frente a figura de Renato Aragão.

É esse público acostumado às narrativas apresentadas pelas novelas e pelos filmes que caracterizará os leitores daquela década, influenciados, segundo Flávio Kothe (1985), pelo contato com as narrativas televisivas.

Mas o contexto cultural daquela época deve ser visto também sob outras perspectivas.

5.3 NOVAS TENDÊNCIAS DA MÚSICA

No que diz respeito à música, essa é a década em que *os Menudos* aparecem e fazem uma carreira meteórica, de 1984 a 1986 no Brasil. É também quando surge Michael Jackson, com *Thriller*, considerado um divisor de águas na história fonográfica, pois se tornou o álbum mais vendido de todos os tempos. O *clip* foi exibido no *Fantástico* em 1982. No ano seguinte, Madona lançaria seu primeiro LP, tornando-se conhecida mundialmente com *Like a virgin*. Observe-se que, na música internacional, é uma fase de grande crescimento de mercado, na qual os números alcançam os milhões.

Em termos de música nacional, há uma instabilidade muito grande. Assim como os *Menudos* fizeram imenso sucesso e desapareceram, vários grupos brasileiros de rock, como *Absyntho*, *Afrodite se quiser*, *Conexão Japeri*, *Gang 90* e *Absurdettes*, surgem e desaparecem em intervalos curtos. O *Almanaque dos anos 80* lista mais de vinte grupos, que desapareceram em pouco tempo. No entanto, nomes como *Legião Urbana*, *Kid Abelha*, *Paralamas do sucesso*, *Titãs*, *Barão vermelho*, *Ultraje a rigor* e *RPM* também nascem na década de oitenta e são sucesso até hoje, consolidando o rock brasileiro, que teve como grande marca o primeiro *Rock in Rio*, em janeiro de 1985.

Dentre os grupos infantis, *O balão mágico* e o *Trem da alegria* atravessaram a década, chegando aos anos 90, quando desapareceram.

Outros nomes daquela época ainda permanecem como marcantes na música brasileira, dentre eles, o de Lulu Santos, que lançou seu primeiro LP em 1982, Marina e Rita Lee, cuja carreira solo se firmou a partir de 1980 com o sucesso de *Baila comigo* e *Lança perfume*.

Nas listas das músicas mais tocadas naquela década, misturam-se as de origem estrangeira e as nacionais. Estas, até o ano de 1986, têm maior presença nas pesquisas feitas. No entanto, uma leitura atenta das listas da década, publicadas no *Almanaque dos anos 80*, nos indica que a partir de 1987 a presença da música brasileira cai para menos de cinquenta por cento. Nos dois últimos anos da década, os brasileiros mais constantes são os de Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo, substituindo nomes como Cazusa, Gal Costa e Ivan Lins, presentes no início da década, e dando início ao grande sucesso das músicas

sertanejas brasileiras, que ocorreria nos anos noventa. Nota-se, portanto, cada vez mais, a substituição da boa música pela comercial, representada pelo sertanejo.

Esse contexto cultural permite pensar no jovem daquela época e os valores assimilados por ele, que deverão estar de acordo com aqueles apresentados pelos livros da série, uma vez que a leitura deve, como afirmam Bordini e Aguiar, configurar-se como “atendimento aos interesses do leitor” e “desencadear o processo de identificação de sujeito com os elementos da realidade representada, motivando-o para a leitura” (1993, p.26). Numa sociedade do espetáculo, em que a imagem passa a comandar, espera-se, por exemplo, que a literatura seja marcada pela presença da imagem, para que possa estar em consonância com o momento cultural. Essa ligação se fará presente nas narrativas de formas diferentes, como se verá adiante.

5.4 O LEITOR DOS NOVOS TEMPOS.

Ao se considerar o universo cultural da década de oitenta, percebe-se que este gira em torno do entretenimento puro, por que não dizer, alienante, no qual as idéias de Baudrillard, de simulacro da realidade, ganham espaço, caracterizando as novas relações com a indústria cultural.

Deve-se assinalar também a influência da cultura americana, que se reforça pelos inúmeros programas importados pela televisão e pela música, com o sucesso de Madona e Michael Jackson, que trazem conceitos culturais diferentes. Do mesmo modo, é perceptível a decadência da qualidade tanto dos programas quanto da música brasileira, que ao longo da década dá espaço ao *kitsch*, representado pela música sertaneja, que toma o espaço da MPB.

Algumas dessas relações se farão presentes também na literatura, em que se perceberá a construção da identidade de um leitor influenciado por esse momento cultural. A identificação do leitor empírico das obras produzidas na época é difícil de se estabelecer com exatidão, pois, como afirma Umberto Eco,

O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1999, p.14)

No entanto, se considerarmos que a *Vaga-lume* foi escrita pensando num público de jovens da década de oitenta e que no país, dessa época, o público leitor é mais urbano, em função do grande desenvolvimento das cidades, em especial da região Sudeste, espectador assíduo da televisão e que as escolas, às quais a leitura dessas obras, a princípio, está vinculada, também se encontram maciçamente localizadas nas cidades, podemos pensar num leitor empírico, jovem, urbano e que tem ao seu redor um universo cultural marcado pela superficialidade e pelo espetáculo. Glória Bordini e Vera Aguiar observam, em estudo sobre a literatura e o leitor³⁷, que o jovem lê menos, em função da televisão, e que as obras literárias abandonaram a dificuldade narrativa da década anterior. Esse leitor desacostumado a uma leitura mais complexa, que lhe exija tempo e concentração, pois se limita aos poucos minutos da televisão entre um intervalo e outro e à leitura de textos curtos, terá, certamente, dificuldade em apreciar a leitura longa e densa.

Por outro lado, constatou-se que a Escola também não tem como proposta a formação do indivíduo enquanto tal, mas pretende que ele seja preparado para sua atuação na sociedade. Desse modo, a leitura dos clássicos não só poderia encontrar resistência junto aos leitores, desacostumados às exigências naturais do texto literário, como não atenderia às necessidades da Escola, o que possibilitava o surgimento de um outro tipo de literatura, específica para esse novo público, para esse novo leitor.

Explorando essa perspectiva da recepção da obra, Bordini e Aguiar traçam o perfil do leitor das várias séries escolares na década de oitenta, como resultado de uma pesquisa feita no Rio Grande do Sul (BORDINI e AGUIAR, 1983).

Considerando a idade como determinante para os interesses temáticos das obras a serem lidas, os resultados revelam que o leitor entre a quinta e a sétima séries, portanto, entre dez e treze anos, tem preferência “por livros de aventura

³⁷ Esse estudo foi publicado em livro, em 1989.

em que os problemas são resolvidos por grupos de jovens” (BORDINI e AGUIAR, 1993, p.21) e essas aventuras, muitas vezes, são confundidas com resolução de mistérios, como indicam os títulos citados. A faixa etária dos personagens deve ser, de preferência, a juventude, com ênfase nas pessoas comuns. Os assuntos são o humor, o horror, as aventuras e o amor, prevalecendo o aspecto emotivo, seguido do informativo e, por último, considera-se o reflexivo. Essas informações confirmam o perfil do leitor traçado até então, pois os elementos encontrados em seu universo cultural já apontavam os temas do humor, de aventuras e de amor como constantes e seu dia-a-dia televisivo e apenas confirmam as preferências forjadas pela mídia.

Já os jovens da oitava série, com cerca de quatorze anos, têm preferência pela “ficção esportiva, aventuras, a mor, o presente, o futuro ou o passado remoto”, ou seja, não estabelecem preferência quanto ao tempo, nem tampouco quanto ao espaço, que pode ser “mar, terra firme, Brasil, estrangeiro, cidade, campo, selva, montanha e espaço sideral” (BORDINI e AGUIAR,1993, p.24). Nota-se que as preferências desses dois grupos estão muito próximas, mesmo porque a diferença de idade é mínima e pertencem a uma mesma comunidade histórica, como afirmam Bordini e Aguiar.

Todas essas informações ajudam a traçar um painel no qual se delineia o leitor empírico da série Vaga-lume, mas este terá, além da série, outros textos a sua disposição, como se verá a seguir.

5.5 A LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS EM TEMPOS DE CULTURA DE MASSA.

O estudo das literaturas infantil e juvenil tem suscitado reflexões em todo mundo. Nesse sentido, Teresa Colomer, estudiosa espanhola, tece considerações sobre a literatura infanto-juvenil³⁸ de seu país e as mudanças na análise das práticas pedagógicas que ocorreram nos últimos anos. Em seu estudo, a autora

³⁸ Termo utilizado conforme a tradução de Laura Sandroni para o texto de Colomer.

cita Berstein, formulador do conceito de pedagogia invisível como uma forma de caracterizar “a maneira pouco formulada e difusa na qual, na atualidade, se tendem a transmitir os critério de conduta social às crianças” (COLOMER, 2003, p.162). Esse é um procedimento comum na literatura escrita para crianças e jovens, pois a função pedagógica esteve presente, como já se viu, desde seu surgimento. No entanto, o conceito formulado por Berstein trata do modo sutil como esses ensinamentos são passados, pois hoje já não se aceita facilmente a moral explícita, comum às fábulas, muito anteriores aos contos e aos textos colhidos por Perrault.

Embora disfarçados, os valores de cada época são passados para os leitores e mudam, de acordo com as alterações ocorridas na sociedade, pois as funções educativas se adaptam às mudanças sociais. Por isso, os elementos culturais da década de oitenta, elencados anteriormente, irão interferir também na Literatura, que passará a, progressivamente, assumir função de entretenimento e ócio, obrigando a crítica a reconhecer nessa tendência um novo aspecto literário, antes não levado em conta para o julgamento de uma obra.

Assim, Colomer destaca a importância dos modelos de conduta e interpretação social oferecidos aos jovens leitores, pois esses devem ser capazes de compreendê-los, para que não se percam. Nesse sentido, entende-se uma certa facilitação dos textos, que devem atender à conveniência educativa e ter compreensibilidade. Segundo a autora, a obra que cumpra esses objetivos, ser compreendida e modelar, “pode ser sancionada pelos adultos como literatura infantil e juvenil de qualidade” (COLOMER, 2003, p.164). Vê-se, então, que os critérios para se criticar tanto a obra infantil quanto a juvenil não podem ser os mesmos utilizados para a literatura adulta, cujos objetivos não se estendem ao educativo e nem visam à compreensibilidade do texto para que a educação se concretize.. mesmo na literatura de entretenimento adulta, a finalidade não é educar, apenas distrair.

Na década de oitenta, a literatura voltada para crianças e jovens, deixa transparecer as tendências dos novos tempos, como afirma Glória Bordini:

A literatura(...) nos anos 80, lança-se à apropriação dos meios de cultura de massa, então já garantida pelo agigantamento das redes de televisão, parodiando-os. As obras tornam-se ilusoriamente mais leves, brincam com a história, com os gêneros populares, com o estilo jornalístico e televisivo, abandonam a dificuldade narrativa dos anos 70 (BORDINI, 1998, p. 36).

Segundo a mesma autora, naquela década, “adultos e adolescentes lêem sempre menos, com o advento de novos meios de lazer e conhecimento, como os programas de cuidado físico em academias, os espetáculos televisivos, especialmente os desportivos e telenovelísticos” (BORDINI, 1998, p.37) e a procura por livros se torna mais especializada, pois só se procura aquilo que é necessário para a atualização profissional ou para a formação geral. As obras de entretenimento se reduzem a “romances picantes e vertiginosos” na classe média e a “versões degradadas dos gêneros chamados de triviais” (BORDINI, 1998, p.37) e aos livros escolares, nas classes ditas populares.

O *Almanaque dos anos 80* (Ediouro, 2004), ao apresentar a literatura dessa época, destaca os “best-sellers da criançada”, dentre os quais estão *O menino maluquinho*, de Ziraldo, *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria Machado e a *Coleção do cachorrinho Samba*, de Maria José Dupré, todas lançadas em 1980.

Observe-se que o nome de Maria José Dupré ainda continua a aparecer entre as obras mais citadas para o público infantil, o que, certamente, dá a sua obra o caráter de permanência, apresentado por Jauss como um dos critérios para seleção dos textos literários. A coleção do *Cachorrinho Samba*, seu maior sucesso à época, dá continuidade à tendência surgida na década de setenta, do desenvolvimento de uma série em que um mesmo personagem vive diversas aventuras, como fez Lúcia Machado de Almeida.

Essas crianças, leitores do início da década, seriam, ao final dela, leitores da *Vaga-lume* e essas obras lidas fariam parte de seu repertório, com o qual contariam para compreensão das novas leituras.

No entanto, nem todas as narrativas seguiram caminhos semelhantes. *O menino maluquinho*, título referencial na obra de Ziraldo, aproximou-se da indústria cultural, pois foi transformado em filme em 1994, com a direção de Helvécio Ratton. Hoje, o livro encontra-se à disposição na Internet, numa versão

condensada³⁹, e deu origem a muitos produtos⁴⁰. Houve também um seriado programado para estrear em 2005, na TVE, feito a partir do livro de Ziraldo, assim como cinco peças diferentes sendo apresentadas pelo país e uma ópera. O livro de Ziraldo também foi tema de uma escola de samba de São Paulo, em 2003.

Quanto a *Raul da ferrugem azul*, surgido na década anterior, deve-se ter certo cuidado antes de proclamá-lo como referencial dessa época, pois, como se viu, esse não é um período ditado pelo questionamento ideológico na literatura, marca fundamental dessa obra, incluída por Perrotti na tendência utilitária às avessas, por propor um novo comportamento infantil frente aos adultos.

Para os mais crescidinhos (expressão utilizada pelo próprio almanaque), há indicação de duas séries da Ática: *Para gostar de ler* (volumes compostos de contos de autores internacionais e crônicas de autores brasileiros) e a série *Vagalume*, que aparece com a seguinte legenda: “Lembrada por nove entre cada dez jovens da década, a série foi lançada pela Editora Ática e adotada em muitas escolas” (p.118). Há também referências à obra de Pedro Bandeira, com *A droga da obediência* e à de José Louzeiro, com *A gang do beijo*.

A série *Para gostar de ler* também surgiu na década anterior e se caracteriza por apresentar textos de autores brasileiros e estrangeiros, organizadas em antologias temáticas, de gêneros diferentes, com crônicas, poemas e contos, versando sobre assuntos variados. Foi muito lida na década de oitenta por seu caráter didático, pois o aluno entraria em contato, em uma única obra, com autores de países e tendências diferentes. A organização desse tipo de coleção não foi exclusividade da Ática, pois as editoras Scipione (*A palavra é ...*) e FTD (*Setecentos setecentos*) lançaram coleções semelhantes, embora contivessem apenas seleção contos de autores brasileiros. O certo é que as narrativas curtas

³⁹ No endereço eletrônico <http://ziraldo.com/menino/home.htm> há *A casa do menino maluquinho*, onde podem ser encontradas muitas informações sobre a obra e seu autor. Os dizeres: “O maior sucesso editorial de Ziraldo criou vida própria, e hoje faz parte do imaginário brasileiro” encontrados na entrada do site, dão-nos a dimensão do sucesso dessa obra.

⁴⁰ Segundo a Folha de São Paulo, caderno Ilustrada de 2 de outubro de 2005, há mais de cem produtos licenciados: wallpapers e gibi online em celulares; mochilas, guarda-chuvas e capas de chuva, produtos de decoração de quarto de crianças, roupas etc.

passam a ser muito utilizadas nas escolas e essas coleções espelham esse movimento.

Em outro texto, *A literatura infantil nos anos 80* (1998), Maria da Glória Bordini traz algumas informações importantes sobre a produção daquela época. Segundo ela, “a explosão orientada da literatura infantil nos anos oitenta trouxe conseqüências que perduram até hoje” (BORDINI, 1998, p.40) e fez com que a literatura infantil e a juvenil adquirissem identidade própria, com o surgimento de novos estilos e conteúdos, atraindo jovens para a leitura, que foi largamente difundida pela escola.

Bordini determina as várias tendências que tanto a literatura infantil quanto a juvenil seguiram naquela década, e divide as obras surgidas, segundo a temática, da seguinte maneira: 30% sobre o cotidiano infantil, 27% no âmbito do conto fantástico, 17% dedicados à representação da vida das pessoas; 10% sobre questões históricas, 5% dedicadas ao folclore e à religião, cerca de 4% de adaptações e os 7% restantes referem-se aos gêneros de massa, que versam sobre temas variados (BORDINI, 1998, p.41). Neste sentido se destaca a obra de João Carlos Marinho, que com *Sangue fresco*, de 1989, dá continuidade à linha policial inaugurada com *O gênio do crime*, em 1969. Note-se que a obra deste autor se destina a um leitor mais velho, das últimas séries do Ensino Fundamental, mais próximo do conceito de adolescente, determinado como aquele que está na faixa etária entre os doze e os dezessete anos, segundo a UNICEF, embora essa determinação possa variar bastante.

A autora aponta a verossimilhança como a grande tendência da década. Obras como *Ciganos*, de Bartolomeu Campos Queirós, *Meg foguete*, de Sérgio Caparelli, que tratam de questões sociais, aparecem ao lado da obra de Lygia Bojunga Nunes, desenvolvida nos anos 80 com títulos como *Tchau, de 1985*, cujos contos denunciam problemas sociais, como a desigualdade entre classes, em *O bife e a pipoca* e a separação dos pais, em *Tchau*, conto que nomeia a obra. Lembramos que a grande preocupação da Escola era formar cidadão críticos, discutir a problemática social, politizar o leitor e que essas obras estão em consonância com a postura educacional.

Apesar da tendência para a verossimilhança, autores como Bartolomeu campos Queirós, Lygia Bojunga Nunes e Sérgio Caparelli não submetem o estético ao tema. Suas obras, principalmente as dos dois primeiros, são marcadas pela linguagem poética e não apresentam facilitação para um entendimento rápido. Nelas, pode-se dizer que o referido ensinamento é passado de maneira bastante difusa, aproximando-se mais do conceito de discurso instrumental, formulado por Perrotti ,do que do de utilitário. Da mesma forma, o leitor a que suas obras se destinam não pode ser determinado como infantil. São obras para serem lidas por leitores de diferentes idades que as compreenderão em níveis diferentes, de acordo com seu repertório e sua capacidade interpretativa. São autores que se destacam, mesmo na seleção já feita por Glória Bordini, ao relacionar títulos e autores, mas que não são os mais lidos nas escolas, como nos indica a pesquisa de Bordini e Aguiar.

Outra observação que deve ser feita sobre as obras dessa época é que o antagonismo entre adultos e crianças, característico da literatura dos anos setenta, principalmente nas obras de tendência utilitarista às avessas, dá lugar, na década de oitenta, às obras em que adultos e crianças se unem para brigar contra as adversidades, reforçando a tendência de denúncia de problemas sociais. São exemplos dessa tendência *Cão vivo, leão morto*, de Ary Quintella, *Porã*, de Antônio Hohlfeld , publicadas em 1980,e *Você viu meu pai?*, de Charles Kiefer, publicada em 1987.

No que diz respeito ao aproveitamento do folclore, destaca-se o nome de Joel Rufino dos Santos, que em 1984 publicou *Histórias do Trancoso*, recuperando o elemento cômico-satírico dos contos populares, e *A botija de ouro*, obra considerada por Glória Bordini como modelar. Destaca-se, também, nesta tendência, Ricardo Azevedo, com o aproveitamento do imaginário nordestino, que se desenvolve também na poesia, com Marcus Accioly, em *Guriat: um cordel para menino*, no qual o estilo dos cantadores nordestinos é recriado e conta a história de Sucram, um menino nordestino, e suas aventuras pelo espaço agreste. O livro é ilustrado com xilogravuras e ganhou, em 1980, a indicação de altamente recomendável para o jovem, concedida pela FNLIJ.

A obra de Ricardo Azevedo, de grande diversidade, apresenta, ainda hoje, textos que resgatam a oralidade, alguns deles compilados em livros cujas ilustrações, feitas por ele mesmo, são xilogravuras, a exemplo das capas dos folhetos de cordel. É o que acontece com *Contos de enganar a morte*, publicado pela Ática, em 2003.

Outros poetas, como José Paulo Paes, Sérgio Caparelli e Tatiana Belinki criam poemas a partir da poesia folclórica. Roseana Murray e Bartolomeu Campos Queirós nos presenteiam com poesia a partir de temática variada, sem perder de vista o universo infanto-juvenil, e tornam-se referenciais na poesia para essa faixa-etária.

A narrativa intimista também ganha espaço nos anos oitenta. Obras como a de Marina Colasanti, que publica *Doze reis e a moça no labirinto do vento* e a de Ana Maria Machado, com *Bisa Bia, Bisa Bel*, ambas de 1982, trazem para o universo infantil discussões como as relações infância-velhice e questionamentos sobre a emancipação feminina. Há que se destacar a aproximação entre as obras de Marina Colasanti e Bartolomeu Campos Queirós, no que diz respeito à determinação do leitor. *Doze reis e a moça no labirinto do vento* é um livro de contos que podem ser lidos como textos ligados à tradição das narrativas maravilhosas ou podem ser lidos como metáforas do relacionamento homem/mulher, como acontece em *A mulher ramada*, um dos mais belos contos dessa autora. Construídos em linguagem poética, simbólica, minuciosamente elaborada, os textos de Colasanti têm a marca do estético e não se ligam às tendências pedagógicas que caracterizavam a produção infantil ou juvenil, razão pela qual foram mantidos afastados da Escola por muito tempo.

Também são indicados por Bordini como intimistas autores como Joel Rufino dos Santos, de *O curumim que virou gente*, Maria Heloísa Penteado, com *O short amarelo da raposa*, Fernanda Lopes de Almeida, com *Pinote, o fracote e Janjão, o fortão*; Mirna Pinski, com *As muitas mães de Ariel*, todos de 1980, e com e Maria Clara Machado, de *A viagem de Clarinha*, de 1984, embora suas narrativas não tenham a força nem a beleza das obras de Marina Colasanti.

Como se pôde notar, as tendências e os títulos apresentados por Bordini estão de acordo com as algumas das preferências dos jovens apontadas pelas pesquisas, pois quase todas as obras têm personagens jovens e narram aventuras. No entanto, o critério para escolha dos títulos foi o estético não a preferência dos leitores, como se viu *no Almanaque dos anos 80*. Antes, os títulos apresentam uma seleção feita pela crítica, isso é, o leitor especializado de que nos fala Leila Perrone-Moisés e que nem sempre traduz o gosto do leitor comum.

O estabelecimento do cânone da literatura juvenil torna-se mais complicado do que da literatura adulta, uma vez que as obras têm três tipos diferentes de leitor: o jovem aluno, o professor e o crítico, que nem sempre estão em consonância. Enquanto a Escola, representada pelo professor, busca os ensinamentos do texto, o crítico deve avaliar o teor artístico da obra e o leitor infantil ou juvenil tende a identificar-se com aquelas em que encontra “as satisfações pessoais”, pois o que busca nos livros é o que lhe “diz respeito, e que (lhe) é útil.” (BLOOM, 2001, p.17-18). A perspectiva do leitor não especializado, seja ele adulto ou criança, é a do prazer e, “sem dúvida, o prazer da leitura é pessoal, não social” (BLOOM, 2001,p.18). Fica, portanto, difícil que uma obra escrita para crianças ou jovens, mas selecionada por adultos, agrade aos vários grupos de leitores, com perspectivas tão diferentes em relação à obra.

Eliana Yunes, em artigo elaborado para a FNLIJ, intitulado *Critérios para seleção de obras para prêmios, em 1990*, já citado nesta tese, afirma como um dos critérios de seleção a preocupação com o outro, ou seja, “a perspectiva da criança é fundamental para que ela possa encontrar ressonância de suas questões mais preeminentes”. No entanto, o que se percebe em várias das obras aqui relacionadas é a perspectiva desejada pelo adulto em relação à criança, embora esta nem sempre corresponda ao prazer infantil.

A bem da verdade, a escolha da temática reflexiva, tanto no fazer quanto na indicação de leitura, está mais próxima do segundo leitor das literaturas infantil e juvenil: o adulto, mais especificamente, o professor, sobre quem refletiremos agora .

Se o primeiro leitor empírico foi caracterizado como o jovem urbano, inserido num contexto cultural caracterizado pela valorização do supérfluo, do banal, o professor, além de pertencer a esse mesmo contexto histórico, e, portanto, estar sujeito às mesmas influências, encontra-se despreparado para o papel de mediador de leitura, que lhe exigem desempenhar. Cercado pela atenção das editoras, assediado por catálogos nos quais as obras são apresentadas como mercadoria sedutora, o professor se deixa levar pela apresentação de temas cada vez mais ligados às necessidades da prática escolar e não necessariamente ao interesse dos alunos. Há também, em seu dia-a-dia, uma sobrecarga de trabalho que não lhe permite debruçar-se sobre várias obras, para que possa avaliá-las, ou investir numa atualização. Ele se vê premido pelas exigências profissionais que o desejam crítico, formador de opinião, mas não tem acesso à formação contínua de que necessitaria para tal desempenho.

Como as editoras vêem o livro como uma mercadoria que deve ser vendida e, por isso, deve agradar àquele que a consome — nesse caso, à escola — as encomendas concentram-se mais nos interesses escolares que no gosto do leitor infanto-juvenil e mais até mesmo que no gosto da crítica, que não chega a influenciar na compra de obras para a escola. Dessa forma, o professor mantém-se, freqüentemente, alienado do processo de escolha dos títulos, que normalmente se reserva ao pedagogo, embora este não tenha formação literária alguma, muito menos específica em literatura infantil ou juvenil.

A Lei de Diretrizes e Bases, n. 9394/96, define que a leitura deve ocupar um lugar primordial na formação escolar. Maria Alice Faria aponta a necessidade de que não se trabalhe apenas com obras eruditas na escola, que esta “se abra, sem preconceitos elitistas, para outras manifestações literárias, como a literatura para crianças e jovens, a literatura popular e mesmo a de massa” (FARIA, 1999. p.9). A autora, ao pesquisar em 1988 a recepção dos textos literários por adolescentes, constata a preferência por sessenta e seis títulos e relaciona os seguintes autores como os preferidos dos adolescentes: Lannoy Dorin, com vinte e uma indicações; Marcos Rey e Maria José Dupré, com doze indicações; João Carlos Marinho, com oito ; Homero Homem, Luiz Puntel e Ganymedes José com

sete; Graciliano Reis com seis; José Maviel Monteiro, Jair Vitória e José Mauro de Vasconcelos com cinco.

Note-se que os autores indicados pelos jovens não constam na lista de Glória Bordini, à exceção de Maria José Dupré. Deles, quatro estão inseridos na série *Vaga-lume*, Lanny Dorin, que aparecia em primeiro lugar, hoje se dedica mais à Psicologia e é autor de livros sobre comportamento e não aparece incluído entre os autores lidos na Escola. José Mauro de Vasconcelos, que foi grande sucesso com as obras *Meu pé de laranja lima* e *Rosinha, minha canoa*, encontra-se esquecido pela crítica, acusado de produzir “literatura de massa”.

Esses fatos nos fazem lembrar, mais uma vez, as teorias da Estética da Recepção e constatar as mudanças ocorridas na história da literatura em função das percebidas no horizonte de expectativas da comunidade histórica, pois obras como as de José Mauro de Vasconcelos, que foram consideradas muito boas, a ponto de serem lidas nas escolas e se transformarem em filmes, hoje jazem no esquecimento, tanto dos leitores como da crítica.

Também Nelly Novaes Coelho nos apresenta, em seu *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*, o surgimento de vários nomes na literatura infanto-juvenil da década de oitenta. Alguns deles, hoje, no início do século XXI, encontram-se consagrados. Outros desapareceram. Os nomes indicados por ela como aqueles que “tiveram sua criatividade e consciência crítica comprovadas por uma produção inovadora” (p.214) são muitos e, dentre eles, permaneceram os de Ângela Lago, Eva Funari; Luís Galdino; Luís Puntel; Luís Camargo; Marina Colasanti; Paula Saldanha; Sílvia Orthoff e Ricardo Azevedo, quase todos já citados anteriormente nesta tese, pela voz de Glória Bordini. Os outros tomaram caminhos diversos, afastaram-se da literatura para crianças e jovens, como é o caso de Roniwalter Jatobá e Doc Comparato, cujos nomes se projetaram na literatura adulta, na criação de roteiros ou dedicaram-se à tevê, como é o caso de Paula Saldanha.

Nelly Novaes Coelho destaca a criatividade como maior valor das obras e afirma que em 1985, ano de publicação de seu livro, as editoras trabalhavam junto aos professores para adoção da literatura que serviria para serviria para as

leituras exigidas pelos programas, mesmo sem os professores estarem preparados para tal escolha. Essa situação transformou as editoras em tutoras do processo de leitura desenvolvido em nossas escolas, pois como os professores não estavam capacitados para a seleção de autores e obras, deixavam-se influenciar pelas sugestões das editoras, que desenvolveram trabalhos de *marketing* junto às escolas, com distribuição de catálogos e obras aos professores, sugestionando-os pela presença de tais títulos. Nesse sentido, apesar da grande responsabilidade que a Escola deveria ter sobre o processo de formação do leitor, esta muitas vezes foi substituída pela pressão das editoras sobre ela.

Concordando com as observações feitas por Nelly Novaes Coelho, deve-se notar que, infelizmente, a situação não mudou muito. Professores despreparados continuam a se deixar manipular pelas editoras e hoje, também pela mídia, que indica obras sem levar em conta os aspectos literários. Nesse sentido, a crítica literária passa a contar com um outro fator determinante para a leitura das obras: a propaganda, que tem compromisso com o mercado e não com o literário.

Os títulos citados até agora foram selecionados levando em conta, principalmente, o aspecto literário. No entanto, fala-se de um tempo marcado pelo desenvolvimento da cultura de massa, que em sua representação literária é freqüentemente ignorada pela crítica, apesar da propaganda. Essas obras, para as quais a designação “entretenimento” parece mais adequada, fazem parte do acervo cultural dessa época, como afirma José Paulo Paes:

Literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa(...) Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor.(...) [A cultura de massa] reduz a representação artística dos valores a termos facilmente compreensíveis ao comum das pessoas(...) no âmbito da literatura de entretenimento vige a categoria gênero. Seriam, fundamentalmente, o romance policial, o romance de aventuras, a ficção científica e a ficção infanto-juvenil.(1990, p.25-26,28)

Nesta tese, já se discutiu a cultura de massa e, no que diz respeito à literatura, viu-se que o termo se aplica àquela escrita com a intenção alienante, pois além de entreter deve ser responsável por processos ideológicos. No que diz respeito à literatura feita para jovens e crianças, o termo se justifica com o fato de haver uma ligação entre Escola e publicação, o que garante o alcance de

inúmeros leitores, embora se possa discutir essa posição. Massa é o termo designado para indicar a literatura produzida para o povo semiletrado da sociedade. No entanto, a literatura escrita para jovens e crianças está destinada justamente ao público que está se formando, que se desenvolve no campo do conhecimento, e é utilizada pelos professores como forma, não só de desenvolvimento da capacidade de leitura, mas também, como já se viu, como fonte de conhecimento de conteúdos a serem desenvolvidos nos programas. Sob essa perspectiva, o termo literatura de massa não se aplica totalmente. Por isso, prefere-se utilizar literatura de entretenimento para as obras escritas para esse público, considerando-se que, mesmo estando a serviço da escola, o entretenimento é uma proposta clara dessa produção. Além disso, o termo “literatura de massa” vem carregado de conotação negativa e, como se viu em capítulo anterior desta tese, dificulta a percepção da obra em suas particularidades, uma vez que comparada à chamada “alta literatura” não apresenta os mesmos elementos, visto que as duas têm funções diferentes.

José Paulo Paes faz distinção entre as obras publicadas para o público infante-juvenil, o que nos faz pensar nas particularidades que essas obras apresentam, como já se viu anteriormente, mesmo quando os autores se apropriam de gêneros já existentes.

Dentre eles, Glória Bordini aponta a ocorrência do conto de horror, das histórias de aventura, da novela sentimental, da ficção científica e do conto policial, que nos interessa mais particularmente em função das obras que serão editadas nesta década e passarão a integrar a série *Vaga-lume*.

Como já vimos em capítulo anterior, a literatura policial se consagrou entre os jovens com elementos próprios. Nesse sentido, a obra de João Carlos Marinho é modelar, pois foi ele quem propôs esse novo paradigma, como nos aponta Regina Zilberman:

As personagens são crianças ou jovens bastante inteligentes; o grupo é misto e une-se por laços de amizade; cada um dos participantes exibe uma qualidade ou atributo que o particulariza; dificilmente as personagens sofrem problemas econômicos; o grupo encarrega-se de denunciar alguma ação criminosa nem sempre percebida pelos adultos ou pela polícia; a ação criminosa atinge-os particularmente, fato de que nasce a determinação por solucionar o problema. (ZILBERMAN, 2005, p.122)

A turma do Gordo, que surge em 1969, na década de oitenta se consagra em obras como *O livro de Berenice* e *Berenice detetive*, ambos de temática metalingüística, nas quais a turma, além de viver as aventuras costumeiras, se envolve da elaboração e publicação de obras literárias. Dentre eles, a falta de dinheiro não é problema, pois o pai de Bolacha é muito rico, o que lhes permite transitar por todos os espaços, sem dificuldades.

Regina Zilberman destaca, na obra de João Carlos Marinho, a importância que a figura feminina adquire, pois nas obras citadas acima, Berenice desempenha papel central, enquanto o Gordo funciona como seu coadjuvante. Para Zilberman, este fato se deve à crescente importância da mulher na sociedade brasileira, que é observada pelo autor, para manter a atualidade de suas histórias.

Mantendo alguns aspectos encontrados na obra de João Carlos Marinho, Marcos Rey cria, em 1981, a primeira narrativa escrita especialmente para a série *Vaga-lume*. Por solicitação de Jiro Takahashi, editor da Ática na época, escreve *O mistério do cinco estrelas*, uma narrativa na qual ocorre um crime que será desvendado por Leo, o boy do hotel cinco estrelas onde o crime ocorre, com a ajuda de Gino, seu primo paraplégico, e de sua namorada, Ângela.

A partir deste momento, faz-se necessário um estudo mais detalhado de Marcos Rey, cuja obra foi, como afirma Borelli, “um divisor de águas das alterações no modelo original da série” (BORELLI, 1996, p. 116) e que, por isso mesmo, receberá nesta tese, uma atenção especial, em relação aos outros autores da *Vaga-lume*.

6. UM MARCO NA *VAGA-LUME*: MARCOS REY.

Viu-se que o contexto da década de oitenta tornou-se propício ao desenvolvimento de novas fórmulas de narrativas para jovens e que a obra de Marcos Rey é referencial para essa época, quando seu nome era lembrado constantemente pela crítica.

Neste capítulo, pretende-se ler e analisar as obras deste autor inseridas na série, de maneira a criar um painel que justifique a importância de seu nome na *Vaga-lume*, a ponto de ser visto como o criador de sua identidade.

Para isso, serão apresentadas as quinze obras que fizeram parte da série, relacionadas também com a obra adulta deste autor e outras atividades com que se envolveu, uma vez que sua obra juvenil é vista como parte desse todo.

6.1 VIDA E OBRA.

Contrariando as tendências contemporâneas da crítica literária, aqui se faz uma breve incursão pelo histórico da vida deste autor, por se entender que há, em sua obra, elementos importados de outras atividades desempenhadas por ele e que, por isso mesmo, ajudam a formar o painel de uma época. Por outro lado, sua história pessoal de leitura freqüentemente se refletirá em sua produção, tanto para jovens quanto para adultos, e se fará importante na escolha do gênero que o consagrou.

Marcos Rey nasceu em São Paulo, em 1925, com o nome de Edmundo Nonato. Circulou pelo mundo das letras desde 1941, quando seu primeiro conto foi publicado pelo jornal Folha da Manhã. Transitou por universos variados, como o jornalismo, a redação publicitária, os roteiros de TV, teatro, rádio, cinema e a literatura, chegando a ser premiado com o jabuti de 1967, com *O enterro da cafetina* que, juntamente com *Memórias de um gigolô*, virou filme. O cinema foi uma nuance importante de seu trabalho, pois a linguagem utilizada em roteiros se refletiria mais tarde em suas obras literárias.

Na tevê, seus roteiros para programas infantis como *Vila Sésamo* e *O sítio do picapau amarelo* (durante sete anos adaptou os programas para a Globo) colocaram-no em contato com o universo infantil, retomando uma aproximação antiga, datada da década de quarenta, quando Marcos Rey traduziu histórias infantis para a Melhoramentos, como se viu no capítulo no qual se estuda o surgimento da *Vaga-lume*.

Em 1980, publicou, pela editora Escrita seu primeiro livro infantil: *Não era uma vez*, e em 1981 tornou-se escritor constante da Ática, com a publicação de *O mistério do cinco estrelas*.

A partir daí, passa a ser mais conhecido por sua obra infanto-juvenil e declara, em depoimento a Edla van Steen, sobre a nova atividade:

Creio que permanecerei na faixa infanto-juvenil, raia mais estreita e por isso mais desafiadora. Trabalhar , para mim, nessa direção significa colaborar diretamente no estímulo à leitura, ainda possível na juventude (...) O que me seduz no escrever para a pivetada é que se trata de público que repele o embuste, a mentira. (Marcos Rey, citado por BORELLI, 1996, p. 133)

Como se pode notar, ao começar a escrever para jovens, Marcos Rey tem em mente estimular a leitura neste público, que ainda não fora suficientemente trabalhado. Essa preocupação pode ser percebida em várias de suas obras, de formas diversas, seja por meio de narrativas estimulantes, desafiadoras, seja pela citação de outras obras, de maneira que instigue o leitor à leitura.

Por meio desta estratégia, Marcos Rey deixa-se ver também como leitor, cujo repertório é representado pelas obras citadas ou relacionadas a seu texto . Como se irá perceber nas páginas seguintes, foi leitor contumaz de Machado de Assis, de romances policiais em geral e parece ter tido uma certa preferência pela obra *Memórias de um sargento de milícias*, citada diversas vezes em suas obras. O interessante é que essa estratégia é comum também à obra adulta, pois tanto em *Memórias de um gigolô* quanto em *O enterro da cafetina* aparecem citações de obras das mais variadas naturezas, como *Bom dia, tristeza*, poetas românticos, como Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, Cláudio Manuel da Costa, Monteiro Lobato, revistas de quadrinhos, como Mandrake e Flash Gordon, Sir Conan Doyle, Thomas Mann, para citar alguns. Aos poucos, o leitor vai se apossando do repertório bastante ecumênico de Marcos Rey, que não hesita em

atribuir suas leituras a sus personagens, sejam eles elementos noturnos, como ocorre em sua obra adulta, sejam jovens em busca de crescimento. Todos lêem, tudo é lido, sem parecer haver distinção entre autores que devem ou não ser lidos.

Essas e outras particularidades serão vistas a partir de agora no estudo da obra deste autor que, na série *Vaga-lume*, são em número de quinze.⁴¹ São obras publicadas quase que anualmente e fizeram de Marcos Rey o nome mais representativo da *Vaga-lume*, pois criaram um modelo seguido ao longo das outras décadas por vários autores da série.

6.2 O MISTÉRIO DO CINCO ESTRELAS.

O mistério do cinco estrelas foi a primeira obra escrita especialmente para a série. Resultou de uma encomenda feita por Jiro Takahashi, como se viu anteriormente. O fato de ser encomenda é visto, no meio intelectual, de forma negativa, pois confere à obra a condição de mercadoria, mas alguns autores, como Ruth Rocha, declaram preferir trabalhar assim. O fato é que o livro escrito para jovens, de modo que refletisse seu mundo e que falasse a sua linguagem, foi um sucesso, como atesta a venda e a crítica.

No que diz respeito à venda, entre março de 1981 e fevereiro de 1995, foram 983.632 mil exemplares vendidos. O fato é que, em 2004, os direitos de publicação deste de vários outros títulos antes inseridos na série foram vendidos, pela viúva, Alda Donato, à Editora Global, que a partir do primeiro semestre de 2005 passou a publicá-los.⁴²

A obra apresenta, à guisa de prefácio, uma rápida biografia do autor e algumas palavras assinadas por ele, que levam o leitor a fazer uma ligação entre Leo o — protagonista — e o Davi bíblico: “É a história dum Davi contra Golias. O

⁴¹ Em ordem de publicação, temos, a seguir, todas as obras deste autor que serão lidas e analisadas aqui, a começar pelo *Mistério do cinco estrelas* (81), já citado acima. São elas: *O rapto do garoto de ouro*(82), *Um cadáver ouve rádio*(83), *Sozinha no mundo*(84), *Dinheiro do céu* (85), *Bem-vindos ao Rio*(86), *Enigma na televisão*(87), *Garra de campeão*(88), *Quem manda já morreu*(89), *Corrida infernal*(90), *Na rota do perigo*(91), *Um rosto no computador*(92), *Doze horas de terror*(93), *O diabo no porta-malas*(95) e *Gincana da morte*(97).

⁴² Os títulos vendidos pela viúva foram *O mistério do cinco estrelas*, *O rapto do menino de ouro*, *Bem-vindos ao Rio*, *Dinheiro do céu*, *Doze horas de terror*, *O enigma da TV*, *O diabo no porta-malas*, *Na rota do perigo* e *Sozinha no mundo*.

pequeno Davi da Bíblia venceu o gigante Golias apenas com uma pedra e uma funda. Mas há outros meios de se derrubar grandes obstáculos. A persistência não é o mais prático mas talvez seja de todos o mais eficiente” (REY, 1981).

Ao ler esse texto introdutório, percebemos a heroicização do menino Leo, visto como capaz de vencer os obstáculos que se apresentarão em sua trajetória, sem se deixar derrubar pelas dificuldades. Lembrando o texto de Teresa Colomer, notamos aí que o autor tenta transmitir para o leitor, já na introdução do livro, um valor de comportamento: a persistência. Um valor positivo que deve contribuir para a formação do ser humano, objetivo apontado como desejável neste tipo de obra. Além disso, encontramos na intertextualidade com o texto bíblico e, portanto, exemplar, uma característica comum a vários grandes escritores brasileiros e uma estratégia narrativa (a intertextualidade) que se tornará recorrente na obra deste autor. Essa estratégia contribui para que, desde a epígrafe, comece a ser construído o leitor-modelo deste texto.

O leitor-modelo, segundo Umberto Eco, é um conjunto de estratégias textuais projetadas a partir da intenção de um leitor previsto pelo autor. Dessa forma, ao citar o texto bíblico, o autor espera que a enciclopédia do leitor contenha essa obra e que ele conheça a história de Davi. Ainda assim, o texto apresenta indicações do que se deseja que o leitor encontre na história de Davi: a importância da persistência para que se vençam os obstáculos.

Nas obras de Marcos Rey, de modo geral, destaca-se também como estratégia a utilização de uma linguagem coloquial, que se aproxima da variante lingüística utilizada pelos jovens, que identificam o falar dos personagens com o seu. Nesse sentido, é comum encontrarmos situações do uso da oralidade, como a contração de preposições, sem que se burlem as normas gramaticais, como deseja a Escola.

Outra particularidade que se tornará constante na obra de Marcos Rey e que já surge nesta primeira obra é a localização espacial: a trama se desenrola em São Paulo, razão pela qual seria conhecido como cronista daquela cidade. Deve-se lembrar que o leitor jovem da década de oitenta é urbano e que os ambientes

rurais não são mais desejáveis nessa época, quando se pretende preparar o jovem para viver em sociedade.

Essa é uma outra estratégia textual que ajuda a construir o leitor-modelo das obras de Marcos Rey e uma característica que se estenderá a quase toda literatura produzida para jovens e crianças nesta década, como já se viu anteriormente.

Ao criar um confronto entre Leonel, menino que não mente e trabalha no Emperor Park Hotel, como “bellboy” para ajudar à família, e o Barão, o grande Golias, considerado “um santo homem”, idôneo e filantrópico, mas que é um bandido, escondido sob a capa de bom cidadão, Marcos Rey coloca em discussão alguns valores, como a aparência enganosa das pessoas e o valor da honestidade, que afinal vence. Por outro lado, ao determinar o personagem Leo como investigador auxiliado pelo primo Gino, paraplético por causa da paralisia infantil, que se locomove numa cadeira de rodas, e em cuja casa se esconde nos primeiros dias, o autor está estabelecendo uma nova tendência para a série, inscrevendo-a no rol dos romances policiais escritos para jovens no Brasil. Gino é o cérebro das investigações, é um grande jogador de xadrez e planeja os movimentos feitos por Leo com a precisão que o jogo exige.

No desenrolar das investigações, Leo e seus ajudantes — Guima, Gino e Ângela, sua namorada — descobrem que há um esquema de corrupção, encoberto pela doação a entidades carentes como forma de lavagem de dinheiro conseguido com contrabando. Depois de correr vários perigos, ser perseguido pelos bandidos, Leo consegue provar sua inocência e a culpa do Barão.

Nota-se que, além da imagem do herói jovem — outro elemento estratégico na construção do leitor-modelo — o autor trabalha com alguns outros conceitos que se deseja transmitir aos leitores, pois a situação de Gino traz à discussão a situação dos parapléticos na sociedade- seu lugar, sua capacidade de produção — e a falta de adequação de espaços para eles, pois o menino, ao final, declara que quer ser arquiteto para “colocar uma rampa em cada edifício.”(p.128), e que fará uma cruzada contra as escadas, pois não adianta só lamentar, “é preciso fazer alguma coisa.”(p.128). De acordo com a Escola crítica,

esse é um valor desejável para o jovem, conscientizado desse problema social por meio da narrativa. Da mesma forma, a inclusão, uma tendência da Escola de hoje, também está presente, pois além de incentivar mudanças nos espaços da cidade para melhor acolher os deficientes físicos, há também uma proposta de que estes lutem por uma situação melhor e não fiquem apenas se lamentando.

A namorada de Leo, Ângela, é de outra classe social, por isso seus pais não querem o namoro, apesar de ela o admirar muito. Como se viu nas pesquisas feitas por Glória Bordini e Vera Aguiar, as histórias de amor são importantes para jovens leitores e essa é uma outra estratégia utilizada pelo autor que, a exemplo de Lúcia Machado de Almeida, une o romance entre jovens aos elementos do romance policial.

O leitor-modelo, apresentado por Umberto Eco como aquele “capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1986,p.39) deverá pois ser o jovem que se identifique com o personagem e possa fazer a leitura de forma envolvente, solidária, pois para os adolescentes a justiça é fundamental e Leo, após ser acusado injustamente, é redimido quando o delegado, doutor Arruda, aparece “com a mão aberta, expondo-a a uma hipotética palmatória” (p.127), e o equilíbrio é restabelecido.

Esses temas são tratados de maneira indireta, de modo a reforçar sua percepção como a pedagogia invisível, citada por Colomer. Desse modo, embora esteja ainda atrelada à Escola, a obra de Marcos Rey se distancia bastante das obras do início do século e aproxima-se dos modelos da literatura de entretenimento.

Ao considerarmos esta obra como representante da novela de detetive escrita para jovens, notamos que há algumas diferenças fundamentais do modelo criado por João Carlos Marinho, a começar pela figura do detetive, pois não há uma turma que desvende o crime, mas Leo e seu ajudante, Gino, como nas novelas de detetive tradicionais. Os outros — Guima e Ângela — fornecem ajudas ocasionais, mas quem trabalha no processo investigativo e corre riscos são Leo e Gino. A estrutura da obra é a novela, na qual há vários núcleos de conflito,

sucedidos, que mantêm o leitor atento, desejando chegar ao final. Não há, no entanto, os sete passos apontados por Dove para o padrão clássico do romance policial: o problema, a solução inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação, pois não há o passo das primeiras luzes, uma vez que Leo conhecia, desde o início, o nome do culpado. Outro elemento digno de nota é que o herói, nesta obra, não se limita a reflexões sobre o crime, mas se envolve em aventuras nas quais sua pessoa é ameaçada, muito diferente do que ocorria com Dupin ou mesmo Sherlock Holmes, modelos para a narrativa policial da época.

Outro aspecto que merece destaque no que diz respeito à literatura escrita para jovens é que adultos e adolescentes não se confrontam. O investigador não acredita em Leo porque havia sido manipulado pelo Barão, mas não há uma disputa entre a polícia e as crianças, como ocorre em *O gênio do crime*. Ele não é, portanto, um detetive auto-suficiente, como a turma do Gordo.

Apesar de apresentar bem delineado o seu leitor-modelo, levando-nos a pensar na definição de “texto fechado” estabelecida por Umberto Eco —aquele em que “toda maneira de dizer, toda referência enciclopédica, seja aquilo que possivelmente o seu leitor pode entender” (ECO, 1986, p.40) — há alguns elementos que demonstram o desejo do autor de alterar o horizonte de expectativas de seu leitor, pois embora a narrativa seja linear e a trama feita para atrair o jovem leitor, o texto literário apresenta qualidades significativas para o gênero e que, certamente, contribuirão para a evolução do processo de leitor, uma preocupação expressa pelo próprio autor, como se viu, no prefácio da narrativa. Além disso, ao acrescentar novos elementos à narrativa policial, seja ela a tradicional ou a criada por João Carlos Marinho, Marcos Rey estabelece um novo paradigma que, sem dúvida, interferirá no horizonte de expectativas dos leitores de sua época.

6.3 O RAPTO DO MENINO DE OURO.

Publicada em 1982, deu origem a uma peça teatral, segundo informação apresentada em seu prefácio.

A localização espacial é a mesma: São Paulo, assim como o bairro, o Bexiga. Como já acontecera antes em *O mistério do cinco estrelas*, Leo e seus ajudantes resolverão um mistério: o rapto de um menino famoso no bairro, que há um ano ganhara um prêmio num programa de televisão. Alfredo, é primo de Leo, que ainda trabalha no mesmo hotel. Também o policial é o mesmo da primeira narrativa, assim como Guima e a mãe de Gino. Há um núcleo de personagens que estarão presentes em várias narrativas, como se verá ao longo de suas análises. O doutor Arruda já respeita Leo como ajudante importante para desvendar os crimes: ele não é mais suspeito.

Gino se desenvolve no papel de detetive, pois todo o raciocínio é dele. É ele que assume a investigação, quem anota informações, quem chega a conclusões. Os passos da investigação são, constantemente, comparados a jogadas de xadrez, como já acontecia no texto anterior.

Leo e de Ângela quase que se restringem a colher informações. O crime acontece logo nas primeiras páginas e a narrativa se desenvolve toda em torno da investigação, como por exemplo, em *Os crimes da Rua Morgue*. O processo investigativo se aproxima mais do dedutivo, usado por Dupin ou Holmes e o vilão somente será revelado nas últimas páginas, correspondendo aos passos do romance policial em que o vilão deve ser alguém sobre quem, a princípio, não recai nenhuma suspeita. Durante as investigações, no entanto, há algumas pistas falsas, que levam o leitor a considerar outros possíveis culpados, pois havia várias pessoas com motivos para o crime. Esse é outro passo previsto na organização do romance policial.

Ângela ganha maior importância e chega mesmo a ser valorizada por sua inteligência. Aqui se reconhece o mesmo processo apontado por Regina Zilberman, ao refletir sobre a obra de João Carlos Marinho (ZILBERMAN, 2005, p.123), em que destaca a valorização da mulher na década de oitenta como motivo para a valorização da personagem Berenice, que também ganha destaque na turma do Gordo.

Nesta novela também há que se assinalar a presença da intertextualidade. O autor cita várias obras interessantes para a leitura de jovens, como por exemplo *Tom Sawyer*, de Mark Twain, *A ilha do tesouro*, de Robert Stevenson e *O lobo e o mar*, de Jack London. Além da evidente intenção de estimular seu leitor à leitura de outras obras, estas pertencentes à literatura universal, Marcos Rey salienta as possibilidades do cego, pois esses títulos são indicados por Oscar, um rapaz cego que as lê em Braille. Aliás, ele está organizando uma biblioteca em Braille, o que nos parece ser outra sugestão do autor. Se na narrativa anterior Marcos Rey destaca as potencialidades de um paraplégico e as reforça nesta, também aqui sobressaem as possibilidades de um deficiente visual integrar-se à sociedade, desde que procure uma forma de vencer sua deficiência; a acuidade auditiva do deficiente visual, que dá a Leo informações importantes, fundamentais para o desvendamento do mistério é valorizada: Oscar é capaz de ver mais do que aqueles que enxergam. Como se pode constatar, a presença da inclusão — no sentido que a Escola prevê em seu sistema atual — é encontrada também nesta obra, correspondendo às tendências educacionais.

Além da citação dessas obras, há uma referência ao processo investigativo dos romances policiais, pois “Como se fosse um detetive famoso ou procurasse imitar um deles, Gino manteve a calma, o alicerce de todo raciocínio lógico”(p.20). Na página anterior, já havia sido feita uma referência a Sherlock Holmes, para quem um fio de cabelo bastava para desenvolver a investigação. Assim, elementos de narrativas policiais são trazidas a esta para auxiliar na construção dos personagens de Marcos Rey. Essa referência poderia, também, despertar a curiosidade do leitor sobre outros romances policiais, contribuindo para seu desenvolvimento como leitor, assim como para o aumento de seu repertório cultural, pois através da leitura da obra de Conan Doyle o leitor poderia chegar a outros autores, como Agatha Christie, Maurice Leblanc e até mesmo Edgar Allan Poe.

Edmir Perroti, em sua obra *O texto sedutor na literatura infantil*, estabelece diferenças entre o instrumental e o utilitário, nos textos destinados às crianças. O utilitário, como já se viu, é mais do que formador, no sentido em que

nos fala Colomer, é “manifestação capaz de doutrinar o leitor” (PERROTTI, 1986, p.47) e destaca o fato de que na literatura infanto-juvenil “o cuidado com a elaboração do discurso só interessava na medida em que isto não constituía um entrave para o ensinamento” (Idem, p.27), ou seja, a elaboração do texto está, também, a serviço da ideologia.

Nestas obras de Marcos Rey, percebe-se o instrumental, no sentido de tentar passar conceitos e até hábito de leitura para as crianças, mas ele não aparece de forma explícita e sim do modo que Colomer chama de “pedagogia invisível” (COLOMER, 2003, p.162). Não se trata, portanto, de doutrinar a criança e também não se abandona a elaboração do discurso, uma vez que se percebe um cuidado com a linguagem que, assim como na narrativa anterior, é coloquial, com tendência para o uso de vocabulário rico, mas que também apresenta a ocorrência da linguagem figurada.

Nota-se que apesar de estar escrevendo para jovens, de escolher um gênero considerado menor, porque pertencente à chamada literatura de massa, o autor não se descuida da elaboração do discurso literário, como fazem autores, cujas obras, ainda segundo Perrotti, são “trabalhos flácidos, inconsistentes e sem coesão” (PERROTTI, 1986, p. 27).

Assim como em *O mistério do cinco estrelas*, nesta obra também o autor delinea bem o seu leitor-modelo com a escolha do léxico, a identificação com o personagem, as referências contextuais, mas percebe-se que as indicações de títulos aumentam, exigindo mais do leitor que se não possui em sua enciclopédia as leituras referidas, poderá ir em busca delas, o que, como já foi citado, parece ser a intenção do autor. Então, o seu leitor-modelo deve ser curioso, para conhecer novas obras e aumentar sua enciclopédia, o que certamente influenciar em seu horizonte de expectativas, que será influenciado por outras leituras diferentes daquelas com que ele estava acostumado.

6.4 UM CADÁVER OUVE RÁDIO

Um cadáver ouve rádio, de 1983, também traz como personagens os mesmos Leo, Gino, Ângela, Guima e o detetive Arruda.

A exemplo das histórias anteriores, o crime acontece nas primeiras páginas: um nordestino, radicado em São Paulo, no Bexiga, aparece morto. Como era sanfoneiro e sua sanfona desaparecera, esse parece ser o motivo do crime, o que dirige as investigações para outro sanfoneiro, João Valentão. Entretanto, no decorrer da narrativa, o estágio de confusão, apresentado por Dove como um dos sete passos do romance policial, se intensifica e aparecem vários suspeitos, a começar pelo menino que descobre o corpo até chegar a ex-mulher de Boa-vida, mas esta é assassinada também. Desse modo, tem-se dois assassinatos a serem desvendados.

Leo e Ângela readquirem sua importância. Leo, que ainda trabalha no Emperor como mensageiro, desempenha o papel de detetive, envolve-se em perigo e Ângela, que novamente é solicitada por sua esperteza, complementa suas atividades.

Gino permanece como o cérebro do grupo, que tem a ajuda da polícia. No entanto, também ele passa por situações de perigo, pois o assassino, quando descoberto, tenta matá-lo, jogando-o no meio do trânsito paulista, preso à cadeira de rodas. Ao final é ele que, pelo processo dedutivo, descobre o assassino das duas pessoas.

Há, também aqui, uma referência a Sherlock Holmes, ao uso da lupa. Além disso, no teatro está sendo apresentada uma peça adaptada da obra de Daniel Defoe, para o público juvenil. A referência feita às aventuras do naufrago e do índio Sexta-feira aparece com a intenção de despertar o leitor para essa obra e valorizá-la. Vista como referencial da narrativa de aventuras, a obra passará a fazer parte do repertório do leitor e contribuirá para a leitura de outras obras, deste e de outros autores. A valorização da leitura se faz presente em outros momentos, como quando Leo chama Ângela para sair e ela diz que não pode ir, pois está “lendo um livro muito bacana” (p.17). Esses pequenos trechos colocados estrategicamente no texto refletem-se no contexto do leitor e explicitam a preocupação em estimular a leitura do jovem, elemento recorrente

na obra deste autor e determinante para a construção do leitor-modelo, como já foi assinalado.

Note-se também uma referência ao trabalho do tradutor-desempenhado por Edmundo Nonato, durante muitos anos- que aparece na página 97 como “um trabalho árduo”, numa referência a outra atividade de Marcos Rey, aproveitada como material para a ficção juvenil, na qual as várias atividades intelectuais desempenhadas por ele servem de sugestão para o jovem.

No que diz respeito ao momento histórico no qual a narrativa ocorre, desta vez Marcos Rey incumbe-se de registrar a presença nordestina em São Paulo, pois além de Alexandre, o Boa-vida assassinado, há vários outros personagens ligados a ele que também vieram do Nordeste e vivem no Brás, antigo reduto italiano e hoje, grande concentração de nordestinos.⁴³ Deste modo, há referências à comida nordestina, à música e às tradições que são mantidas pelos emigrantes, mesmo quando estão distantes de sua terra. Há também um dado referente a um movimento contrário: Muriçoca, o menino que encontra o cadáver, recebe, do governo, uma passagem de volta para o Nordeste, pois a vida não está boa em São Paulo, onde ele foi ameaçado de morte.

No senso comum, a cidade de São Paulo é apontada como “a maior capital nordestina do Brasil”, numa referência à enorme quantidade de migrantes vivendo lá. É pertinente, portanto, a alusão que o autor faz a esse grupo, uma vez que ao se dispor a registrar através de crônicas o cotidiano dessa cidade, não pode ignorá-lo.

Outra relação com o contexto histórico do leitor é a citação do jogo da Loteria Esportiva. No *Almanaque dos anos 80*, os autores destacam o personagem criado para apresentar o resultado da loteria esportiva no programa televisivo Fantástico: a zebrinha. Nesta narrativa, a causa dos assassinatos é justamente um prêmio de loteria que havia sido ganho por Boa-vida, que já havia

⁴³ Os migrantes se espalharam por todo o Estado, mas a Região Metropolitana de São Paulo apresentou-se como a mais importante área de atração populacional do Estado, tendo as migrações contribuído com 56,6% do crescimento da população da região no período 1960-1970. Com o passar dos anos, a migração foi diminuindo. Nos anos 60, chegavam à cidade 128 mil migrantes por ano, a partir de 1980 a média anual caiu para 68 mil, segundo dados do Seade.

feito 12 pontos em outro jogo e temia apenas que, desta vez, acontecesse alguma “zebra”, para lhe tirar a sorte grande de completar os treze pontos .

No que diz respeito às questões sociais, o personagem João Valentão, que durante boa parte da narrativa é perseguido como criminoso, ao final revela-se solidário com as crianças “excepcionais”, como se costumava denominar os portadores de deficiência mental. Como se pode perceber, até agora, em cada uma das narrativas há uma questão social a ser abordada de forma sutil, sem que se formulem lições de morais explícitas.

Esses elementos nos lembram o Marcos Rey cronista, citado por Borelli, que narra a ação enquanto sujeito atuante dela, pois faz parte daquele momento histórico e as ações narradas são presenciadas cotidianamente, como o alto preço da gasolina e a poluição, não apenas imaginadas. O narrador, sempre em terceira pessoa, é o *flaneur*, que transita pelas ruas da cidade e as traz para sua obra.

Por outro lado, as estratégias textuais encontradas nas outras obras continuam a ser encontradas nesta, configurando o mesmo leitor-modelo para as três.

6.5 SOZINHA NO MUNDO.

Sozinha no mundo, traz algumas novidades em relação aos textos anteriores: não aparecem as personagens Leo, Gino ou Ângela e nem há a presença do policial detetive.

A protagonista, Maria Paula, conhecida como Pimpa, perde a mãe durante uma viagem para São Paulo e se encontra órfã na cidade. Ajudada por pessoas que estavam no ônibus, é levada para a casa de uma família, onde recebe a visita de uma mulher que se diz do juizado de menores. Como a mulher se mostra rude e agressiva, a menina foge com sua mala e aí que começam suas aventuras pela metrópole

É ajudada pela dona de um parque de diversões, mas logo é encontrada pela mulher do juizado e tem que fugir. Envolve-se com um aliciador de menores, passa uns dias numa casa de uma antiga estrela de cinema e, por fim, é atropelada e levada para um grande casa, onde, decorridos alguns dias, descobre estar destinada a morrer. A menina torna a fugir e a polícia prende os culpados, que confessam estar interessados na herança à qual a menina tinha direito.

Percebe-se, por este rápido resumo, que esta seria uma narrativa de aventuras, se não houvesse o mistério da perseguição, que só é solucionado ao final. Durante boa parte da leitura, o leitor acredita que aquela mulher de *tailleur* é realmente do juizado e que está à procura de Pimpa em nome do juiz, mas algumas pistas vão, aos poucos, mostrando que há algo errado com ela. A situação se complica quando D. Regina, a única que poderia fornecer à menina o endereço do “tio Leonel”, é assassinada e Pimpa é acusada do assassinato. No entanto, até o final, o leitor não pode sequer imaginar a causa da perseguição e muito menos a identidade do vilão, só revelada nas últimas páginas. Embora fuja ao esquema do romance policial, essa narrativa atrai e sensibiliza o leitor, pela sucessão de conflitos apresentados que chegam a nos fazer pensar na estrutura da novela, na qual há uma sucessão de núcleos conflitivos que se resolvem, todos protagonizados por um mesmo personagem, e cuja ação conduz o leitor ao desenlace.

Deve-se destacar, no que diz respeito à linguagem, o uso de palavras pouco utilizadas por jovens, como *recalcitrante* ou *sexagenária*, além da presença constante de estrangeirismos, como por exemplo *tailleur*, *mignon* e *dangler*. Percebe-se, mais uma vez, que o autor não se preocupa em utilizar um vocabulário reduzido para alcançar o jovem leitor, mas parece querer aumentar seu vocabulário ativo, com palavras novas. Seu leitor-modelo, portanto, mais uma vez, será o leitor curioso, que buscará o significado das palavras desconhecidas, para aumentar seu vocabulário. Caso não faça isso, não deixará de entender a história, mas não corresponderá às expectativas do autor. Como argumenta Umberto Eco, nem sempre o leitor-modelo é previsto com suficiência

e caso não vá em busca das palavras novas, nada o impedirá que entenda a trama, garantia dada pelo contexto em que esse vocabulário se apresenta.

Destaque-se, também, a presença de um capítulo só de pontos, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, capítulo cxxxvix-De como não fui ministro d'estado, p. 158. Essa presença, além de ativar a memória de um leitor de cuja enciclopédia a obra machadiana faça parte, aponta-nos a semelhança de recursos estilísticos entre narrativas consagradas e a obra infanto-juvenil, e demonstra que o autor não faz diferença entre a coleção e obras fora dela. Essa estratégia não interfere na construção do leitor-modelo, antes, reforça a idéia já defendida aqui de que Marcos Rey espera levar seu leitor pela mão, ao encontro de novos textos, mais complexos que o seu. É como se, cômico da esquematização que a série exige, procurasse fazer de sua obra um trampolim para o acesso a obras consideradas maiores.

Se na narrativa analisada anteriormente Marcos Rey destaca a profissão de tradutor, nesta o autor destaca o cinema, outra atividade de que, como se viu em sua breve biografia, esteve bastante próximo. Noel, um personagem secundário que Pimpa conhece durante sua ida para São Paulo, adora cinema, tem uma Super 8 e vive querendo fazer curtas. No fim, um desses curtas permite o desvendamento do mistério e o reconhecimento da mulher que perseguia Pimpa. Nota-se, em cada um dos textos, o entrelaçamento das atividades desenvolvidas pelo autor na tessitura de suas narrativas infanto-juvenis, o que as coloca no mesmo nível de importância.

6.6 *DINHEIRO DO CÉU.*

Dinheiro do céu foi publicado em 1985 e apresenta algumas diferenças em relação aos textos anteriores.

É comum, nas obras da *Vaga-lume*, a presença de um prefácio, fazendo referência ao texto, como já vimos na obra de Lúcia Machado de Almeida. Neste livro, no entanto, há dois prefácios: um apresentando o autor e sua obra e outro remetendo o leitor à gênese da obra e a seu gênero, assinado com as letras M. R., indicando-nos o nome do autor, reforçando as ligações com a Escola e com o segundo leitor, o professor.

Apenas um olá, antes de começar.

Dinheiro do céu não é uma história policial como as anteriores que escrevi para esta coleção – desculpem-me. Mas não pensem que abandonei o gênero. Vou fazer ainda muitas outras e sempre enquadrando um problema social.

Desta vez atendo a uma sugestão feita pessoalmente e por carta por muitos professores e professoras. Pediram-me eles um verdadeiro romance em que o personagem, um rapaz, já começasse a viver no intrincado mundo dos adultos. Um enredo que enfeixasse emoções, conflitos e barreiras próprios da idade. As grandes hesitações, os primeiros empregos, os primeiros amores. Achei que valia a pena tentar. Um segredo: também fui moço e sei como as coisas acontecem.

Dinheiro do céu desenrola-se em 1964, quando houve uma revolução no País. Toda boa história precisa ter um fundo histórico. Mas não se trata de coisa antiga. Pouco mudou de lá para cá, materialmente, e, no íntimo das pessoas, ainda menos.

Aos mestres preocupados em dar uma visão real do mundo a seus alunos, pago a promessa.

Aos meus leitores habituais, garanto- não ficarão decepcionados. Há muito suspense, enigmas e surpresas neste atribulado início de vida do personagem Danilo Marino. E também uma boa dose de humor.

Se gostarem, o jovem que fui agradece.

M. R. (REY, 1985, p. 5)

O prefácio, como se pode notar, dirige-se aos dois leitores: ao professor, que fez a encomenda, e ao aluno, leitor contumaz das histórias, a quem pede desculpas. Nele o autor revela os ingredientes contidos na narrativa e que estão presentes também em outras, como o suspense, os enigmas, as surpresas e o humor, elementos do “best-seller”, na concepção utilizada por Muniz Sodré, como sinônimo para literatura de massa e folhetim (SODRÊ, 1988,p.5-6). A sugestão, seguida pelo autor, não diz respeito a conteúdos pedagógicos, mas a situações da vivência dos jovens que, certamente, poderiam gerar exemplos com a identificação com os personagens, como se tem desejado da literatura, de modo geral.

Além disso, a construção do leitor-modelo, a exemplo do que acontece em *O mistério do cinco estrelas*, começa a se dar a partir daí. Ao diferenciar os

interesses dos dois leitores – os professores e professoras e seus leitores habituais – o autor deixa clara a consideração do duplo leitor-modelo. Suas obras são escritas para agradar ao professor – responsável pela seleção das obras e, portanto, pelo sucesso de venda – e ao aluno, a quem, em última instância, a obra deve agradar e provocar reações, previstas pela teoria do efeito de Iser e de Jauss, desejáveis pela Escola..

Ao leitor-modelo professor, é enviada a mensagem de que esta obra discute uma questão social, o que já se percebia em outras obras. Parece então ficar claro que essa é uma exigência deste leitor, não do outro, o aluno. Do mesmo modo, a preocupação em fazer “um verdadeiro romance”, portanto uma questão de gênero, também é do professor, capaz de identificar os elementos dessa modalidade narrativa. Note-se também a preocupação demonstrada pelos professores de que o personagem vivesse situações verossímeis, capazes de despertar o leitor jovem, de fazê-lo identificar-se e resolver, quem sabe, alguns de seus conflitos a partir da leitura.

Ao leitor contumaz cabe a indicação da presença de suspense, enigmas, surpresas e humor, assim como a informação sobre a revolução ocorrida no país em 1964, dado que, ocasionalmente, poderá não fazer parte da enciclopédia do jovem leitor.

A obra é escrita, pois, para dois tipos de leitores, com enciclopédias e interesses diferentes, o que certamente, ficará marcado na elaboração do texto.

Escrita em primeira pessoa, diferente daquelas apresentadas até então, todas em terceira pessoa, *Dinheiro do céu* permite, desde o início, a identificação do leitor com o personagem, que “ouve os passos da mãe” e é “o caçula, o raspa de panela” (REY, 1985 p.9).

O espaço também é São Paulo, Bexiga. Danilo, o personagem narrador, conta-nos a história de sua família, na época em que tinha dezesseis anos. O avô, Don Francesco, vai à Itália em busca de uma herança (o dinheiro do céu) e a família passa meses – o tempo da narrativa – esperando sua volta e fazendo planos para utilizar a fortuna que ele traria. Nesse meio tempo acontecem muitas coisas, que são contadas por Danilo.

Localizada nos anos sessenta, mais precisamente em 1964, há uma série de expressões utilizadas à época, que ajudam na demarcação temporal, o que não acontece nas narrativas anteriores, nas quais o tempo da narrativa é indeterminado e remete o leitor a sua contemporaneidade. O contexto histórico pré-golpe de 64 é cuidadosamente delineado, inclusive com reações da população — no caso os parentes e amigos de Danilo — diante da tomada de poder dos militares. As propostas de reforma agrária, econômica, enfim, de base, são apresentadas ao leitor, que passa a conhecer as expectativas do povo em relação ao novo governo recém empossado e em relação às idéias socialistas divulgadas naquele momento. Da mesma forma, o leitor toma conhecimento da decepção do povo diante da tomada de poder pelos militares, da participação dos professores em comícios, o desaparecimento de pessoas com ideais socialistas e o estado de desânimo da nação, onde “havia uma ordem de cabeça baixa, enquanto ressurgiam os assuntos do cotidiano” (REY, p. 89).

Esse momento histórico é também marcado pela referência a músicas (*Carcará, Garota de Ipanema, Samba de uma nota só, Corcovado, O barquinho*) como se a intenção fosse dar ao leitor um panorama da época, não só quanto às questões políticas, mas também culturais. O filme de televisão *Dr. Kildare* serve de inspiração para o irmão de Danilo querer ser médico; a fotonovela, leitura das adolescentes daquela época, é também citada, como referência ao modo de ver o mundo. Teresa, a irmã de Danilo, o conhecia através da janela, onde passava horas debruçada, a exemplo das heroínas românticas, e “sabia tudo de amor pelas fotonovelas” (REY, p.49) Nas páginas finais do livro, Teresa substitui a janela pela tevê e passa a ver telenovelas, ao invés de ler fotonovelas. Esse foi o caminho seguido pelas adolescentes da época e que culminou no desaparecimento das revistas, hoje substituídas por suas similares *Júlia, Sabrina*, etc... Outra revista da época, *Mandrake*, dá nome ao empregado do pai de Danilo, numa referência clara ao personagem de histórias em quadrinhos, pois ambos faziam mágicas. Note-se que em *Memórias de um gigolô* há referências diretas a esse personagem de quadrinhos, aqui retomado.

No que diz respeito à linguagem, gírias da época, como “calhambeque” e “cafona” e o slogan criado para a cidade (São Paulo não pode parar) são as poucas presenças de ditados populares e palavras em italiano.

A intertextualidade nesta obra merece atenção especial. Como já se viu nas análises anteriores, a citação de títulos da literatura brasileira e universal é uma prática comum no texto deste autor. Em *Dinheiro do céu* esse recurso não só se intensifica, com a citação de inúmeras obras⁴⁴ como o personagem Danilo se dedica à leitura de algumas delas e as comenta. No dia do golpe de 64, por exemplo, ele escreve: “Lembro de mim no meu quarto lendo *Memórias de um sargento de milícias*” (p.80) e mais adiante, torna a enfatizar a leitura como algo prazeroso e voluntário: “Quando chovia, preferia ficar no quarto, lendo. Eu descobrira Machado de Assis e Lima Barreto e andava animado com eles. Se não desse para cursar a faculdade, tentaria adquirir cultura assim:lendo. Aliás, esses escritores, por coincidência, não puderam estudar muito” (p.93). O processo de sedução do leitor para a leitura parece claro nesta obra. Aos poucos, o autor cita nomes, títulos de obras acessíveis ao leitor jovem, com idade semelhante à do personagem e chega mesmo a apontar a leitura como um caminho para se adquirir cultura, a exemplo dos dois autores que se tornaram famosos, apesar de não terem tido ensino regular.

Ao final, o personagem revela-se um hábil escritor e um leitor ávido, que “adiava esse momento lendo livros — minha biblioteca crescia— e escrevendo alguma coisa.”(p.125). Há, portanto, a referência à própria atividade desenvolvida por Marcos Rey, como também já ocorrera em outros textos. Além disso, o pai de Danilo, a exemplo do de Marcos Rey, era gráfico e editor. Como a obra foi escrita a partir da sugestão dos professores, percebe-se nela um maior compromisso com as expectativas escolares, que se revelam no processo de formação do leitor.

No que diz respeito ao aspecto metalingüístico, esta obra, até agora, é aquela em que está mais forte. Por ser uma narrativa em primeira pessoa, o

⁴⁴ As obras citadas são de natureza e nacionalidade diferentes, como por exemplo *O capitão Blood e Ella, a feiticeira, O médico e o monstro, Memórias de um sargento de milícias, O caso dos dez negrinhos, As aventuras de Huckleberry Finn*, fora a referência a *Machado de Assis, Lima Barreto e Olavo Bilac*.

aspecto confessional se torna mais presente e o narrador, a exemplo de outros narradores famosos, como Bentinho, de *Don Casmurro*, comenta o processo de criação. Aliás, percebe-se nesta narrativa um eco daquela. Há presença do confidente do apaixonado, também um agregado, como José Dias; o narrador mostra-se inseguro quanto à fidelidade de suas lembranças e à sua capacidade de descrever, assim como Bentinho: “Tentei muitas vezes descrever meu encontro com Mafalda na lanchonete:fracassei. Não que o tempo tenha apagado os diálogos. É que não consigo descrever sensações” (p.33). Mais adiante, o narrador confessa sua dificuldade de descrever outra personagem: “procuro descrever para mim mesmo a beleza de Antonela.Tarefa que tentei com Mafalda, fracassando por falta de palavras. Desta vez havia palavras, mas me atropeliei com elas” (p.85) e comenta, assim como Bentinho: “Eu não disse até agora? Puro esquecimento: Meu nome é Danilo.”(50) ou ainda, “Mas, para terminar o capítulo....”(p.89) ou “O fim poderia ser aí, eu preferia, mas teve mais.”(p.123).

Assinale-se que a aproximação com a alta literatura é uma particularidade da literatura de entretenimento que, dentre outras propostas, traz em si a intenção de proporcionar ao leitor a sensação de cultura adquirida por meio de sua leitura.

Se lembrarmos a proposta inicial do texto, de atender aos pedidos dos professores que desejavam “um romance de verdade”, poderemos atribuir a singularidade desta obra à tendência de aproximá-la da literatura adulta, por isso, até mesmo o modo narrativo apresenta particularidades, pois apesar de ser em primeira pessoa, há momentos em que o narrador desaparece para dar lugar ao modo dramático de narrativa, ou seja, os personagens assumem o comando dos diálogos, sem a interferência do narrador, como ocorre na página 16:

Meu pai: -Será que pediu emprestado?
 Minha mãe:-Teria ganho no jogo do bicho?
 Teresa: - Quem sabe achou uma carteira cheia de dinheiro?
 Fúlvio: - Ou ajuntado cruzeiro a cruzeiro no colchão.
 Tio Salvador: - Ele era formidável na bisca e no três-sete.Pode ter limpado os bolsos de muita gente, nas cantinas.

Esse tipo de procedimento, o uso do discurso direto, causa uma mudança no ritmo de leitura e exige do leitor uma postura diferente frente ao texto. Há,

portanto, uma dificuldade que não aparece em narrativas facilitadas, características da literatura de massa.

6.7 BEM-VINDOS AO RIO.

Bem-vindos ao Rio, de 1986, também traz como paratexto uma entrevista com Marcos Rey, concedida aos alunos de uma escola. Nela o Autor discorre sobre seu processo de criação, títulos que publicou, a importância da leitura, como fonte de conhecimento e possibilidade de desenvolver o raciocínio, e dá um conselho sobre a leitura, pois “Tudo que o homem sabe está nos livros, sejam de estudo ou ficção”. Além disso, como já acontecera em *Dinheiro do céu*, o autor chama atenção para o fato de um diploma não ser a finalidade da vida das pessoas.

Além dessa entrevista, há um outro texto assinado por Marcos Rey, à guisa de epígrafe⁴⁵: “Há dois mundos, o de cima e o de baixo. Quem vive no de cima pode, por curiosidade ou acidente, conhecer o outro. Mas os que estão no de baixo só através do sonho viajam para o de cima.” MR.

Ao começarmos a ler o texto percebemos que os dois mundos a que o autor se refere são demarcados por condições sociais: a pobreza e a abundância. Esses mundos serão palco dos conflitos vividos pelos personagens, que reproduzem na narrativa situações possíveis de serem vivenciadas pelos leitores na realidade.

Também nessa narrativa, os personagens Leo, Gino e Ângela não aparecem. Os protagonistas são Cláudio, um menino da classe média curitibana, e Patrícia, também da classe média, só que de Brasília. Os dois estão de férias no Rio de Janeiro e são seqüestrados tão logo chegam à cidade. A narrativa se passa durante o tempo em que estiveram no cativeiro.

⁴⁵ Segundo Massaud Moisés, epígrafe é o vocábulo que designa “os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo, ou poema” e pode fornecer uma idéia da doutrina básica de um poeta ou romancista e seu nível cultural (MOISÈS, 1982, p.189).

Os seqüestradores são adolescentes, assim como os seqüestrados e o contraste entre o universo dos dois grupos de jovens é cuidadosamente estabelecido pelo autor, o que nos remete à epígrafe. Os meninos de rua são apresentados sob pseudônimos: Baixo, Nariz, Baden, Tereca, Tito, Aliás, Pequinês, Sebão, diferente dos seqüestrados, que têm nome e sobrenome.

As crianças, no entanto, apesar de serem apresentadas como raptoras, não são de má índole. Ao contrário, todas elas têm uma história que justifique sua saída de casa e a escolha pela vida na rua. Pequinês, por exemplo, fugira de casa porque seu padrasto bebia, batia em sua mãe e ainda lhe roubava todo dinheiro que havia conseguido no trabalho como engraxate. Tereca já vira uma irmã morrer de fome e apesar de sua aparente agressividade, sempre que lhe sobrava um dinheirinho dos roubos comprava frutas para levar a sua tia, ainda moradora da favela onde crescera. O pai de Baixo fora morto pela polícia, porque o menino estivera doente e o pai, sem outro recurso, havia feito um assaltado, do qual não retornaria. Ele estava estudando, mas depois disso, parara os estudos e acabara entrando para o bando: “uma vez enfiou a mão na gaveta dum bar de estrada e saiu correndo. a primeira porque tinha fome; a segunda porque já tinha aprendido” (p.65). Sebão já estivera na FEBEM, mas entrara para o crime por causa do pai, que também bebia e batia em todos. Quando não estava na “toca”, como os meninos se referiam ao esconderijo onde mantinham Cláudio e Patrícia, Sebão ia para casa, onde encontrava a mãe e lhe fazia carinho, como qualquer outro menino de sua idade. Baden era assim conhecido por causa de sua ligação com a música. Viera da Bahia para tentar a sorte no Rio, mas seu dinheiro acabara e, como tinha fome, começara a roubar.

Na praia, onde a diversão é grátis, Baixo e Teresa contemplam as pessoas de posses, “os grã-finos”, que degustam camarões à sombra de tendas. É nessa hora que surge a discussão sobre as pessoas de posses serem “de bem” ou não, pois, como lembra Baixo, há os crimes de colarinho branco, praticados por essas pessoas, que “numa tacada só arrancam milhões” (p.66). Essa é uma outra questão a ser discutida pelos jovens alunos das escolas da década de oitenta, cuja principal meta era a politização do cidadão.

Quando fazem planos para o dinheiro do resgate, sonham com coisas pequenas, como doces, voltar para a escola, para a Bahia... são crianças assustadas e sem opções. Ao final, somente Tereca e Sebão conseguem escapar, todo o bando é morto ou preso. Os personagens são, apresentados assim sob prismas diferentes, complexos, redondos, não há estereotipificação. Nem mesmo Cláudio, que tenta fugir do cativo e é recapturado assume papel de herói idealizado. Embora demonstre coragem ao tentar fugir e enfrentar seus raptos, quando percebe que está cercado e que não dará resultado, volta atrás. São personagens próximos do real.

A figura do receptor também é explorada. Há um adulto que vive da compra do produto do roubo das crianças, sempre com grandes lucros e ciente da origem do material comprado. Marcos Rey chega a enfatizar o sarcasmo dessa figura, por trás das crianças. Este continua impune, nada lhe acontece, pois se esconde sob a capa de homem de bem, com fotos dos netos na loja até.

Fica claro também que, ao optar pela complexidade de seus personagens e apresentar ao leitor um ponto de vista que não é comumente visto — o dos marginalizados — Marcos Rey antecipa estratégias que vinte anos depois seriam comuns, como as que encontramos no romance-reportagem, a exemplo de *Abusado- o dono do Morro Santa Marta*, escrito por Caco Barcelos, no qual Juliano VP, o traficante, é também “um criminoso com refinado gosto literário” (Disponível em <http://virtualbooks.terra.com.br/estante/Abusado.htm>>Acesso em 4 de novembro de 2005.)

A linguagem utilizada em *Bem-vindos ao Rio*, apesar deste ter como personagens principais meninos de rua, não apresenta uma variante lingüística muito diferente da empregada normalmente por Marcos Rey em seus textos. O português coloquial utilizado pelo narrador em terceira pessoa difere do falado pelos meninos principalmente por causa das muitas ocorrências das gírias características desse grupo social, como toca, pássaros (os jovens seqüestrados), racha, truta, crocodilagem, pichulés que servem para caracterizar o meio em que vivem. Nenhum deles estudou, mas a reprodução de seu falar não é marcada por erros de concordância ou regência, fato comum entre os falantes da língua que

não tiveram acesso à norma culta. Ainda estava muito longe o tempo em que a reprodução da oralidade que marca o texto de um André Santana, por exemplo, seria utilizada em obras destinadas a jovens. Por outro lado, não se pode esquecer de que o autor tem como finalidade incentivar o leitor jovem à leitura e que a utilização de uma variante lingüística popular não fazia parte das propostas escolares nem do autor. Por isso, embora soe um tanto estranho o fato de crianças semi-analfabetas utilizarem um falar próximo da língua padrão escrita, se fizermos a leitura sob a perspectiva da época, esse fato não será visto como problema de construção, mas como adequação aos padrões da época.

No que diz respeito ao contexto histórico, não há nada que localize a narrativa num determinado momento. Não há referências a revoluções, acontecimentos específicos que nos permitissem localizar temporalmente. Percebe-se, no entanto, que os fatos se desenrolam na contemporaneidade, em função da caracterização de personagens e do ambiente.

Ao tratar da violência nas grandes cidades, Marcos Rey muda de espaço, deixando de lado o cenário habitual das aventuras de seus personagens para situá-las na cidade maravilhosa, provavelmente em função da fama que já existia quanto à violência ali, mas esta serve apenas de pano de fundo, pois como a ação se passa quase toda no cativoiro, são poucos os momentos em que há alguma relação com prédios ou praças. Chama atenção, no entanto, o interesse dos meninos pela parte antiga da cidade, em detrimento das belezas naturais, tema mais constante na propaganda sobre a cidade. Destaque-se também o fato de um carioca, ao ser questionado sobre o endereço do Museu de Arte Moderna, desconhecer totalmente, inclusive o nome. Parece que nem mesmo o carioca conhece sua cidade ou que a cultura não é acessível a todos.

No que diz respeito à intertextualidade, a ocorrência, nesta obra, é mínima. Somente em um capítulo há uma referência à obra de Shakespeare: *Sonho de uma noite de verão*, mas essa vem em forma de título, modificado para sonhos duma noite de verão e, se o leitor não tiver em sua enciclopédia a referência à obra do dramaturgo inglês, não a perceberá.

Este não pode ser visto como um romance policial juvenil, apesar da ocorrência do seqüestro e dos personagens jovens. Antes, assemelha-se mais a um romance de reportagem, hoje tão em uso na literatura contemporânea que, a exemplo de um *Cidade de Deus* tende a denunciar a violência na cidade, mas sem deixar de mostrar o outro lado, as causas sociais, as razões pelas quais as pessoas se envolvem no submundo .

Desse modo, mais uma vez estamos diante de um texto no qual são embutidos valores, sem que esses apareçam explicitamente endereçados ao leitor, como acontece em qualquer literatura.

6.8 O ENIGMA DA TELEVISÃO.

O enigma da televisão, narrativa de 1987, é também situada no Rio de Janeiro e foge ao modelo da narrativa policial para jovens estabelecida em *O mistério do cinco estrelas*, pois não há personagens adolescentes envolvidos, nem como vítimas nem como investigadores. Há uma série de assassinatos de atores da Mundial, uma rede de televisão, e a construção da novela policial se reproduz, nesta obra, a partir do modelo de um romance policial que estava sendo lido por um dos primeiros personagens a serem mortos ; surgem vários suspeitos antes que o verdadeiro culpado seja descoberto, o que só acontece ao final e surpreende o leitor, pois o assassino é justamente aquele que contratara o detetive para solucionar o caso.

O romance que serve de pista para o desvendamento do caso é de Douglas Irish, nome desconhecido no gênero, mas apresenta a tática de matar vários inocentes, para encobrir o interesse verdadeiro do assassino, trama bastante usada por grandes autores, como Agatha Christie

Por se tratar de acontecimentos ligados à tevê, há uma série de elementos próprios desse meio de comunicação que são incluídos no texto. A começar pela apresentação dos personagens em forma de elenco: há o desenho de cada um deles , subscrito pelo nome e pelo papel que desempenham na história. Esse paratexto, diferente dos que aparecem nas outras obras, não se relaciona ao autor

e nem procura passar para o leitor nenhum ensinamento ou adiantar a leitura que fará. Como ocorre num filme, apenas apresenta os atores, sem fornecer ao leitor pistas de seus desempenhos.

Como os fatos ocorrem no meio televisivo, são utilizados termos próprios desse meio e há cenas de programas de tevê com a conseqüente reprodução de parte de roteiros, trazendo para o texto um outro tipo de discurso. Mesmo a técnica narrativa ganha efeitos televisivos, pois as cenas são apresentadas de forma semelhante, ou seja, há cortes abruptos que deslocam os acontecimentos de uma cena para outra. Isso nos faz lembrar, novamente, a biografia de Marcos Rey. A exemplo do que já ocorrera em outras obras, o autor traz para esta uma outra vivência profissional, ligada à tevê e à produção de roteiros, atividades enriquecedoras para os leitores, mas que não trazem em si nenhum ensinamento específico nem ditam um comportamento esperado.

Por outro lado, ao focar a televisão, o autor desvenda os interesses pela audiência, capazes de explorar amenidades em detrimento de questões importantes, assim como a exploração de cenas grotescas, para prender a atenção do público. Mais uma vez percebe-se a intenção de formar o leitor crítico, capaz de perceber as entrelinhas daquilo que se apresenta da televisão e até, quem sabe, selecionar os programas a que assistirá. Além disso, ao mostrar os bastidores da tevê, revela os jogos de interesse pessoal, as rivalidades, os ciúmes e a situação de atores mais velhos, decadentes, deixados de lado em função do surgimento de outros mais novos. Tudo isso sem contar com a referência que faz à rede Globo, sob a capa da rede Mundial, e sua capacidade de formar a opinião pública.

Ao tratar da sociedade carioca, Marcos Rey enfoca, deste vez, um subúrbio, a Tijuca, bairro tradicionalmente habitado pela classe média e que, na visão do autor, abriga personagens conservadoras. São senhoras que se dizem guardiãs dos bons costumes e vêem a televisão como a grande vilã, incentivadora de comportamentos depravados entre os jovens, como, por exemplo, beijos de vinte e seis segundos, cronometrados por Pietra, a presidenta da Liga das “sentinelas, defensoras da moral” (p.11).

Também são focalizados os *punks*, grupo de rebeldes da década de oitenta que em nada se pareciam com os hippies dos anos sessenta e setenta, pois enquanto estes tinham como meta a paz e o amor, aqueles não tinham nenhuma proposta social ou política, apenas se posicionavam contra todas as regras. Ao tratar desse grupo, são trazidas para narrativa várias gírias, como a exemplo do período a seguir: “Não estamos nessa de vender discos — disse o mais alto — é fajutagem. Agora pinica, que falamos até demais”(p.66). Como a exemplo das narrativas anteriores, o autor demonstra as variantes lingüísticas existentes dentro de uma mesma cidade, dependendo do grupo sócio-econômico em que ocorrem.

Quanto à leitura, também neste texto há personagens que lêem muito e se deliciam com a leitura. Paulo, o repórter assassinado, estava lendo o livro policial que deu a pista para o desvendamento do crime e era um grande freqüentador de sebos. Depois dele, Ivo, seu irmão, também se interessa por livros e ao visitar o apartamento de um ator morto encontra numa prateleira os seguintes livros: *Dom Quixote de la Mancha*, *Robinson Crusóé*, *Memórias de um sargento de milícias* e *Dom Casmurro*. Note-se a presença de obras da literatura universal ao lado de títulos brasileiros e a persistência de *Memórias de um sargento de milícias*, obra que parece ter sido uma das prediletas do autor, que a cita em mais de uma ocasião. A insistência em citar obras canônicas pode ser lida como parte da estratégia utilizada pelo autor para despertar o leitor para a leitura, tarefa em que se empenha não só na literatura infantil. Tanto em *Memórias de um gigolô* como em *O enterro da cafetina* os personagens, por mais que pertençam ao submundo e nele transitem, lêem bastante e a leitura é muito variada, indo de Monteiro Lobato e Amicis (*O coração*), passando pelos autores românticos, pela Bíblia, almanaques e Goethe, com a leitura do *Fausto*. Os autores lidos formam o escritor que o narrador de *Memórias de um gigolô* se torna.

Há também que se chamar atenção para duas particularidades na construção deste texto. Na página 61, encontramos um capítulo com o seguinte título: Entre parênteses. O leitor acostumado à narrativa machadiana, principalmente em *Don Casmurro*, como já ocorrera em obra anterior de Marcos Rey, certamente lhe encontrará eco, uma vez que o capítulo, de apenas sete

linhas, está realmente entre parênteses, marcando o breve intervalo entre os capítulos anteriores e subseqüentes. Essa constante referência à obra machadiana também ocorre na obra adulta, como em *memórias de um gigolô*, no qual é freqüente a conversa com o leitor, uma das marcas mais constantes na obra do “Bruxo do Cosme Velho”

Na página 82 há um capítulo que chama atenção pelo título: “Nem eu que escrevi este livro, esperava por esta”. Observe-se que a narrativa feita em terceira pessoa, não apresenta o aspecto metalingüístico de *Dinheiro do céu* e, em momento algum, houve outra referência à presença do autor na obra. O narrador onisciente, naquele momento, dá voz ao autor, que depois desaparece, como que desejando apenas compartilhar com o leitor aquele momento de surpresa, ou seja, é mais um artifício utilizado para prender a atenção do leitor.

Como se vê, essa obra também traz em si a marca do entretenimento, não do pedagógico, o que, mais uma vez, nos faz pensar na obra deste autor como auxiliar no processo de formação do leitor como fator prazeroso, não com texto informativo. Seu leitor-modelo é o leitor de romances policiais, não apenas aluno desta ou daquela série.

6.9 GARRA DE CAMPEÃO.

Garra de campeão, publicado em 1988, traz, à guisa de prefácio, uma apresentação de Marcos Rey, na qual há um resumo das atividades desenvolvidas pelo autor ao longo de sua vida profissional, como redator de episódios do *Sítio do Pica-pau Amarelo* e do programa *Vila Sésamo*. Destaca-se também sua atividade como adaptador dos clássicos *O príncipe e o mendigo* e de *A moreninha* como telenovelas muito assistidas e a adaptação feita para tevê sobre sua obra *Memórias de um gigolô*, premiada em sua publicação e traduzida, ainda segundo a apresentação, em espanhol, italiano, inglês, alemão, finlandês e japonês. Nota-se que a intenção do prefácio é valorizar a imagem do autor, para legitimá-lo como escolha para leitura de alunos do “1º grau”, como era chamado o Ensino Fundamental à época. Há mesmo uma citação de sua presença na

Academia Paulista de Letras, fato que lhe dá o status de imortal, embora hoje , diferente daquela época, isso já não signifique tanto.

Antes de iniciar a narrativa, há uma nota de agradecimento a dois jornalistas por terem “explicado a mim (e a Felipe) tudo que esta história relata sobre motocross”, fato que aproxima do verossímil ações e procedimentos encontrados na história, pois houve uma pesquisa antes de ser escrita.

Também não são personagens Leo, Ângela ou Gino. Felipe é o protagonista da história. É um menino do interior de São Paulo que vai para capital, onde mora seu tio, para estudar e tentar lançar-se no mundo das corridas de motocicletas. Essa é uma outra realidade da metrópole, para onde vão pessoas de cidades interioranas em busca da realização de seus sonhos. É uma narrativa de aventuras, não há crimes ou mistérios a serem resolvidos.

Em sua construção encontram-se variados tipos de discurso, como a carta, a notícia, mas o caráter de entretenimento, aqui, é mais forte que nas outras obras. Não há quase citações de livros, embora a leitura apareça como uma grande paixão de Felipe.

O que se percebe mais fortemente são as técnicas televisivas, explicitadas nos cortes feitos na narrativa e que aceleram o tempo, fazendo com que uma cena seja apenas citada e não desenvolvida, como acontece na maioria do tempo. Ao citar o fim de uma corrida e seu ganhador, Marcos Rey garante ao leitor uma situação de expectativa em relação à próxima corrida e não o submete à descrição de cenas semelhantes às outras, já que ocorrem mais de dez corridas.

O leitor-modelo desta obra se constrói por essas indicações que vão sendo fornecidas no texto e nos mostram que ele está mais interessado na distração, que é um leitor de primeiro nível⁴⁶, voltado apenas para o desenvolvimento da trama. Ainda assim, ao longo da narrativa são inseridos conselhos a ele, como a importância da perseverança e do aprender, pois “a gente nunca chega a saber tudo de coisa alguma. Até a morte, estamos sempre aprendendo” (p.59 e 108).Esse conselho se repete no final da obra, num texto assinado por Marcos

⁴⁶ Entende-se por leitor de primeiro nível aquele que se mostra interessado apenas na história, que não é capaz de perceber a construção do texto e nem as suas particularidades.

Rey, que se dirige ao leitor: “Embora a história que você leu seja toda emoção, há nela um ensinamento que vale a pena guardar.É quentíssimo (...)” Dessa forma, o autor sugere ao leitor a importância do aprender contínuo e deixa clara a intenção de formar-lhe a personalidade, como se reconhece ser uma das funções da literatura infanto-juvenil, segundo Colomer, e as aspirações da Escola, segundo os parâmetros curriculares vigentes na época.

6.10 *QUEM MANDA JÁ MORREU.*

Quem manda já morreu, de 1989, é uma história de detetives, mas com particularidades diferentes das outras apresentadas até então. O protagonista, Edu, é um estudante universitário, da área de Comunicação. Tem que escrever uma reportagem para ter nota e é assim que se envolve na investigação, feita por seu tio, o detetive Palha, sobre um bandido, Tony Grand, dado por morto pela polícia. A situação se complica quando Edu é ameaçado e a agência de seu tio, invadida. A trama se desenvolve com suspense e surpresas e, ao final, a identidade do bandido tido como morto é revelada.

Lida assim, parece uma história como outra qualquer, mas é na intriga, entendida na concepção dos formalistas russos e apresentada por Reis e Lopes⁴⁷, que as particularidades se apresentam.

Antes do aparecimento dos capítulos numerados, há três possíveis inícios: “Vejam se vocês preferem este começo”, “Ou este:” “Que tal começar pelo fim?”. Depois há a resolução: “Melhor começar pelo começo” e aí vem o capítulo 1. Essa estratégia chama atenção do leitor para a elaboração do texto, que será narrado em primeira pessoa. O autor parece pedir ajuda do leitor (vejam se **vocês** preferem..) mas retoma a condição de senhor da narrativa, ao determinar : “melhor começar pelo começo” (p.11). No entanto, o aspecto metalingüístico do

⁴⁷ Segundo Reis & Lopes, a “intriga corresponde a um plano de organização macroestrutural do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias”(1988, p.211-212)essa apresentação causa o estranhamento, chama atenção do leitor para a forma.

texto só será retomado na última página, com a interrogação que segue a palavra fim (FIM?) e não é aprofundado. O estranhamento causado com a leitura das primeiras linhas desaparece e a narrativa se desenvolve com características comuns à obra deste autor.

Os personagens são complexos, apresentam alterações comportamentais ao longo da história e, mesmo o detetive Palha se esforçando para fumar charuto e se aproximar do estereótipo do detetive, não chega a cumprir seu desejo: envolve-se em confusões, apresenta-se sob disfarces variados e desmaia, ao descobrir que enfrentara um leão, considerado perigoso, com as mãos limpas. Edu, o personagem narrador, também não se encaixa no papel de ajudante, pois sua participação oscila entre os papéis de protagonista e secundário. O bandido mostra-se apaixonado por Coca, embora sua personalidade seja apontada como homem cruel. Dessa forma, Marcos Rey cria personagens próximos do real e longe da estereotipia.

A intertextualidade se dá, principalmente, com romances policiais e histórias em quadrinhos. No que diz respeito à linguagem, ela é coloquial, às vezes metafórica (Um balãozinho com uma interrogação ergueu-se da cabeça dos dois.(p.56)), há presença de termos em inglês e francês e uma novidade, que não aparece em outras obras: há explicações para o leitor, sobre o significado das palavras, como é o caso da página 21,na qual se lê: “fedelho (criança que cheira a cueiros, como li depois num dicionário)” e na 54: “*Boss*, chefe, patrão, em inglês” . Essas informações, se ajudam ao leitor a compreender o que lê, por sua vez, contribuem para que se perceba que o leitor-modelo de Marcos Rey começa a mudar, uma vez que as concessões deste tipo não eram feitas antes. Ao final da década de oitenta o leitor jovem começa a necessitar de maior ajuda para que possa penetrar no bosque da ficção e isso trará conseqüências para a construção das narrativas.

6.11 *CORRIDA INFERNAL.*

Corrida infernal (1990), o décimo romance juvenil que publica na *Vagalume*, é o primeiro da obra de Marcos Rey na década de noventa. Traz como prefácio uma reflexão sobre as outras obras publicadas, sobre o início de sua participação na série e sobre a importância dos personagens que criou: esses parecem estar vivos, circular pelas ruas. Há também uma referência à recepção da obra, pois a voz do autor revela que este recebe muitas cartas perguntando sobre os personagens, como se eles existissem historicamente, mas são apenas “gente de papel”, que conviveu com ele muito tempo.

O que se nota neste prefácio é que, assim como em outras tantas obras deste autor, o foco é colocado sobre a figura do autor, promovendo-o entre seus leitores, para que o conheçam bem. Nesse sentido, são fornecidas informações tanto sobre a vida quanto sobre a obra progressiva, para que os leitores possam acompanhar sua trajetória, assim como legitimá-lo junto à Escola.

Quanto à narrativa, estamos frente a uma história de aventura, na qual os conflitos se seguem, rapidamente, mantendo o leitor atento. As técnicas de televisão são utilizadas e os cortes, passando de uma cena para outra, dão movimento à narrativa que, em terceira pessoa, desenvolve-se no ritmo do cinema. Este também se faz presente nas relações que os próprios personagens estabelecem entre os acontecimentos e os filmes, ao utilizarem idéias destes para suas atividades.

A intertextualidade com a novela policial é trabalhada de forma singular. Além de haver um personagem fascinado pelo gênero — uma senhora, que “ lê romances policiais há quase meio século “(p.35) — o animal de estimação deste personagem se chama “a gata Christie”, numa ligação direta com a criadora de Hercule Poirot. Os personagens, vezes inúmeras, vêm-se frente a situações nas quais se questionam sobre a veracidade dos fatos, relacionando-os com a ficção, principalmente com a narrativa policial, mostrando como a vida e a ficção podem se aproximar: “Não estava tensa, porque o mundo do suspense e do perigo só entrava em seu apartamento através dos livros e dos filmes.(...) A sensação concreta do terror não se comparava à dos livros ou filmes do gênero. Aquilo estava acontecendo.” (p.57). Nesse trecho, a leitora de romances policiais vive na

realidade cenas só conhecidas antes no mundo da leitura, concretizando as relações ficção/real, apontadas pelo autor em várias obras anteriores e nesta mesma.

Além disso, Elaine, a protagonista, é chamada de “Chapeuzinho vermelho”, numa referência ao conto de fadas no qual a protagonista vai à casa da avó. Boris seria o Lobo Mau, Vítor, o caçador e vovó Selma a avó da Chapeuzinho. Deste modo, também nesta relação intertextual tem-se algo a mais que uma simples citação: os personagens recebem atributos dos outros com os quais dialogam.

Os problemas sociais, como é comum na obra deste autor, também estão presentes. A inflação alta, a aposentadoria exígua, a situação do idoso no Brasil, a situação da classe média frente à crise financeira e a conseqüente dispensa das empregadas, os moradores das favelas, muitas vezes pessoas que para lá vão por perda de emprego, o roubo infantil... No que diz respeito a este último item, deve-se assinalar que, a exemplo de *Bem-vindos ao Rio*, o autor procura mostrar a perspectiva do menor infrator, cujos “roubos haviam comprado muita carne, pão e leite” (p.51). É uma criança pobre, que mora só com a mãe, numa favela, porque um irmão desaparecera, fugindo da polícia, e o outro morava perto da fábrica onde trabalhava. Assim como os outros personagens das aventuras ocorridas no Rio, este também é fruto de problemas sociais que, numa visão determinista, levam-no ao crime, como único caminho.

Os problemas ambientais das megalópoles também são abordados: as poluições do Tietê, a sonora e do ar são constantemente retomadas na narrativa, trazendo para o leitor jovem a discussão do meio-ambiente, sem o aspecto didático, pois não se determinam soluções para tais questões, embora exerçam a função de despertar o leitor para sua existência.

Os personagens não são estereotipados. Mesmo Boris, o carniceiro, o grande vilão da história, tem senso de humor, pois suas últimas palavras são: “Eu não tinha tirado o diamante da barriga da boneca. Com aquela precipitação toda esqueci de fazer isso. Até que era uma boa idéia...” (p.116).

O espaço deixa de ser o bairro do Bexiga para enfocarem-se as favelas próximas ao Minhocão ou o pequeno apartamento imprensado entre o viaduto e outros prédios. Mostra-se um outro lado da cidade, menos romântico, mais real, distante do Empetador Hotel, onde os bandidos ficam hospedados, para tentar despistar a polícia. Note-se que esse foi o espaço onde a ação de outras narrativas transcorreu.

Quanto à linguagem, como de costume apresenta-se na forma coloquial, eivada de palavras que não são do vocabulário cotidiano do leitor jovem, a exemplo de “bólide” (p.20), “abalroá-lo”(p.78) e flagelada (p.88), mas que podem ser incorporadas ao seu repertório. As explicações para o leitor também estão presentes, mas em menor número que em *Quem manda já morreu*. Somente na página 14 encontra-se a explicação para “Salvas pelo gongo, como “expressão que costuma usar, lembrando os pugilistas que o blêem do gongo livrava duma derrota feia”. Também estão presentes as palavras em inglês , as onomatopéias e as gírias, numa exemplificação da cultura de uma época.

6.12 NA ROTA DO PERIGO.

Na rota do perigo, de 1991, traz, à guisa de prefácio, um pequeno resumo das aventuras vividas pelo personagem principal, Toni, morador do interior que vai para São Paulo fugindo do padrasto e tentando provar seu valor. Nesse prefácio, há uma referência à técnica narrativa desenvolvida por Marcos Rey e já apontada em outras narrativas: a aproximação com a linguagem do cinema, na qual a velocidade e os cortes são constantes. Assim, o leitor se prepara para “ler um filme cheio de aventuras, ou, se quiser, a ver um livro emocionante.” Reafirma-se, deste modo, a aproximação entre as duas linguagens como recorrência na obra deste autor, que transita entre elas.

A exemplo da obra adulta, *Na rota do perigo* nos apresenta a um personagem do submundo: o patiadador, ou seja, o trapaceiro das mesas de sinuca,

aquele que “engana os patos, os trouxas” (p.25). Tio Waldo é esse simpático marginal, que apresentará a Toni “um mundo menos conhecido e muito perigoso”. Desse mundo também faz parte Juliano, o barman do bar Paradise, um jovem bonito, que parecia ser bom sujeito, mas que era ladrão de carros. Nem mesmo Antero, o padraсто, escapa desse universo, pois, ao final, Toni descobre que sua frota foi composta por caminhões roubados. Essa ligação entre a obra adulta e a juvenil acontece respeitando-se as diferenças existentes entre os dois públicos: no que diz respeito à linguagem, percebe-se a ausência de palavrões na juvenil; quanto aos personagens, os marginais da juvenil não são devassos, embora sejam contraventores. Nos recursos utilizados na construção da narrativa é que as semelhanças se intensificam, pois as estratégias textuais são semelhantes.

A narrativa começa com o texto de uma carta, deixada por Toni para a mãe, explicando sua opção por morar em São Paulo e afastar-se da família. Com o foco narrativo em terceira pessoa, passa, então, a mesclar momentos de *flashback*, nos quais se constrói a ação decorrida até o momento em que dona Amélia encontra a carta do filho, e a narrativa do filho, já em São Paulo. As cartas estão presentes no decurso da história e servem para deslocar a narrativa para o espaço de Vila Grande, onde mora a mãe de Toni, e mostrar ao leitor a ação que se desenvolve paralela aos acontecimentos em São Paulo. Os cortes de cenas são constantes, dando à narrativa maior movimento e simultaneidade entre os acontecimentos. Os dois núcleos narrativos também são ligados pelos telefonemas ocorridos entre Toni e sua mãe ou entre Raquel e dona Amélia, nos quais as ocorrências são relatadas e discutidas. Os personagens são apresentados logo no início, com características físicas e psicológicas, que se manterão até o final da história, como exemplos que são de personagens planos.

Toni, assim como outros personagens, é um leitor. Tem veneração pelos livros do pai, que era jornalista e morreu precocemente. Também quer ser jornalista e esse é um dos motivos pelos quais foge do padraсто, que o queria contador. Depois de trabalhar no bar Paradise, Toni procura emprego em uma livraria, onde se dá muito bem, pois “gostava de se ver entre os livros em seu

novo emprego. A hora do almoço, sempre lia, readquirindo o antigo hábito. assim, podia aconselhar bons livros aos fregueses, o que poucos balconistas sabem fazer” (p.74). Note-se que, além de retomar a temática da leitura encontrada em tantos de seus livros, Marcos Rey deixa transparecer uma crítica aos balconistas das livrarias que, a despeito de trabalharem entre livros, não são leitores e, por isso, não podem aconselhar a seus fregueses. Nesta narrativa também se desenvolve a discussão em torno do cinema, pois Virgínia, a namorada de Toni, adorava filmes e com ela Toni “aprendeu a apreciar os melhores diretores e a distinguir o estilo de alguns. Ela o ensinou a ver com mais profundidade uma arte que até então julgava mero entretenimento” (p.74) O cinema então passa a estar presente não só como técnica narrativa, mas também como tema discutido pelos personagens. Usa-se a técnica para discutir o tema.

Uma questão interessante que aparece nesta narrativa é a forma como grandes empresas têm escondido a origem de sua renda e seus donos se passam por pessoas de bem, cujos filhos vão para estudar no exterior ou que temem um escândalo, como Antero, o padrasto de Toni, cuja fama de homem honesto não poderia ser maculada. Percebe-se que há uma relatividade de valores, na qual o roubo parece ser algo natural como meio de ascensão econômica e social. Esse tema nos remete às propriedades do texto juvenil discutidas por Colomer, pois, sem que tenha sido escrito *para* essa discussão, leva o leitor a refletir sobre essa “pedagogia invisível”.

Assim como em *Corrida infernal*, os limites entre a ficção e a realidade são discutidos. Ao final, refletindo sobre os acontecimentos, Virgínia comenta: “parece uma história inventada” (p.128) . Essa discussão leva o leitor a perceber que entre ficção e realidade há pontos de contato, embora a ficção não tenha compromisso com a reprodução do real.

6.13 UM ROSTO NO COMPUTADOR.

Um rosto no computador, de 1992, é uma narrativa que traz de volta os personagens Leo, Gino, Ângela, Guima e tia Zula. Leo ainda trabalha no Emperor, onde ocorre um concurso de modelos, ao qual o rapaz deve atender. Durante o evento, justamente a ganhadora do concurso desaparece e, desse modo, instaura-se um mistério. É uma narrativa detetivesca e quem participa das investigações são os mesmos personagens que o fizeram antes. No entanto, a figura do policial também está presente e este, ao contrário dos jovens detetives, segue pistas falsas deixadas pelo criminoso. Ao final deve reconhecer o melhor desempenho dos jovens, mas os adverte, por terem exposto a vítima. Ou seja: deveriam ter trabalhado mais juntos, não há rivalidade entre eles.

Nesta narrativa, ocorre uma particularidade: o leitor sabe, o tempo todo, quem é o raptor e acompanha tanto as investigações feitas por Leo, Gino e Ângela como as dificuldades por que passa a moça raptada. Ainda com o uso da técnica cinematográfica, o foco se desloca para um e para outro núcleo, tornando possível ao leitor ser cúmplice tanto do detetive quanto do malfeitor.

Há referências às outras obras das quais os jovens foram protagonistas. Essa ligação é utilizada para dar mais tensão à narrativa, pois o criminoso, porque se lembra dos casos investigados por Leo e seus ajudantes, decide tentar vencê-lo e arquiteta várias estratégias para despistar seus passos. Ao final, seu ódio por eles se torna grande, porque além de ter sido descoberto, perde em seu próprio jogo. Acrescente-se a isso o fato de, ao se hospedar no Emperor, ter escolhido o quarto 222, o mesmo onde ocorreu o crime de *O mistério do cinco estrelas*, para recriar o clima das investigações passadas.

Outra obra à qual esta narrativa se liga é *Sozinha no mundo*, da qual o empresário de Camélia faz parte. Ele é o professor, o que chefiava um bando de meninas ladras, do qual Pimpa, a protagonista, foi levada a participar. Nesta narrativa, no entanto, ele tem uma agência de modelos, embora isso não signifique “que virou santo” (p.21).

O diálogo com outras obras do próprio autor é, em *Um rosto no computador*, mais importante do que a apresentação de qualquer outra. Também

não há referências às questões de leitura, pois os personagens não têm tempo para ler, correndo que estão, o tempo todo, em busca de informações.

A maioria dos personagens é conhecida e não apresenta muitas novidades. No entanto, o personagem Jota, o antagonista, é bastante complexo. Sua personalidade se desenvolve ao desenrolar dos fatos. A princípio, parece apenas um rapaz cujos pais vão viajar e ele resolve ficar sozinho. Aos poucos, sua personalidade doentia se revela, na perseguição constante à moça, em atitudes raivosas diante dos outros para, afinal, revelar-se uma pessoa com sérios problemas mentais, capaz de matar, como planejava fazer com Camélia e como tentou fazer com o professor. Sua complexidade é progressiva e se completa com a declaração da mãe: “Ele é um bom rapaz, sempre foi exemplar, mas está em tratamento e não pode ser julgado pelo que fez” (p.116).

No que diz respeito à temática social, nesta obra ela é apenas vislumbrada. Não há situações para que um problema da cidade contribua diretamente. São citadas questões como a violência da cidade e o trânsito, mas o narrador não se detém sobre esse aspecto. O caráter de entretenimento, mais uma vez, sobrepõe-se .

6.14 DOZE HORAS DE TERROR.

Doze horas de terror, de 1993, também não tem Leo, Gino e Ângela como personagens.

O leitor é inserido na narrativa que, *in media res*, já apresenta uma situação de perigo para o personagem principal que, ao abrir a porta, depara-se com o apartamento revirado. Essa é uma estrutura incomum na literatura juvenil e exige do leitor maior concentração, para que possa se interar da situação apresentada.

A ação se desenvolve em ritmo acelerado, como se fosse um filme, no qual a câmera apresenta ao leitor seqüências de situações e também, a exemplo de *Um rosto no computador*, cenas que ocorrem simultaneamente, com

personagens diferentes em diferentes lugares . A técnica cinematográfica fica clara também nesta obra.

Júlio está em São Paulo há pouco tempo, mora com o irmão mais velho e é ele que encontra o apartamento revirado. Ruth é a moça que o contata e o ajuda a fugir. Conforme o personagem se locomove o leitor toma conhecimento da trama: o irmão de Júlio esteve envolvido com traficantes, roubou-lhes dinheiro e por isso está sendo procurado.

As doze horas que se seguem e que dão título ao livro, são passadas em intensa perseguição, que prende a atenção do leitor. É uma narrativa de entretenimento, sem preocupação em passar uma moral ou mesmo incentivar a leitura, com os artifícios utilizados em outras, mas não deixa de fazê-lo, uma vez que proporciona o prazer da leitura. Somente um personagem secundário aparece ligado à leitura, “um homem idoso que lia interessado um livro de bolso” (p.16) . Os personagens principais não têm tempo par ler e a intertextualidade se faz mais com filmes e desenhos, como com *Popeye* e *O mágico de Oz*, que com livros. Encontra-se uma referência rápida à obra de Edgar Allan Poe, *Os crimes da Rua Morgue* (p.64) a *Ali-Babá e os quarenta ladrões* e a *A gata Borracheira*, mas essas não trazem qualquer significação para o texto, são apenas citações referentes a um pensamento momentâneo de Ruth.

Quanto à questão social, resume-se à atualidade exigida pela narrativa trivial, são questões como a situação das crianças de rua — Ruth fora uma delas — a presença de várias religiões numa mesma família e a impunidade “dos figurões”, que apesar de criminosos não ficam atrás das grades. Este é um assunto recorrente, que já surgira em *Bem-vindos ao Rio*.

Há que se notar também uma certa elaboração do modo de narrar. O narrador onisciente, do início da narrativa, em determinado momento desaparece , cede lugar ao modo dramático de narrar, aproximando o texto do roteiro de filmes, para o qual os cortes de cenas, a ação contínua e o cenário noturno, em constante mudança, também remetem o leitor. A ação se dá apenas pela fala dos personagens, sem a intervenção do narrador, como se pode notar no trecho a seguir :

Júlio: - Sabia que estávamos aqui?
 -Sabiam que podiam estar.
 Ruth: Como?
 - Tinha dois cartões do instituto, um tirado da mesa de Miguel, outro de seu apartamento.E já tinha interceptado telefonemas de Miguel para mim.Este era um dos lugares onde Miguel poderia se esconder.
 Júlio: Por que ela nos poupou?
 - Porque foi atrás de Miguel.
 Ruth: No hospital?
 (REY, M. *Doze horas de terror* .p. 110)

Nota-se que a voz do narrador desaparece, assim como acontece num roteiro, e mais uma vez percebe-se a aproximação entre o cinema e as narrativas deste autor , assim como o carácter de entretenimento próprio tanto da narrativa de aventuras quanto do filme .

6.15 O DIABO NO PORTA-MALAS.

O diabo no porta-malas, publicado em 1995, traz, desde o início, a presença do cinema. Mário, o personagem principal, tem a sensação de estar diante de um filme ou de um pesadelo, quando vê o pai no banco dos réus. É assim o primeiro parágrafo do livro:

Nada acontecia da forma que o cinema costuma apresentar. Para começar, aquilo não era cenário nem as pessoas atores. Também não havia, como nos filmes, muita gente no tribunal, assistindo ao julgamento, e faltava aquela tensão que as câmeras, focando ora um personagem ora outro, aproximando imagens, sempre em movimento, sabem criar melhor que a realidade. (p.9)

Nota-se que o autor passa para seu personagem a percepção da técnica que ele mesmo utilizará no desenvolvimento da narrativa. Um leitor atento poderá, desde o início, perceber essas relações, acentuadas à medida que a história se desenrola e, desse modo, passar a perceber além da trama, mas a forma como a narrativa se constrói.

Assim como em *Doze horas de terror*, o leitor é lançado em meio à ação que já se desenvolve em ritmo acelerado. O pai de Mário, Miro, está sendo condenado por algo do que se diz inocente e o filho deseja provar sua inocência. O leitor, desde a segunda página, percebe que a narrativa se desenvolverá em torno das investigações do rapaz de dezoito anos, como de fato acontece. Seguindo a pista da mulher do assassinado, Mário sai em busca de informações desprezadas pela polícia e, ao final, descobre o verdadeiro assassino, que tenta matá-lo, mas não consegue.

Ao longo das investigações, o rapaz se apaixona, mas esse amor tem um empecilho: a moça é filha do homem de cuja morte seu pai é acusado. As duas histórias correm em paralelo, como se tornou comum na literatura juvenil, embora o caráter detetivesco se destaque. Mário é o detetive e Nádia, a namorada de seu pai, a auxiliar. Juntos os dois correm os riscos e desvendam o mistério. Note-se que este modelo aproxima o texto do romance negro, pois os detetives são ameaçados, correm riscos, não se limitam à investigação e o processo de desvendamento do mistério quase lhes custa a vida.

As referências literárias, como *Dom Casmurro*, ou feitas nominalmente a autores brasileiros, como Lima Barreto, estão presentes e a intertextualidade com a narrativa policial se faz a partir dos nomes dos detetives Sherlock Holmes, Philo Vance, Sam Spade e Adão Flores. Note-se que Marcos Rey apresenta três detetives famosos, de autores estrangeiros, como Conan Doyle, Van Dine e Dashiell Hammett e, ao lado deles, o nome de um criado por ele mesmo, Adão Flores, o obeso detetive que surge em *Os crimes do olho-de-boi*, publicado também em 1995, em comemoração aos cinquenta anos do escritor. Em outras obras, as referências ao personagem de Conan Doyle já haviam aparecido, assim como à autora Agatha Christie, mas, nesta, Rey aponta para novas direções do romance policial, com outras possibilidades de leitura dos clássicos deste gênero, demonstrando seu conhecimento sobre ele e sua formação como leitor.

Além disso, há várias referências ligadas ao cinema, a atores, como Cantinflas, e a filmes, como *Viva Zapata*, *Tesouro da Sierra Madre*. No que diz respeito à televisão, além de retomar a referência à Mundial como uma emissora

de tevê situada no Rio, refere-se também à SSTV, que ficaria em São Paulo. Nota-se, evidentemente, a referência à TVS, de Sílvio Santos, que nos anos noventa conquistou boa parte do público televisivo. Como o espaço da narrativa é São Paulo, os personagens visitam a SSTV, mas assistem à produção de uma novela que foi exibida pela Globo, *O quinto dos infernos*, na qual aparecia o personagem Chalaça, a que se refere. Além disso, Mario comenta a qualidade da programação, que “estava insuportável” e por isso era “melhor ler um livro”. Dessa forma, além de chamar atenção para a qualidade do que está na tevê, Marcos Rey continua fiel a sua proposta de incentivar a leitura, pois este personagem é um grande leitor, cujo repertório passa por Lima Barreto, Machado de Assis, mas que não despreza a literatura policial. É o ecletismo que o próprio autor demonstra na escolha de suas leituras, como já se viu.

Outro aspecto que se destaca neste texto é a grande quantidade de referências às questões sociais. Problemas como a corrupção (...descobriu-se que conseguia dos clientes uma taxa adicional com trânsito direto para seu bolso...p.16), o preconceito (Estaria despertando nele sorratamente um preconceito de cunho social ou moral, dos quais os artistas de palco geralmente são vítimas? p.30), a qualidade da arte (Certa música vendia milhões? Não importava. Para ele era um lixo. p.30), os crimes de colarinho branco (muitos amigos meus são filhos de ladrões. Desviaram as verbas do governo, passaram a mão no dinheiro dos aposentados e aliviaram os cofres dos hospitais. p.34) a burocracia também é discutida (A burocracia irritante deste país deteve Teodomiro. p.117) e outros tantos assuntos, que formam um painel da época, trazendo-nos aspectos de várias ordens, transformam essa obra num grande manancial temático para as discussões na Escola.

No que diz respeito à linguagem, há uma novidade que merece destaque. Como já se viu, a obra juvenil de Marcos Rey é marcada por uma coloquialidade bastante próxima do padrão culto. Não surgem palavrões nem são comuns as transcrições da oralidade. Nesta narrativa, no entanto, ao reproduzir a fala de um homem rude, encontramos a seguinte ocorrência: “Quando mataram aquele (um palavrão) eu estava em Buenos Aires...e não me interessa se foi condenado pela

morte daquele (outro palavrão)” (p.53). Note-se que apesar de o palavrão não estar escrito, sua presença é marcada claramente e qualquer falante da língua é capaz de identificar a palavra que foi omitida. O autor segue os padrões da literatura juvenil, mas não deixa assimilar o vocabulário chulo utilizado pelo personagem.

Finalmente deve-se assinalar a presença constante de questionamentos sobre ficção e realidade. Mário, desde o início, assinala a sensação de estar vivendo um filme, talvez como acontece em *A rosa púrpura do Cairo* e destaca os perigos de se viver na e para ficção, como acontece, por exemplo, na página 31:

Aí a vida se parece um pouco com telenovela. Há as casas dos ricos e as dos pobres, cenários de conflitos entre classes opostas. Mas no final, as barreiras sociais são separadas, em vez de guerra há uma grande festa, sobe a audiência e tudo acaba bem, para agrado dos telespectadores e dos donos das emissoras. Na vida, porém, esse nivelamento social é muito mais difícil e as paixões entre jovens de diferentes camadas da sociedade nem acontecem.

Como se vê, o rapaz de apenas dezoito anos já percebe que a vida é diferente da ficção, que embora “nos filmes sempre dê (a) certo” (p.30), na vida real é diferente.

6.16 *GINCANA DA MORTE.*

Publicado em 1997, este livro se une àqueles que se enquadram nas obras de entretenimento.

É a história de Timóteo, um rapaz ruivo, assistente de advogado, que em função de um assalto ao escritório se vê desempregado, pois o Dr. Barroso resolve se aposentar. Por acaso, encontra com um assaltante num bar e descobre que este irá matar uma mulher, a Baronesa, contratado por um primo que deseja a herança deixada à velhinha. Na tentativa de evitar essa morte, Tim se envolve numa série de situações perigosas, mas acaba conseguindo seu intento.

A narrativa é rápida. Os acontecimentos se sucedem, como nos filmes, embora não haja, como em outros textos do autor, referências ao cinema ou à

televisão. Os conflitos aparecem e são resolvidos. Com essa técnica, o leitor está sempre em suspense, querendo saber o que irá suceder. A leitura prende, mantém a atenção voltada para o final, embora não haja mistério a ser resolvido. Desde as primeiras páginas os bandidos são conhecidos e o leitor apenas acompanha o desenrolar dos fatos, com acesso aos dois universos: o de Tim, que investiga com a polícia, e ao de 85, o assassino. O foco narrativo, em terceira pessoa, deixa que se entremecem os acontecimentos, pensamentos e sentimentos de todos os personagens. Lembremos que essa técnica fora utilizada antes em *Um rosto no computador*, narrativa em que a sedução do leitor também não se dá pelo desconhecimento do criminoso, mas pela expectativa sobre a próxima ação.

A aventura se passa em São Paulo e o narrador não esconde a admiração pela cidade, utilizando a voz de Tim para exaltá-la. Por isso, a figura de Mário de Andrade, de Carmem Miranda, como ícones da cidade são apresentadas e procuram despertar o leitor para a arte brasileira. Mais uma vez Marcos Rey tenta aumentar o repertório de seu leitor, levando-lhe informações culturalmente interessantes.

Além disso, a Baronesa vive na Liberdade, espaço pouco comum nas obras de Marcos Rey, que costuma focar o Brás. A mudança de localização da ação nos dá a possibilidade de ver a cidade por um outro ângulo.

No que diz respeito às atualidades jornalísticas, são apontados problemas como os efeitos das enchentes a cada verão, a poluição do rio Tietê, os artifícios utilizados nas campanhas eleitorais, as situações precárias dos presídios, os problemas da polícia, que não tem acesso a um cadastro nacional e aos altos impostos pagos pelos brasileiros. Desta forma, o autor desperta o leitor para os problemas da cidade e do país.

O incentivo à leitura, além de estar presente na forma como o leitor é captado pelo texto, aparece também na pessoa de um personagem: o doutor Barroso, chefe de Tim, incentivando-o à leitura de modo geral, mas em particular à leitura literária, principalmente a de grandes poetas: “Enquanto não chegar a hora de decidir o que vai fazer na vida, leia. Tenha sempre um livro por perto. Poesia, romance, biografia, qualquer coisa. O melhor dos homens está nos livros”

(p.17). O ecletismo do repertório de Marcos Rey transparece no conselho, mas as referências à leitura não terminam aí: “Devo ao senhor ter entendido e gostado de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo” (p.17). A citação dos poetas, três referenciais do Modernismo brasileiro, são indicações de boa leitura para os jovens que, de modo geral, raramente lêem poesia na escola. Note-se também uma certa sofisticação na seleção das citações, uma vez que em outras narrativas a presença de citações sobre a narrativa policial é maior.

Quanto à linguagem, ela é também coloquial, aproximando-se da culta e somente uma vez encontra-se a ocorrência de uma construção popular: “Então foi na polícia?(p.49). O uso da preposição em no lugar de a para designar movimento não é comum na obra deste autor que, como já se viu até agora, não se caracteriza pelo uso da oralidade. No entanto, a frase foi dita pela namorada de Tim, que não é uma pessoa culta e nem se liga à leitura. Desta forma, o autor parece querer marcar a diferença entre os dois, uma vez que apenas sete linhas acima ele apresenta a seguinte fala de Tim: “Acabou me aconselhando a ir à polícia e eu fui” (p.49). Conclui-se, portanto, que o uso foi proposital, embora seja uma diferença em relação às outras obras analisadas.

Embora Tim investigue o paradeiro da Baronesa, esta não é uma obra que possa ser vista como uma narrativa policial. Antes, é nitidamente um romance de aventuras, que se desenrolam freneticamente numa “emocionante corrida contra o relógio. E contra a morte”, como indica o prefácio.

6.17 A RECEPÇÃO DA OBRA DE MARCOS REY.

As críticas sobre a obra juvenil de Marcos Rey, ao contrário da adulta, não são abundantes. No entanto, Laura Sandroni, em seu *Ao longo do Caminho*, faz referências a vários de seus títulos.

Publicada no jornal *O globo*, de 12 de julho de 1981, a crítica a seguir, sobre *O mistério do cinco estrelas*, mostra-nos a recepção no calor da hora, pois é datada do ano de lançamento da obra.

É sempre esperançosa que leio textos de autores novos, mais ainda quando se trata de escritor conhecido e bom, novo apenas em relação ao leitor jovem.

No caso de Marcos Rey, essa esperança transformou-se em certeza: eis um novo autor que fará sucesso entre as crianças e pré-adolescentes porque escreve bem e narra fatos que despertam imediatamente o interesse do público específico a que se dirige.

O mistério do cinco estrelas, parte da Série Vaga-Lume⁴⁸, que se destina a jovens de doze anos em diante, tem uma estrutura mais elaborada e, apesar de enquadrar-se no gênero policial, apresenta-se inúmeros pontos originais.

O protagonista é um menino que estuda e trabalha, pertence a uma família da classe média, enfim, tem inúmeros pontos de contato com a maioria dos jovens leitores.

Empregado como mensageiro num hotel cinco estrelas, descobre um crime e procura desvendá-lo por conta própria, já que a polícia não acredita numa só palavra sua.

Conta com a ajuda do amigo de seu pai, porteiro do hotel que lhe arranjava o emprego, e com a de um primo paralítico e que por isso mesmo lê muito e é um bom jogador de xadrez, o que ajuda a desenvolver o raciocínio dedutivo.

Jovens procurando desvendar crimes, tema bastante explorado por autores brasileiros de sucesso, têm em Marcos Rey um autor atento a detalhes que geralmente não são aproveitados.

Assim, as relações familiares, as relações sociais, as relações patrão/empregado, adulto/criança aparecem ao ensejo da ação, dando-lhe foros de veracidade pouco encontrados no gênero.

Em prosa fluente, onde não faltam graça e ironia, Marcos Rey abre campo para seu trabalho, de que espero ter em breve novos exemplos.

O tratamento gráfico do livro é excelente, como todos os da série, com boas ilustrações de Jaime Leão. (O Globo, 12/7/1981)

Se bem que pese uma certa benevolência com as ilustrações que, como se sabe, não são o forte da série, essa crítica nos remete ao momento da publicação e nos dá idéia da ação da obra no horizonte de expectativas da época., como a exploração de relações interpessoais, que dão à obra “foros de veracidade pouco encontrados no gênero”.

Destaque-se também a referência à elaboração do texto e ao interesse que desperta no leitor, assim como a identificação ocorrida entre este e o personagem principal.

Regina Zilberman também comenta a obra de Marcos Rey

Marcos Rey é um dos adeptos do paradigma proposto. Escritor que começou a carreira de ficcionista na década de 1950, ele conheceu o êxito literário com obras audaciosas, como *Cafê na cama*, *O enterro da cafetina* e *Memórias de um gigolô*, que desafiam o pudor e o recato dos leitores brasileiros. A partir dos anos 80, dedicou-se igualmente à literatura infantil, publicando *O mistério do cinco estrelas* (1981), que se inscreve com facilidade no gênero literário conhecido como romance policial.

A narrativa não é caudatária dos livros de João Carlos Marinho, mas acompanha o paradigma citado: o crime, que se passa num luxuoso hotel paulista, é

⁴⁸ Transcrição da forma como Laura Sandroni escreve o nome da série.

desvendado por Leo e sua turma, de que participam Gino e Ângela. *O rapto do garoto de ouro*, na seqüência, confirma a tendência: o enredo conta o criminoso seqüestro de que é alvo o cantor de sucesso Alfredo, amigo dos detetives. Os jovens decidem colaborar com a investigação, desenvolvida graças à ação de Léo e Ângela, por quem o rapaz nutre silenciosa paixão, e à inteligência de Gino.

Gino faz o papel do gordo nas tramas de Marcos Rey: impossibilitado de andar e movimentar-se numa cadeira de rodas, o garoto decifra os mistérios graças às informações trazidas de fora ao raciocínio. E, assim como o gordo de, sobretudo, *O gênio do crime*, aproxima-se de Nero Wolf, personagem de Rex Stout, Gino aparenta-se a Robert Ironsine, o detetive paraplégico do prestigiado seriado de televisão nos anos 60.

O mundo retratado por Marcos Rey apresenta, porém, outro recorte social, pois as personagens pertencem à classe média paulista, jovens como Léo precisam trabalhar, o dinheiro falta no final do mês. As possibilidades de ascensão estreitam-se, razão por que o sucesso de Alfredo, o garoto de ouro raptado, é celebrado pelos amigos e cobiçado pelos inimigos. O encolhimento das hipóteses de mudar de vida por parte das figuras humanas em cena faz com que as narrativas elejam perspectiva mais realista para o desenvolvimento das tramas.

(ZILBERMAN, 2005.p.123-124)

Note-se que a crítica de Regina Zilberman, apesar de mais voltada para questões literárias, como o gênero, também assinala a perspectiva realista da obra, de que nos fala Laura Sandroni. Do mesmo modo destacam-se as referências à televisão, o diálogo entre as duas linguagens, o que só reforça as relações estabelecidas até aqui entre o texto deste autor e aquele meio de comunicação, além de reforçar a influência sobre os leitores, que poderão acionar seus repertórios para ligar os textos. Há também que se destacar as referências aos detetives da literatura policial atual, para além de todos aqueles relacionados anteriormente, comprovando, mais uma vez, o vasto repertório do autor. Além disso, assinala a leitura de outra obra de Marcos Rey muito citada pelos leitores: *O rapto do garoto de ouro*, de que também nos fala Laura Sandroni:

O rapto do garoto de ouro, de Marcos Rey, segue na linha do sucesso de *O mistério do cinco estrelas*. O autor trabalha com os mesmos personagens jovens e espertos e arma trama densa e misteriosa, a ser por eles desvendada, em linguagem simples e coloquial. O texto é montado em pequenos capítulos que, como flashes de cinema, vão mostrando algumas cenas sem ordem cronológica.

Esta é, sem dúvida, uma receita que o autor poderá seguir *ad infinitum* e possivelmente continuará esgotando edições. Mas será apenas isso que ele deseja? É talentoso, dono de fantástica imaginação, pode fazer muito mais, para satisfação dos leitores adolescentes.

Em *O mistério do cinco estrelas*, além da trama interessante e bem urdida, havia todo um contexto em que se podia acompanhar a vida da classe média paulista, tão pouco explorada como tema por nossos escritores. O texto descrevia o ambiente de trabalho, as relações patrão-empregado eram bem analisadas, enfim, o leitor tinha em mãos algo mais que mera diversão de narrativa cheia de peripécias.

Já no livro em questão, a superficialidade é absoluta. Nenhuma das personagens é bem definida. Todos são pedras num tabuleiro de xadrez, sem alma nem estofo. A linguagem continua coloquial, mas menos cuidada. Na página 126, por exemplo, encontramos esse primor de construção: "Havia havido uma vitória, mas..." E à página 97: Isto já sabemos- entreviu Léó". Já na página 108, lemos: É no dinheiro que estou menos pensando agora."

Não há dúvida de que o livro agrada pela trama movimentada. Venderá bem, por isso a editora está muito bem estruturada. Mas de um autor como Marcos Rey espera-se muito mais. (*O Globo*, 4/7/1982)

O tom dessa crítica surpreende primeiro porque para falar de um livro a autora retoma uma resenha feita há um ano sobre outro livro e segundo porque ela deixa de lado questões que costuma enfatizar, como o efeito da obra sobre o leitor.

Ao debruçar-se sobre os aspectos literários, como a falta de profundidade dos personagens, Laura Sandroni deixa de lado uma questão importante: a de que se trata de literatura de entretenimento, que não deve, necessariamente, estar envolvida com questões sociais. Ao buscar temas que podem ser discutidos com os leitores, Sandroni reafirma a perspectiva da Escola e não demonstra reconhecer como boa uma obra capaz de cumprir apenas a função de entretenimento .

Durante a leitura das obras de Marcos Rey, assinalou-se o maior ou menor grau de compromisso com a Escola de cada uma delas. O interessante é notar que segundo o horizonte de expectativas daquela crítica, o fato de afastar-se de temas questionadores é visto como negativo, enquanto não é sequer citado na leitura de Regina Zilberman, que escreveu seu texto mais de vinte anos depois da primeira resenha. O que se percebe é que o horizonte de expectativas já havia mudado e que, lida sob a perspectiva da literatura policial, não apresenta problemas.

Quanto às questões ortográficas citadas, esta sexta edição, utilizada para conhecer o texto, não apresenta nenhum dos problemas citados, certamente por ter passado pelas mãos de um revisor mais cuidadoso que o da primeira edição.

Há outras críticas a outras obras de Marcos Rey, publicadas principalmente por Laura Sandroni, nas quais ela destaca o fato de ele ser "um grande narrador, direto e simples, incapaz de entreter o leitor com algo que não seja boa literatura"⁴⁹ (SANDRONI, 2003, p. 147), mas como esses foram os livros de maior

⁴⁹ Crítica à obra *Sozinha no mundo*, publicada também no livro *Ao longo do caminho*

sucesso, serão apresentadas somente as críticas sobre eles, em função do grande número de obras e da extensão das críticas, cuja transcrição integral parece indispensável, uma vez que sua paráfrase ou fragmentação trariam o risco de, mesmo involuntariamente, criar um outro texto, desta vez sob a perspectiva de uma leitura subjetiva.

7. LUIZ PUNTEL

Na década de oitenta, além da obra de Marcos Rey, surge um outro nome importante para a constituição da *Vaga-lume*: o de Luiz Puntel.

Mineiro de Guaxupé, Puntel foi criado em São Paulo, nas cidades de São José do Rio Pardo e depois em Ribeirão Preto, que é cenário de alguns de seus textos.

Puntel é professor de Literatura. Com seis obras na série⁵⁰, este autor, apesar de não se afastar totalmente da literatura de entretenimento, traz, em sua produção, a marca do questionamento social, que pode ser percebido já a partir dos títulos. Muitos de seus textos, como se verá a adiante, não seguem o modelo da narrativa policial ou de aventuras, mas os personagens são também jovens, na maioria, urbanos.

Acompanhando as tendências da sociedade brasileira e, por conseqüência, da Escola, que na década de oitenta assumem postura crítica em relação à problemática social, Puntel cria textos que levam o leitor à reflexão, à conscientização, mas não dispensa a elaboração da narrativa e da escolha cuidadosa de temas. Por esse motivo, esse autor merece atenção especial, tanto no contexto da série como fora dela, como atesta a indicação de seu mais recente livro —O grito do hip hop — para finalista do Prêmio Jabuti 2005.

Deve-se destacar que Luiz Puntel, a exemplo de Marcos Rey, publicou obras ao longo das décadas de oitenta, noventa e ainda continua a publicar, procurando acompanhar as alterações ocorridas no universo cultural brasileiro, como é o caso da ascensão do *hip hop*, tema de seu mais recente livro. No entanto, ao contrário de Marcos Rey, seu nome não era consagrado antes de ser convidado a participar da *Vaga-lume*, nem existia uma produção de textos para adultos.

⁵⁰ *Deus me livre!* (1984), *Açúcar amargo* (1986), *Meninos sem pátria* (1988), *Tráfico de anjos* (1992), *Missão no Oriente* (1997) e *O grito do hip hop* (2004). *Um leão em família* (1990) também fez parte da coleção, mas foi retirado, pois é uma narrativa infantil, que não aborda uma questão social.

Foi a partir de 1981, com a publicação de *Meninos sem pátria*, pela Brasiliense, que Puntel começa a se projetar, mas sua produção só seria publicada pela Ática, na *Vaga-lume*, em 1984, com *Deus me livre*.

7.1 DEUS ME LIVRE.

Deus me livre, em 1984, quando de sua publicação, foi premiado pela “Biblioteca Internacional para a juventude, com sede em Munique, onde anualmente são selecionadas as publicações mais importantes de cada país”⁵¹.

O livro traz, à guisa de prefácio, informações sobre o autor, com o título “Dados biográficos”, que apresentam o perfil de uma pessoa afável, que gosta de se relacionar com seus leitores, pois “sempre que pode, Puntel gosta de ir às escolas conversar com os alunos” e acrescenta: “Adoro corresponder-me com meus leitores. Apareçam” e, em seguida, fornece seu endereço. Essa afabilidade pôde ser comprovada em troca de *e-mails*, que auxiliaram a elaboração deste trabalho.

Depois do prefácio, há uma dedicatória, seguida de uma epígrafe, transcritas a seguir: Dedicatória: “Ao padre Angélico Sândalo Bernardino, bispo auxiliar de São Paulo, por ter dedicado a vida aos sem-terra”. Epígrafe: “Ai dos que planejam o mal(...) /Apoderam-se das terras,/roubam a casa dos pobres(...)/A paciência do Senhor chegou ao “fim”(Miquéias2:1-3)”.

A epígrafe, como já se viu, pode revelar as tendências ideológicas e subjetivas do autor, e é o que acontece nesta obra.

Ambos os textos, apesar das diferentes origens, fazem referência à questão da terra . O leitor, antes mesmo de começar a leitura da narrativa, já pode inferir que a temática será a distribuição de terras no Brasil; neste caso em particular, discute-se a apropriação das terras que pertencem aos pobres — os personagens são favelados, moram na periferia de Ribeirânia — para domínio dos ricos, pois uma grande construtora quer fazer um condomínio de luxo onde fica a favela.

⁵¹ Informação encontrada na folha de rosto do livro, em sua segunda edição, datada de 1985.

Identifica-se, pois, uma postura marxista, na qual há tensão entre dominadores e dominados, que se confirmará ao longo da leitura de várias outras obras deste autor. Além disso, as ligações com a Igreja deixam transparecer o ideário da Teologia da Libertação, que, nas décadas de sessenta e setenta, na América Latina, aproximou a Igreja dos marginalizados pela sociedade, procurando, por meio da conscientização e do questionamento de situações de opressão, minimizar as injustiças sociais. É a Bíblia que deve fornecer subsídios para que se possa identificar a face de Deus e sua ação libertadora, nos diversos momentos históricos, vividos pelo teólogo e seu povo. Assim é que Puntel busca no livro sagrado as palavras que irão nortear o desenvolvimento de sua narrativa, afirmar a indignação divina contra o sofrimento dos pobres, e as utiliza como epígrafe.

Leonardo Boff, um dos principais nomes desse movimento no Brasil, afirma que “Libertação é libertação do oprimido. Por isso, a teologia da libertação deve começar por se debruçar sobre as condições reais em que se encontra o oprimido de qualquer ordem que ele seja” (BOFF, 1986, p. 40) e a Igreja deve fazer parte do processo de libertação. Essa ideologia é facilmente identificável tanto na epígrafe quanto no próprio texto, como se poderá constatar no momento da análise. Por isso, uma das constatações mais claras é a da ação do padre Bernardo junto à comunidade, nesta narrativa representada por Tinho, que é vítima da ação de um empresário inescrupuloso.

Ainda a partir da Bíblia, Puntel utiliza-se de uma metáfora para desenvolver sua narrativa. Em Deus me livre, lugar onde Tinho mora⁵², acontecem vários incidentes seguidos, sem que os moradores possam explicá-los. Numa seqüência macabra, um corpo é esquartejado e jogado nas valetas que cortam as ruelas da favela, transformando a água em sangue; há uma praga de ratos; há moscas e piolhos, por causa da sujeira constante, e também uma praga dos barbeiros. Tinho, o filho mais velho dentre os irmãos, sofre atentado, tudo planejado por um mesmo homem, dono de uma construtora. A aproximação com

⁵² Observe-se o expediente do autor que utiliza uma expressão popular que normalmente designa um lugar distante para nomear o bairro pobre, ameaçado pelo poderio da especulação imobiliária. A presença da palavra deus remete o leitor ao afastamento físico, à precariedade, mas também à aproximação com o divino.

o texto bíblico é facilmente perceptível. Na *Bíblia*, no livro do *Êxodo* 7.8, as pragas anunciadas pelo Senhor para ajudar na libertação do povo de Israel do jugo do Faraó egípcio causam grandes transtornos, porque a água se muda em sangue, há uma infestação de rãs, o pó da terra se transforma em mosquitos que caem sobre homens e animais, as mutucas invadem o palácio, a peste abate o gado, os furúnculos e as úlceras arrebentam nos corpos, há uma chuva de granizo tão forte que abate tudo que está descoberto no campo e, finalmente, uma grande nuvem de gafanhotos devora o que restara da chuva de granizo nos campos. O paralelo entre o texto bíblico e o de Puntel segue as diretrizes da Teologia da Libertação, pois é na Bíblia que os teólogos devem buscar inspiração para suas ações sociais, em seu aspecto histórico, que Puntel atualiza em *Deus me livre*. Assim como o povo de Israel deveria ser libertado, o povo de Deus-me-livre também deveria e o construtor se inspira nas escrituras para criar mecanismos de intimidação. No entanto, os favelados oprimidos são auxiliados pela Igreja, representada pelo Movidapaz, a exemplo dos inúmeros grupos que se formaram para auxiliar no desenvolvimento da Teologia da Libertação.

Por meio da intertextualidade bíblica o leitor é levado à História e se discute a distribuição desigual da terra, exemplificada pelo tamanho dos túmulos dos Faraós – hoje os prédios das classes abastadas - em oposição às residências modestas dos pobres:

- Se os faraós faziam um monumento mortuário enorme, as pirâmides, só para enterrarem suas múmias, os faraós modernos fazem um monumento do mesmo tamanho, mas para enterrarem centenas de pessoas em habitações sem o mínimo conforto...-Carneiro filosofou brilhantemente.

- É a chamada especulação imobiliária, disfarçada em explosão demográfica. Com a desculpa de que não há moradias para todos, os poderosos ditam a regra, engaiolando o povo em apertamentos, em vez de apartamentos- Eduardo continuou. (PUNTEL, p.89)

Se considerarmos que Eduardo é o professor de História que coordena o Movidapaz⁵³ e que Carneiro é um dos alunos que fazem parte do grupo, percebemos o autor une a sua ideologia ao discurso desejado pela Escola Crítica,

⁵³ O grupo chamado *Movimento Luta Movidapaz* é formado por um professor de História e vários alunos do Colégio Santa Inês. Reúne-se semanalmente e discute um problema de violência que tenha ocorrido na cidade naquela semana.

que quer professores no papel de conscientizadores dos problemas sociais, para que os alunos possam se integrar na sociedade. Além disso, essa foi uma postura comum na década de oitenta, quando o fim da ditadura possibilitou eleições diretas, o retorno dos exilados e a liberdade de expressão. O diálogo poderia então servir de modelo para aquilo que deveria ocorrer em sala de aula e que seria estimulado pela leitura do livro.

A moldura para as discussões sociais é o romance policial, no qual há um mistério, que leva os meninos à investigação, auxiliados por adultos. Tinho, Ciça, Marcelo, Lea, André e Graziela se arriscam no contato com os bandidos, a exemplo do que acontece no romance negro. A polícia, como ocorre em *O mistério do cinco estrelas*, não acredita em Tinho, mas a união do grupo, o apoio do padre e das freiras contribui para o sucesso das investigações e para a revelação do culpado ao final. Tinho, embora seja o protagonista, não é aquele que comanda, antes, segue as sugestões do grupo que trabalha na investigação.

Nesta narrativa, não há as figuras tradicionais do detetive e de seu ajudante, pois todos colaboram, apesar da referência direta a Sherlock Holmes, assim como acontece na obra de Rey, e com *O mistério do cinco estrelas*, obra lida pelo protagonista, que sobre ela comenta: “uma história muito legal do Marcos Rey” (p.72). Considerando-se as semelhanças entre os textos e o fato de ambos estarem inseridas na *Vaga-lume*, podemos pensar na intenção de remeter o leitor à leitura da série, feita também pelo protagonista, já que este está lendo uma obra que faz parte dela.

No que diz respeito à construção da narrativa, destaca-se o fato de ser escrita em *flashback*, pois as lembranças de Tinho tecem o texto. Ao final, o narrador se volta para o aspecto metalingüístico, pois está “colocando um ponto final no meu sofrimento e nesta história” (96). É comum no texto construído sob a perspectiva da memória haver interferências da passagem do tempo, que poderiam deturpar percepções e sentimentos, mas em momento algum há referências a essa possibilidade, como aconteceu numa das obras de Maços Rey. Ao contrário, o narrador segue firme em sua história e, às vezes, deixa transparecer o domínio total sobre os personagens, pois é capaz de prever suas

atitudes, fato que só se justifica quando o narrado já ocorreu e o narrador, intradieético, apenas conta o que já sabe. No entanto, sabe-se que a narração em primeira pessoa facilita a identificação do leitor com o narrador, que lhe servirá de modelo, e sobre ele ocasionará o efeito de sedução desejado pelo autor.

Considerando-se a construção do texto, destaca-se a presença da reprodução de uma reportagem jornalística que tem como tema a invasão dos barbeiros e a suposta culpa de Tinho. A linguagem jornalística ocupa o lugar da informalidade característica do narrador juvenil, que utiliza gírias, onomatopéias e até palavras chulas, quando o discurso é seu ou de um personagem de sua idade, mas que se vale da modalidade culta da língua, ao dar a voz ao professor, às freiras ou ao padre, em algumas situações.

Da mesma forma, é singular a presença da reprodução de um programa radiofônico, do qual participam o prefeito, os moradores do “Favelão”⁵⁴ e o repórter, cada um individualizado pela utilização de uma variante lingüística diferente, enfatizando o contraste entre as classes sociais, além de chamar atenção para a voz do prefeito, discursando em causa própria num momento em que a população passa por uma enorme dificuldade. Destaque-se também a presença de neologismos e o aproveitamento dos costumes populares, colocados em situação nova, como acontece no trecho a seguir, “embora pairasse o ar de vaca-amarela-pulou-a-janela-quem-falar-primeiro-come-tudo-dela” (p.53) em que uma brincadeira infantil é utilizada para dar ao leitor a percepção do constrangimento que se instaurara entre os personagens, mas o fato de todas as palavras virem ligadas por hífen caracteriza o processo de formação da palavra, de composição por justaposição, processo esse muito utilizado na literatura contemporânea, mas já amplamente divulgado por Guimarães Rosa.

Considerando-se que a elaboração do texto é importante para a caracterização do literário, o de Puntel destaca-se pelo tratamento dispensado a sua construção, fator que não é marca da literatura de entretenimento, à qual a série se liga. Do mesmo modo, deve-se destacar o fato de que a língua utilizada

⁵⁴ Forma pejorativa presente no texto para se referir a Deus-me-livre.

não segue mais o padrão de correção determinado pela Escola. Diferente da obra de Marcos Rey, Puntel utiliza a oralidade para marcar as diferenças lingüísticas e aproximar o leitor do personagem. Nesse sentido, sua obra também não é exemplar para a Escola, que nas décadas anteriores mostrava-se preocupada com o uso da linguagem padrão nas obras lidas pelos jovens. Pode-se creditar essas alterações aos estudos da Lingüística, que na década de oitenta ganha espaço entre os professores dos cursos fundamentais.

Apesar disso, as questões sociais presentes em suas obras fazem parte de discussões desejáveis pela Escola da década de oitenta, que embora seja laica, como se viu em capítulo anterior, compartilha a postura crítica da Igreja Libertária. Por outro lado, olhadas sob a perspectiva das atualidades informativo-jornalísticas, são também características da literatura de entretenimento, na qual o leitor é levado a se identificar com os acontecimentos narrados na história. Se o leitor-modelo desta obra não é o menino pobre, excluído do Ensino Fundamental, percebe-se, por meio de todas essas estratégias citadas, que o professor é desejável como mediador de leitura, já que ele será o promotor das discussões possíveis a partir da obra, que terá, como leitor-modelo, o jovem de classe média que poderá se conscientizar dos problemas existentes na sociedade em que se insere, para que possa atuar junto a ela e minimizá-los, como pretende a Teologia da Libertação.

Desta forma, sem afastar-se das propostas escolares, mas sem tornar-se essencialmente didático, Puntel constrói uma obra cuja recepção, tanto por parte da crítica quanto dos leitores, destaca-o entre os autores surgidos na década de oitenta.

7.2 *AÇÚCAR AMARGO.*

Dentre as obras de Puntel, esta tem sido a mais lembrada pelos leitores, como se constatará ao longo da análise dos dados colhidos junto ao público e nas bibliotecas.

Publicada em 1986, tem como tema central a situação dos trabalhadores rurais de Catanduva, interior paulista, em particular, a dos bóias-frias, a exploração que sofrem por parte dos empregadores. Como se pode perceber, a tendência ao discurso da Teologia da Libertação permanece neste texto, embora não haja marcante participação de personagens religiosos. Desta vez, porém, o alvo da discussão são as injustiças praticadas pelos patrões, pois a teologia libertária também assume os desafios do mundo do trabalho, no campo e na cidade.

No início do livro, há uma observação, impressa antes do começo da narrativa, acima dos agradecimentos: “Embora esta história seja baseada em fatos reais, trata-se de uma obra de ficção, onde, evidentemente, os personagens são imaginários e as situações recriadas”. Em se tratando de uma obra ficcional, tal observação seria, a princípio, desnecessária, uma vez que toda obra de ficção parte do real, representa-o, mas não o reproduz. No entanto, chama atenção o fato de a história ser baseada em fatos reais, e, logo abaixo dessa observação, na relação de agradecimentos, haver um dirigido “aos padres Bragheto e Nilton, por permitirem a pesquisa nos arquivos da Comissão Pastoral da Terra”, estabelecendo a ligação entre os fatos reais e os arquivos consultados, dos quais teriam sido colhidas as informações presentes no texto. Note-se também que tal observação, feita numa obra destinada a jovens, leva-nos a pressupor um leitor-modelo ingênuo, capaz de confundir os limites da ficção e da realidade e que, por isso mesmo, torna-se mais facilmente influenciável. Essa nota também possibilita confirmar as ligações da narrativa com informações fornecidas por religiosos envolvidos com a teologia libertária, na Pastoral da Terra, e dessa forma ligar esta obra à anterior.

Na página seguinte, ainda como paratexto, há uma pequena epígrafe: “O açúcar é doce pros donos dos canaviais. Pra nós, ele é azedo e amargo que nem dá gosto”. O texto vem identificado pelas informações a seguir: “Flor-de-Nice dos Santos, bóia-fria”. Desta forma, o leitor fica sabendo a origem do título, tirado da declaração de uma bóia-fria, atividade também desenvolvida pelo personagem principal da narrativa, o que reforça o caráter verossímil do texto e, novamente,

remeto o leitor à observação inicial. Do mesmo modo, assim como aconteceu na epígrafe de *Deus me livre*, o leitor percebe que o autor posiciona-se a favor dos pobres, contra as amarguras dos trabalhadores rurais, que participam do cultivo da cana-de-açúcar. Justifica-se, pois, a presença do paradoxo existente no título, resultado da oposição entre patrões, para quem é doce, e empregados, para quem o amargor vem do sofrimento oriundo do trabalho quase escravo.

Esta não é uma narrativa que possa ser enquadrada num dos gêneros da literatura de entretenimento. Não são aventuras narradas aqui, antes, são as desventuras de um grupo de cortadores de cana, tentando rebelar-se contra as leis cruéis do mercado, sempre favoráveis à exploração da mão de obra desqualificada. Os trabalhadores são explorados desde o início e quando se dão conta, vêem-se em estado de semi-escravidão, representado no texto:

Tá tudo errado, Zefa. A gente já começa devendo. Pois ele teve o descaramento de cobrar as ferramentas. Logo de cara, tivemos que comprar o podão, as limas, as enxadas, tudo lá no armazém do Pimenta. Se comprasse em outro, ele não deixava subir no caminhão. E olha que tava tudo mais caro que nos outros lugares. Então, a gente já começou devendo...

- Mas você não reclamou?

- Reclamar pra quem?

- Pros usineiros, fazendeiros, sei lá...

- Eles não querem nem saber. Não tomam conhecimento dessas coisas, Zefa.

(p.46)

Como se pode perceber, a denúncia é clara e a situação apresentada assemelha-se, e muito, à realidade do campo brasileiro, ainda hoje, como atestam freqüentes reportagens sobre bóias-frias veiculadas pela mídia. A diferença é que neste caso, o leitor mantém uma empatia com o personagem. Desse modo, o leitor entra em contato com o problema e pode se posicionar frente a ele, para que uma mudança seja possível.

Enfoca-se, também, nesse contexto do emprego, a situação da mulher, que trabalha tanto ou mais que o homem, mas porque é mulher tem seu salário reduzido. Marta, a protagonista, disfarça-se de homem, o Mudinho, para que não descubram sua identidade. O questionamento sobre a mulher é declarado, como se percebe no trecho a seguir:

-Que é isso, seu Pedrosa? – Marta reclamou, na fila do pagamento. – Eu cortei o mesmo tanto de toneladas que na semana passada e estou recebendo menos?
 -Ta achando que eu errei nas contas, Mudi...Quer dizer, Marta!
 -Achando não. Errou sim. Pois eu cortei o mesmo tanto e recebo menos?
 -Acontece que aqui comigo mulher recebe menos que os homens, não sabe não?
 -Mas como, se eu trabalhei mais do que muito homem barbado? Tenho que receber
 igualzinho o que recebi na semana passada...
 -Eu acho que mulher tem que receber menos e acabou-o gato foi se irritando. –
 E já
 chega que você ficou me enganando, vindo fantasiada de homem só para ganhar mais... (p.82)

A discussão sobre a exploração do trabalhador rural se estende, pois, à de gênero. A ligação com os estudos culturais, neste caso em particular, com as discussões do feminismo, é evidente. Andréa Semprini (SEMPRINI, 1999) acentua a “guerra dos sexos”, deflagrada pelas “reivindicações com base em identidade sexual e em conflitos interpessoais” (1999, p.51), oriunda do “movimento feminista que acusa a cultura dominante não somente de ter criado uma sociedade dominada por valores masculinos, mas de ter mascarado seu caráter sexuado, para assim fabricar valores gerais e neutros” (1999, p.51). No caso de Marta, não há neutralidade alguma, ao contrário, o simples fato de ser mulher é dado como razão para que ganhe menos, embora o rendimento tenha sido igual ou superior ao do homem. As diferenças salariais entre os sexos são, ainda hoje, vinte anos após a publicação de *Açúcar amargo*, motivo de luta do movimento feminista.

Durante o tempo em que Marta assume a identidade de Mudinho, conhece Agenor, que se mostra interessado pelo estranho e misterioso companheiro. Ao final, quando descobre a verdadeira identidade do companheiro, confessa-se “contente em saber que você é Marta e não o tal Mudinho...” (p.77). A aproximação com o texto roseano faz-se por meio da associação com Diadorim/Deodorina, porém, antes mesmo que Marta se revele, há uma citação direta ao escritor mineiro: ‘Na verdade, eu sempre aprendo mais com vocês do que ensino... O Guimarães Rosa já dizia que ‘mestre não é quem ensina, mas quem, de repente, aprende’(p.68-69). Essa citação, associada à Marta, pois é ela

quem conversa com a professora que cita Rosa, pode ser vista como uma pista deixada pelo autor, no sentido de levar o leitor a desconfiar da verdadeira identidade de Mudinho. Note-se que este seria um leitor-modelo especial, não só pelo repertório, no qual deveria constar a leitura da obra de Guimarães Rosa, como pela capacidade de associações necessárias para que se chegue a tal leitura.

Outro paratexto que se destaca pela singularidade aparece ao final do livro, quando a narrativa já se encerrara. É um texto em homenagem a todas as mulheres bóias-frias, mas em particular a algumas que são nomeadas e relacionadas ao movimento pela libertação e valorização do trabalho feminino rural, confirmando a ideologia manifesta desde a epígrafe. Questionado o autor sobre o destaque que a figura feminina tem em sua obra, por meio de *e-mail* este afirmou que gosta de lhes dar voz, porque vive cercado de mulheres e acha que elas têm que ser ouvidas, dando, mais uma vez, testemunho de que procura ouvir aqueles que não costumam ter voz. Essa era uma postura bastante desejável na década de oitenta, quando as teorias multiculturalistas propunham novas perspectivas para que se narrassem histórias, para dar voz aos “ex-cêntricos”, como são os bóias-frias.

Ao final da leitura desta obra, nota-se que as ligações com a Escola estão mais tênues que as existentes em relação à problemática social e que somente porque essa Escola se quer crítica é que o texto se liga a ela. No entanto, não se percebe a intenção escolar como primeira, como norteadora para a construção da obra. Antes, a preocupação parece ser com o leitor jovem, mas não em particular com o aluno. Não há referências a conteúdos programáticos e as questões apresentadas levam o leitor a uma identificação com a época e com os problemas de que participa, mas sem que seja levado a ver-se num banco escolar.

7.3 MENINOS SEM PÁTRIA.

Publicada pela Ática na *Vaga-lume* somente em 1988, esta obra surgiu em 1981, editada pela primeira vez pela Editora Brasiliense. Assim como as obras da década de setenta que já existiam anteriormente à série, esta passou por várias modificações, para se adequar ao contexto das narrativas que compunham a série

Num cotejo entre as duas edições, nota-se, por exemplo, que o texto publicado pela Brasiliense era mais extenso: cento e vinte e sete páginas, contra sessenta e nove na Ática, sem que houvesse alteração de fonte ou diferenças na diagramação que justificassem a redução da obra. Esse fato demonstra que a narrativa passou por um processo de enxugamento, no qual foram retirados comentários sobre a situação política do Brasil da década de sessenta, que é quando a ação se desenvolve. Nota-se também uma grande mudança na linguagem, que na edição da Brasiliense é mais do que coloquial, é jocosa, eivada de gírias e expressões populares, enquanto na Ática a coloquialidade, marca constante na obra deste autor, não vai além de algumas reproduções da oralidade e mantém-se nos padrões próximos ao culto. Essas alterações garantem a consonância com as outras obras da série, cuja linguagem, se não é o padrão culto, não se distancia muito dele.

Um exemplo dessa mudança pode ser percebido quando o pai de Marcos tem que fugir. Na edição da Brasiliense, lê-se o seguinte trecho:

Para encurtar a conversa, um belo dia bateram à porta. Perguntar quem era, na altura desse campeonato de gato e rato, era inútil. O velho beijou todo mundo e, galgando a sacada, passou para o apartamento do vizinho. Já estava tudo combinado. Qualquer trelelé meio esquisito, ele se mandaria para lá. O vizinho, um modista de nome Bruno, uma bicha assumida, era muito amigo lá de casa. Entre mil trejeitos, ele sempre informava a marcha dos acontecimentos (p.14).

Na edição da Ática, esse mesmo episódio se desenrola da seguinte forma:

- Enganado coisa nenhuma. Se ele chamou você pelo nome é porque deve estar acontecendo alguma coisa...- meu pai levantou-se, de repente, indo à

sacada. (...)

Quando voltamos à sala, a campainha tocou.

- Não abra, Marcão. São eles....

A campainha voltou a insistir e ouvimos uma voz:

- Gás?

(...)

- Quer gás?- o homem perguntou.

Em resposta, papai agarrou-o pelo colarinho, puxando-o para dentro.

- Tire o macacão – papai ordenou, ríspido, sacando o revolver que, de uns tempos, trazia sob o paletó.

(...)

- Fique quieto! – papai ordenava, despindo-se e colocando o macacão do

homem. – Agora, dê-me o seu boné também... (p.23)

Como se pode notar, além da mudança na estratégia para a fuga — da saída pela casa do vizinho para o assalto ao homem do gás — a linguagem utilizada na primeira versão é mais solta, com expressões como “se mandaria” e “trelelê”, além de “bicha assumida”. O “velho” da edição da Brasiliense virou papai na da Ática. No contexto da *Vaga-lume*, tais expressões não seriam bem-vindas e, por isso, desaparecem.

A troca de roupa com o vendedor de gás, apesar da violência, parece mais adequada que a referência a “uma bicha assumida”, que para o contexto escolar da década de oitenta não seria aceita. Essas são algumas das muitas mudanças ocorridas na passagem desta obra para a série.

Assim como nas outras narrativas, há um prefácio. Também nesse paratexto houve modificações importantes. Na Brasiliense ele era dedicado aos professores e continha trechos como, por exemplo, “o Cid Moreira começou a aparecer em todos os vídeos, com a voz mais cheia de gumex e brilhantina glostora do que de costume, anunciando a chegada dos exilados brasileiros e seus familiares”, além de uma referência ao presidente João Figueiredo. Tudo isso foi retirado e em seu lugar há um texto que conta a história do surgimento da obra em uma das aulas ministradas pelo autor, numa sala onde havia um menino, filho

de um exilado político angolano, texto este escrito sem ironias ou referências políticas.

Nota-se que, apesar do contínuo envolvimento com as questões sociais, característica da obra deste autor, não era interesse da editora que houvesse uma abordagem política, em que nomes e tendências fossem aclarados. O processo pelo qual o texto todo passou tornou-o palatável, sem comprometimento político e, ainda assim, marcado por um engajamento desejável pela Escola.

A epígrafe, representada por um poema de Raul Bopp, também é modificada. Na Brasiliense lia-se:

A almazinha de meu filho
vai se compondo e decompondo
com pedacinhos de pátrias misturadas.
De noite a gente recolhe os pensamentos
com um cansaço internacional.
-Pai!
-Que é que tu qué, meu filho?
Ele achega-se a mim com um abraço carinhoso.
-Pai! Me conta mais uma vez
como é que era mesmo o Brasil? (Raul Bopp)

Na edição da *Ática*, acrescentou-se um trecho de Fernando Gabeira: “Esse cara vai me fazer falar sobre o Brasil, vai me fazer sentir saudades do Brasil, vai me dar vontade de voltar ao Brasil”. Em ambos os textos percebe-se a referência àqueles que estão longe do país, mas o de Raul Bopp nos remete à situação vivida pelos personagens principais, que depois de seis longos anos fora de seu país, não mais se lembravam de como ele era. Fernando Gabeira, no entanto, esteve exilado e seu texto acrescenta a dimensão histórica à epígrafe, que faz referência ao exílio, à saudade, tema constante na poética brasileira, desde o Romantismo.

Uma dentre as várias outras alterações pelas quais a narrativa passou e que merece destaque é a ênfase que se dá, na versão da *Ática*, ao desenvolvimento do caso amoroso entre Marcos e Claire em detrimento das questões políticas. De acordo com o padrão das narrativas juvenis, a presença de um namoro é valorizada e, na versão da Brasiliense, esse era apenas um momento sem muita importância no contexto da vida de Marcos. No entanto, na adaptação por que passa o texto, o aspecto político assume o segundo plano em grande parte do

tempo em que a família se encontra na França. Prova disso é que na versão Brasiliense há um momento em que a história da França, da revolução francesa, aproxima-se da situação vivida no Brasil, pois Claire conta como foram perseguidas e mortas mais de mil e trezentas pessoas, em função do regime político, mas na versão *Vaga-lume*, esse trecho é retirado e, no lugar dele, aparece uma simples referência à Revolução Francesa, perdendo-se densidade no texto.

A ação da Teologia da Libertação também se faz presente neste texto. Um padre havia sido preso e torturado por seu envolvimento político e justamente porque o pai de Marcos, que era jornalista, publicou um artigo denunciando a situação do padre é que passaram a ser perseguidos e tiveram que fugir do país. Quem os ajuda na fuga são freiras, que os escondem no convento, até que a fuga seja segura. Puntel parece querer dar ao leitor jovem informações sobre o golpe de sessenta e quatro, uma vez que seu leitor-modelo, a princípio, não viveu aquele momento e deve conhecer os fatos apenas pelos livros de História. Trazendo um personagem jovem, que participa dos acontecimentos, o autor cria a possibilidade de o leitor conhecer, inclusive, o lado não oficial, a História vivida pelo exilado e não a contada pelo discurso oficial. Neste caso, a abordagem de Puntel se torna mais interessante, porque o ponto de vista é o do jovem, não o do adulto. Este, muitas vezes, tem que esclarecer as dúvidas da criança — e as do leitor também — sobre determinados assuntos que fogem a sua compreensão. No entanto, as cenas de tortura, na versão da *Ática*, são amenizadas, assim como aquelas sobre as prisões são reduzidas e a referência a personagens históricos envolvidos no golpe são retiradas.

As explicações, que demonstram a preocupação com o leitor jovem, são muito mais freqüentes na *Vaga-lume* e desaparecem referências que são mais difíceis de serem localizadas, que exigem um repertório maior, tanto na literatura quanto na música. As notas de rodapé, que antes existiam, na edição da *Ática* também desaparecem.

O caráter didático desta obra, apesar das ligações políticas que ela traz, é mais facilmente percebido, pois além de todas as modificações feitas em função

da associação com a Escola, há trechos que são uma verdadeira aula, sobre o emprego das palavras no Brasil e em Portugal, assim como uma discussão sobre o uso da linguagem culta. No entanto, as modificações feitas em relação à revolução francesa, na *Vaga-lume*, levam a crer que os detalhes da revolução não interessam ao leitor, talvez porque não faça parte dos conteúdos arrolados pela Escola.

Essas alterações culminam com o tratamento dado à narrativa. Até mesmo a intriga é alterada, uma vez que na primeira versão a história é contada porque Marcos, o narrador, inscrevera-se num concurso de contos e o que o leitor lê era o texto inscrito, narrado em *flashback*. Na versão da série, a narrativa acontece no presente e o leitor vai acompanhando a trajetória de Marcos e sua família, tomando conhecimento dos fatos junto com ele. No entanto, da transposição há uma marca: há momentos de *flashforward*, em que o narrador adianta os acontecimentos que só poderiam ser conhecidos se já houvessem sido vividos. Essa antecipação estimula a curiosidade do leitor, que se vê envolvido na progressão da narrativa, voltada para o final, o que facilita a leitura. Além disso, os capítulos foram alterados, alguns divididos, deram origem a três mais curtos, conforme o padrão da *Vaga-lume*.

Essas alterações feitas em função da Escola e, conseqüentemente, do leitor, prejudicam a obra deste autor, que, inicialmente, poderia contribuir para maior crescimento do aluno enquanto leitor, como se constata por meio dos inúmeros recursos literários deixados de lado em função da adaptação.

7.4 TRÁFICO DE ANJOS.

Primeira obra de Puntel publicada na década de noventa, *Tráfico de anjos*, de 1993, traz à baila a discussão sobre gravidez na adolescência e tráfico de bebês no Brasil.

A exemplo das narrativas anteriores, esta também vem precedida de um prefácio e de epígrafes. No prefácio há, já no título, uma antecipação do tema desenvolvido na narrativa: Uma denúncia necessária. Nele o autor é apresentado

como voltado para assuntos polêmicos, sociais. A voz de Puntel é percebida, para colocar-se a favor da adoção e contra os inescrupulosos. Na página seguinte, um pequeno texto situado à direita da página, embaixo, explica que esta obra é uma homenagem póstuma ao irmão adotivo, Roberto Puntel, a vários casais que adotaram crianças e a Sonia Maria “com quem tenho adotado um caso de amor há mais de duas décadas”. Esse texto, a exemplo do que acontece em outros prefácios e em outros paratextos encontrados nas obras deste autor, colocam-no em contato direto com o leitor, mostram-no em sua dimensão pessoal, com a exposição de informações particulares, como por exemplo, a de que teve um irmão adotado, que já morreu, e que é casado com a mesma mulher há vinte e três anos. Essas informações não afetam o desenvolvimento da narrativa, mas podem influenciar no modo como o leitor se relaciona com o texto, a ponto de lê-lo como relato de fatos reais.

Um terceiro paratexto se apresenta na página que antecede o início da narrativa. É a epígrafe, constante na obra de Puntel. Desta vez o texto é de Bertold Brecht: “Numa época em que reina a confusão, em que corre sangue, em que o arbitrário tem força de lei, em que a humanidade se desumaniza...Não digam nunca; isso é natural! a fim de que nada passe por imutável”. Mais uma vez percebe-se a posição do autor frente ao problema que irá discutir em sua obra: não se pode ficar calado, é necessário fazer algo para mudar uma situação desumana.

Ao contrário das narrativas anteriores, esta começa relatando ao leitor o acontecimento que será a força motora para o desenvolvimento da fábula: um recém-nascido é roubado do hospital, de Ribeirão Preto, por uma mulher disfarçada de enfermeira. A isso se segue o envolvimento do protagonista, que é jornalista, e vê-se às voltas com a solução do mistério. Não por acaso, Aquiles é adotado e sente-se ligado diretamente a esse episódio em particular e, por isso, sua participação é maior do que seria com qualquer outra matéria.

Como se pode notar, a exemplo de outras narrativas da série, desde o início o leitor conhece o criminoso e acompanha os passos, tanto da investigação quanto aqueles dados pelos criminosos, que arquitetam outros roubos de bebês.

No que diz respeito à investigação, esta é conduzida pelo repórter, pela polícia e pela irmã da criança roubada. Não são mais crianças ou adolescentes que desempenham papel de detetive. Na verdade, há uma crítica a esse modelo, inaugurado na literatura juvenil brasileira, como se viu, por João Carlos Marinho. No decorrer da narrativa, há o seguinte trecho:

Isso tem que ser resolvido por gente mais adulta, ou mesmo pela polícia. Vocês ficam querendo resolver sozinhos... Até parece filme de sessão da tarde, ou esses livros juvenis, onde os garotos bancam os detetives, desvendando assaltos, prendendo ladrões, fazendo e acontecendo...(PUNTEL, p.54)

No intertexto lê-se não só a crítica à constância do modelo na literatura juvenil como se percebe a tendência a aproximar o leitor do verossímil, pois não se trata de filmes ou de literatura juvenil, mas de uma situação que será conduzida de acordo com o que pode ocorrer na realidade.

A relação com outras obras não termina aí. Neste texto encontra-se uma referência a *O mistério do cinco estrelas*, como já ocorrera em duas outras, também escritas para a *Vaga-lume*. O diálogo com a obra de Rey se mantém, não só ligando os autores pelo gênero que escolheram, como também reforçando a leitura das obras como complementares. Interessante é destacar que na obra citada há meninos que resolvem o mistério, fato criticado por um dos personagens. Além da literatura juvenil, há referências à obra de Machado de Assis, em particular a *Memórias póstumas de Brás cubas* e a *Dom Casmurro*. Assim como na obra machadiana, o sonho de Vítor traz o surreal ao leitor, que se vê frente à mistura de fatos da narrativa - como o roubo do bebê - dados sobre Machado de Assis, que no sonho, era o bebê que falava, e a confusão de Vítor ser também o bebê. No espaço onírico, tudo é possível e isso é comprovado na narrativa que, no breve intervalo de duas páginas, afasta-se do verossímil para dar espaço ao inverossímil.

Por esse contato com a obra machadiana, liga-se também a Escola ao texto. Vítor está numa aula de Literatura. Porém, antes mesmo desse capítulo, uma conversa entre pai e filhos traz à baila uma questão cara ao ensino da Língua

Portuguesa: a falta de vocabulário dos jovens. Vítor não entendia a linguagem utilizada por seu pai, que era professor universitário. A professora de redação também não era compreendida, porque usava palavras como “esdrúxulo, indubitavelmente e inexorável”. Então o pai aconselha-o a aumentar seu vocabulário, se quiser passar no vestibular para medicina. Nota-se, claramente, a voz do professor Luiz Puntel que, por intermédio de seu personagem Armando, repete conselhos certamente dados a seus alunos. Por outro lado, esse discurso revela a tendência do trabalho com Língua Portuguesa nas escolas de Ensino Médio brasileiras, quase que totalmente voltado para o vestibular.

Note-se também que, freqüentemente, palavras aparecem seguidas de uma explicação, para que possam ser entendidas pelo leitor. Tal fato reforça a percepção de um leitor-modelo que precisa ser levado pelo autor e pelo professor, cuja presença na obra se faz também nesses momentos.

Essa associação com a Escola, no entanto, não impede o uso de uma linguagem coloquial, marcada pela presença de gírias regionalistas, como a expressão “meu”, hoje identificada como referência lingüística da cidade de São Paulo, e nem a presença de palavras em outros idiomas, como o inglês e o italiano, apresentadas em *itálico*.

Sobre a construção da narrativa, deve-se notar a presença de dois conflitos. Paralelo ao roubo de bebês, desenvolve-se o problema de Vítor, cuja namorada se descobre grávida. A ligação entre os núcleos se dá por meio de uma das pessoas envolvidas com o roubo de crianças, uma vez que esta se faz de amiga da menina para convencê-la a dar o bebê para adoção. É por meio dessa ligação que os criminosos são descobertos, mas, antes que isso aconteça, há uma grande discussão sobre as conseqüências de uma gravidez na adolescência, sobre as relações da menina com os pais, sobre o futuro do menino, que deve assumir o filho... Enfim, a situação permite que o professor discuta com a turma esse tema, que tem sido uma das grandes preocupações da saúde pública em nosso país. Segundo a Dr^a Adriana Lippi Waissman,

especialista em gravidez na adolescência do Hospital das Clínicas da Universidade de São Paulo, pode-se dizer que atualmente há uma epidemia de gravidezes em adolescentes, pois se em 1990, cerca de 10% das gestações ocorriam nessa faixa etária, mas em 2000, portanto apenas dez anos depois, esse índice aumentou para 18%, ou seja, praticamente dobrou o número de mulheres que engravidam entre os 12 e os 19 anos. Como essa é uma situação de alto risco, a discussão parece desejável e o fato de a obra servir de motivo para iniciá-la está, mais uma vez, ligado à preocupação da Escola contemporânea, na qual a relação dos temas transversais, instituídos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais, datados de 1997, traz questões como amor, amadurecimento, ética, comportamento, diferenças, preconceitos e etc.

Ainda considerando a construção da narrativa, deve-se destacar a presença do *flashback*, comum na produção deste autor, e que permite a reconstrução de fatos remotos para articulá-los com o presente, como é o caso da adoção de Aquiles, e a singularidade do narrador que, onisciente e opinativo, suspende o desenvolvimento de uma ação e passa a outra, deixando o leitor curioso. Essa técnica, muito utilizada no cinema, traz certa complexidade à narrativa, pois, ao tornar-se alinear, o texto passa a exigir maior atenção do leitor. Lembrando-se que o leitor-modelo de Puntel, como indicam as diversas explicações presentes em sua obra, não está acostumado a textos complexos, terá que se concentrar mais durante a leitura.

Todos esses dados levam a crer que Puntel, embora reconheça a limitação de seu leitor-modelo, deseja que este cresça.

7.5 *MISSÃO NO ORIENTE.*

Publicada em 1997, esta é uma obra que se revela especial no contexto da produção de Puntel.

Como nas obras analisadas até aqui, esta apresenta vários paratextos, antes que a narrativa se inicie. Os agradecimentos têm, no primeiro parágrafo, uma citação de Jonh Donne (Nenhum homem é uma ilha) e chamam atenção para a colaboração de várias pessoas, que ajudaram tanto na coleta de dados feita a partir de entrevistas, como nas consultas, para que a cultura japonesa fosse se descortinando e permitisse a construção do texto. Há uma homenagem póstuma aos “dekasseguis brasileiros que morreram em Kobe”; um mapa reproduzindo a geografia do Japão e o prefácio, encimado pelo título *Dekasseguis : em busca de um sonho*, que explica ao leitor o que é um dekasegui e a situação destes no Brasil e no Japão. Depois, ainda há um texto que apresenta o autor, como alguém preocupado com os problemas sociais do país, e uma dedicatória, na qual os nomes da esposa e das filhas aparecem, confirmando a afirmação feita por *e-mail* de que vive “cercado por mulheres”.

Todos esses preparativos nos levam a crer que o autor conta com o desconhecimento do leitor sobre o tema apresentado na obra, que deve ser alimentado com informações prévias para que possa dar sentido ao texto, “uma vez que cada leitor, a partir de suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais, dá um sentido mais ou menos singular, mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria” (CHARTIER, 2001, p.20) e esse leitor pode não ter vivência para entender o texto lido.

Digna de antecipação é a presença do poema de Carlos Drummond de Andrade (*O homem, as viagens*), que aparece ao final da obra, mas que, se lida a princípio, ajuda ao leitor a desvendar o texto:

Só resta ao homem
a difícilima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo!
Pôr o pé no chão do seu coração
experimental
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrir em suas próprias
inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de com-viver.

Se o poema não aparece no início, como epígrafe, lida ao final corresponde à função designada por Massaud Moisés, pois não só determina a abordagem dada ao texto como o resumo. Pode-se crer que, colocado ao final, evita que o leitor desvende, desde o início, o sentido maior da narrativa e que, ainda assim, confirme a leitura feita.

Ao iniciar a leitura, percebe-se que esta obra também não pode ser inserida no gênero policial. Não há crimes ou mistérios a serem desvendados. A forma de um itinerário de viagem, constante no século XIX, utilizado em larga escala para a produção feminina⁵⁵, apresenta mais características em comum com esta narrativa que a policial. Também se pode pensar no *bildungsroman*, pois à medida que a viagem acontece a personalidade de Mônica se modifica, a ponto de, ao final, a menina se identificar mais com o nome japonês, Sukurako, que sempre negara. Por isso, lê-se na página 150: “— Taeko, por favor, não me chame assim! Meu nome é Sa-ku-ra-ko! Afinal, quem volta ao Brasil não é a Mônica, aquela menininha mimada, de trancinhas, que chegou aqui querendo fazer fortuna, mas é Sakurako, a mulher” (PUNTEL, 1997). Essa foi uma viagem para dentro de si mesma, para buscar sua identidade e aprender o modo oriental de ver a vida, de acordo com suas raízes.

Embora seja uma narrativa em terceira pessoa, o narrador assume a posição “com”⁵⁶ Mônica/Sukurako e é sob a sua perspectiva de adolescente que o leitor acompanha a viagem feita ao Japão, na condição de *dekasegui*, para, mais do que juntar dinheiro, buscar sua identidade. Desse modo, o personagem se constrói aos poucos, à medida que vai descobrindo a si mesma.

Esse deslocamento contínuo leva-nos a pensar no gênero em que a narrativa se enquadra, devido às semelhanças encontradas com a estrutura da

⁵⁵ No Brasil, Nísia Floresta é um nome bastante ligado a essa forma literária, recuperada pela crítica feminista que trouxe à luz publicações como *Itinerário de uma viagem à Alemanha*, cuja primeira edição havia sido feita em Paris, em 1857.

⁵⁶ Seguindo a nomenclatura adotada por Pouillon, a visão “com” acontece quando a narrativa, apesar de ser em terceira pessoa, é apresentada a partir da visão de um personagem que está no centro, em torno do qual a ação se desenvolve. Preferiu-se a nomenclatura utilizada por Pouillon à de Genette, utilizada anteriormente nesta tese, por entender que as classificações de narradores criadas por Genette não dão conta da posição em que se encontra o narrador de *Missão no Oriente*.

novela, em que vários conflitos se seguem, em ambientes diferentes, precipitando-se para o fim. De fato, a menina passa por vários incidentes, inclusive vê-se em meio a um terremoto em Kobe, no qual uma amiga morre. Este é o último, antes que encontre seu avô e cumpra a sua “missão no Oriente”.

Acompanhando o movimento espacial, que leva o leitor a várias cidades do Japão⁵⁷ e a conhecer aquela cultura mais de perto, há também alterações na utilização da linguagem, na qual o reflexo da cultura nipônica se faz sentir. Se no início Mônica usa um português coloquial, com gírias, marcado pela oralidade, aos poucos, sua linguagem vai mudando. O narrador marca a diferença entre o falar brasileiro e o japonês: o brasileiro é direto e o japonês fala por metáforas. Assim, as gírias vão desaparecendo para dar lugar às metáforas, à medida que a menina se transforma e, com ela, sua linguagem, reflexo de sua visão de mundo. Encontram-se construções como: “Quando as cerejas florescem? Quando terminar a segunda viagem, a mais difícil” (p.64), como referência ao percurso que a menina deve fazer, até que amadureça, faça a viagem para dentro de si, a mais difícil; “As águas do riacho voltam a se encontrar” (p.132), para indicar o encontro de Sakurako com a avó; “A terra foi ferida, o nabo e a cenoura têm gosto de saudade” (p.137) para referir-se ao pai e à família que ficaram no Brasil.

No que diz respeito ao léxico, há várias palavras do vocabulário japonês que são inseridas na fala dos personagens. Algumas são traduzidas para o leitor que não conhece o idioma, outras, o leitor entende pelo contexto em que aparecem. Desse modo, o ambiente vai se estendendo e não só Sakurako se vê no Japão, mas o próprio leitor se transporta para lá.

Também não faltam referências diretas à Segunda Guerra Mundial e aos episódios com a bomba atômica. Fala-se das muitas pessoas que morreram e das outras que adoeceram depois. Nesse sentido, há um outro aspecto digno de nota: o Japão mostrado na narrativa, não é idealizado, com pagodes e templos budistas. Há momentos em que o leitor se depara com os problemas sociais daquele país, como o excesso de população, a falta de espaço, a situação do Japão moderno, as

⁵⁷ A ação se desloca continuamente, levando o leitor a conhecer várias cidades do Japão, como Narita, Konosu, Shinjuku, Kobe, Tóquio, Nara, Hiroshima, Nagasáqui, Okinawa e Hokaido.

agressões sofridas por aqueles que não seguem as tradições: os sem teto, os pobres – como o ataque que sofreram perto da estação do metrô, assim que chegaram ao país. Paralelamente, são mostrados aspectos intrigantes daquela cultura, como a situação da mulher, que ganha menos que o homem, mas que no dia dos namorados deve tomar a iniciativa de se declarar. Além disso, a vida dos dekasseguis no Japão é mostrada sem que seja amenizada, com todas as dificuldades de adaptação, que vão desde diferenças de costume, como o banho e a comida, passam pela forma como os brasileiros são vistos lá ⁵⁸até os suicídios daqueles que não conseguem se adaptar.

A narrativa também destaca a forma como as pessoas são enganadas pelas agências, que prometem tudo e não dão metade do prometido depois que as pessoas estão lá. Até que tudo se resolva, os brasileiros sofrem.

O autor procura estabelecer um diálogo com o leitor através das várias informações que lhe fornece sobre o Japão, como o vocabulário, os costumes, a cultura. Percebe-se que a grande colônia japonesa no Brasil, principalmente em São Paulo e no Paraná, é levada em conta, quando o tema é escolhido, pois Mônica é de São Paulo e Nelson é de Londrina. O leitor, apesar de ser de primeiro nível, é levado a refletir sobre as formas como as questões são apresentadas pelos japoneses. A narrativa propõe enigmas, que vão sendo desvelados em seu decorrer. Isso faz com que a sua estrutura seja aproximada da forma japonesa de pensar, o que dá a ela uma particularidade inesperada na série.

Luiz Puntel, ao criar os personagens, faz uma brincadeira com uma pessoa ligada à Ática: deu, ao avô de Sukurako, o nome de Jiro Takahashi, como se chamava aquele que solicitou a Marcos Rey que elaborasse uma narrativa exclusivamente para a *Vaga-lume*, ou seja, foi o iniciador da série, como ela passou a ser após a década de oitenta. Para o leitor comum, que desconhece a gênese da série, essa informação não fica evidente e nada acrescenta à leitura,

⁵⁸ - Mônica tem que ir ao banheiro com a porta aberta, por ordem da polícia e, no supermercado, os brasileiros são vigiados.

mas, lida deste jeito, percebe-se uma certa reverência a esse personagem, que assim como o avô de Sukurako, foi o responsável pela criação de uma tradição.

Nota-se que a elaboração desta obra foi produto de uma exaustiva pesquisa, que se reflete nos agradecimentos iniciais e que se estende ao tratamento dispensado à construção da narrativa.

7.6 O GRITO DO HIP HOP.

Publicada em 2004, indicada como finalista para o prêmio Jabuti, esta é a mais recente obra de Puntel inserida na *Vaga-lume*.

A exemplo das anteriores, apresenta vários paratextos antes que a narrativa seja iniciada. O leitor se depara, na primeira página, com um resumo do que vai acontecer, texto curto com a função clara de seduzir para a leitura. Depois, um rápido prefácio apresenta Puntel e Fátima Chaguri, destacando o entrosamento dos autores, companheiros de trabalho há dezesseis anos, e a formação de ambos na área de Letras. Depois do sumário, há um texto com o título de *Um salve!*, no qual se percebem os agradecimentos e a dedicatória, “aos manos e minas do Brasil, que nos ensinaram que comunidade não é apenas conceito livresco, mas sim a rima da vida”. A seguir, um outro texto, no qual se encontra uma reflexão sobre a situação da periferia de São Paulo, tem por título *A periferia vive* e por epígrafe um trecho de MH²O, poeta urbano: “Nós não somos a parte do povo que cala, nós somos a fala da parte calada do povo.” Como é função da epígrafe, essa informa não só o teor desse pequeno trecho, mas a proposta explícita em toda obra, na qual se ouve a voz daqueles que nunca foram ouvidos, dos que são julgados sem direito à defesa. É também aí que se encontram informações sobre o hip hop, sua natureza cultural, artística, sua função expressiva para aqueles que com ele se envolvem.

Escrita em parceria com Fátima Chaguri, esta narrativa apresenta, como as anteriores, questões polêmicas, que trazem no centro das discussões a importância do *hip hop* para as populações carentes.

A história se apresenta *in media res*. O leitor é inserido na narração quando a ação já está em andamento: quatro jovens “picham” a marquise de um supermercado quando a polícia chega e eles saem correndo. Procurando reproduzir o cotidiano da periferia, os autores utilizam um vocabulário bastante popular, às vezes chulo, marcado pela presença da oralidade e de gírias características dos diversos grupos que compõem os moradores do Capão Redondo, bairro onde se passa a ação.

- Eu falei que ia dar B.O., cara... Vamo vazar pelo telhado.
 (...)
 -Peraí, mano! Deixa de ser traíra! – Gera gritou, em tom de desespero.
 (...)
 - Mão no coco, seus mané! – ele ordenou, enquanto o sargento gritava com Toninho
 (p.13-14)

Como se nota, as concordâncias de plural desaparecem, para dar lugar à oralidade de “vamo” e “seus mané”, transcrita também na contração de “espera aí”, que se transforma em “perai”, além de aparecerem os usos de “vazar”, para ir embora, “traíra”, para traidor, “coco”, para cabeça e B.O., para confusão, numa referência ao boletim de ocorrência, que deve ser feito, na delegacia, quando acontece algum tipo de delito.

O narrador onisciente é responsável pela apresentação do universo em que circulam os meninos, que são roubados e espancados pela polícia, que vêem seus companheiros morrerem, que passam fome, mas que cantam, dançam, fazem poesia com o material que têm: as desgraças que vivem. Assim, os referenciais desses jovens são o *funk* e o *rap*, que dominam as favelas. Os personagens, na maioria, são pobres e negros que sofrem preconceito de toda ordem.

Um dia, em sala de aula, após saberem da morte de mais um colega, eles se reúnem e cantam um rap do grupo Consciência X Atual, intitulado “Vida após a morte”, que tem a seguinte letra:

- Quem tem medo não vive,
 Quem vive não tem medo.
 É mais um ano sem meu mano.
 Coisas da vida.
 A morte faz parte.

O mano não morreu;
Vive na memória de quem o conheceu.

Eu gostava tanto de você! (refrão)
Eu gostava tanto de você!
Tenho que reconhecer, truta,
foi bom te conhece !
(PUNTEL, 2004, p.121)

Como se pode perceber, o canto do rap é uma forma de prantear o amigo que se foi, de afirmar a dor que todos ali sentem. Ao registrar esse procedimento, Puntel e Chaguri chamam atenção para as diferenças culturais, que hoje são vistas com outras lentes, que não a do preconceito.

No entanto, na mesma escola da comunidade, o professor desconhece os problemas por que passam seus alunos. Ele mora em Santo Amaro e só vai dar aula ali. Por isso fica surpreso quando descobre “que na comunidade havia um centro comunitário organizado com muito sacrifício pelos moradores. Soube também da importância da rádio comunitária para eles, das oficinas culturais do movimento *hip hop*; enfim, da efervescência cultural que nascia daquela gente” (p.59). Mas como o conteúdo daquela aula era “A lei áurea” — grande ironia do autor — que iria “cair” na prova, eles não poderiam se desviar do assunto. Um aluno ainda sugere a discussão sobre Zumbi dos Palmares, mas o professor ignora e segue seu programa. A crítica à Escola, que se vê implícita no texto que cumpre as funções de dedicatória e de agradecimento, surge mais forte: ela não atende os interesses dos alunos, não está de acordo com a realidade deles e, por isso, não cumpre seu papel. Note-se que, para uma série que nasce atrelada à Escola essa é uma posição bastante delicada. No entanto, a crítica pertence ao senso comum, está na mídia e é debatida em semanários, o que a torna menos contundente, pois se desgasta. Ainda assim, os compromissos com as posturas escolares se enfraquecem nesta obra, a exemplo do que já acontecia em *Missão no Oriente*.

Note-se também que a tendência multiculturalista se faz sentir na valorização do saber popular, dos negros e pobres, em oposição ao acadêmico, que sempre foi hegemônico. Fala-se pois, do

importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (como) resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros e da arte em si. (HUTCHEON, 1991, p.26)

O *hip hop* é um movimento popular que engloba manifestações musicais, como o rap e o break e visuais, como o grafite. O *funk* e o *rap* são trazidos à narrativa como legítimos representantes artísticos de um grupo social, independente do quão afastados se encontram da arte clássica. No centro comunitário, os jovens são encorajados a se expressarem por meio do grafite. Nas discussões desenvolvidas no centro, os jovens vêem filmes sobre arte, como é o caso daquele feito sobre Basquiat, cuja obra também teve como referência o grafite em Nova Iorque e aproxima-se daquela feita em São Paulo pelos meninos. Estes são estimulados a deixarem de lado a pichação e sua natureza de contravenção, para que não acabem sendo presos ou maltratados pela polícia. Os meninos também visitam a Pinacoteca, onde há uma exposição de arte da qual fazem parte pintores como Manuel Millares, Picasso e outros. Diante das telas famosas, os meninos discutem, com o professor de grafite, o sentido da arte e Toninho sente sobre si o impacto de uma tela: *O assassinato do amor*, na qual identificou dor semelhante a sua, diante do corpo do amigo morto. *Guernica* também é apresentada como uma obra de denúncia, estabelecendo, desse modo, um paralelo entre obras consagradas e aquelas desenvolvidas por eles no Centro Comunitário.

Toninho é um menino com grande tendência para o desenho e que, por isso, se envolve com a pichação. Orientado pelo Centro Comunitário, aos poucos se afasta das antigas atividades e encontra novo sentido na arte, assim como aconteceu com Basquiat, para quem a orientação de Andy Warhol foi fundamental. Nota-se um paralelo entre a vida desses dois personagens, ambos de origem humilde, que tiveram no grafite sua iniciação na arte.

Como se pode perceber, embora nesta obra não haja a presença da Igreja e sua atuação junto à comunidade carente, o fato de a ação desenvolvida pelo Centro Comunitário ser destacada traz ao leitor uma temática constante na obra deste autor: a população precisa se mobilizar para que a vida melhore.

Essa sociedade apresentada em *O grito do hip hop* é composta de mães, na maioria solteiras, que temem ver seus filhos envolvidos com o crime, pois embora sejam pobres, são pessoas honestas, cidadãos de terceira classe, mas que almejam uma vida melhor. Ao colocá-los em evidência, os autores procuram, como é comum na literatura pós-moderna, evidenciar a relatividade dos conceitos, marcados por ideologias que os constroem e que servem a determinados grupos sociais, em detrimento de outros.

Tem-se, pois, uma obra que se enquadra nas tendências na crítica literária contemporânea e que, se se liga à Escola por meio dos parâmetros curriculares, no tema da inclusão, liga-se também às tendências da literatura, escrita para qualquer idade, sem rótulos.

O que se percebe ao final da leitura e análise das obras de Luiz Puntel que fazem parte da série *Vaga-lume* é que o autor, ao longo de duas décadas, foi acompanhando as tendências da Escola, mas nunca deixou de lado a postura crítica frente à literatura e à sociedade.

Se suas obras não são marcadas pela complexidade narrativa que caracteriza obras canônicas, como as de um Guimarães Rosa, autor amplamente presente no conjunto de sua produção, também não se pode dizer que sejam “trabalhos flácidos, inconsistentes e sem coesão” (PERROTTI, 1986, p.27). Antes, percebe-se uma grande preocupação tanto na elaboração da narrativa quanto no tratamento dado aos temas abordados, ligados ou não às exigências da Escola.

7.7 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE LUIZ PUNTEL.

A obra de Luiz Puntel, assim como a de Marcos Rey, teve boa recepção por parte da crítica.

Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário crítico de literatura infanto-juvenil brasileira* (1995) destaca algumas das obras de Puntel publicadas pela *Vaga-lume*. O primeiro título comentado, *Meninos sem pátria*, ainda com a versão da Brasiliense, é visto como um romance em que “dosando a emoção inerente às

dramáticas situações e a objetividade e concisão com que o relato registra as peripécias, Puntel desenvolve uma narrativa que denuncia, sem paixão nem rancores, as arbitrariedades e injustiças ou violências geradas pelos governos despóticos” (COELHO, 1995, p.648). Além do aspecto do gênero – romance – destacado por Nelly Coelho, chama atenção o caráter de denúncia, amplamente discutido nesta tese e confirmado pela crítica. A autora também destaca a “aparente simplicidade” da obra que, segundo ela, é “uma pequena obra-prima literária, tendo em vista o público a que é destinado, a problemática que lhe serve de matéria e o momento em que foi escrito” (COELHO, 1995, p.648). Nelly Novaes Coelho, desta forma, valoriza a obra no contexto em que se insere, analisa-a sob a perspectiva do leitor e do momento histórico em que vem à tona, sem deixar de lado os elementos de construção da narrativa, pois

Tudo nele se integra numa coerência verdadeiramente orgânica: argumento, estratégia narrativa, lastro cultural essencialmente integrado na estrutura novelesca, linguagem, estruturação das personagens, adequação à psicologia e emotividade de seu provável leitor adolescente, estímulo ao seu idealismo generoso ou à fidelidade interior à sua verdade, e que deve ser mantido mesmo nas situações mais difíceis, pois é esta fidelidade o que mais importa para a auto-realização de ser (COELHO, 1995, p.648)

Como se nota, a percepção da autora em relação à obra de Puntel é marcada pela observação do literário também e não há ralações estabelecidas com a Escola. A obra é analisada por seu potencial literário e por isso é considerada boa.

Laura Sandroni também registra a publicação de *Meninos sem pátria*. Em sua crítica publicada na *O Globo*, em julho de 1981, destaca a importância desse livro, “na medida em que traz para o público juvenil uma reflexão necessária, sobretudo tendo em vista que o processo democrático brasileiro apenas se inicia e é preciso que todos, inclusive e especialmente os jovens, tomem consciência disso e estejam prontos a lutar por sua plena realização” (SANDRONI, 2003, p.99). Além disso, também comenta a perspectiva do autor, um “professor que vê nos alunos de sua turma a carinha angustiada de um português fugido de angola” e que por isso “sente-se motivado para refletir sobre o problema visto pelo

ângulo infantil. O resultado transmite uma intensa carga de emoção” (SANDRONI, 2003, p.99).

Note-se que os elementos destacados por Laura Sandroni são diferentes daqueles apresentados por Nelly Novaes Coelho, mas também destacam os aspectos positivos da obra. Registre-se que a observação feita sobre o autor-professor remete ao paratexto, uma vez que é lá onde se encontra a referência ao aluno e ao professor. A perspectiva do leitor, como já indicava Eliana Yunes, é positiva e contribui para a qualidade do texto.

Na Internet, podem-se encontrar referências a esse livro, sob forma de apreciação do leitor.

Livia Furtado, 20 anos, de Belo Horizonte, fez , em 19 de agosto de 2001, o seguinte comentário :

"Meninos sem pátria" é um livro sem igual. O autor soube contar a história de Marcão e sua família de uma forma apaixonante, sem deixar que o triste pano de fundo (a ditadura) tornasse a narrativa pesada para um jovem. Desde a primeira vez que o li, há uns dez anos atrás, me emocionei com este livro (e continuo me emocionando). Livia Furtado 20 anos (Disponível em <http://www.submarino.com.br>. Acesso em 26 de abril de 2006)

Como se pode perceber, a leitora registra a leitura de dez anos passados como algo que a emociona até agora, que foi agradável e, por isso, marcou. Note-se que ela ainda registra a importância da adequação do texto a seu leitor jovem e ao fato de conseguir tratar de um tema delicado sem que se tornasse “pesado” ao leitor. Essas são algumas das qualidades presentes em obras referenciais da boa literatura.

Outra obra citada por Nelly Novaes Coelho é *Deus me livre*. Sobre ela, escreve a autora:

No estilo solto, fluente e quase cinematográfico que lhe é peculiar, Puntel constrói aqui uma hábil trama policialesca que denuncia a especulação imobiliária (uma das “febres” que acompanham o progresso das cidades grandes) como um dos possíveis caminhos para o crime. O motivo da trama é o envolvimento do personagem-narrador (o garoto Tinho) com o roubo de uns vidros de laboratório(...). Entre lances de humor, emoção, mistério, violência e trama, a efabulação se desenvolve, acabando por dar o merecido castigo aos maus e premiando os bons. Reafirma-se neste romance o humanismo otimista que caracteriza a arte do autor. (1995, p.650)

Repetindo a leitura criteriosa que lhe é peculiar, Nelly Novaes Coelho destaca aspectos positivos da obra, tanto no que diz respeito à efabulação quanto à temática desenvolvida, sem deixar de sutilmente emitir seu juízo de valor sobre o autor: é um artista. Ao destacar o estilo cinematográfico, aproxima o modo de escrever deste autor ao de Marcos Rey, em cuja obra se percebe a aproximação com o cinema. Além disso, a autora deixa transparecer sua crítica à sociedade na qual os poderosos exploram os mais frágeis, pensamento que é comum a Puntel.

Laura Sandroni não registrou em seu livro nenhuma apreciação sobre esse texto de Puntel.

Sobre *Açúcar amargo*, Nelly Novaes Coelho escreve:

Centrado num dos grandes problemas gerados pela miséria, o dos bóias-frias, este *Açúcar amargo denuncia o “reverso da medalha”* do progresso econômico brasileiro: o da riqueza que se faz à custa da vida ou da dignidade humana de milhares de trabalhadores-escravos. Tendo como eixo dramático a família da adolescente Marta (expulsos da fazenda em que viviam pelo progresso em marcha desequilibrada e transformados em vítimas da estrutura deficiente e injusta que está na base da sociedade brasileira), a trama funde ficção e realidade numa narrativa cheia de emoções e alertas para o jovem leitor. Entre esses alertas está a necessidade de conscientização por parte daqueles que estão sendo espoliados pelo sistema e que só unidos poderão ter força bastante para resistir aos poderosos especuladores que os exploram. Verso e reverso de realidades contraditórias e difíceis de serem resolvidas a curto prazo (como a do necessário progresso e da exploração do homem que está na sua base), este romance é, acima de tudo, uma obra literária de excelente categoria. (COELHO, 1995, p.650)

Mais uma vez Nelly Novaes Coelho deixa transparecer sua simpatia pelas abordagens feitas por Puntel em suas obras juvenis – a denúncia de injustiças sociais – e pelo estilo do autor, capaz de criar mais “uma obra literária de excelente categoria”.

Laura Sandroni também não registra comentários sobre essa obra em seu livro.

As outras obras, que datam da década de noventa, não foram analisadas nem por Nelly Novaes Coelho, cujo *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil* é de 1991, nem por Laura Sandroni, em *Ao longo do caminho*, cujas resenhas publicadas após a década de noventa são em menor número que aquelas publicadas nas décadas de setenta e oitenta. Esse fato, provavelmente, deve-se ao menor espaço dedicado à literatura infantil naquelas décadas, como já se viu anteriormente.

Quanto a *O grito do hip hop*, em função do curto tempo desde sua publicação, não se encontram resenhas fora da Internet ou de revistas semanais, que não passam de resumos ou notas de lançamento. Por outro lado, a indicação da obra como finalista do Jabuti, ao lado de autores como Sérgio Caparelli, Bartolomeu Campos Queirós e Márcia Kupstas pode ser entendida como reconhecimento da crítica.

Já que as poucas críticas encontradas atestam, de forma unânime, a qualidade da obra deste escritor, crê-se que seja apenas questão de tempo para que esse livro também mereça algum texto crítico.

8 A RECEPÇÃO DA SÉRIE VAGA-LUME PELOS LEITORES NÃO ESPECIALIZADOS.

Na história da literatura, percebe-se que a qualidade de uma obra tem sido aferida de modos diferentes em tempos diversos.

Dependendo dos aspectos literários valorizados em cada época, uma obra pode ser ignorada ou exaltada, para, tempos depois, ser revista e reabilitada ou esquecida. Com a crítica enfocando o autor, a obra em si ou o leitor, essa oscilação, muitas vezes, torna-se difícil de ser explicada, se não levarmos em consideração o momento de sua primeira recepção e as alterações ocorridas no campo dos estudos literários.

Stanley Fish, em 1970, publicou um ensaio intitulado *Estilística afetiva*, no qual propunha a elaboração de um método de análise literária no qual o leitor passa a ser visto como “presença ativamente mediadora, totalmente em consideração” (1980, p.20) e por isso busca examinar “o que está acontecendo entre as palavras e a mente do leitor” (1980, p.28). Apesar dessa postura mais radical em relação à importância do leitor como autor do texto, essas idéias já haviam sido discutidas por Jauss (1994), em suas teses sobre uma nova história da literatura, apresentadas em palestra ministrada na Universidade de Constança, em 1967. No entanto, Fish seria responsável por um conceito importante para o estudo da recepção de uma obra, que é o de comunidade interpretativa. Segundo ele, essas comunidades estabelecem estratégias de interpretação que orientam a leitura dos textos (Apud Zilberman, 2004). No caso da série *Vaga-lume*, essas comunidades interpretativas são representadas pela Escola, onde os leitores, por lerem as obras com a finalidade imediata da avaliação, vêem-nas de modo diferente, muitas vezes apenas como um conteúdo escolar, sem qualquer ligação com o prazer da leitura. Além disso, os parâmetros curriculares ditam as abordagens que devem ser feitas em cada obra, muitas vezes deixando de lado aspectos mais importantes e interessantes, numa leitura reducionista que, se contribui para o processo de formação do leitor, o faz minimamente.

Desse modo, considerar essa comunidade interpretativa por ocasião do estudo da recepção da série parece fundamental, uma vez que ela será responsável até mesmo pela permanência da série no contexto da literatura brasileira.

Por outro lado, o conceito formulado por Jauss sobre horizonte de expectativas, permitirá que se considerem as diversas formas de receber a série, apontadas pelos dados colhidos nos questionários aplicados. Levando-se em conta que os respondentes são de várias idades e tiveram contato com a série em épocas diferentes, deve-se considerar também a diversidade desses horizontes, como fator determinante para compreensão dos resultados obtidos a partir dos gráficos, assim como elemento confirmador do valor estético das obras capazes de atravessar o tempo, apesar das alterações ocorridas nos horizontes de expectativa ao longo dos trinta e cinco anos de existência da série.

Partindo-se desses pressupostos, neste capítulo, faz-se um estudo sobre a recepção da série *Vaga-lume* com pessoas de idades diferentes, considerando-se que foram adolescentes em épocas diferentes e que, portanto, tiveram diferentes contatos com a série.

Foram selecionados quatro grupos distintos de alunos do curso de Letras de uma universidade particular, da cidade de Curitiba, durante os anos de 2005 e 2006, perfazendo um total de duzentos e vinte respondentes.

O primeiro grupo constitui-se de quinze alunos com quarenta anos ou mais. O segundo, de vinte e quatro elementos, é composto por alunos com idade entre trinta e quarenta anos. O terceiro, de cento e quarenta e dois informantes, é composto por alunos com idade entre vinte e trinta anos. O último grupo é composto por trinta e nove jovens entre dezessete e dezenove anos, alunos do primeiro período. A distinção por faixa-etária não foi intencional, mas, ao recolher os questionários, constatou-se a existência dos quatro grupos, de modo que essa distinção pareceu significativa, para que se pudesse perceber os diferentes relacionamentos dos leitores com as obras.

Os questionários foram preenchidos por alunos de vários períodos, desde o primeiro até o oitavo, dos vários cursos, a saber, de Português, Inglês e

Espanhol. Foram distribuídos em sala de aula e recolhidos imediatamente. O questionário é composto por doze itens, sendo que o último deixa a possibilidade à pessoa de não responder, pois é solicitado que faça uma observação sobre a série

As questões foram elaboradas com o intuito de verificar a qualidade do contato que os leitores tiveram com a série, bem como os efeitos da leitura da série sobre eles. Pretende-se, também, averiguar a percepção que os leitores têm em relação à *Vaga-lume*, como instrumento no processo de formação do leitor, ao longo das décadas, de modo a perceber sua permanência como resultado de um processo desencadeado na década de setenta, mas que se prolonga até os dias de hoje.

Além desse questionário foi aplicado um outro, que teve os responsáveis pelas bibliotecas de dez escolas de Ensino Médio de Curitiba como respondentes. Esse questionário teve como finalidade verificar a presença da série *Vaga-lume* nas escolas, assim como o efetivo contato dos alunos de Ensino Fundamental com a série neste início do século XXI, já que o outro questionário foi respondido por pessoas que já passaram da adolescência e que, por isso, não podem responder pela situação atual da série. A intenção foi, também procurar informações dadas por outros informantes, para que os dados colhidos pudessem ser cruzados.

Além das respostas fornecidas pelos questionários, levam-se em conta, também, neste capítulo, as manifestações expressas na Internet, em comunidades do Orkut (um *site* de relacionamentos ligado ao *Google*, no qual existem milhares de comunidades, criadas por aqueles que o freqüentam) e em *blogs* particulares, nos quais os donos do espaço se manifestam sobre a série *Vaga-lume* e visitantes do *blog* comentam suas experiências em relação à leitura da série.

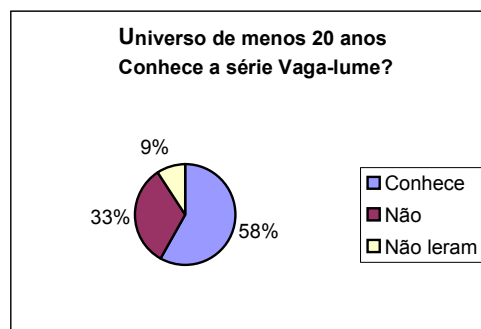
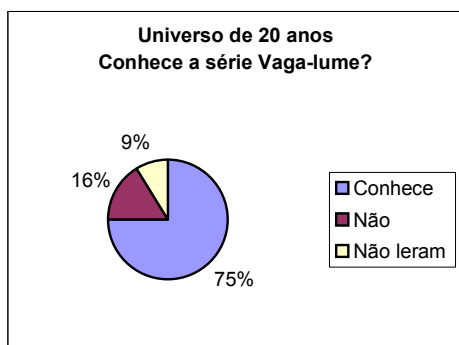
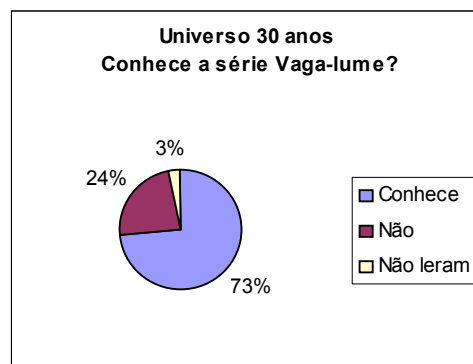
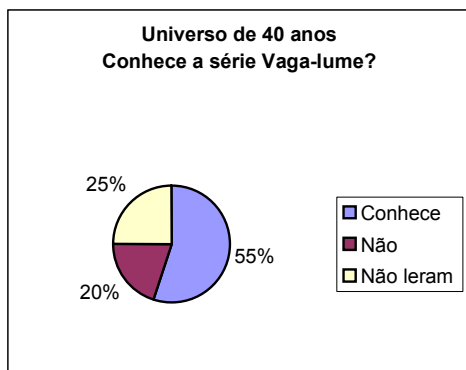
Essa fonte, além de ter como característica a espontaneidade, uma vez que os respondentes não sabem que suas respostas estão sendo consideradas, permite o contato direto com adolescentes de hoje, assim como reforça as opiniões dos adolescentes das décadas anteriores, uma vez que os

participantes das comunidades têm idades variadas, mas são, em sua maioria, jovens entre vinte e trinta anos.

Dessa forma, há duas fontes distintas de informação, que ajudarão a atestar a permanência da série junto aos leitores de formação diversa, uma vez que os leitores da Internet não foram selecionados e seus depoimentos são espontâneos.

8.1 SOBRE OS LEITORES.

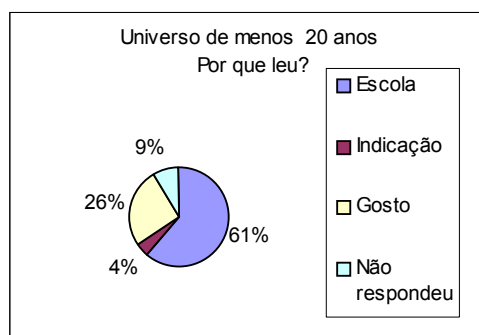
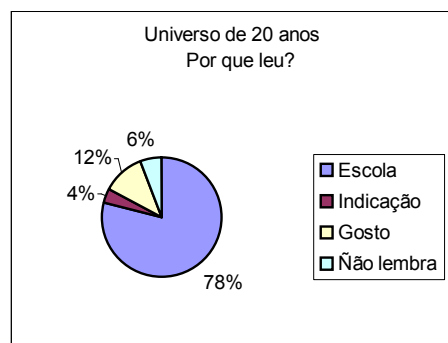
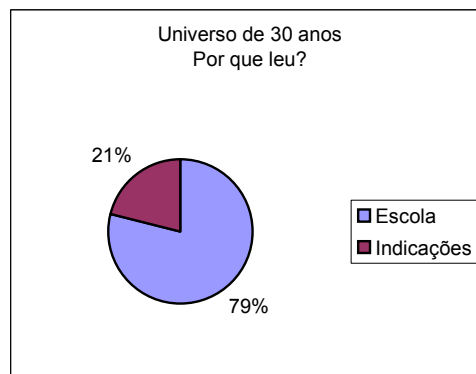
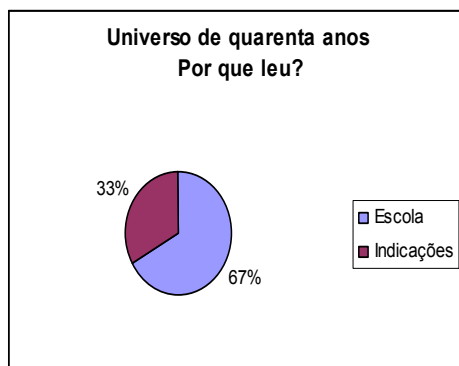
A primeira pergunta do questionário diz respeito ao conhecimento da série. De modo geral, surgiu o fato de alguns respondentes terem-na conhecido, mas sem ler um livro sequer. Segundo as respostas dadas, no grupo da faixa-etária mais alta, dentre os onze que declararam conhecer a série, apenas seis leram algum livro. Dois declararam que a conheceram na faculdade, de ouvir os professores comentarem. Na faixa-etária dos trinta anos, de todos que declararam conhecer a série, apenas um não leu algum livro.



Essas diferenças passam a ser significativas se considerarmos que aqueles que têm trinta anos hoje foram os adolescentes da década de oitenta, quando a série foi amplamente difundida nas escolas, onde estava presente nas bibliotecas e salas de aula. Por outro lado, o primeiro grupo é composto de alunos com mais de quarenta anos, dentre os quais estão vários que não leram a série para a Escola. Desse modo, ouviram falar, tiveram contato, mas não na condição de estudantes, fator determinante para o tipo de leitura que fizeram.

Outro aspecto relevante é a constatação de que o número de respondentes que não conhecem a série aumentou muito no último grupo, no qual aqueles que não leram unidos aos que não conhecem, perfazem quase metade do total. Se pensarmos que a série, hoje, tem menos penetração nas escolas e que a editora Ática não distribuiu mais os volumes para os professores, como costumava fazer, é fácil entendermos esses números.

A segunda questão diz respeito a como os respondentes conheceram a série. Nesse quesito, a maioria fez referência à Escola e ao Ensino Fundamental, como se pode perceber pelos gráficos.



No primeiro grupo aparece uma situação da leitura em circunstâncias especiais, fora do papel de aluno e com a finalidade do outro – para ajudar ao filho, que não surge nos demais grupos. Pareceu interessante assinalar esse item porque ele liga, embora de forma indireta, o leitor à Escola, mas forma um novo grupo de leitores, cujo acesso tardio a essa leitura permite uma outra compreensão das obras, já lidas sob a perspectiva do adulto. Por outro lado, os respondentes mais velhos não deixaram de responder às questões nem alegaram falta de lembrança, razão pela qual essa legenda não está inserida em seus gráficos.

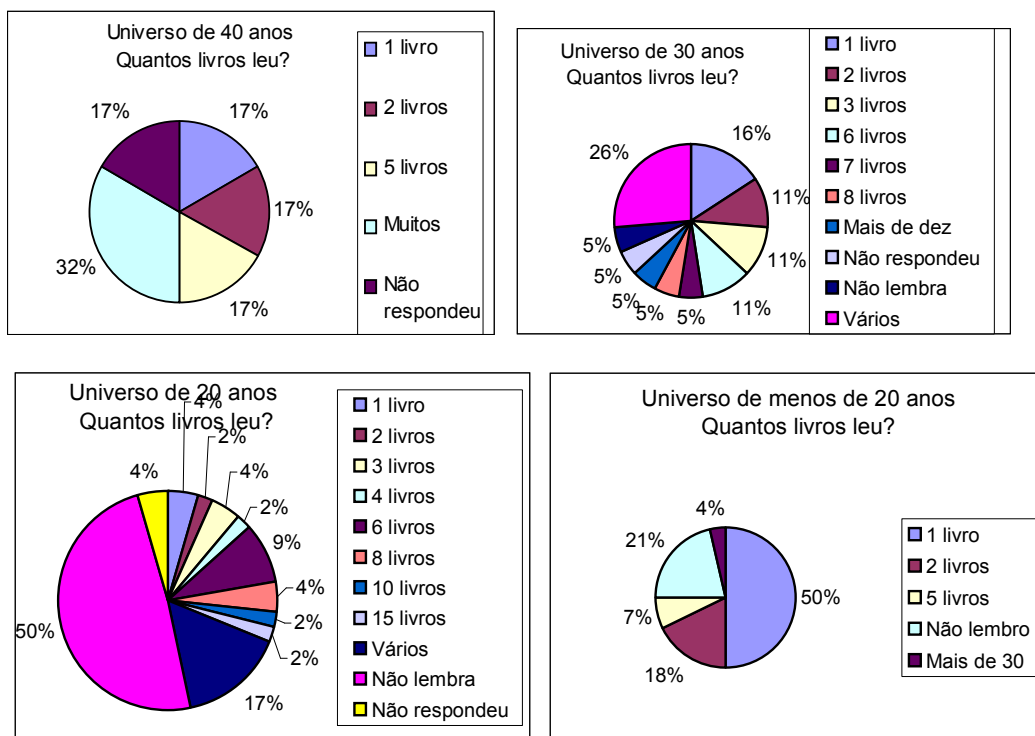
Note-se que, no primeiro grupo, o número de respondentes que leram para a Escola é semelhante ao daqueles que leram por indicações ou para ajudar ao filho, como um declarou. A partir do segundo grupo, composto por pessoas na faixa dos trinta anos e que, portanto, na década de oitenta eram adolescentes, esse número aumenta consideravelmente, chegando a mais de três quartos do total. Como já se viu, essa foi a época do auge da *Vaga-lume* na Escola, foi quando a Editora Ática promoveu uma intensa campanha junto aos professores, enviando-lhes exemplares em casa, fornecendo catálogos e livros também para as escolas. Dessa forma, os professores que não tinham acesso a outras obras, na hora de selecionar a leitura optavam por aquele que estava à mão, ou seja, os da série *Vaga-lume*, propiciando o contato dos alunos com a série.

Assinale-se também o crescimento do número daqueles que lêem a série por conta própria ou por indicação de colegas e familiares, como elucidaram as respostas, no grupo dos leitores mais jovens. Se no segundo e no terceiro grupos houve uma redução em relação ao primeiro, no último ele cresce, parecendo assegurar a permanência da série junto aos jovens, que a lêem, cada vez mais, porque querem e não só porque são obrigados. Esse fato coloca a *Vaga-lume* no rol das leituras incidentais e enfraquece suas ligações com a Escola, bem como a constante referência à literatura paradidática. Se as obras não são lidas por exigências escolares e não complementam nenhum processo didático, tal nomenclatura não lhes cabe.

Desse modo, a comunidade interpretativa deixa de ser a Escola, para tornar-se o próprio público leitor que, afastado do direcionamento imposto para a leitura, passa a selecionar textos e autores a partir de suas preferências, sem considerar o caráter didático que possa ser encontrado nela.

A questão seguinte diz respeito ao número de livros lidos e a seus títulos. No primeiro momento será considerada a quantidade de livros. A primeira percepção que salta aos olhos é a de que as respostas evasivas ocupam grande parte do total em todos os grupos. Aqueles que não responderam, alegando não lembrarem ou responderam simplesmente “vários” ou “muitos” dificultaram uma constatação mais próxima da situação real de leitura da série.

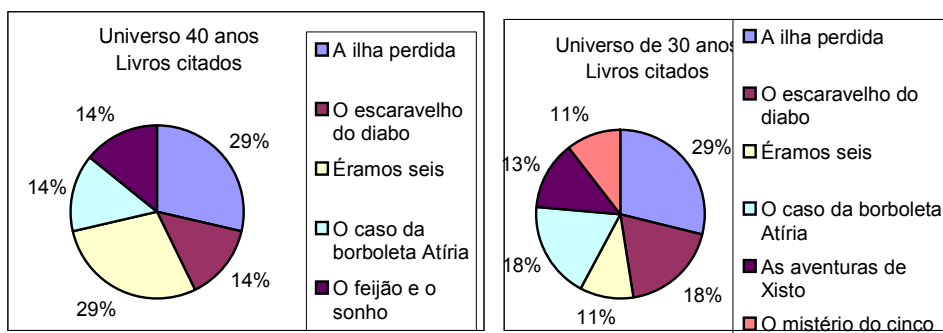
No primeiro grupo, esse número chega à metade do total; no segundo é um pouco menor e no terceiro vai para além da metade. Considerando-se que o universo de respondentes é composto por alunos de Letras, essas constatações causam certo constrangimento, além das dificuldades criadas para o desenvolvimento da pesquisa. Esperava-se que, por serem alunos ligados ao processo de leitura e à Literatura, dessem respostas mais comprometidas, que contribuíssem para o desenvolvimento da pesquisa, a que o questionário se liga.

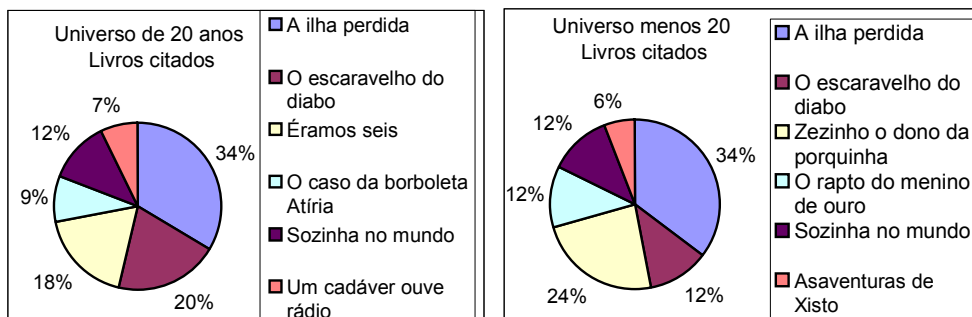


A seguir nota-se que o número de volumes lidos por respondente caiu muito, chegando ao mínimo de uma obra lida por metade dos componentes do grupo dos mais jovens. A leitura de dois títulos está presente de forma significativa em três grupos, confundindo-se com outras quantidades apenas no grupo dos vinte anos, no qual, talvez por ser muito maior que os outros, há, também, uma grande variação na quantidade de livros lidos.

Também se percebe que essa variação, que existe nos grupos do meio, tende à uniformização das respostas entre um a cinco livros, no último grupo, permitindo a constatação de uma redução significativa da leitura entre os mais jovens, embora quando o façam, leiam por conta própria. O único elemento a declarar ter lido mais de trinta livros é um aluno que confessa ter se deslumbrado com a série e se tornado leitor compulsivo dela. Durante um tempo, levava a cada dia um livro para casa e o lia, até perfazer o total declarado. De resto, a constatação feita vem corroborar com dados fornecidos pelo senso comum de que cada vez os jovens lêem menos livros.

Quanto aos títulos citados, como as possibilidades são muitas em função do grande número de obras inseridas na série, foram selecionados os seis títulos mais citados de cada grupo, para que se formassem os gráficos.





No primeiro grupo, composto por apenas seis informantes, só foram citados cinco títulos, razão pela qual o número de obras citadas é menor que nos outros gráficos.

A ilha perdida, de Maria José Dupré, aparece como a grande campeã da série, pois além de ser citada em todos os grupos, essa obra foi lida por um número significativo de leitores em todos eles. Apesar do longo tempo passado desde a sua primeira publicação, continua a fascinar o leitor, como atesta a sua recente inserção na *Vaga-lume Júnior*, com o texto integral. O que se pode inferir é que o seu leitor-modelo é aquele jovem ainda capaz de se identificar com os personagens e viver as aventuras na ilha, independente de ser urbano, como são os leitores investigados neste estudo. Por outro lado, devem ser consideradas ainda outras questões interessantes, como o fato de esse leitor ser cada vez mais jovem, uma vez que a *Vaga-lume Júnior* é voltada para um público de até dez anos, ou seja, para alunos entre a primeira e a quarta série do Ensino Fundamental, como indica o catálogo da Ática. Além disso, destaque-se o fato de que o leitor jovem continua a gostar dessa obra, embora ela esteja mais próxima do horizonte de expectativas dos jovens da década de quarenta, quando foi publicada, e, por isso, presente, como assinalou Regina Zilberman, um caráter pedagógico muito evidente. Esse fato não parece incomodar o leitor das últimas décadas, que apesar de não ter os mesmos parâmetros da crítica que consagrou essa autora, continua a eleger sua obra, o que nos leva a pensar nas teses de Jauss e em sua proposta de História da Literatura a partir da recepção das obras. Já que a permanência junto ao público, segundo a Estética da Recepção, é critério para seleção de uma obra, essa deferência ao texto de Maria José Dupré, feita pelos

estudantes, parece indicar a pertinência de seu nome no rol da literatura juvenil brasileira como um referencial, embora a crítica contemporânea, a exemplo das críticas de Regina Zilberman (2003) e de Maria do Rosário Magnani (2001), façam restrição ao seu aspecto pedagógico, desconsiderando sua recepção junto ao público e seu primeiro horizonte de expectativas. O fato de a obra ser lida por conta própria, fora do domínio da Escola como comunidade interpretativa, reforça a tese de que a leitura espontânea é a responsável pela citação da obra, não a indicação escolar. Considere-se também o fato de que a própria Escola mudou e que o texto, por ser o mesmo, não atende mais às solicitações na Escola contemporânea que, como se viu anteriormente, assume postura crítica frente aos problemas sociais, deixando de lado a formação humanística do indivíduo, para valorizá-lo como cidadão.

Outra obra dessa autora que aparece dentre as mais citadas é *Éramos seis*. Sua presença em três dos grupos de entrevistados surpreende, porque como já foi discutido nesta tese, é um texto que se distancia bastante do horizonte de expectativas do leitor jovem contemporâneo. Publicada pela primeira vez em 1943, discute assuntos datados, do início do século XX, embora traga como tema as relações internas de uma família, questão que não envelhece nunca. O maior número de leitores dessa obra está no primeiro grupo, composto por pessoas de mais de quarenta anos, fato que se justifica se pensarmos nos aspectos românticos da obra e no fato de que, na década de oitenta, foi levada ao ar, pelo SBT, uma adaptação desse texto, em forma de novela, que fez bastante sucesso. Essa pode ter sido a primeira forma de contato desse público com a obra de Maria José Dupré, pois se sabe que quando uma obra literária é levada ao ar em forma de minissérie ou novela, o acesso do público a ela aumenta, assim como a leitura do texto de origem.

O escaravelho do diabo é a segunda obra mais citada. Também publicada há mais de cinquenta anos, só perde um pouco de seu prestígio no último grupo. Neste caso, a escolha dos leitores leigos vem corroborar com a crítica, que a indica como uma das melhores da série, como se viu em capítulo anterior. Essa obra, diferente da primeira colocada, não é marcada por grandes ligações com a

Escola. Ao contrário, por filiar-se ao gênero policial que na década de cinquenta se apresenta para o público juvenil, torna-se mais próxima da literatura de entretenimento que da escolar. Seu prestígio junto ao público demonstra que, apesar das diferenças lingüísticas existentes entre a obra de Lúcia Machado de Almeida e as obras contemporâneas, a qualidade do texto se afirma sobre as dificuldades que pudessem surgir na leitura. Desse modo, o critério da permanência da obra no horizonte de expectativa, apesar do longo tempo decorrido, serve também para a avaliação deste texto, legitimado também pela aceitação da crítica especializada.

O caso da borboleta Atíria, também de autoria de Lúcia Machado de Almeida, é igualmente citada por três dos quatro grupos, ficando de fora apenas no último, composto por jovens de menos de vinte anos. Assim como as outras obras colocadas até agora, a exclusão desse título do último grupo parece indicar a mudança do leitor da série, cujas preferências se alteram em função do contexto cultural que vivenciam, pois embora ainda se encantem com a ilha, não se deixam mais levar por insetos que falam “borboletês”.

Uma terceira obra dessa escritora a aparecer dentre os mais citados vem reforçar seu prestígio na série: *As aventuras de Xisto*, a primeira obra da trilogia formada pelas aventuras desse cavaleiro. Publicada ainda na década de setenta, contribuiu muito para o reconhecimento da autora. Aparece no grupo de trinta anos, adolescentes dos anos oitenta, e é retomada pelo último grupo, composto de leitores com menos de vinte anos, que também se encantam com esse texto.

Parece significativo o fato de que quatro das obras mais citadas sejam do grupo trazido para a *Vaga-lume* ainda na década de setenta, composto por obras já consagradas pelo público. Apesar das mudanças ocorridas nos horizontes de expectativas desses trinta e quatro anos de existência da série, essas obras continuam a ser lidas e apreciadas, a despeito da crítica contemporânea lê-las com outros olhos. Jauss alerta para o fato de que a recepção de uma obra pode mudar de acordo com as mudanças no horizonte de expectativas, o que poderia fazer com que fossem esquecidas. No entanto, continuam preferidas pelo público,

que desconhece as novas tendências da crítica literária, mas que ainda se deixa fascinar por uma história bem contada. Sob essa perspectiva, essas obras, hoje, mais de cinquenta anos após seu lançamento, continuam consagradas, porque são boas, uma vez que cumprem a função a que foram destinadas de entreter seu leitor.

Dentre as outras obras citadas, destaca-se a referência a quatro dos quinze títulos de Marcos Rey: *O mistério do cinco estrelas*, *Sozinha no mundo*, *Um cadáver ouviu rádio* e *O rapto do garoto de ouro*. Três dessas obras, como se sabe, aproximam-se do gênero do romance policial, com o acontecimento de um crime, com a figura do detetive e uma investigação, feita pelos jovens e pela polícia, simultaneamente. Em *Sozinha no mundo* essa forma é deixada de lado, para dar lugar a uma narrativa de aventuras vividas por uma menina que fica órfã. A sucessão de acontecimentos leva o leitor a desejar conhecer o final e liga essa obra à literatura de entretenimento, pois o mistério é um elemento capaz de prender a atenção. Essa é a obra de Marcos Rey mais citada pelos respondentes. Aparece em dois dos grupos, com um número significativo de referências. Ao discorrerem sobre o motivo pelo qual gostaram das obras lidas, vários leitores declararam ter havido identificação com o personagem, uma menina que se vê em apuros pelas perseguições que sofre e pelas dificuldades de manter a salvo numa cidade grande, onde se torna alvo fácil de exploradores como o professor. Considerando-se que os leitores respondentes são urbanos, é plausível inferir que se vejam passíveis de viver problemas semelhantes àqueles vividos pela menina e, como acontece nos contos de fadas, possam elaborar seus medos por meio da vivência segura que a literatura permite, gerando a empatia com a obra .

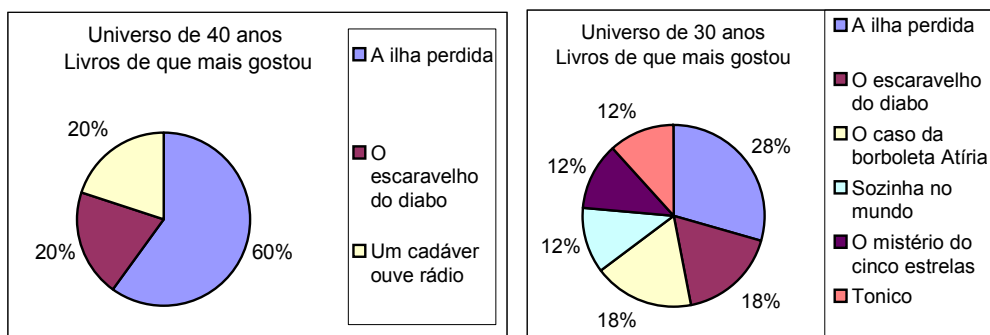
O mistério do cinco estrelas, a obra mais comentada de Marcos Rey na série, é citada em apenas um grupo, assim como *O rapto do garoto de ouro*. Os respondentes desse grupo têm trinta anos e eram adolescentes na década de oitenta, quando esses textos foram lançados e Marcos Rey começa a fazer sucesso junto aos jovens. *O rapto do garoto de ouro*, embora seja menos conhecido que *O mistério do cinco estrelas*, foi transformado em filme em função do sucesso alcançado junto ao público leitor, que se confirma com a

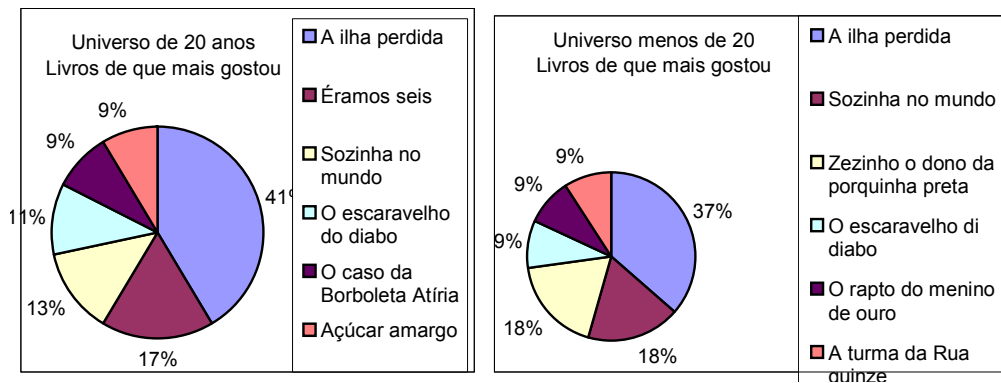
referência a ele nesta pesquisa. Assinale-se a aproximação dessas obras com a literatura de entretenimento e seu afastamento da literatura paradidática, como elemento para entender sua citação como preferência pessoal pelos textos.

O feijão e o sonho, de Orígenes Lessa, publicada em 1938, também só aparece citada pelo primeiro grupo de respondentes. Recebeu o prêmio Alcântara Machado na época em que surgiu. Assim como *Éramos seis*, essa obra remete o leitor a uma realidade distante da contemporaneidade, mas também fez muito sucesso junto ao público de seu primeiro horizonte de expectativas. Também foi adaptada para a televisão, pela rede Globo, na década de setenta. Não admira, pois, que tenha o mesmo leitor-modelo, capaz de comover-se com as situações vividas pelo personagem, a debater-se entre a necessidade da subsistência e o ideal do professor. As agruras da família, assim como acontece em *Éramos seis*, parecem sensibilizar o leitor, acostumado às narrativas lacrimojantes.

Outro nome que surge na lista e que surpreende é *Zezinho, o dono da porquinha preta*. Seu autor, Jair Vitória, continua a publicar e fazer sucesso entre os jovens, embora não faça parte do rol de nomes divulgados pela mídia. Surpreende, portanto, que apareça ao lado de obras como as de Marcos Rey, Maria José Dupré e Lúcia Machado de Almeida, mesmo que em um único grupo, uma vez que sobressai sobre outros tantos, como Luiz Puntel ou Domingos Pellegrini, cujas obras não foram citadas uma vez sequer.

Quando a questão diz respeito aos livros mais apreciados, alguns resultados são semelhantes aos obtidos na relação dos livros lidos.



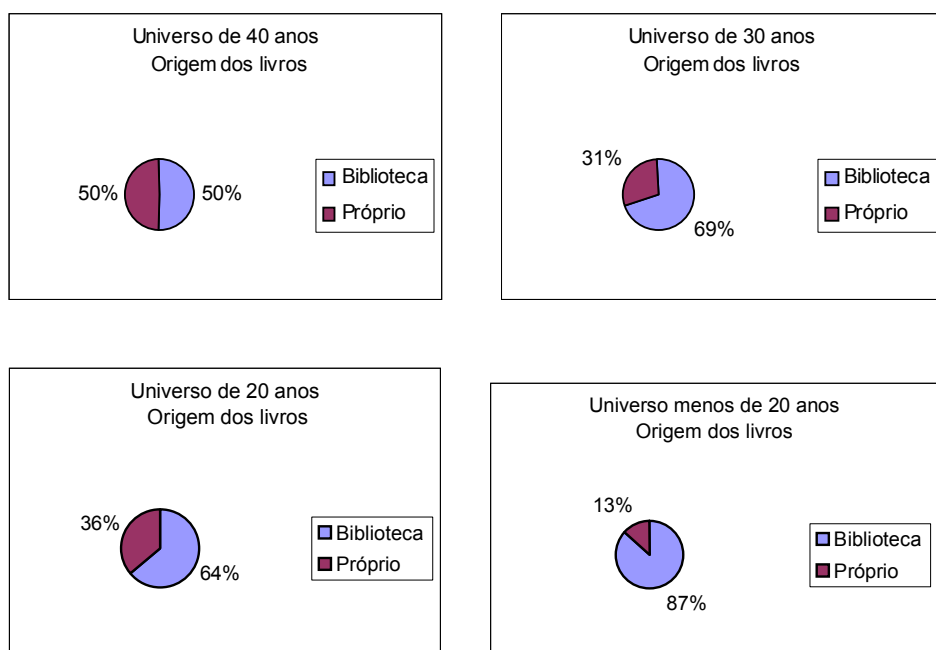


Também neste item *A ilha perdida* aparece como a grande preferida, seguida de *O escaravelho do diabo* e de *O caso da borboleta Atíria*. Na verdade, a única novidade dessa lista em relação à anterior é a presença da obra de Luiz Puntel, que não aparece citada entre as mais lidas, para surgir como uma das preferidas no universo de pessoas na faixa etária dos vinte anos. A permanência dos mesmos títulos leva a crer que essas obras, apesar de serem antigas, correspondem ao gosto do leitor, em detrimento de outras mais recentes, cuja qualidade não parece ter conquistado esse público, ou porque a editora não tenha entregue à Escola as novas edições que, por isso, não foram lidas pelos alunos.

Note-se que *Açúcar amargo*, o título indicado, discute a situação dos sem-terras e da mulher, como já se viu anteriormente. Sua presença no grupo de respondentes na faixa etária dos vinte anos, remete ao fato de que a Escola, nos anos noventa, quando esses leitores eram adolescentes, se caracteriza por uma postura crítica em relação ao social e que essa obra atende a suas necessidades. Por outro lado, é intrigante o fato de não ser lembrada na década de oitenta, quando surge, uma vez que o problema dos sem-terras se intensifica também naquela década, o que garantiria a atualidade jornalístico-social da obra.

Outra questão importante diz respeito à origem dos livros lidos. O trabalho de divulgação feito pela Ática junto às escolas e professores nas décadas de oitenta e noventa teve grandes resultados, pois a maioria dos respondentes declara ter tido contato com a obra na escola, nas bibliotecas. A

Escola permanece como a grande divulgadora da série, que poucas vezes é adquirida pelos leitores, em função da facilidade do acesso nas bibliotecas das escolas, onde, com o passar do tempo, acumulou-se um número significativo de exemplares da série.



Somente o primeiro grupo apresenta igual proporção entre aqueles que leram na escola e os que possuíam o livro. Vale lembrar que nesse grupo declarou-se ter lido para ajudar aos filhos ou aos netos, e, portanto, o leitor não tinha acesso à biblioteca escolar. Nos outros grupos em que o informante era aluno enquanto leu a série, mesmo que a tenha lido por conta própria, a fonte foi a escola e sua biblioteca.

8.2 SOBRE AS BIBLIOTECAS.

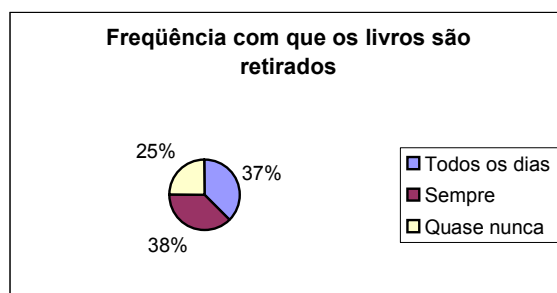
Dada a importância do fato de a biblioteca ser a origem dos livros lidos, abre-se, neste momento, parênteses para que se possa analisar um questionário aplicado junto aos responsáveis pelas bibliotecas de dez escolas de Ensino

Fundamental em Curitiba: nove do sistema público e uma do particular, nos anos de 2005 e 2006.

Esse questionário investigou a presença da série nas bibliotecas, assim como o número de exemplares constantes e a assiduidade com que são retirados. Os responsáveis pelas bibliotecas não eram todos bibliotecários. A maioria era composta por agentes administrativos que estavam locados na biblioteca. Somente em duas escolas havia um profissional qualificado. Esse fato foi prejudicial à pesquisa, pois nem sempre os dados encontravam-se atualizados ou organizados.

O questionário é composto de cinco itens. O primeiro diz respeito ao número de exemplares existentes em cada biblioteca. Para ele não foi feito gráfico em função da impossibilidade de se estabelecer um total de livros que formasse a figura do gráfico, uma vez que em cada biblioteca existia um número diferente de exemplares da série. Na maioria delas, esse número ficava entre sessenta e cento e trinta, mas em duas há menos de dez exemplares e em uma há duzentos e noventa e sete. Esses dados confirmam a existência de grande número de exemplares da série nas escolas, o que, certamente, facilita o acesso dos alunos a ela.

A segunda questão diz respeito à frequência com que os livros são retirados nas bibliotecas.

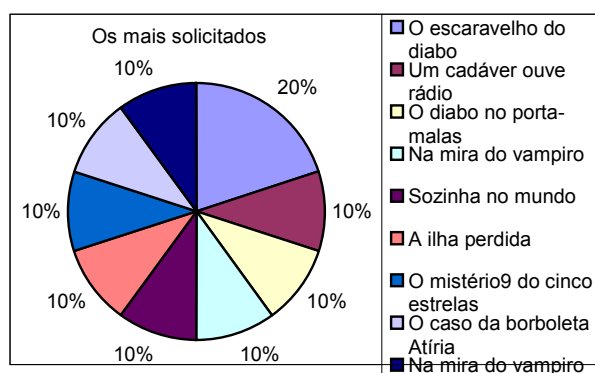


Como se percebe, setenta e cinco por cento das respostas apontam uma grande frequência de retirada de livros da série. Apenas vinte e cinco por cento indicam o contrário. Considerando-se que são dez as bibliotecas nas quais o

questionário foi aplicado, tem-se um total de duas e meia, nas quais os livros da *Vaga-lume* não costumam ser procurados.

Nas respostas abertas, aparece o fato de os livros da série serem os mais procurados na biblioteca, os mais lidos, o que nos faz perceber que a série não só está nas bibliotecas como ainda é lida pelos alunos, que, segundo as respostas, gostam de lê-los.

Na resposta seguinte, foram solicitados os títulos mais procurados.



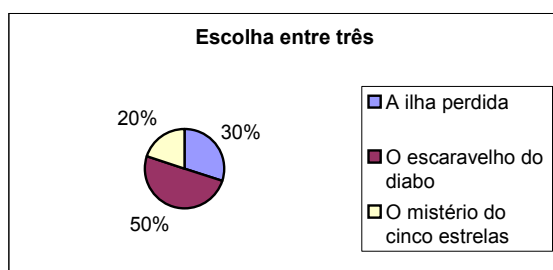
Como se pode ver, os títulos relacionados são quase os mesmos citados no outro questionário, mas a presença de dois títulos chama atenção. Assinale-se a referência a *O caso da borboleta Atíria*, que no outro questionário havia desaparecido daqueles citados pelos jovens de menos de vinte anos, o que levou a pensar que essa obra não estava mais entre as preferidas pelos jovens. Sua presença dentre os mais procurados, no entanto, aponta para uma retomada da leitura dessa obra por essa faixa etária. Por outro lado, *O escaravelho do diabo* surge como a obra mais citada, posição que nas décadas anteriores era ocupada por *A ilha perdida*.

Outra obra que surpreende é *Na mira do vampiro*. Escrita em 1990, por Lopes dos Santos, a obra é um *triller* de terror, no qual dois jovens se vêem em apuros na cidade do Rio de Janeiro. Note-se o fato de nem esse autor nem sua obra terem sido citados anteriormente. Essas alterações demonstram que o

gosto do leitor da *Vaga-lume* pode estar mudando, pois deixa de lado autores famosos nas décadas anteriores para dar preferência a alguém desconhecido. Da mesma forma, retoma obras antigas, que já haviam sido deixadas de lado pelos adolescentes da década anterior.

A quarta questão diz respeito à idade dos leitores. Como são colégios de Ensino Fundamental, há uma variação entre dez e quatorze anos, mas um dos questionários refere-se a leitores da primeira série do Ensino Médio, mostrando que a faixa etária dos leitores da *Vaga-lume* pode estar se estendendo.

Na última questão, foram apresentados três títulos para que se assinalasse aquele mais procurado.



Nota-se que as respostas a essa questão confirmam os dados colhidos em questão anterior, quando *O escaravelho do diabo* aparece citado mais vezes do que *A ilha perdida*. No entanto, no que diz respeito às referências a *O mistério do cinco estrelas*, percebe-se que apesar de toda campanha feita em torno do nome do autor e da divulgação de sua obra, ainda é menos cotado que as duas outras obras.

As informações colhidas por meio desse questionário foram importantes para que se comprovasse a permanência da série entre os jovens leitores desse início do século XXI, assim como para a comprovação do fato de que a leitura dela ainda é apreciada por eles, apesar do muito tempo decorrido desde que a série foi iniciada.

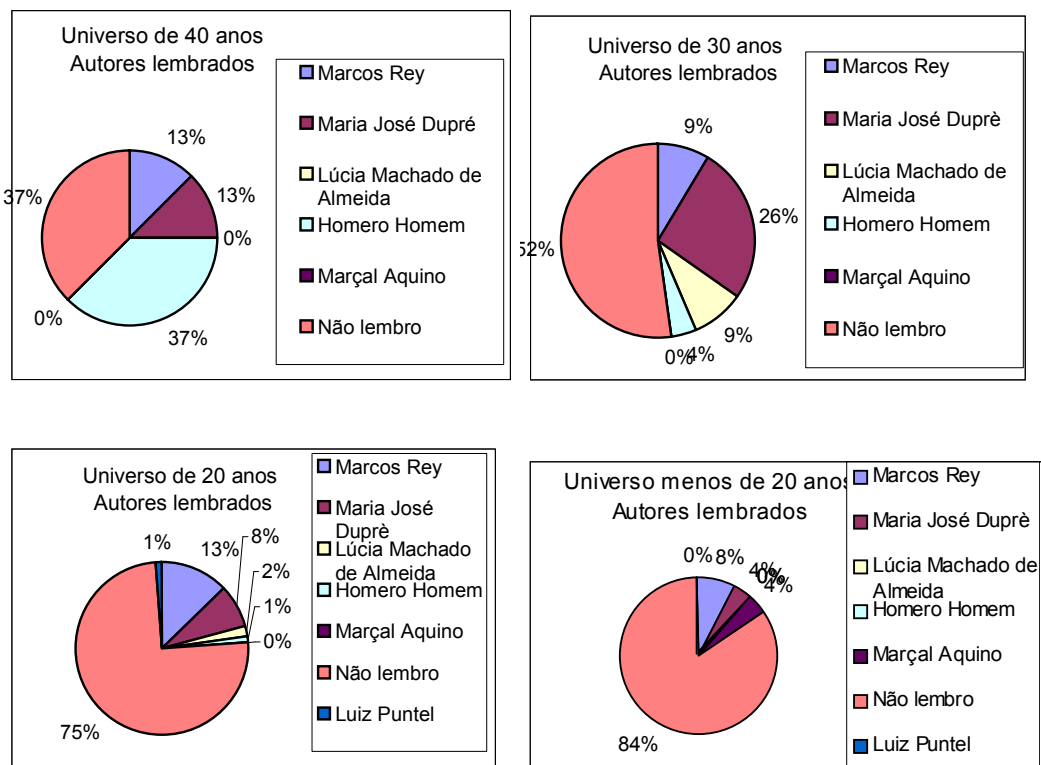
Iser afirma que “Se focalizarmos o leitor contemporâneo, podemos fazer história da recepção” (1996, p.64) e como nesta tese pretende-se estabelecer a

importância da série por meio de sua recepção, a investigação do leitor adolescente, estabelecido pelos profissionais das bibliotecas, é fundamental para que se tenha uma visão mais abrangente e, portanto, para que se chegue ao resultado desejado.

Agora, fechemos os parênteses e retornemos ao questionário respondido pelos alunos.

8.3 DE VOLTA AOS LEITORES.

Quando perguntados sobre nomes de autores da série, as respostas são as esperadas, embora surpreenda o número de respondentes que declararam não se lembrar de nenhum.



O número de leitores que não lembram o nome de autores da série, como se pode constatar, cresce conforme a idade dos alunos diminui. Refletindo-se

sobre as razões de tal fato, ocorre pensar que os jovens cada vez estão menos ligados a informações para as quais não vejam uma finalidade imediata, como o nome de um livro ou de seu autor. Como a leitura, muitas vezes, é feita para satisfazer uma cobrança escolar, ou seja, para a elaboração de um resumo ou de uma prova, passado esse evento, o nome do autor torna-se secundário. Mesmo que a leitura seja voluntária, o nome do escritor não é mais visto como uma informação valiosa numa sociedade do espetáculo, que valoriza o supérfluo, o noticioso. Só será lembrado caso esteja na moda, como ocorre com J.K. Rowling, autora de *Harry Potter*.

Por outro lado, deve-se pensar também que o professor, como não trabalha as obras com os alunos, muito menos se debruça sobre o autor, cuja situação histórica, muitas vezes, desconhece. Assim, as obras ficam desconectadas de seus autores e estes são esquecidos.

Outra constatação feita é que Marcos Rey e Maria José Dupré são nomes lembrados em todos os grupos, enquanto Lúcia Machado de Almeida não está presente no primeiro grupo. Como as duas autoras estão na *Vaga-lume* desde a década de setenta, não se estranha a presença delas. Por outro lado, Marcos Rey teve seu nome bastante divulgado, não só pela mídia como pela própria editora que, como já se viu, fazia questão de enfatizá-lo no início de cada obra. A constância desses nomes confirma a preferência indicada pelos leitores em questão anterior, que dizia respeito aos livros citados e preferidos. No entanto, a presença de outros nomes surpreende, pelo fato de surgirem isolados de sua obra, que não foi citada e nenhuma das questões anteriores.

Esse é o caso de Homero Homem, que aparece em três grupos. Nenhum de seus títulos foi indicado de forma significativa de modo a constar entre os mais citados. Esse autor ganhou o prêmio Nacional de Literatura do Ministério da Educação e Cultura — Instituto Nacional do Livro — em 1975. Com apenas dois títulos na série⁵⁹, a obra citada é *Menino de asas*, publicada em 1969 e posteriormente levada para a *Vaga-lume*. É a história de um menino que nasce

⁵⁹ *Cabra das Rocas* (1966) e *Menino de asas* (1973).

com asas, no lugar dos braços e que, por isso, quando cresce, é hostilizado e parte para outro lugar, em busca de aceitação e de ajuda financeira para os pais. Afinal, encontra uma moça que o aceita como é e um trabalho que valoriza sua habilidade de voar.

Ao comentá-la, Nelly Novaes Coelho (1983) observa que essa obra alcançou muito sucesso porque foi amplamente adotada como leitura escolar, a ponto de, em 1982, estar na décima sexta edição. Afirmar ainda que “Homero Homem parte de uma idéia original e rica para elaboração desse romance juvenil (..) (pois) a diferença é sempre motivo de interesse, porque foge ao comum, à regra” (1983, p. 350). Mas a crítica destaca o tratamento dispensado a essa diferença, pois, segundo ela, “a presença das asas é tratada literalmente como uma aberração ou aleijão” (1983, p. 351). Essa obra, portanto, apesar da presença de uma abordagem politicamente incorreta para os dias de hoje, parece despertar o interesse do leitor que se deixa envolver pelas dificuldades vividas pelo protagonista e passa a torcer por ele, que fora rejeitado pela sociedade em função de sua diferença.

Outro autor pouco citado dentre os títulos lembrados, mas que aparece agora é Marçal Aquino. Com quatro títulos na série⁶⁰, esse escritor vem se confirmando como um prosador de sucesso na literatura brasileira. Alcançou o primeiro lugar na V Bienal Nestlé de Literatura, em 1991, na categoria *Contos* e ganhou o prêmio Jabuti em 2000. Também tem contos publicados na revista *SP:PS* (2003). Além dos títulos constantes na *Vaga-lume*, há mais quatro contos publicados na coleção *Veredas*⁶¹, da Editora Moderna, também destinada aos jovens.

Sua obra citada pelos leitores é *A turma da Rua Quinze*, narrativa de aventuras na qual uma turma de rapazes, todos amigos, se vê envolvida com bandidos, que ameaçam a tranquilidade do bairro. Ao final, a exemplo do que acontece em outras narrativas da série, a turma ludibria os bandidos, que são

⁶⁰ *A turma da Rua Quinze* (1989), *O jogo do Camaleão* (1992) e *O mistério da cidade fantasma* (1994) e *O primeiro amor e outros perigos* (1996).

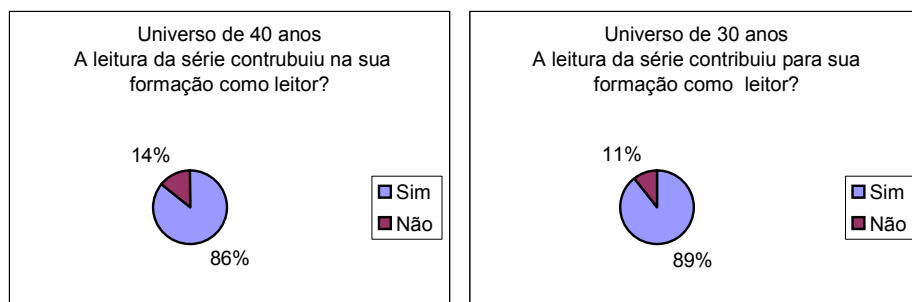
⁶¹ *Sete faces do crime, Sete faces da família, Sete faces da mulher e Sete faces da primeira vez*.

presos, e a rua volta ao normal. Pela leveza, prende a atenção do leitor com a sucessão de acontecimentos rápidos, que põem em perigo a vida dos meninos. Seus textos lembram, assim como os de Marcos Rey, a narrativa acelerada dos roteiros de cinema, textos que também costuma produzir, a exemplo de *Crime delicado* (2005) e *O cheiro do ralo* (2006), duas de suas obras mais recentes que foram levadas ao cinema.

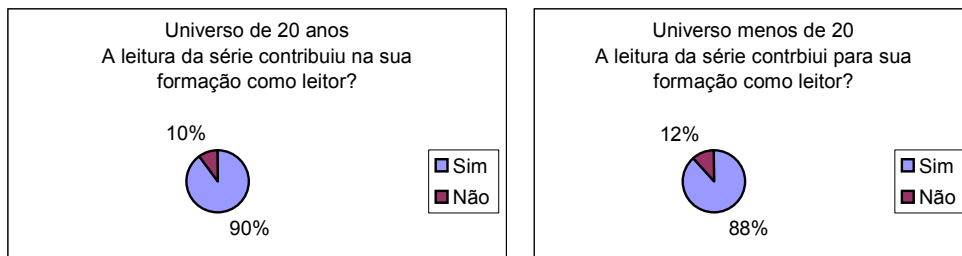
Também Luiz Puntel aparece em apenas um grupo, embora sua obra seja citada pelos componentes de mais de um.

Parece interessante assinalar que os autores citados pelos respondentes coincidem com aqueles apontados pela crítica como os melhores da série, a exemplo de Marcos Rey, Lúcia Machado de Almeida e Maria José Dupré, assim como Luiz Puntel. Nesse caso, leitores críticos⁶² e ingênuos coincidem na seleção estabelecida dentro da série.

Quando se perguntou sobre a contribuição da série para a formação do aluno como leitor, houve, nas respostas, confusão. Algumas diziam respeito à apreciação da série e não a sua importância na formação do leitor. No primeiro grupo, por exemplo, todos responderam que contribuiu, mas o motivo atribuído por um aluno foi que houve descoberta de aventuras. Nota-se que muitos responderam afirmativamente, mas não sabiam explicar sua resposta.



⁶² Utiliza-se, neste momento, o termo como referência ao leitor apontado por Pound e àquele que exerce a função crítica da literatura como profissão.



Dois respondentes, do mesmo grupo, afirmam que a série despertou o gosto pela leitura e um outro ainda declarou que foi importante porque eram os únicos livros a que tinha acesso, portanto, serviram para que se mantivesse lendo. Essa informação reforça a conclusão a que se chegou anteriormente, de que a presença da série na Escola facilita seu acesso a ela.

No segundo grupo, as respostas variaram bastante. Houve a afirmação, por mais de um entrevistado, de que a leitura era prazerosa porque não era imposta. Vários alunos declararam que a leitura da série levou ao desejo de conhecer outras obras e a tornar-se mais crítico.

No terceiro grupo, as respostas mais comuns foram de que a série influenciou as pessoas a começarem a ler, que instiga e incentiva o leitor.

No último grupo, o dos mais jovens, as respostas são semelhantes: referem-se a ensinar a gostar de ler, a despertar o interesse pela leitura e ao fato de que a leitura obrigatória levou ao desejo de ler outros livros, por conta própria.

As respostas, portanto, nos quatro grupos, indicam que a leitura da série foi agradável e proveitosa. Pode-se inferir também que ela realmente tenha contribuído para a formação dos leitores, não só na década de oitenta, mas ainda hoje continua a estimular seus leitores a conhecerem outras obras, sejam elas da própria série, sejam de outros contextos.

Na questão que diz respeito à importância da série no contexto da literatura infanto-juvenil brasileira, as respostas não puderam ser consideradas, em função de não atenderem ao solicitado. Os respondentes não souberam avaliar

a série no contexto da literatura juvenil brasileira, provavelmente porque não conhecem esse contexto, em função de dois prováveis fatores. O primeiro a ser considerado é o que os leitores tiveram contato com a série quando eram jovens e não estavam, ainda, preocupados com questões literárias, uma vez que não cursavam Letras. O segundo diz respeito ao fato de as disciplinas de Literatura Infantil e Literatura Juvenil terem sido retiradas do currículo dos cursos de Letras que, em função das novas exigências do MEC, tiveram sua grade reduzida. Desse modo, os estudantes de Letras não têm contato com o histórico nem com tendências dessa literatura, que, provavelmente, só conhecerão quando se virem frente à necessidade de trabalhar com ela nas escolas de Ensino Fundamental.

A última questão, que diz respeito ao desejo do respondente fazer alguma observação sobre a série, gerou respostas interessantes, embora sob perspectivas diferentes. Como muitas das respostas se repetem, apenas com pequenas variações de palavras, optou-se por agrupá-las em assuntos abordados, com algumas frases servindo de exemplo para as outras.

Os elogios – Neste grupo estão as frases que dizem respeito à manifestação de gosto, sem que sejam apontados elementos dos textos que os justifiquem. Alguns exemplos: “Todos os livros lidos foram ótimos”; “Eu acho a série *Vaga-lume* um estouro”; “Eu sempre gostei dos livros dessa série”; “Gostaria de ler a série toda”; “Acredito que todas as pessoas que leram gostaram”.

As avaliações – Neste grupo estão as respostas que, de alguma forma, fazem referência a aspectos verificáveis da série. Os exemplos: “Acho gostoso ler os livros dessa série: são leves”; “As histórias são legais porque os personagens também são crianças, acaba-se imaginando a cena e entrando na história”; “É uma série que tem histórias bonitas, empolgantes, próprias para a literatura infanto-juvenil”; “Eu gosto das histórias porque dá para viajar bastante”.

O prazer de ler – Neste grupo estão as respostas que dizem respeito à relação leitor-texto. Os exemplos: “Eu lia os livros por prazer, nunca fui forçada a essa leitura”; “Foi uma série marcante na infância de muitos”.

As relações da série com a Escola- Neste grupo estão as respostas que dizem respeito à situação da série na Escola e, conseqüentemente, com o professor. Alguns exemplos: “Se os professores buscassem a partir dessas leituras intertextualidades com outros autores, ela poderia ser uma boa ferramenta”; “Acho que a série é boa, quando o professor dá espaço para o aluno”; “Eu guardei histórias pelos encartes, que geralmente são atraentes para os alunos”; “Poderia ser mais lida e trabalhada no Ensino”.

A série e a formação do leitor- Neste grupo estão as respostas que relacionam a série com a formação do leitor. Exemplos: “Porque traz aventuras e suspense, atrai o leitor e incentiva a buscar outros títulos, contribui para a formação do leitor”. “São ótimos livros para cativar novos leitores”; “É importante para a formação do leitor”.

O futuro da série- Neste grupo estão as respostas que de alguma forma, vaticinam sobre o futuro da série. As respostas: “Acho que a geração de hoje poderia conhecer melhor essa série”; “Os títulos poderiam ser reeditados”; “No passado, a série teve mais importância que atualmente”. “Poderia ser retomada”; “Gostaria que voltassem com novas edições, novas histórias”.

Como se pode ver, as respostas são positivas e traduzem a forma como a série foi recebida por leitores das variadas idades. Nota-se que, apesar do modo evasivo de certas respostas, no total a série teve a aprovação dos leitores, que afirmam o prazer da leitura e o modo como fizeram dessa leitura ponte para outras novas, mais complexas ou não, mas que contribuem para que se mantenham lendo livros.

8.4 A *VAGA-LUME* NA REDE.

Encerradas as considerações feitas a partir das respostas fornecidas pelos questionários, resta-nos a incursão pela rede do sistema de informação global, a Internet, de modo a comprovarmos a permanência da série junto aos leitores

jovens, que a ela se referem em seus *blogs* e fazem questão de participar de comunidades virtuais, que trazem a série como tema.

Dentre os blogs encontrados, decidiu-se pela leitura de *Garotas que dizem ni* (www.garotasquedizemni.ig.br/archives/2003-2004), por ser aquele em que a série é abordada de modo mais abrangente.

Nesse *blog*, encontra-se um texto de Vivi Griswold, datado de 30 de abril de 2003, com o seguinte texto:

Quem escreve já cresceu QUARTA-FEIRA, 30 DE ABRIL DE 2003 Vivi Griswold às 10:16 AM

Durante a minha infância, Harry Potter era apenas um embrião de mago. Porém, meus livros de cabeceira não deviam nada às histórias do menino de óculos redondos e cicatriz na testa em matéria de ficção viciante para crianças. Quando o Atari esquentava e a TV enjoava, era hora de largar tudo e pegar um exemplar da "Série Vaga-Lume"!

Lançada pela Editora Ática, a coleção era composta por cerca de 50 obras baratas (também vendidas em supermercados) e curtinhas (100 páginas na média), cheias de mistério e aventura, feitas na medida para mostrar, como quem não quer nada, que ler poderia ser divertido e que não precisávamos esperar a professora mandar.

No final de cada livro vinham as ilustrações de todas as capas dos outros títulos. Para você ter uma idéia de até onde chegava meu vício, eu costumava fazer um grande X naqueles que já tinha lido, para saber quanto ainda faltava para alcançar minha meta de ler toda a série - nunca cheguei a completar o desafio, sei lá. Acho que cresci. Chuinf.

"O Escaravelho do Diabo", da Lúcia Machado de Almeida, era meu favorito. Foi a primeira história de serial-killer que caiu nas minhas mãozinhas infantis. Apesar de devorá-lo umas 30 vezes, me lembro vagamente dele. Parece que as pessoas marcadas para morrer eram ruivas e recebiam um pequeno escaravelho negro momentos antes de baterem as botas.

Com o perdão do trocadilho, o rei da "Série Vaga-Lume" era mesmo o Marcos Rey. O escritor, nascido Edmundo Donato e falecido em 1999 aos 74 anos, foi o responsável por cerca de 15 títulos da série. Entre eles, "Quem Manda Já Morreu", "Um Cadáver Ouve Rádio", "Enigma na Televisão" e o célebre "O Mistério do Cinco Estrelas" - que atingiu, até 2002, a marca de 2,5 milhões de exemplares vendidos.

Também habitavam minha estante: "A Ilha Perdida", de Maria José Dupré; "O Caso da Borboleta Atíria" e "As Aventuras de Xisto", também da Lúcia; "Os Barcos de Papel" e "O Outro Lado da Ilha", ambos de José Maviael Monteiro; "A Primeira Reportagem", de Sylvio Pereira.

E o melhor da história é que a Ática continua editando a série, mantendo até os mesmos desenhos nas capas. Os livros ainda são baratos: 14,50 reais em média. Tá esperando o quê? Procure já na livraria mais próxima e aproveite o feriado para dizer oi à fumacinha mágica do túnel do tempo. (Acesso em 8 de novembro de 2006)

A apresentação de Marcos Rey como o "rei" da série e a enumeração de suas obras é mais contundente da Internet do que aparece nas respostas aos questionários. São leitores que têm mais acesso à informação, que conhecem o autor não só por suas obras infantis, mas que têm, como se pode perceber, dados que extrapolam a leitura e contribuem para que o autor seja visto como

“o rei da Vaga-lume”, como o fato de seus livros terem vendido milhões de exemplares.

No entanto, não se deve desprezar o fato de que o depoimento de Vivi diz respeito à série como um todo, inclusive o fato de ter sido “viciada” em sua leitura. Esse é o perfil de um leitor que em nada se parece com aquele que lê porque a Escola exige, mas que tem na série a fonte de prazer, como se deseja que o jovem tenha.

Há também outros comentários de Vivi, menos elaborados, mas que reforçam as afirmações desse texto, como por exemplo:

A leitura daqueles tempos- Sábado, 20 de agosto de 2005.

As capas eram chamativas. O tamanho da letra, grandão. As páginas eram poucas e ilustrações apareciam sempre. Tudo isso acabava sendo chamariz para minha curiosidade quando eu era criança. Naquele tempo, bastava ver uma brochura esperando para ser degustada na prateleira “Infanto-Juvenil” que eu já sacava da frase favorita dos petizes: “Compra, mãe?”. Se bem que hoje eu continuo fuçando nas estantes mais coloridas da loja. A única diferença é que não caibo mais nas mesinhas e cadeirinhas disponibilizadas para a leitura dos pequenos – e sou chamada de “tia” por eles

1-O Escaravelho do Diabo De *Lúcia Machado de Almeida*
Se eu fosse falar de todos os livros que li da “Coleção Vaga-Lume”, precisaria de pelo menos um mês inteiro só versando sobre o tema. Como nem eu nem você agüentariamos, vou me ater apenas ao principal. A história dava conta de uma série de assassinatos de pessoas ruivas que recebiam um pequenino escaravelho pouco antes de comerem capim pela raiz. Dava medo, mas era ótimo.

2-Quem Manda Já Morreu De *Marcos Rey*
Outro favorito da coleção “Vaga Lume”. Perceba que eu já adorava histórias tipo “C.S.I” desde pequena. Ali, o herói era o Edu, um rapaz que ajudava seu tio detetive – conhecido como Palha – a desvendar mistérios. O maior deles era a identidade de um tal de Boss. Depois de ler e reler e reler mais uma vez, ainda fiz com letra caprichada todo o suplemento de atividades. Sem a professora mandar.

Como se pode notar, o fato de ler por conta própria é fundamental para essa leitora, que hoje tornou-se uma leitora crítica, como se pode perceber pelos textos que deixa em seu *blog*, confirmando, desse modo, a contribuição da Vaga-lume para sua formação.

No acesso feito à rede em 8 de novembro de 2006, no *Orkut*, constatou-se a existência de treze comunidades referentes à série, algumas com citações diretas às obras que a compõem, outras referentes à série, como um todo. São elas: Eu lia a coleção Vaga-lume, com quatrocentos e sete participantes, criada em 25 de agosto de 2004, por Cristina Gadelha, universitária do Rio de Janeiro; Eu li a coleção Vaga-lume, com vinte e sete mil, quatrocentos e vinte e um

participantes, criada em 11 de julho de 2004, por dois jovens , Tina e Pepe, ela, terapeuta ocupacional, com vinte e sete anos e ele com trinta, residentes em Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul. Nas comunidades afins, encontra-se Eu amo a coleção *Vaga-lume*, com cento e quarenta participantes, criada em 22 de setembro de 2004, por Karolina Dultra, de quatorze anos, residente na Bahia. Há também a comunidade Fãs da série *Vaga-lume*, com mil e sessenta e oito integrantes, criada em 4 de outubro de 2004 por Érico Garcia, engenheiro de computação, formado pelo ITA, residente em São Paulo, a comunidade Coleção série *Vaga-lume*, com seiscentos e noventa e nove membros foi criada em 15 de fevereiro de 2005, por Tereza Halliwell, estudante do Ensino médio, residente em São Paulo. Há mais sete comunidades com menos de cem membros, criadas em 2005 e 2006, todas referentes à série, que atestam o interesse presente por ela. A mais recente, criada em 15 de abril de 2006, por Fernanda Abadia, de Minas Gerais (Série *Vaga-lume!!! Eu já li!*), passou de vinte e oito membros em novembro de 2006 para cinquenta e três em fevereiro de 2007, registrando o interesse constante pela série.

Deve-se assinalar também o registro da série no item *Livros*, que faz parte da caracterização das pessoas no *Orkut*. Muitos jovens citam a série como leitura predileta, alguns apontando livros específicos, como *O mistério do cinco estrelas*, e outros citando a série como um todo.

Dentre todas as comunidades encontradas, optou-se trabalhar com aquela que apresenta maior número de integrantes: Eu li a coleção *Vaga-lume*, que em fevereiro de 2007 já está com vinte e sete mil, setecentos e setenta e três integrantes, de modo a analisar as respostas apresentadas no fórum, das quais se partiu para algumas conclusões.

São sete páginas , perfazendo um total de quase duzentas e cinquenta questões, que versam sobre os mais diferentes assuntos relativos à série, desde trocas de impressão de leitura até venda de exemplares, procurados por aqueles que querem ter a coleção em casa. Dentre eles, alguns chamam

atenção, como por exemplo aquele que questiona: Será que fica feio lermos novamente? Há trinta e uma respostas, todas atestando a validade da releitura, embora algumas argumentem que jamais será a mesma coisa, em função da idade ser muito diferente. São jovens na casa dos vinte anos que leram a série na adolescência e que jamais a esqueceram. Alguns afirmam que deram os livros e depois se arrependeram e os compraram de novo. Outros afirmam querer que seus filhos os leiam, para que possam também se deliciar. Marcos Rey é o autor mais citado, embora *Éramos Seis* também apareça em várias respostas, como livro relido.

Outro item interessante é aquele que pergunta: Qual o pior livro dessa coleção? São trezentas e cinquenta e seis respostas, divididas em vários títulos. Para surpresa geral, o campeão absoluto foi Xisto, com setenta e sete votos; em segundo lugar ficou *O menino de asas*, com sessenta e oito votos e em terceiro, *Cabra das rocas*, com trinta e três votos. Como o tópico pedia os três piores, fica-se com esta lista, mas *O feijão e o sonho* aparece com trinta votos e *Zezinho, o dono da porquinha preta* com vinte e nove. Os outros ficam em torno de dez, doze votos e até *A ilha perdida* fez parte dos livros considerados piores.

Após essa relação, algumas considerações devem ser feitas. A primeira é de que a alta votação de Xisto não se referia a apenas um livro. Há quem se refira a todos que têm o menino como protagonista, mas há vários votos para *Xisto e o pássaro cósmico*, que parece ser o menos apreciado dentro dessa seqüência. O argumento para a falta de apreciação é que “é muita fantasia”. Os leitores parecem estar mais ligados às narrativas verossímeis, como as de Marcos Rey e Luís Puntel, embora esses tenham também sido citados, com pouca freqüência.

Sobre *O menino de asas*, o comentário é de que a história fala de um monstro, “nada a ver”, na linguagem dos jovens. Constata-se, pois, que o problema também é o enredo.

O terceiro mais votado foi *Cabra das rocas*, com a alegação de que é muito chato, o que nos leva a pensar na forma da narrativa e na linguagem.

Como se pode perceber, os três livros apontados como os piores são narrativas antigas, assim como *O feijão e o sonho*, que aparece logo a seguir. No entanto, nenhuma delas faz parte do primeiro grupo levado para a *Vagalume*, como *O escaravelho do diabo*, também da autoria de Lúcia Machado de Almeida.

Há uma perceptível alteração no horizonte de expectativas dos leitores, que renegam os temas mais antigos para valorizar as narrativas mais leves e ágeis. Alguns internautas declararam que *O feijão e o sonho* é muito ruim, porque é triste, porque não tem nada a ver com o resto da série. Houve quem dissesse que era não apenas o pior da série, mas o pior livro que já havia lido. As opiniões sobre *Éramos seis* são semelhantes, pois um integrante da comunidade afirma que era “uma história maçante para minha idade”, que era muito triste e não combinava com o restante da série. Essa disparidade já havia sido assinalada nesta tese, inclusive o fato de ser mais própria para leitores mais velhos.

Para esses leitores, livres de qualquer responsabilidade em suas respostas, não se leva em conta a opinião da crítica ou da comunidade interpretativa: o que vale é a sua relação com a obra.

Um dos opinadores foge ao tema proposto no item. Parece ser alguém mais velho e experiente, embora apareça como anônimo. Nas comunidades da Internet, sabe-se que há presença de pessoas que pretendem, às vezes, instigar a discussão, que pode ser o caso dessa pessoa. Ela pode estar ligada à Ática ou mesmo ser uma professora, que tenha adotado esses livros. Eis seu comentário completo:

Pelo que percebi muitas pessoas leram os livros "obrigadas" pela professora, talvez por isso a leitura não tenha sido prazerosa.

Quem sabe se lessem hoje não mudariam o ponto de vista?

A maioria dos livros da coleção Vaga-Lume têm algum tipo de mensagem, basta saber interpretá-las. (Orkut, Comunidade Eu li a coleção Vaga-lume.>Acesso em 6 de fevereiro de 2007.)

A releitura dos livros foi comentada anteriormente, assim como a possibilidade de entender a obra de modo diferente. O que esse comentário traz de novo é a referência à Escola, como fator negativo para a leitura dos livros. Na verdade, vários depoimentos falam sobre os resumos que deveriam ser apresentados na frente da turma toda, assim como nas provas que derivaram dessa leitura. Como são jovens de treze a vinte e poucos anos, nota-se que a série continua a ser utilizada na Escola, e de forma equivocada, o que faz com que a intenção de despertar “o gosto pela leitura” seja substituída pela antipatia pela leitura.

Quando se passa para o item Qual foi o primeiro livro que vocês leram?, encontramos novecentos e oitenta e três respostas. O item foi criado por Maria, estudante de Letras, que confessa ter lido por primeiro *A ilha perdida*.

Esse é, aliás, o campeão absoluto desse item, que traz em segundo lugar *O mistério do cinco estrelas* e em terceiro *O caso da borboleta Atíria*. Como se pode ver, os mesmos autores assinalados até agora, seja pela crítica especializada, seja pelos leitores não especializados, se confirmam também na Internet.

Como há espaço para que as respostas se prolonguem, há várias interessantes, dentre as quais se destacou uma para que servisse de referência para afirmações anteriores, que dizem respeito à forma como a série é vista, ainda hoje, por seus leitores.

Tenho 34 anos e meu primeiro livro foi As aventuras de Xisto, na 5ª série, em 82. Impressionante como todas as escolas leram os mesmos livros, essa coleção Vaga-lume era de arrebrantar, só dava ela! Abraços a todos os vaga-lumes de plantão (Acesso em 7 de fevereiro de 2007.)

Outro item que nos interessa em função da proposta desta tese de verificar a importância da leitura da *Vaga-lume* na formação do leitor é O que você está lendo hoje?. Dentre as várias respostas interessantes, foram selecionadas algumas que atestam a importância da leitura de juventude para a formação do leitor adulto. Esses, a partir de suas experiências, chegam a diferentes

resultados, mas têm em comum o fato de ter a leitura da *Vaga-lume* como ponto de partida. É o que se pode perceber nos textos a seguir.

1-Eu voei mais alto... A maioria foi unânime em considerar a Bíblia como *hors concours*...Eu não misturaria religião com literatura. Como literatura a Bíblia não passa de mais um livro de auto-ajuda...É a palavra de Deus? Pode ser... Se ele existir mesmo...Bem, vamos a minha lista. Comecei lendo a Bíblia. Ouvindo na verdade, minha mãe, minhas tias, minha avó liam toda noite uns trechos pra mim. Aí aprendi a ler e descobri livros de escola dos meus tios. Sabe, aqueles livros de geografia, história, os que eu mais gostava eram os de português que sempre tinham estórias. Aí entraram os gibis, adorava os da Disney, não muito os do Mauricio de Souza.. Depois descobri o da Marvel e leio ainda às vezes até hoje...Tive uma fase *far west*. Sabe aqueles livros de bolsa da editora Ediouro? Tinha também uma série FBI, muito legal...Aí pelos doze anos descobri a série Vaga-lume. Acho que li 90% dos volumes...Passei também por Agatha Crhistie...Depois entrei no mundo dos romances: Harold Robbins, Sidney Sheldon...Depois uma fase de espionagem. Li os 007 de Ian Fleming, li Wallace... Tudo que fosse relacionado à guerra, tiro, espionagem, crime...Em todas essas fases nunca deixei a Bíblia de lado... Mas depois comecei a ler outros caras. Li Sartre, li Camus, li Saramago... E desisti um pouco da religião... Abandonei a Bíblia. Hoje ando lendo tudo que tem a ver com História, Filosofia, Psicologia... Descobri umas bobagens que Freud escreveu, outras de Jung, e umas piores de Reich... E estou relendo algumas coisas de Stephen King. Ainda adoro suspense e fantasia. (Tiago Carpes do Nascimento, estudante universitário, de História, 19 anos, Guaramirim, Santa Catarina. Postado em 15/12/2006> Acesso em 9 de fevereiro de 2007)

2-Hoje prefiro ler Saramago,Balzac,Alexandre Dumas,entre outros. Mas reconheço a importância dessa coleção para minha introdução à leitura ,por esse estímulo a mais para ler. Sempre que alguém mais jovem demonstra interesse em ler ,recomendo e empresto os livros da coleção Vaga-Lume. (Cíntia Oliveira, aluna de Letras, 20 anos, Guarulhos, .Postado em 25/12/2006>Acesso em 9 de fevereiro de 2007)

3-Ainda leio a coleção Vaga-lume, leio mangás, textos da faculdade, livros sobre biblioteconomia e ciência da informação, alguns clássicos brasileiros e contos. (Geovana Lira, Estudante de Biblioteconomia,25 anos,Salvador, Bahia. Postado em 09/02/2007>Acesso em 9 de fevereiro de 2007.)

Embora os autores dos depoimentos acima sejam de Estados diferentes, formações diferentes, eles têm três aspectos comuns: são jovens, perto dos vinte anos, leram ou lêem a *Vaga-lume* e hoje são leitores de obras consideradas de “alta literatura”, portanto, crê-se que tenham se transformado em leitores críticos, apesar do ecletismo de suas trajetórias de leitura.

Tzvetan Todorov, em entrevista publicada na Folha de São Paulo⁶³, afirma que

⁶³ Caderno Mais!, de 18 de fevereiro de 2007, coluna Ponto de Fuga, de Jorge Coli.

Estou convencido de que para aceder à ‘grande literatura’, deve-se primeiro aprender a amar a leitura. Para tanto, passar pela literatura de juventude parece-me ser a via mais indicada. Eu mesmo, há muito tempo, comecei a ler versões simplificadas dos clássicos em búlgaro. ‘Os miseráveis’ [de Victor Hugo] não tinha mais que umas cem páginas. Isso não me impediu de abordar o texto completo do romance alguns anos mais tarde. Desse ponto de vista eu recomendo sempre ‘O conde de Monte Cristo’ [de Alexandre Dumas] ou, por que não?, as aventuras de Harry Potter. (Mais!, 18 de fevereiro de 2007)

Como se pode perceber, as palavras de Todorov estão em consonância com os comportamentos indicados pelas respostas dos jovens que, ao contrário do que afirmam alguns teóricos, não se mantiveram lendo apenas narrativas triviais, por terem tido primeiro contato com elas.

Se alguns deles se mantiveram nesse patamar de leitura- o que seria presumível, em função das diferenças individuais- outros evoluíram em sua história de leitura e afirmam que tal fato se deve à leitura da série.

Miguel Sanches Neto, em palestra no IV SABERES, em 2005, discorreu sobre as relações entre o leitor e os textos literários, destacando as diferenças entre os leitores da chamada “alta literatura”⁶⁴ e os leitores médios. A alta literatura, resultado de um movimento de aristocratização estética, criou uma “recepção seleta, num nítido repúdio ao grande público” (SANCHES, 2005, p.4), pois o foco dessa produção não é o receptor, mas a própria linguagem. Essa nova postura estética acabou por romper com o público médio, incapaz de alcançar a fruição pela leitura dessas obras. Segundo ele, as conseqüências no âmbito da leitura foram terríveis, pois os escritores da alta literatura serão lidos somente pela crítica e por um público reduzido que o inserirá numa determinada corrente, mas sua obra não terá a circulação entre o grande público, que não conseguirá se ver e nem ao seu universo nessas obras. Apesar de repudiar a facilitação, para ele, “o grande texto literário(...)não é aquele que agride, mas aquele no qual o leitor se reconhece e, reconhecendo-se, busca construir sua própria percepção”(SANCHES, p.6, 2005). Ou seja, o público deve ser capaz de entender o que lê para que possa fruir sua leitura. Desse

⁶⁴ Conceito forjado no bojo das vanguardas do início do século XX, que valoriza “determinados expedientes literários e nega outros” (SANCHES, 2005).

modo, os diferentes textos atendem a diferentes públicos, e essa diversidade jamais desaparecerá, uma vez que seria impossível transformar todos os leitores de modo a poderem ser capazes de dominar a leitura de textos herméticos, como são muitos daqueles citados como “alta literatura”.

Seguindo esse raciocínio de Miguel Sanches Neto, pode-se entender o sucesso da série junto ao público a que se destina e as respostas dadas nos questionários analisados. A série não foi escrita para o leitor de um Proust ou mesmo para o de Guimarães Rosa. Sua leitura visa à fruição, à identificação do leitor com o texto, e essa proposta, como confirmam os dados colhidos nos questionários, é alcançada.

Seus autores são, acima de tudo, bons narradores, a exemplo de um Marcos Rey e de uma Maria José Dupré, que atravessaram décadas fascinando leitores, como apontam os textos analisados e as respostas examinadas neste capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Escolher a série *Vaga-lume* para *corpus* de uma tese num momento em que os escritores se voltam para a transgressão, numa atitude semelhante à das vanguardas do início do século XX, parece temerário.

A série, ao longo de sua existência, tem sido renegada pela crítica, ignorada pela academia que a rotulou como literatura de massa, designação pejorativa que a afasta da literatura considerada de alta qualidade, ou como literatura paradidática, em função de suas ligações estreitas com a Escola.

No entanto, sabe-se que a leitura da *Vaga-lume* tem sido efetivamente feita pelos jovens, que dão seu testemunho nos vários meios de comunicação, como jornais e *blogs* na Internet, nos quais se criam fóruns para discutir a série, a preferência por um autor ou mesmo por um título, como acontece com *O Escaravelho do diabo*, um dos mais lembrados pelos freqüentadores desse espaço virtual. Foi a partir dessa visão de obra lida, consagrada pelo leitor comum, que a série se tornou foco desta tese, a despeito de observações em contrário, feitas por vários estudiosos de Literatura.

Ao final da elaboração desta tese, surgiram conclusões, a partir das análises e reflexões registradas, que permitem avaliar a série *Vaga-lume* de modo diferente daquele como tem sido vista até agora.

A primeira consideração diz respeito à percepção da série como representante dos chamados produtos de massa. Como se pôde constatar, as obras inseridas nesta série não se destinam à massa amorfa, de que nos falam Benjamim ou Adorno. Os títulos que a compõem, principalmente os trazidos para ela na década de setenta, são obras selecionadas pela crítica e pelo leitor. A maioria é premiada e legitimada por instituições como Instituto Brasileiro do Livro ou pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil que, embora seja mais recente que algumas dessas obras, dedicou espaço a elas em suas publicações e legitimou algumas com premiações. Também foram elogiadas por críticos como Nelly Novaes Coelho e Laura Sandroni, que escreveram, como se viu, sobre vários títulos que a compõem. Seu público não é inculto ou semi-

letrado, mas composto de leitores em formação, que a utilizam não para se alienar, mas para que possam se desenvolver nos procedimentos de leitura, dos quais a Escola é a grande orientadora. Nesse sentido, viu-se que essa comunidade interpretativa é fundamental para que a série se perpetue, mas que seus leitores vão além dos limites que ela cria. Por outro lado, a partir dos dados colhidos nesta tese, pôde-se constatar o papel efetivo da série no processo de formação do leitor. Se não como ponto final a ser alcançado, mas como iniciador, deflagrador de um processo no qual o prazer de ler é atingido e cultivado.

Concluiu-se também que, embora a elaboração das obras não ignore o mercado, ou seja, elas atendem a uma expectativa de consumo, que é traduzida por uma editora, com um planejamento de marketing para distribuição, esse fato não se traduziu num descuido com o texto literário, pois se percebe uma seleção cuidadosa na escolha de autores e obras, como atestam as análises apresentadas nesta tese. Nesse sentido, vale lembrar que apesar de muitos dos títulos analisados se aproximarem do romance policial, tradicionalmente visto como próprio de uma literatura de massa, esse fato não compromete a sua qualidade. Muito se fala sobre a obra de Edgar Allan Poe e não se discute que alguns de seus textos sejam novelas policiais. No entanto, a sua qualidade não é colocada em xeque por isso. Do mesmo modo, sabe-se que grandes autores também se dedicaram ao gênero e, em algum momento, escreveram textos que poderiam ser filiados à narrativa policial. Mayrant Gallo afirma que “uma boa parcela da chamada alta literatura pode suportar, também, sem mácula nem vergonha, o rótulo de policial. Um Machado de Assis, por exemplo, um Hemingay, um Rulfo, um Camus, um Kostolányi, um Sófocles, um certo Jorge Luís Borges” (GALLO, 2005, p.44). Ou seja, estar próximo à literatura policial ou ser representante dela não é fator comprometedor para a qualidade de uma obra. Os autores citados são grandes representantes da literatura universal embora as ligações com a literatura policial possam ser constatadas. Há também, dentre os escritores de *best-sellers*, como Milan Kundera, textos que se aproximam muito da alta literatura, sem que se possa afirmar cabalmente sua filiação à literatura de massa.

Toda obra será tanto melhor quanto mais se puder realizar dentro de sua proposta inicial. Desse modo, considerar as obras da série *Vaga-lume* como literatura de massa é ignorar não só sua função escolar, como também a qualidade dos textos que fazem parte dela.

Outra questão importante que deve ser revista é a de que a literatura que traz implícito um valor a ser apreendido pelos pequenos leitores é menor, porque pedagógica. Como se viu, a ligação entre a Escola e a Literatura escrita para crianças está em sua gênese e se estende à escrita para jovens, muito embora vários escritores declarem não ter um leitor específico em mente quando escrevem.

Por outro lado, o caráter formador da literatura é reconhecido em todos os níveis, não só naquela escrita para crianças ou jovens. *Madame Bovary*, por exemplo, denuncia a influência que o texto literário pode ter sobre seu leitor, assim como *Dom Quixote* já o fizera séculos antes. O fato de obras trazerem em si idéias e ideais de seus autores não implica a má qualidade do texto, que pode estar eivado de ideário e nem por isso deixar de merecer a admiração da crítica. Como se viu, autores como Maiakovski ou Graciliano Ramos colocaram suas obras a serviço de idéias políticas. O engajamento de um texto, se aliado à preocupação estética, pode agregar valor à obra.

O sentido pejorativo da palavra pedagógica, quando associada à literatura, se concretiza a partir do momento em que as preocupações com o estético literário e com o processo de formação do leitor são deixados de lado, para que se privilegie apenas a mensagem, o conteúdo a ser transmitido. Como se viu por meio das análises, esse não é um procedimento característico dos autores presentes na série, que, em maior ou menor intensidade, revelam-se preocupados com o fazer literário e suas particularidades, embora não percam de vista o entretenimento como função paralela à de formação do leitor.

A pretensão dos organizadores da série, ao selecionar um grupo de narrativas dirigidas para o jovem leitor escolar, não deixa de ser um modo de engajamento num propósito bastante nobre, que é o de formar leitores, neste país de tantos analfabetos. Por outro lado, como se pôde comprovar por meio das

inúmeras análises das obras, a preocupação com a qualidade do texto está presente, assim como a preocupação com o leitor dessas obras. Esse cuidado se traduz na escolha meticulosa da linguagem, dos temas e mesmo na estruturação dos textos. Desse modo, o fato de ter nascido ligada à Escola e a ela ainda estar atrelada, não é suficiente para que a vejam como menor em relação à produção de autores, que não têm ligações com essa instituição.

Também a denominação de paradidática não lhe é adequada, porque, como se viu, não cumpre a função de complementar os livros didáticos, mas, sim, principalmente, a de entretenimento. Utilizada como meio de desenvolver a leitura, não é paradidática, mas um instrumento por meio do qual o aluno cresce enquanto se diverte. Como afirma Bashevis Singer, “a literatura genuína informa enquanto entretém” (Apud SANCHES NETO, 2005, p.12). Essa afirmação, quando relacionada à *Vaga-lume*, traduz uma verdade e reforça as afirmações feitas até agora, pois, segundo Singer, os elementos informativos encontrados nos textos analisados não devem ser vistos como defeito, mas como, elementos próprios da “genuína literatura”.

Viu-se que, com o passar do tempo, as modificações sociais refletem-se na produção artística de um povo. Desse modo, sua literatura também será passível de modificações e poderá admitir a convivência de novos modelos literários junto àqueles já consagrados, sem que se estabeleça uma hierarquia entre eles.

Se na virada do século XX os paradigmas artísticos se voltaram para a inovação, para a ruptura que as vanguardas propiciaram, neste início do século XXI tem-se direções diferentes para a arte. De um lado ficam os poucos intelectuais, leitores críticos que, na percepção de Miguel Sanches Neto (2005), desenvolvem uma relação masoquista com o texto de ruptura, eivado de malabarismos estilísticos e preciosismos simbólicos, a exigir, mais que sua atenção, seu sacrifício para compreensão. Do outro lado estão os leitores médios, de primeiro nível, que vêm na leitura uma forma prazerosa de entretenimento, que valorizam a fruição e a boa narração. Se esse dualismo não resume todas as formas de relacionamento entre leitores e textos, pode-se, a partir dele, pensar sobre o fato de que a literatura brasileira contemporânea, considerada de alta

qualidade, tem se tornado, cada vez mais, restrita a um número mínimo de leitores, em sua maioria, ligados às Letras, fato que, mais uma vez, leva-nos a considerar a distância entre os dois grupos de leitores de que nos fala Sanches Neto.

Os autores estudados nesta tese são narradores eficientes. Seus textos prendem a atenção do leitor, que se reconhece nos personagens, identifica-se com as aventuras vividas e quer, assim como fazem as crianças, ouvir sempre mais uma história. Seus leitores são os de primeiro nível, que estão em busca de ouvir/ler uma boa história, que têm com a leitura uma relação de prazer. Estão, portanto, no segundo grupo, que se constitui da maioria dos leitores do país e dentro de suas expectativas em relação à série, encontram aquilo que buscam.

Parte da obra de Maria José Dupré, escrita há sessenta anos, continua a seduzir pequenos e jovens leitores, com as aventuras vividas por Eduardo, com Simão e com os animais, na *ilha perdida*. Esse é, como se viu, o título mais lembrado pelos declarantes dos questionários e pelos freqüentadores do Orkut. Tornou-se um “clássico” das literaturas infantil e juvenil brasileiras, e durante as últimas décadas revela-se como paradigma idílico, para o qual os leitores podem transportar-se num movimento de recuperação do paraíso perdido, onde homens e animais vivem em perfeita harmonia. Também *Éramos seis* permanece na preferência dos leitores, como se constatou por meio dos questionários, assegurando a essa autora um lugar de destaque dentre os leitores que buscam os livros da série *Vaga-lume* como entretenimento e prazer.

Embora Maria José Dupré tenha surgido antes da formação da série, foi por meio dela que seu nome se perpetuou, que sua obra teve penetração na Escola, o que certamente contribuiu para sua permanência junto ao público, constatada não só por meio desta tese, mas também em artigos recentes, como o texto de José Batista de Sales, inserido dentre as comunicações feitas pelo Grupo de Trabalho de Literatura Infantil e Leitura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), no XVII Encontro Nacional da ANPOLL, realizado de 24 a 28 de julho de 2002, em Gramado. A comunicação de José Sales apresenta uma pesquisa feita junto a alunos e

professores, no Mato Grosso do Sul, sobre a leitura das obras de Monteiro Lobato, mas, em determinado momento, pergunta-se sobre outras obras infantis, que tenham sido lidas e que não sejam da autoria daquele autor. Dentre as respostas, aparecem citados os contos de fadas (*Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve e os sete anões*, *Os três porquinhos*, *Cinderela*, *A bela e a fera* e *O patinho feio*), mas também surge *Alice no País das Maravilhas*, *A ilha perdida*, *A montanha encantada* e *O caso da borboleta Atíria*. O autor faz o seguinte comentário sobre as respostas dadas a essa questão: “Como se pode perceber, a maioria dos livros citados corresponde a filmes e desenhos animados e houve um grande número de livros pertencentes à Série Vaga-lume” (SALES, 2004, p.300). Se bem que pese o fato de *A montanha encantada* não fazer parte da série, percebe-se que Sales identifica os autores das três últimas obras citadas (Maria José Dupré e Lúcia Machado de Almeida) com a *Vaga-lume*, fato que endossa o estudo das obras dessas autoras como representantes da série, como se faz nesta tese.

Por ocasião de sua morte, Lúcia Machado de Almeida, foi reconhecida não só como a maior escritora da *Vaga-lume*, mas como autora de clássicos da literatura infantil e juvenil brasileira. A idéia de um clássico se liga à de cânone e, embora essa afirmação não seja unânime entre a crítica abalizada, a opinião de que algumas obras dessa escritora são clássicos já esteve presente em textos de Nelly Novaes Coelho. Tanto *O escaravelho do diabo* como *O caso da borboleta Atíria* são histórias que encantaram gerações seguidas, nesses cinquenta anos de existência do primeiro texto e trinta do segundo. As narrativas seduzem o leitor, que quer chegar a seu fim e, para isso, não larga o livro até que acabe.

O escaravelho do diabo é o segundo título mais lembrado pelos leitores. Seu sucesso junto aos jovens permanece, consagrando o cruzamento de gêneros narrativos: novela policial e narrativa sentimental, fórmula amplamente adotada pelos escritores de literatura juvenil contemporânea e que se tornou uma das marcas dos textos publicados na *Vaga-lume*. Também não se pode esquecer que essa obra surgiu na década de cinquenta, ainda em forma de folhetim, na revista

O cruzeiro, e que hoje é associada ao nome da série, pelos leitores da *Vaga-lume*, como referência de leitura de entretenimento.

Ofélia e Narbal Fontes, se hoje não se filiam ao modelo de narrativa proposto para jovens e crianças, por estarem demasiadamente comprometidos com o didático, em sua época foram referências, a ponto de terem toda sua produção adquirida pelo MEC, uma vez que escreviam para que suas obras fossem lidas, a exemplo de Monteiro Lobato, como livros de escola. Um de seus textos, *Coração de onça*, é ainda muito lembrado pelos leitores, fato que não apareceu na pesquisa porque foram considerados somente os seis mais citados, o que acabou por deixá-lo de fora da lista

Na década de oitenta, frente às novas concepções educacionais e culturais, a *Vaga-lume*, para acompanhar os novos tempos, passou por alterações das quais fez parte a contratação de escritores para produzir exclusivamente para ela. Não mais seriam, aproveitadas obras já existentes. Antes, seriam criadas novas, específicas para o público jovem, com assuntos e linguagem interessantes, capazes de criar uma legião de leitores, encantados com as narrações de Marcos Rey, o primeiro autor contratado para essa empreitada. As narrativas da série passaram a seguir o modelo determinado pelo sucesso de *O mistério do cinco estrelas*, que acompanhava a inovação feita por João Carlos Marinho na narrativa policial, ao introduzir a figura do detetive juvenil e da presença de um grupo de amigos, atuando como auxiliares na investigação, sem a colaboração da polícia que não os valorizava. Marcos Rey, no entanto, não segue à risca esse modelo, pois cria os personagens Leo e Gino, a dupla de investigadores juvenis, que atuam em parceria com a polícia.

Esse escritor, que já era consagrado por seus textos para o público adulto, assim como por sua produção para a televisão, viu-se frente ao desafio de criar narrativas sedutoras para um novo público: o juvenil. Esse foi um trabalho vitorioso, fruto de labor intenso, que durou dezesseis anos, com quinze títulos, dentre os quais se destacam *O mistério do cinco estrelas*, *O rapto do garoto de ouro* e *Sozinha no mundo*. A associação acertada com a literatura policial garantiu a esse escritor o sucesso também junto a esse público, que até hoje

lembra seu nome e lamenta sua morte. A recepção de sua obra pode ser avaliada pelo espaço virtual, onde se encontram centenas de referências a seu nome e aos títulos de suas obras, assim como também pelas vendas de seus livros. Recentemente, vários títulos que faziam parte da série foram vendidos a outra editora pela viúva de Marcos Rey, fato que não ocorreria se não houvesse a perspectiva de boas vendas e lucro. Considerando-se que o processo de divulgação utilizado pela Ática não está mais presente nas escolas do país, a não ser pela distribuição de catálogos feita pelas várias editoras, pode-se inferir que a obra desse autor ultrapassou os limites do escolar para firmar-se como leitura de entretenimento e livrar-se do rótulo de literatura escolar, a que até agora esteve associada.

Seus textos, como se constatou, traduzem a preocupação com a formação do leitor jovem, alimentado com estratégias textuais diversas e referências a obras de naturezas e épocas diferentes, de modo a tentar despertar sua curiosidade. A presença constante da intertextualidade com obras canônicas e de personagens leitores, capazes de apreciar a boa leitura seguem as características da prosa adulta de Marcos Rey, que não estabelece limites e nem diferenças significantes na construção do texto que escreve para jovens ou para adultos.

Nas quinze obras que inicialmente faziam parte do catálogo da *Vaga-lume* encontram-se textos de complexidades diferentes: alguns mais próximos do interesse da Escola, como é o caso de *Dinheiro do céu*, outros essencialmente feitos para entreter o jovem leitor, como *Corrida infernal*, no qual uma sucessão de acontecimentos rápidos, levam ao desejo de chegar ao final. Todos são textos leves, literatura juvenil de entretenimento de boa qualidade, embora o autor tenha começado a escrever para o público jovem com a intenção explícita de contribuir em seu processo de formação. Talvez por isso tenha alcançado os dois intentos: contribuiu para a formação de leitores entretendo o jovem brasileiro de várias décadas.

Também a obra de Luiz Puntel encontra eco em seus leitores. Embora menos citado que Marcos Rey, Puntel tem em *Açúcar amargo* e *Meninos sem pátria* dois grandes sucessos de crítica. A sua permanência na lembrança dos

leitores, assim como na série, para a qual ainda publica, atesta a qualidade de sua obra, narrada em deliciosa prosa, muitas vezes marcada pelo poético.

Diferente de Marcos Rey, a prosa de Puntel é marcada pela preocupação com questões políticas, apresenta um certo engajamento, que era comum às obras juvenis da década de oitenta, pois, como afirma Colomer, muitas obras escritas para jovens “abordam o tema do poder autoritário, denunciam as formas de alienação e exploração geradas pela sociedade industrial moderna” (2003, p.258). Também em textos posteriores aos da década de oitenta são encontrados questionamentos políticos, embora não se perceba mais a visão marxista de, por exemplo, *Deus me livre*, obra na qual o ideário da Teologia da Libertação é facilmente identificado.

Seu livro mais recente publicado na série, *O grito do hip hop*, traz uma abordagem comum na literatura pós-moderna, que é o deslocamento do centro ideológico, ou seja, a voz daqueles que nunca tiveram voz, para contar a sua realidade. Desse modo, o autor demonstra acompanhar as tendências da literatura contemporânea e não fazer distinção entre textos publicados para jovens e crianças, no que diz respeito aos procedimentos narrativos selecionados para sua elaboração.

Esses autores são testemunhas de seu tempo, de um momento em que era necessária a criação de textos acessíveis para esses jovens leitores, que, já na década de oitenta, começaram a ser seduzidos pelos meios audiovisuais. Por isso, é comum encontrarmos, dentre os autores daquela década, artifícios próprios da linguagem cinematográfica, para que se tornassem mais próximos dos meios com os quais os leitores estavam acostumados. Também por isso, são textos mais leves, com estrutura simples e personagens que se parecem com os leitores, utilizam uma linguagem semelhante a deles e se locomovem em espaços urbanos, onde vivem também seus leitores.

Por outro lado, como se viu, as diferenças significativas existentes entre as obras publicadas na década de setenta e aquelas da década de oitenta, não implicam qualidade melhor ou pior desta ou daquela, mas apenas

particularidades de obras escritas em épocas diferentes e, por isso, de exigências diversas, pois atendem a diferentes horizontes de expectativas.

Nesse sentido, deve-se assinalar o crescimento de uma literatura juvenil e a sua legitimação, assim como a separação entre textos escritos para jovens e crianças, ocorrida, principalmente, na década de oitenta, como se viu nesta tese, seja em função dos catálogos das editoras, seja em função do aparecimento de estudiosos de uma literatura juvenil, como Ceccantini, cujas pesquisas apresentadas em congressos e publicações têm focado esse universo, como declara o próprio autor em texto publicado a partir de uma palestra proferida por ocasião do XVII Encontro Nacional da ANPOLL⁶⁵.(CECCANTINI, 2004, p.19).

Nesse sentido, viu-se que, segundo as propostas de Jauss, tanto as obras do primeiro grupo quanto as do segundo devem ter seus lugares na história da literatura juvenil assegurados, uma vez que permanecem no gosto do público por longo tempo e servem de paradigma para obras escritas posteriormente, apesar das mudanças ocorridas tanto no horizonte de expectativas quanto nas comunidades interpretativas, que passaram a sugerir outras direções para as leituras. Assim, o conceito de Fish também se tornou fundamental para a elaboração desta tese, uma vez que a série, apesar da autonomia que se constatou, por meio das respostas, ainda é associada à Escola e ainda é na biblioteca escolar que a maioria de seus leitores vai buscá-la.

A pesquisa feita junto aos leitores juvenis e às bibliotecas foi, portanto, importante para que se chegasse a essas conclusões. Pôde-se verificar que, de fato, embora sejam leitores de épocas diferentes, de repertórios diferentes, conseguem dar sentido aos textos e ver-se, a si e a seu universo, refletidos neles.

Os textos, escritos em épocas diferentes, trazem algumas semelhanças que garantem a unidade da série, como por exemplo, o fato de terem, em sua maioria, jovens como protagonistas e de apresentarem problemas relativos à vivência do adolescente em sociedade. Por isso, muitos deles, como na obra de Marcos Rey,

⁶⁵ Nesse texto, Ceccantini, além de afirmar seu comprometimento com as pesquisas sobre literatura juvenil, assinala a carência de estudos sobre autores de literatura infantil e juvenil brasileira. Dentre os vários apontados como merecedores de reflexão, estão os nomes de Lúcia Machado de Almeida, Maria José Dupré, Ofélia e Narbal Fontes e Marcos Rey, privilegiados nesta tese.

trazem situações presentes no cotidiano, para que o leitor, em formação também no que diz respeito à sua colocação no contexto social, possa refletir sobre o seu papel na sociedade, a partir das situações vividas pelos personagens. A adolescência é um momento importante na construção da pessoa enquanto indivíduo, mas também de inserção social. Por isso os personagens, de modo geral, estão em grupos, como geralmente estão os leitores juvenis em suas vidas.

Constatou-se que, apesar de a série, atualmente, não ter a mesma divulgação que teve nas décadas de oitenta e noventa na Escola, ainda é conhecida pelos jovens deste início do século XXI, mesmo por aqueles que têm menos de vinte anos, o que indica a presença dos livros da *Vaga-lume* nas escolas brasileiras, já que a maioria desses leitores teve contato com a série a partir da biblioteca escolar.

No que diz respeito às bibliotecas, pôde-se constatar que ainda há um número significativo de exemplares da *Vaga-lume* nas escolas brasileiras e que esses livros são bastante solicitados pelos alunos que, conforme indicam as respostas, buscam-nos quase que diariamente. Também a partir das informações fornecidas pelos bibliotecários surge o nome de um autor que antes não havia sido cotado: Lopes dos Santos, com seu *thriller* de terror *Na mira do vampiro*. Como as informações dos bibliotecários nos colocam em contato com o adolescente atual entre doze e quatorze anos, pode-se inferir que a aproximação com o filme de terror possa indicar uma alteração no perfil do leitor, que prefere ir para dentro de si, para cenários ambíguos, entre a ficção e a realidade.

Pela pesquisa feita na Internet, pôde-se constatar que os leitores da série continuam a se formar e que hoje estão mais fora da Escola que antes. Apesar do auge da série ter sido na década de oitenta, as obras que a compõem garantem sua permanência, mais de trinta anos após seu surgimento.

Essa pesquisa propiciou que se pudesse traçar uma evolução do leitor da *Vaga-lume*, de modo a perceber como a série se insere tanto no eixo sincrônico quanto no diacrônico da literatura juvenil. Nesse sentido, percebeu-se que algumas obras foram substituídas no gosto do jovem leitor, que deixou de lado narrativas mais sentimentais, como *Éramos seis* e passou a apreciar *O rapto do*

menino de ouro, com temática mais próxima da realidade urbana da última década, quando raptos e seqüestros tornaram-se comuns nas grandes metrópoles brasileiras. Deve-se assinalar a aproximação desse texto com a linguagem cinematográfica, também presente na programação de televisão e nos jogos de vídeo game, formas narrativas mais próximas ao leitor desse século XXI. Nota-se, então, mais uma vez, a preocupação em acompanhar a evolução dos textos literários publicados, sem que se faça distinção entre o leitor adulto e o juvenil.

Percebeu-se também que as mudanças ocorridas nas propostas escolares foram acompanhadas pela série, que se adaptou a elas com novos autores e obras. Essa pode ser vista como uma das razões para a heterogeneidade das obras, que ficou patente nas análises, feitas a partir de abordagens diferentes, para obras bastante diferentes. O que se vê em comum em todas as obras analisadas é a preocupação com leitor, seja ele da época em que for. Assim, o leitor-modelo da série varia, de acordo com as propostas da Escola, com as mudanças na comunidade interpretativa, mas também com as alterações ocorridas no horizonte de expectativas do leitor, mudanças para as quais vários autores da *Vaga-lume* contribuíram.

Constatou-se que, apesar de hoje não ser vista pela crítica especializada como literatura de alta qualidade, deve-se considerar a sua recepção para a construção de uma História da Literatura, pois são textos legítimos, que têm seu lugar assegurado no gosto do leitor.

Considerando-se a recepção pela crítica especializada de seu tempo, bem como o horizonte de expectativas da primeira recepção, também são obras consagradas. No entanto, pela mudança daqueles parâmetros, algumas obras caíram em desgraça com a crítica atual, embora ainda permaneçam presentes no gosto do público.

Desse modo, propõe-se uma outra forma de considerar a série *Vaga-lume*, sob a perspectiva da recepção, pelo sucesso assegurado junto a seus leitores, que desconhecem os termos a ela associados e a ela se referem utilizando seu vocabulário, opinando espontaneamente e a elogiando, bem como testemunhando

sua importância, de modo a torná-la significativa na História da Literatura Juvenil Brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **O fetichismo da música**. In *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- AGUIAR, V. T.; BORDINI, G. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1993.
- ALBUQUERQUE, P. M. **Os maiores detetives de todos os tempos**. RJ: Civilização Brasileira, 1973.
- ALMEIDA, R. Q. **O leitor navegador**. In SILVA, E. T. **A leitura nos oceanos da Internet**. São Paulo: Cortez, 2003.
- ARIÉS, P. **História social da criança e da família**. RJ: Zahar Editores, 1978.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e poética**. 14ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- AUZER, L. A.; CLAUDINO, M.C. **Almanaque dos anos 80**. São Paulo: Ediouro, 2004.
- AYALA, M; AYALA, M. I. **Cultura popular no Brasil**. 2ed São Paulo: Ática, 1995.
- BARTHES, R. **Mitologias**.
- BASTIDE, R. **Sociologia do folclore brasileiro**. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- _____. **Sobre Matrix**. Folha de São Paulo. São Paulo. 15 de maio.2005. Mais!, p.7.
- BENJAMIM, W. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1961.
- BÍBLIA. São Paulo: Editora Santuário, 2003.
- BLOOM, H. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOFF, L; BOFF, C. **Como fazer teologia da libertação**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BORDINI, G. **30 anos de literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Global, 1998.
- BORELLI, S. H. S. **Ação, suspense, emoção**. Literatura e cultura de massa no

- Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- BOSI, A. **Cultura brasileira**. 4ed São Paulo: Ática, 1999.
- CALDAS, W. **Literatura da cultura de massa**. São Paulo: Musa Editora, 2000.
- CAMPOS, A. **Lampião : herói ou bandido?** Recife, 2003.
- CÂNDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CÁRCAMO, S. I. Azorín: **Crítica literária e cultura de massas**. In REIS, L. F. (Org) *Fronteiras do literário*. Niterói; EDUFF, 1997.
- CARNEIRO, E. **Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- CECCANTINI, J. O. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In CECCANTINI, J. O. (Org). **Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.
- ___ **Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada**. 2000. Tese. Doutorado em Letras. São Paulo, UNESP, Assis.
- CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1998. (org) *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- COELHO, N. N. **Literatura Infantil**. Teoria. Análise. Didática. São Paulo: Moderna, 2000.
- ___ . **Dicionário Crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Quíron, 1983.
- ___ . **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 3ed São Paulo: Edições Quíron, 1985.
- ___ . **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. 4ed São Paulo: Ática, 1991.
- ___ . **O conto de fadas; símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- COLOMER, T. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte:Ed. UFMG, 2001.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico**. 2ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d
ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIA, M. A. **Parâmetros curriculares e literatura: as personagens de que os alunos realmente gostam**. São Paulo: Contexto, 1999.

GALINDO, D. S. **Comunicação mercadológica em tempos de incertezas**. São Paulo: Ícone, 1986.

GULLAR, F. **Tem branco no samba**. Folha de São Paulo. São Paulo. 6 de fev. 2005. Ilustrada, p.E 8.

HEIDRUN, K.O. SCHOLLHAMMER (org) **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2003.

HEYWOOD, C. **Uma história da infância**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HILLS, S. **Indústria cultural na pós-modernidade**. São Paulo: Ed DP A,

ISER, W. **O ato da leitura**. V.I. São Paulo: Ed 34, 1996.

JAUSS, H.R. **A estética da recepção: colocações gerais**. In *A literatura e o leitor. Textos da Estética da Recepção*. Seleção, tradução e introdução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

KHÉDE, S.S. **Literatura infanto-juvenil: Um gênero polêmico**. Petrópolis: Vozes, 1983.

KOTHE, F. R O herói. São Paulo: Ática, 1985. **A narrativa trivial**. Brasília: Ed UNB, 1986.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. 3ed São Paulo: Ática, 1999.

____ **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. 2ed São Paulo: Ática, 1985.

- LESSA, O. **Getúlio Vargas na literatura de cordel**. São Paulo: Ed. Moderna, 1982.
- LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LIMA, L. de O. **Piaget para principiantes**. 2ed São Paulo: Summus, 1980.
- LL'YTEN, I. M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MANDEL, E. **Delícias do crime**. História social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MAGNANI, M.R. M. **Leitura, literatura e escola**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARINHO, J. C. **O gênio do crime**. 42ed., São Paulo: Global, 1994.
- MELLO, A. M. L.; TURCHI, M. Z SILVA; V. M. T. **Literatura infanto-juvenil: poesia & prosa**. Goiânia: Editora da UFG, 1995.
- PAES, J. P. **A aventura literária**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS**: introdução aos parâmetros curriculares nacionais/ Secretaria de Educação Fundamental- Brasília: MEC/SEF, 1997, 126p.
- PELEGRINI, T. **A imagem e a letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PINTO, M. C. **Variações cordelistas**. Folha de São Paulo São Paulo, 5 de mar. 2005, Ilustrada, p.E2.
- POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- PROPP, V.I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- REIS, C; LOPES, A.C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REVISTA ENTRELIVROS. São Paulo. Duetto. Ano 1, nº 6. p.34-43. outubro, 2005.
- REVISTA REALIDADE. Edição histórica. 1966-1976. São Paulo: Abril Cultural, agosto, 1999.
- REY, M. **O enterro da cafetina**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- _____. **Memórias de um gigolô**. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- ROCHA, R. **Marcelo, marmelo, martelo**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1976

- RODRIGUES, D. **O adolescente hoje**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- SALES, J. B. **Leitores de Lobato no Mato Grosso do Sul**. In CECCANTINI, J. O (Org). **Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.
- SAMUEL, R. **Novo manual de teoria literária**. RJ: Vozes, 2002.
- SANCHES N., M. **Uma erótica da escritura**. In Anais do IV SABERES, 2005.
- SANDRONI, L. **Ao longo do caminho**. São Paulo: Moderna, 2003.
- SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo:Paulus, 2005.
- SERRA, E. (org.) **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1998.
- SODRÉ, M. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- _____. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2.ed.São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Reinventando @ cultura**. RJ: Vozes, 1996.
- SODRÉ, N. W. **Em defesa da cultura**. Rio de Janeiro: Ed Bertrand, 1988.
- TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TURCHI, M. Z. **O gênio do crime: do suspense à narrativa social** In **Literatura infanto-juvenil: prosa & poesia**. Goiânia: Editora da UFG, 1995.
- VALENÇA, R. **O povo perde a vez**. Folha de São Paulo. São Paulo. 5 de fev.2005. Opinião, p.A 3.
- VEIGA, J. P. A. **Repensando a didática**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- VELOSO, M. e MADEIRA, A. **Leituras brasileiras**. Itinerários no pensamento social e na literatura. 2ed. SP: Paz e Terra, 2000.
- YUNES, E. **Entre a cruz e a espada** .1996.
- ZILBERMAN. R. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.
- _____. **Estética da recepção e história da literatura**.São Paulo: Ática, 2004.
- _____. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

APÊNDICE A- QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR LEITORES JOVENS.

Pesquisa sobre a série *Vaga-lume*, publicada pela Editora Ática
Pesquisadora: Prof^a Catia Toledo Mendonça
Questionário sobre a leitura da série.

Idade:

Nome:

Colégio onde fez as últimas séries do Ensino Fundamental:

1- Você conhece a série *Vaga-lume*?

2- Como e quando conheceu?

3- Quantos livros leu? Quais?

4- Por que os leu?

5- De que livros mais gostou? Por quê?

6- Você comprou esses livros ou os pegou em uma biblioteca? Qual?

7- Você se lembra do nome de algum autor da série? Qual?

8- Você acha que essa leitura contribuiu para sua formação como leitor? Por quê?

9- Você guardou algum exemplar da série? Qual? Por quê?

10- Na sua opinião, qual a importância da série *Vaga-lume* no contexto da literatura infantil-juvenil brasileira dos últimos 30 anos?

11- Você gostaria de fazer alguma outra observação sobre a série?

**APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO RESPONDIDO POR RESPONSÁVEIS
PELAS BIBLIOTECAS.**

Pesquisa sobre a série Vaga-lume, publicada pela Editora Ática.

Pesquisadora: prof^a Catia Toledo Mendonça

Questionário sobre leitura da série.

- 1- Quantos volumes da série Vaga-lume esta biblioteca possui?
- 2- Com que frequência os livros da Vaga-lume são retirados?
- 3- Quais são os títulos mais solicitados?
- 4- Qual a idade média dos leitores?
- 5- Dentre os livros citados a seguir, quais são os mais procurados : *O escaravelho do diabo*; *O mistério do cinco estrelas*; *A ilha perdida* ?

APÊNDICE C – LISTA DE OBRAS DA SÉRIE *VAGA-LUME* QUE COMPÕEM O CORPUS DA TESE.

ALMEIDA, L. M. **O Caso da borboleta Atíria.** São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Spharion.** São Paulo: Ática, 1979.

_____. **Xisto e o pássaro cósmico.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Xisto no espaço.** São Paulo: Ática, 1976.

_____. **O escaravelho do diabo.** São Paulo: Ática, 1974.

_____. **As aventuras de Xisto.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1983.

AQUINO, M. **A turma da rua quinze.** São Paulo: Ática, 1989.

DUPRÉ, M. **Éramos seis.** 33. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **A ilha perdida.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1973.

FONTES, N. FONTES, O. **O gigante de botas.** São Paulo: Ática, 1983.

_____. **Coração de onça.** São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Cem noites tapuias.** São Paulo: Ática, 1982.

HOMEM, H. **Cabra das rocas.** São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Menino de asas.** São Paulo: Ática, 1988.

LESSA, O. **O feijão e o sonho.** São Paulo: Ática, 1981.

PELLEGRINI, D. **A árvore que dava dinheiro.** São Paulo: Ática, 1981.

PUNTEL, L. **Açúcar amargo.** São Paulo: Ática, 1986.

_____. **Deus me livre!** São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Meninos sem pátria.** São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Missão no Oriente.** São Paulo: Ática, 1997

_____. **Tráfico de anjos.** São Paulo: Ática, 1922.

_____. **O grito do hip hop.** São Paulo: Ática, 2004.

REY, M. **Bem vindos ao Rio.** São Paulo: Ática, 1986.

- _____. **Corrida infernal.** São Paulo: Ática, 1990.
- _____. **Dinheiro do céu.** São Paulo: Ática, 1985.
- _____. **Doze horas de terror.** São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Enigma da televisão.** São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **O diabo no porta-malas.** São Paulo: Ática, 1995.
- _____. **O rapto do garoto de ouro.** São Paulo: Ática, 1982.
- _____. **Quem manda já morreu.** São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Sozinha no mundo.** São Paulo: Ática, 1984.
- _____. **Um cadáver ouve rádio.** São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Um rosto no computador.** São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **Garra de campeão.** São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Gincana da morte.** São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **Na rota do perigo.** São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, L. **Na mira do Vampiro.** São Paulo: Ática, 1990.

VITÓRIA, J. **Zezinho, o dono da porquinha preta.** 3.ed. São Paulo: Ática, 1994

ANEXO D: LISTA DE OBRAS QUE COMPÕEM OU COMPUSERAM A SÉRIE VAGA-LUME, EM ORDEM ALFABÉTICA.

A aldeia sagrada- Francisco Marins
A árvore que dava dinheiro- Domingos Pellegrini
A charada do sol e da chuva- Luiz Galdino
A grande fuga- Sylvio Pereira
A gincana da morte- Marcos Rey
A grande virada- Raul Drewnick
A guerra do lanche- Lourenço Cazaré
A ilha perdida- Maria José Dupré
A magia da árvore luminosa- Rosana Bond
A maldição do tesouro do faraó- Sersi Bardari
A montanha das duas cabeças- Francisco Marins
A primeira reportagem- Sylvio Pereira
A serra dos dois meninos- Aristides Fraga Júnior
A turma da Rua Quinze- Marçal Aquino
A vida secreta de Jonas- Luiz Galdino
A vingança da cobra- Marcos Bagno
Açúcar amargo- Luiz Puntel
Agitação à beira-mar- Leusa Araujo
Ameaça nas trilhas do tarô- Sersi Bardari
Aventura no Império do Sol- Sílvia Cintra Franco
Aventuras de Xisto- Lúcia Machado de Almeida
Cabra das Rocas- Homero Homem
Cem noites Tapuias- Ofélia e Narbal Fontes
Confusões & Calafrios- Sílvia Cintra Franco
Coração de onça- Ofélia e Narbal Fontes
Correndo contra o destino- Raul Drewnick
Corrida infernal- Marcos Rey
Crescer é uma aventura- Rosana Bond
Deu a louca no tempo- Marcelo Duarte
Deus me livre!- Luiz Puntel
Doze horas de terror- Marcos Rey
Em busca do diamante- Francisco Marins
Enigma na televisão- Marcos Rey
Éramos seis- Maria José Dupré
Garra de campeão- Marcos Rey
Gincana da morte- Marcos Rey
Jogo sujo- Marcelo Duarte
Manobra radical- Edith Modesto
Menino de asas- Homero Homem
Meninos sem pátria- Luiz Puntel
Missão no oriente- Luiz Puntel
Morte no colégio- Luiz Eduardo Matta
Na barreira do inferno- Sílvia Cintra Franco

Na ilha do dragão- Maristel Alves dos Santos
Na mira do vampiro- Lopes dos Santos
Na rota do perigo- Marcos Rey
Nas ondas do surfe- Edith Modesto
O brinquedo misterioso- Luiz Galdino
O caso da borboleta Atíria- Lúcia Machado de Almeida
O desafio do pantanal- Sílvia Cintra Franco
O diabo no porta-malas- Marcos Rey
O escaravelho do diabo- Lúcia Machado de Almeida
O fabricante de terremotos- Wilson Rocha
O fantasma de tio William- Rubens Francisco Lucchetti
O feijão e o sonho- Orígenes Lessa
O gigante de botas- Ofélia e Narbal Fontes
O grito do hip hop- Fátima Chaguri & Luiz Puntel
O jogo do Camaleão- Marçal Aquino
O mistério da cidade-fantasma- Marçal Aquino
O mistério do cinco estrelas- Marcos Rey
O mistério dos Morros Dourados- Francisco Marins
O ninho dos gaviões- José Mavial Monteiro
O ouro do fantasma- Manuel Filho
O outro lado da ilha- José Mavial Monteiro
O preço da coragem- Raul Drewnick
O primeiro amor e outros perigos- Marçal Aquino
O rapto do menino de ouro- Marcos Rey
O robô que virou gente- Ivan Jaf
O segredo dos sinais mágicos – Sersi Bardari
O senhor da água- Rosana Bond
O super tênis- Ivan Jaf
Office-boy em apuros- Bosco Brasil
Operação Nova York- Luiz Antônio Aguiar
Os barcos de papel- José Maviel Monteiro
Os passageiros do futuro- Wilson Rocha
Os pequenos jangadeiros- Aristides Fraga Lima
Pega ladrão- Luiz Galdino
Perigos no mar- Aristides Fraga Lima
Quem manda já morreu- Marcos Rey
Salvando a pele – Mario Texeira
Segura, Peão!- Luiz Galdino
SOS ararinha-azul - Edith Modesto
Sozinha no mundo- Marcos Rey
Spharion- Lúcia Machado de Almeida
Tem lagartixa no computador- Marcelo Duarte
Terror na festa- Janaína Amado
Tonico- José Rezende Filho
Tonico e Carniça- Assis Brasil & José Rezende Filho
Tráfico de anjos- Luiz Puntel

Um cadáver ouve rádio- Marcos Rey
Um gnomo na minha horta- Wilson Rocha
Um inimigo em cada esquina- Raul Drewnick
Um leão em família- Luiz Puntel
Um rosto no computador- Marcos Rey
Vencer ou vencer- Raul Drewnick
Viagem pelo ombro da minha jaqueta- Lô Galasso
Xisto e o pássaro cósmico- Lúcia Machado de Almeida
Xisto no espaço- Lúcia Machado de Almeida
Zezinho, o dono da porquinha preta- Jair Vitória

Várias obras, ao longo desses trinta e cinco anos de existência, deixaram de fazer parte da série, que hoje conta com oitenta títulos, frente às noventa e nove relacionadas acima.