

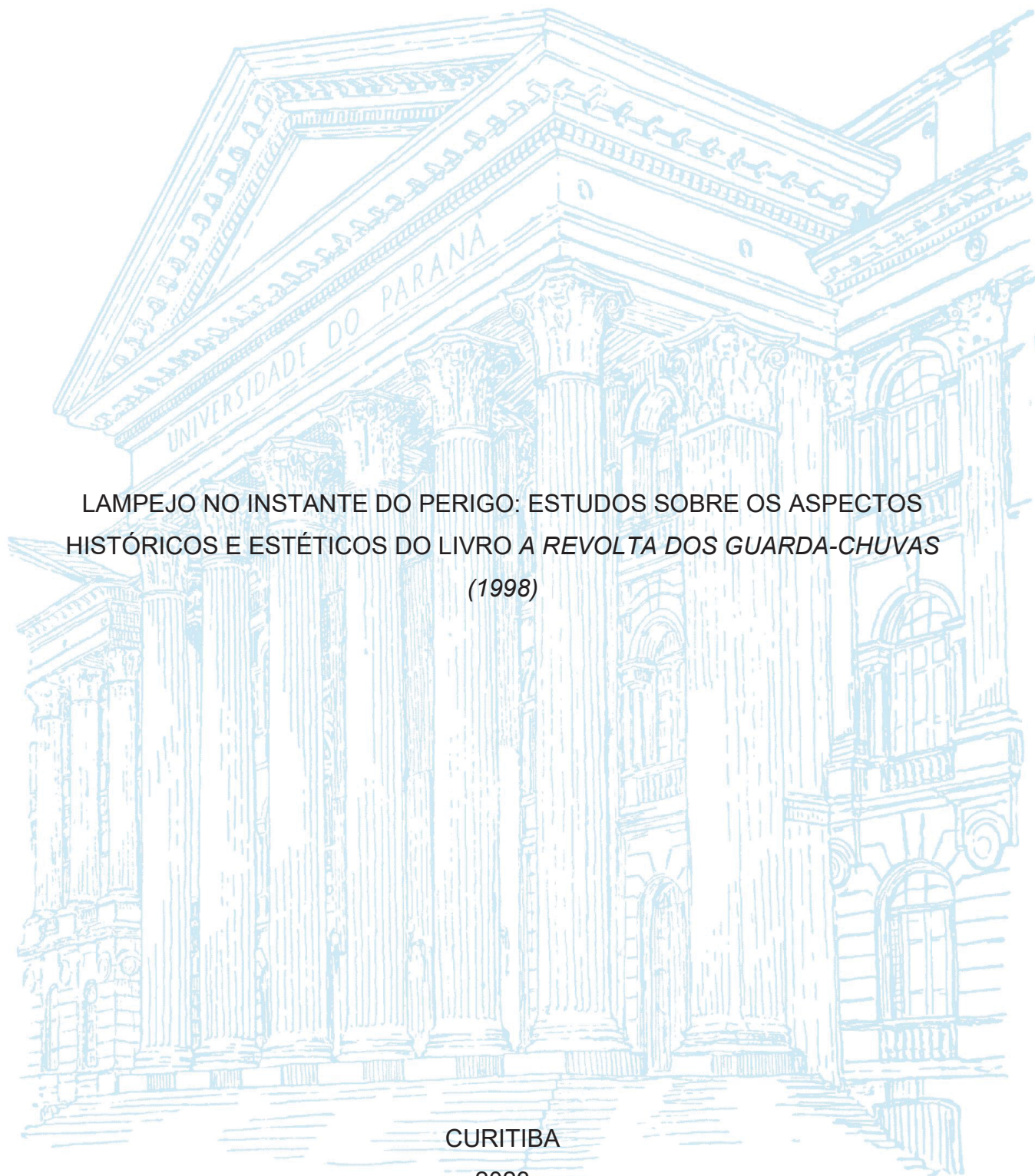
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIANA BORGES RODRIGUES DE FREITAS

LAMPEJO NO INSTANTE DO PERIGO: ESTUDOS SOBRE OS ASPECTOS
HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO LIVRO *A REVOLTA DOS GUARDA-CHUVAS*
(1998)

CURITIBA

2023



JULIANA BORGES RODRIGUES DE FREITAS

LAMPEJO NO INSTANTE DO PERIGO: ESTUDOS SOBRE OS ASPECTOS
HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO LIVRO *A REVOLTA DOS GUARDA-CHUVAS*
(1998)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Freitas, Juliana Borges Rodrigues de

Lampejo no instante do perigo : estudos sobre os aspectos históricos e estéticos do livro A revolta dos guarda-chuvas (1998). / Juliana Borges Rodrigues de Freitas. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

1. Literatura infantil. 2. Sociologia Marxista. 3. Representações simbólicas. I. Gil, Fernando Cerisara. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **JULIANA BORGES RODRIGUES DE FREITAS** intitulada: **LAMPEJO NO INSTANTE DO PERIGO: ESTUDOS SOBRE OS ASPECTOS HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DO LIVRO A REVOLTA DOS GUARDA-CHUVAS (1998)**, sob orientação do Prof. Dr. FERNANDO CERISARA GIL, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Agosto de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 16:22:59.0

FERNANDO CERISARA GIL

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/09/2023 11:03:10.0

MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE)

Assinatura Eletrônica

02/10/2023 15:30:16.0

ANNA OLGA PRUDENTE DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (null)

AGRADECIMENTOS

Eu fui crescendo e estabelecendo um eterno retorno a minha infância, ainda que com um novo olhar. Sou grata aos meus pais, Andrea e José, por terem me oportunizado uma saudável e rica infância com histórias na hora de dormir. À minha avó Zulma agradeço a inusitada intervenção de histórias assustadoras da literatura oral, me alertando desde cedo sobre os verdadeiros vilões.

Sou grata também às escolas e profissionais que me deram oportunidade de experimentar a contação de história às crianças, principalmente à Jocimara, que me deu toda liberdade para abordar assuntos “polêmicos” sobre política em sala de aula.

Na minha convivência, fui presenteada com colegas que me sustentaram nesse perigoso período político e de fragilidade na Saúde Pública.

Agradeço imensamente ao orientador, Fernando, que, mesmo distante fisicamente e diante de tanto caos, se manteve presente com muito sarcasmo e bom humor, uma dose equilibrada para o resultado de uma boa colaboração.

“Se os tubarões fossem homens, será que eles seriam mais gentis com os peixinhos?”, perguntou a filha pequena da dona da hospedaria.

“Claro que sim”, respondeu o senhor K. “se os tubarões fossem homens, os teatros do fundo do mar mostrariam valentes peixinhos nadando entusiasmados em direção à boca dos tubarões. E a música seria tão bonita que os peixinhos, embalados por seus acordes, seguiriam a orquestra inebriados e envolvidos em pensamentos agradáveis e se precipitariam nas bocas dos tubarões”. (BRECHT, 2018, p.24).

Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas. (BENJAMIN, 1987, p. 224).

RESUMO

O presente trabalho analisa a obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), a qual responde ao contexto histórico-dialético de sua época, tanto na escolha das representações simbólicas da narrativa quanto nas suas significações imagéticas transpostas nas ilustrações. Para que haja essa devida contextualização à qual a obra responde, é necessário analisar outras obras de “caráter resistente”, as quais foram publicadas ora em um momento restrito sob regimes autoritários, ora sob um momento amplo do sistema de exploração capitalista, assim as formas com que esse caráter de resistência surge revelam a construção interna dos livros. Não só esse panorama materialista histórico mostra as interferências na estrutura dessas artes, mas também evidencia as relações dialéticas que se dão entre os períodos. Por fim, diante dessas relações, percebe-se que, no grupo de livros que não estão sob uma tensão social, que é o caso do nosso objeto de estudo, é buscada uma rememoração reparadora a obras escritas sob esse passado autoritário. Trata-se, então, de uma dialética entre o passado e o presente a qual interpreta-se pela ótica de Benjamin, mais especificamente por meio da sua tese VI sobre os conceitos de história. Diante disso, é nessa interação temporal que surge “o lampejo” diante do sujeito histórico, nesse caso, este sujeito trata-se da classe oprimida representada no livro e do leitor criança. O momento de “lampejo” dessa obra, portanto, é visto como uma produção “genuinamente” da literatura infantil, tanto na autenticidade de sua linguagem feita ao leitor criança quanto na articulação histórico-dialética com o meio, agora desapegado dessa opressão. Portanto, o método pelo qual se fazem essas suposições não poderia deixar de ser a crítica Sociológica Marxista e pela crítica da Literatura Infantil.

Palavras-chave: Literatura Infantil; caráter de resistência; Sociologia Marxista.

ABSTRACT

The present work analyzes the work *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), which responds to the historical-dialectical context of its time, both in the choice of symbolic representations of the narrative and in its imagery transposed in the illustrations. In order to have this proper contextualization to which the work responds, it is necessary to analyze other works of "resistant character", which were published sometimes in a restricted moment under authoritarian regimes, sometimes under a broad moment of the capitalist exploitation system, so the ways in which this character of resistance arises reveal the internal construction of the books. Not only does this historical materialist panorama show the interferences in the structure of these arts, but it also highlights the dialectical relations that occur between the periods. Finally, from these relationships, it can be seen that, in the group of books that are not under social tension, which is the case of our object of study, a reparative remembrance is sought to works written under this authoritarian past. It is, then, a dialectic between the past and the present which is interpreted through Benjamin's perspective, more specifically through his thesis VI on the concepts of history. Therefore, it is in this temporal interaction that "the flash" appears before the historical subject, in this case, this subject is the oppressed class represented in the book and the child reader. The moment of "flash" of this work, therefore, is seen as a "genuinely" production of children's literature, both in the authenticity of its language made to the child reader and in the historical-dialectical articulation with the environment, now detached from this oppression. Therefore, the method by which these assumptions are made could not fail to be Marxist Sociological criticism and by the criticism of Children's Literature.

Keywords: Children's Literature; character of resistance; Marxist Sociology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Quadro esquemático dos grupos das obras de resistência	25
FIGURA 2 – Definição por meio de listas em obras infantis.....	30
FIGURA 3 – Intertextualidade na obra infantil	31
FIGURA 4 – Exemplo de pensamento livre direto.....	34
FIGURA 5 – Referência de partidos de extrema direita	36
FIGURA 6 – Referência de partidos de extrema esquerda	36
FIGURA 7 – Ilustração ao redor da página	40
FIGURA 8 – Contracorrente.....	45
FIGURA 9 – Ilustrações da primeira e segunda edição.....	55
FIGURA 10 – Traços de Eva Furnari na ilustração	56
FIGURA 11 – As ordens dadas “de cima”	64
FIGURA 12 – As ordens dadas “de dentro”	65
FIGURA 13 – Legitimação da revolução	67
FIGURA 14 – Figura autoritária representada em Alice	69
FIGURA 15 – Imagem na esquerda, texto na direita – ilustração como “instante qualquer”	74
FIGURA 16 – Texto na esquerda, imagem na direita – ilustração como “instante capital”	75
FIGURA 17 – Página de descanso, antes da revolta dos guarda-chuvas.....	77

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ESCOLHAS METODOLÓGICAS.....	16
2.1 Literatura e o método marxista	16
2.2 Literatura para crianças	18
2.3 Literatura de resistência e emancipação.....	22
3. ONDE VIVEM OS... LIVROS?.....	24
3.1 Nosso avô Marx contador de histórias – obras didáticas	26
3.2 Era uma vez um reinado – obras alegóricas de agregação	38
3.3 Não deve ter um rei na barriga – obras alegóricas de segregação.	44
4 GENUÍNO LIVRO	48
4.1 Estudo do simbólico e imagético na obra	59
4.1.1 A figura autoritária	62
4.1.2 A figura do herói	70
4.1.2 A figura da revolta	72
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS.....	83

1. INTRODUÇÃO

Quando se tem um livro infantil como objeto de pesquisa e é utilizada a crítica sociológica como método de análise, há um grande impasse ao tentar entender o quão dedicada a obra está ao seu público-leitor (ou seja, o quanto essa obra é de fato escrita a esse público no que se refere à linguagem e aos símbolos), ao mesmo tempo que é preciso entender o envolvimento dela com o contexto histórico de produção. Este trabalho, então, ao dissertar sobre obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), de Sidónio Muralha, estará constantemente nesse impasse, isto é, entre identificar o comprometimento da obra com o público criança, ao mesmo tempo que aponta nela uma “sede de subversão” referente à época pós-autoritária em que ela é publicada. Para demonstrar esse embate entre obra, público e meio social, Peter Hunt (2010), em um capítulo denominado “Política, ideologia e literatura infantil”, questiona se é possível *falar* a linguagem do leitor criança enquanto se levantam questões ideológicas “dos adultos”. Para o autor, existem dois extremos na literatura infantil: os livros que usam da função pedagógica da literatura e os que são subversivos, com conteúdo ideológico contrário a padrões sociais preestabelecidos. No entanto, o autor conclui que livros que se propõem a essa “subversão” podem até compartilhar de uma linguagem *honesto ao leitor* criança para se expressar, mas ainda possuirão uma “aparência destrutiva que disfarça um profundo conservadorismo” (HUNT, 2010, p. 290).

Entretanto, será, ao decorrer do trabalho, questionado se essa sentença final sobre os livros infantis que se propõem a falar de política, explicar ideologias e até contestar o sistema dominante é, de fato, verdadeira, ou seja, se essas obras são mesmo tão conservadoras, como conceitua Hunt, quanto qualquer outro que mantém um caráter pedagógico ao leitor criança. Se considerarmos os extremos que Hunt apresenta, teremos que deduzir que há uma linguagem que se encontra no meio desses extremos, a linguagem “genuinamente infantil”, o que será explicado posteriormente. No entanto, Antonio Candido (2000) nos alerta para não exagerarmos nas diferenças entre uma criança e um adulto, pois “pode[re]mos acentuar as suas peculiaridades ao ponto de considerá-la uma espécie de ser diferente, que é preciso tratar como se vivesse à parte, num mundo também diferente” (p. 37), assim, se

cometermos o erro de acentuar demasiadamente as diferenças, precisaríamos de ferramentas de análise autônomas para um certo “anarquismo lírico”.

No entanto, para não relativizar por completo a situação, admitimos que a literatura infantil se direciona a um público específico. Além disso, concordamos também que a concepção de infância surgiu nos processos históricos e a entendemos desde o Iluminismo como não mais um adulto em miniatura (ROUSSEAU *apud* CANDIDO, 2000, p.45). Portanto, devido à recém-chegada definição do seu público, a literatura infantil surge com sede de delimitações do que pode e do que não pode para a criança, sendo sua emergência “primeiramente um problema pedagógico, e não literário” (BAUMGÄRTNER *apud* ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 12).

Ampliando ainda mais nossos limites nesse trabalho, é preciso considerar que há uma grande escassez de estudos que conciliam crítica sociológica na literatura e os estudos de imagem, uma vez que essas obras estudadas quase nunca são livros ilustrados. Quando enfim estes são postos em análise, foca-se em seu gênero, isto é, na literatura infantil¹, e o valor estético das imagens vem acrescentar-se como acessório, quase nunca mencionado. Apesar disso, ainda consideraremos os estudos já feitos sobre as representações narrativas, já que a representação coletiva construída na literatura “implica na configuração de ideias-imagens que [são] constituídas a partir da vivência de cada grupo.” (PESAVENTO, 1994, p. 65).

Assim, não excluiremos a totalidade que engloba uma obra infantil, isto é, a interação texto e imagem, esclarecendo de forma mais concisa, uma vez que nos dedicaremos mais a esse assunto nos próximos capítulos. Antes de avançarmos, é importante entender o conceito de “totalidade”. Por totalidade, segundo Peter Hunt (2010)², entende-se que o livro para crianças compreende vários gêneros, mas o que deve ser destacado em função da crítica é o livro-ilustrado. Sophie Linden (2011), embora não concorde que um livro-ilustrado faz parte de um gênero, também destaca a importância de considerar a ilustração nos estudos, uma vez que ela altera o modo como se lê e, muitas vezes, como veremos no último capítulo deste estudo, sua organização pode intensificar o desfecho da obra.

¹ É importante diferenciar neste momento o livro ilustrado da literatura infantil, pois este é um *tipo* de obra para criança, em que as imagens são essenciais para a relação com o texto, portanto, pode pertencer ou não à literatura infantil. (LINDEN, 2011, p. 24)

² Apesar de esse trabalho discordar de certos pontos propostos por Hunt (2010), sua definição de literatura infantil será adequada para a análise proposta.

Mas, se quisermos livros experimentais, onde os encontraremos? No livro-ilustrado, existe mais liberdade, não só porque a palavra é deslocada, com isso liberando o texto até certo limite, tanto em termos culturais como em termos de classe, mas também porque, como disse William Moebius, no artigo "Introduction to picture book codes" [Introdução aos códigos do livro-ilustrado, 1986]: "Os códigos gráficos [...] são interativos, simultâneos, embora nem sempre congruentes com os códigos do texto verbal ou do mundo apresentado". (HUNT, 2010, p. 217).

A obra infantil que aqui é contemplada foi escolhida devido à análise que será feita: a relação simbólica (texto, imagem e coisa) utilizada em um período em que o sistema democrático foi suspenso e a construção das ilustrações feitas na nova edição. Nesse período ditatorial da primeira edição, encontra-se uma sociedade em que a arte estava restrita aos sentidos fornecidos pelo Estado. Desse modo, é comum que sociedades que passam por períodos extremos utilizem desse mecanismo limitador, relegando a arte como secundária, sendo incapaz de oferecer e renovar seu imaginário simbólico (EAGLETON, 1978, p. 55). Em contrapartida, esses períodos de tensão democrática também criam obras com um material simbólico *revolucionário*, que interagem com aquelas que estão imersas em fases autoritárias.

Percebe-se que os períodos repressivos possuem memórias que ressoam sentidos que se fazem entender anos depois, mesmo para um leitor criança. Isso ocorre devido ao fato de que o período não está acabado, pois é dele que se formou um imaginário que confere um arcabouço para infindáveis práticas sociais presentes no dia a dia. É a partir desses períodos que é recriada a definição de democracia, uma vez que essa se desestabiliza quando o discurso autoritário turva a memória e se reestabiliza quando esse discurso deixa de ser o principal.

Construções fictícias que possuem o social como matéria-prima podem se tornar a causa de mudanças sociais. Sobre isso, Candido (*apud* Silva 2009, p. 150) explica que "a influência da obra na sociedade acontece porque os indivíduos que leem o texto recebem dele certa influência que pode traduzir-se na prática, mudando de alguma maneira o comportamento desses leitores." O efeito contrário, isto é, a sociedade influenciando a obra, acontece no campo de sua estrutura, de suas construções simbólicas, de suas particularidades, o qual merece ser estudado e destacado no meio crítico literário.

No entanto, esse efeito esperado da obra sobre a sociedade tem ficado cada vez mais difícil devido ao grau apático em que o corpo social se encontra. Em partes, deve-se à situação política em que o país se situou nos últimos anos. Por isso, mesmo que não haja um efetivo resultado da obra sobre a sociedade, esse não-efeito pode

ser entendido dentro da própria obra. É em razão da permanente resposta ao meio que a criação poética se liga ao homem. Os critérios sociológicos, portanto, auxiliam na revelação de seu significado.

É sabido, pelo estudo que aqui será realizado, que a função do analista, ao examinar o texto, não é avaliar estritamente o seu efeito, mas seu contexto histórico, sua estrutura interna e as relações e significações desses elementos. Entretanto, é pretendido questionar, em dado momento, qual efeito obras que falam sobre resistência geram em leitores crianças. Talvez a relevância desse efeito pretendido pelo autor influa intrinsecamente na estrutura da obra, no momento em que o autor, ao ter consciência do objetivo pretendido, altera palavra e imagem durante a produção para causá-lo. Ponderando sobre o papel da crítica, é função dela “fazer com que cada leitor comece a observar o mundo que nos cerca e perceba, aos poucos, que nossos hábitos, crenças e valores não surgiram ‘naturalmente’, nem são eternos” (BARBERIS *apud* SILVA, 2009, p. 142).

É pensando nessas construções sociais que tentaremos destacar os mecanismos dos movimentos autoritários que podem ser apreendidos a partir da leitura da obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998). É da apatia, do esquecimento e da falta da estrutura das massas que dependem os movimentos totalitários e é disso que o objeto a ser estudado, classificado como literatura infantil, tem consciência. É na perspectiva específica da forma da literatura infantil, por meio das suas representações coletivas em formas alegóricas, que é compreendida a condição das classes, cada vez mais fragmentadas e individualizadas atualmente.

Sobre isso, Eagleton (1978), ao tecer comentários sobre a crítica marxista, fala a respeito da tendência de se escrever sobre política revolucionária e resistente em obras, a qual diminui a cada vez que o momento político não a tensiona. No entanto, é preciso destacar que, quando a escrita acontece, ela nem sempre acontece de maneira discreta, devido ao caráter de sua tensão. Assim, essa falta de disfarce leva à criação de narrativas resistentes que conseguem inquietar as bolhas dominantes.

Portanto, a literatura infantil é também espaço de resistência e construção de metáforas profundas, bem como um meio de retratação histórica. Embora, muitas vezes, os livros infantis sejam construídos com temas “adequados” à formação de “bons costumes” para leitores crianças, é válido e mais que propício falar sobre política nesses espaços. Afinal, estes leitores também são cidadãos que convivem com

situações políticas a todo momento, e essas situações devem ser representadas em qualquer época da história, mantendo a universalidade do ato de resistir.

Posto isso, esse trabalho será desenvolvido em três capítulos. O primeiro preocupa-se em delimitar conceitos metodológicos e escolhas das terminologias, como o que se entende por literatura para crianças e obras de resistência. A interseção entre sociologia, história e crítica é enfatizada, buscando verificar como a obra reflete a sociedade e suas funções políticas, dando continuidade ao que foi introduzido aqui. Será explicado o que Candido (2000) propõe em sua análise das obras quanto à agregação ou segregação, ou seja, como elas se integram aos valores vigentes ou enfatizam suas particularidades. É abordada uma reflexão sobre a historicidade, destacando as perspectivas lineares e contínuas de autores como Lukács (2016) e Goldmann (*apud* LÖWY; NAÏR, 2008), bem como as ideias de Benjamin (1987) sobre questionar a continuidade histórica. Benjamin também é referenciado quanto à necessidade de *escovar a história a contrapelo*, ou seja, questionar a narrativa dominante e dar voz aos oprimidos.

No capítulo seguinte, estuda-se um panorama histórico de obras que estão sob a categoria de resistência destinadas ao público infantil. Estas obras estudadas nos ajudarão a fazer um recorte mais preciso da análise do objeto de pesquisa. Uma vez que o objeto de nosso estudo está situado em um momento da história, é preciso entender o que foi feito antes dele, principalmente porque ele responde a construções simbólicas realizadas anteriormente. As obras que foram colhidas para traçar esse panorama foram divididas em três grupos, estes que foram chamados neste estudo como: didáticas, alegóricas de agregação e alegóricas de segregação.

Por último, propõe-se um estudo minucioso da obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), na qual de fato é materializado “o relampejo no momento do perigo”, segundo a metáfora construída por Benjamin em sua sexta tese *Sobre o conceito de História*³ (1987, p. 224). O capítulo destaca como a revolta dos guarda-chuvas pode ser vista como uma metáfora da luta de classes, representada pelo confronto entre os oprimidos (os guarda-chuvas) e o opressor (o senhor Calvo). A discussão também envolve a modalidade mimética da obra, na qual o narrador conta uma história que ocorreu no passado, estabelecendo um vínculo com a realidade e conferindo

³ Nesta pesquisa, ora usaremos a tradução de Sérgio Paulo, presente na obra *Magia e técnica, arte e política* (1987), ora a tradução de Wanda Brant, presente na obra *Walter Benjamin: aviso de incêndio* (2005), de Michael Löwy.

confiança do leitor à narrativa. O diálogo dialético com a história é enfatizado, mostrando como a obra se relaciona com o contexto político e social de seu tempo, abordando questões de opressão e emancipação. O capítulo também aborda a estrutura narrativa do livro ilustrado, analisando a interação entre o texto e a imagem, bem como a disposição das páginas duplas. O autor destaca que a revolta é antecipada na obra, mas seu foco é no processo que leva à revolta, criando um efeito de suspense para o leitor. Além disso, explora o uso de ilustrações "vazadas" e a alternância entre texto e imagem para manter o controle da narrativa e criar um clímax impactante.

2. ESCOLHAS METODOLÓGICAS

Nas ciências humanas, é preciso pressupor categorias, valores e ideologias adotadas para qualquer tipo de análise. É admitindo e esclarecendo os tipos de discursos adotados que conseguiremos atingir um nível de interpretação e percepção do nosso objeto de estudo. Para tanto, esse capítulo se dedica a esclarecer as escolhas teóricas para que possamos desenvolver um diálogo com o contexto, sendo este transportado para os elementos internos da obra objeto desse estudo. Medviédev, em *O método formal nos estudos literários* (2012), aproveita das contribuições formalistas para dar ênfase ao texto, admitindo também, dialeticamente, a conexão do texto literário a outros textos (literários e não literários), discursos ou outras áreas do conhecimento. Em concordância, Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), também aponta a necessidade da união de um olhar analítico estrutural e funcional sobre o texto literário. Nesse sentido, a estrutura do texto só nos valerá por revelar problemas individuais e sociais os quais motivam a construção da obra em si.

2.1 Literatura e o método marxista

Já antecipando nossos estudos, o objeto de pesquisa, a obra *A revolta dos guarda-chuvas*, é publicado pela primeira vez na coletânea de contos *Sete Cavalos de Berlinda*, em Lisboa, em 1977, e republicado, no Brasil, em 1998. A partir das datas de publicações e da biografia do autor, percebe-se que o contexto de produção se enquadrava em um momento pós-ditadura, tanto a Salazarista (1933-1974), ocorrida em Portugal, quanto a Militar (1964-1985), no Brasil. Diante desses fatos históricos, pretende-se entender a obra no nível da estrutura globalizante ou em sua totalidade (GOLDMANN *apud* LÖWY; NAÏR, 2008, p.27). Assim, em primeiro plano, é necessário observar sua estrutura interna; mas a explicação dessa estrutura se dará de forma externa, a partir de sua inserção na história, como já explanado anteriormente. Portanto, trata-se de um método marxista que, para Goldmann (*apud* LÖWY; NAÏR, 2008), deve ser feito a partir da compressão de fenômenos sociais. Considerando isso, não tomaremos nota da subjetividade receptiva do leitor criança ao ler uma obra ou nos limitaremos somente, sem fazer as devidas relações, às alegorias

representativas da obra, mas, por outro lado, serão descritos o leitor como sujeito histórico e a relação dessa estrutura interna da obra infantil com esse leitor.

Nesse sentido, os estudos que serão feitos permeiam a sociologia, a história e a crítica, o que Candido (2000), em uma de suas categorias de estudo, descreve como verificação “[...] da medida em que as obras espelham ou representam a sociedade [...]” (p. 11); ou, considerando outro tipo de estudo, é feita uma investigação da “função política das obras e dos autores [...]” (p. 12). Diante disso, se, para o estudo das obras, é preciso considerar a sociedade como possível modelo de espelhamento ou o efeito ideológico que ela traz, é preciso, então, considerar duas outras categorias sobre a arte: a de agregação e a da segregação (p. 21). A distinção que Candido (2000) faz desses dois tipos de arte é que a primeira se integra aos valores simbólicos vigentes na sociedade; já a segunda acentua as particularidades dela. Assim, a tarefa será olhar para a obra como agregada ou segregada, considerando o que é proposto esteticamente a uma obra infantil e ao que historicamente responde ao meio em que é inserida.

Para as constatações dos fatores sociais, mencionadas como parte dessa totalidade de análise, é preciso refletir sobre o que é essa historicidade. Para delimitar algo como real, é preciso confiar na memória e na reconstrução de um discurso. Alguns autores, como Lukács (2016), acreditam que o discurso (a história) é linear e contínuo. Por outro lado, Benjamin (1987) desconfia dessa continuidade e ainda questiona o que há como verdade histórica, destacando a necessidade de “escovar a história a contrapelo”. Löwy (2005) interpreta essa expressão de Benjamin sob dois aspectos, o político e o histórico: o primeiro aspecto refere-se à falsa “evolução” que a história transparece, progresso o qual é “inevitável” e estagna os que são vítimas dessa história, havendo a necessidade de ir a “contrapelo”; já o segundo, histórico, refere-se ao fato de que o ponto de vista que nos é contado é sempre o daqueles que dominam o discurso, por isso, é preciso escovar ao contrário o que nos é dito sobre a história.

Voltando a Benjamin, em suas teses sobre a história, há, segundo o autor, a necessidade de manter o olhar para o passado para que seja recontada a história dos oprimidos (mortos), uma vez que o que predomina é a história da classe dominante. Assim, voltando-se ao passado, haverá “o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução.” (*apud* Löwy, 2005, p. 119). Adotando essa premissa, compreenderemos o nível das representações da obra pesquisada, na qual, não por

acaso, é narrada uma revolta dos guarda-chuvas contra seu dono, representando esse “salto” para a revolução, como também será entendida a posição histórica em que a obra se encontra.

Para esclarecer, considerando uma perspectiva de Benjamin, ao mencionar o salto dialético, percebe-se que é necessário que a obra, estando em um contexto pós-ditadura, se volte ao passado para “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (1987, p. 226), percepção a qual será o estopim para uma revolução representada na obra, ou para que não haja o retorno ao que já “foi superado”. Portanto, a análise crítica considerará principalmente as contribuições de Benjamin ⁴quanto aos conceitos de dominação e exploração, bem como sobre o autoritarismo estatal.

2.2 Literatura para crianças

A complicada tarefa de definir a literatura infantil leva-nos a assumir um posicionamento teórico, não porque o campo de definição seja vasto, mas justamente pela escassez de possibilidades. Para o nosso caso, será usada principalmente a crítica literária feita por Regina Zilberman e Lígia Cademartori, em sua obra *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação* (1987). Esta obra nos é propícia não só por causa da abordagem histórica e sociológica escolhida pelas autoras, mas também porque admite uma luta desse gênero pela emancipação de uma “ditadura pedagógica”. Assim, estaremos envolvidos, nesta pesquisa, por três tipos de autoritarismo: o do contexto histórico das ditaduras, tanto em Portugal quanto no Brasil; o representado na estrutura narrativa da obra *A revolta dos guarda-chuvas*; e o do caráter utilitarista que permeia a história para a criança. Deste modo, neste subtópico da pesquisa, delinearemos o último aspecto autoritário citado.

Comparada a outros tipos literários, a literatura infantil é a única em cuja terminologia predomina-se o seu qualitativo, isto é, o seu adjetivo (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 34). Enquanto outras se dividem em gêneros, escolas, experimentações e estéticas, aqui, acima de tudo, o leitor é colocado como modalidade (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 61). Admitindo que esse leitor teve uma definição recente no processo histórico e que anda paralelamente à

⁴ Löwy (2005, p. 104-105) destaca que o autor foi o maior influenciador nesses assuntos na Escola de Frankfurt, ao contrário do foco de Adorno ou Horkheimer, por exemplo, embora todos compartilhem da mesma opinião sobre dominação do capital e a alienação da mercadoria.

ascensão da burguesia, é preciso pensar não em uma literatura *a priori*, mas *a posteriori*, ou seja, é preciso pensar essa literatura posteriormente à definição da criança. Nesse sentido, Cecília Meireles, embora muito conservadora ao escrever sobre as ilustrações, contribui para a definição dessa literatura admitindo que sua função precisa ser moral, instrutiva e recreativa (2016, p. 15). Deve ser moral porque o sistema vigente precisa que a luta seja reduzida a um preceito maniqueísta do bem contra o mal, e instrutiva porque, não por acaso, o leitor em formação é também um futuro trabalhador. Além disso, deve ser recreativa, pois, se reduzirmos o livro aos dois últimos aspectos citados, esqueceremos da convenção lúdica e da fruição necessária para acessar a criança.

Portanto, o processo de construção de uma obra infantil está preso à sua função diante do contexto histórico, ou ela pode, de uma certa maneira, responder a outras obras que obedecem a esse utilitarismo funcional, mas ainda assim terá que o considerar. Assim, evidencia-se uma unidade padronizada de composição, que considera do campo ficcional ao ideológico. No campo ficcional, a literatura infantil é vinculada aos valores da educação criada no século XVIII, com o Iluminismo, visando, “[...] portanto, [a] garantir a permanência da organização social, validar suas instituições, costumes e crenças através da transmissão de valores da geração adulta para a geração infantil.” (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p.42) Quanto ao campo ideológico, a partir da consolidação da família burguesa, a universalização de valores é instituída inclusive no status da infância, que, de adulto em miniatura que trabalhava nas fábricas, passou para as culminâncias do âmbito doméstico, privado e familiar, assim há “[...] o estabelecimento de aparelhos ideológicos que visarão a preservar a unidade do lar e, especialmente, o lugar do jovem no meio social. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 4).

Diante disso, para entendermos uma obra da literatura infantil, é necessário compreender que tipo de categoria é essa. Assim, colocando essa categoria em um contexto diacrônico da história, admitimos uma função, umas obras com mais, outras com menos intensidade, o que “pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças.” (HUNT, 2010, p.96). Essas três maneiras de definição concebidas por Hunt (2010) podem ser retomadas novamente pelos adjetivos de Meireles (2016), isto é, moral, instrutiva e recreativa, cabendo-nos investigar em que grau cada adjetivo aparece e como isso responde às obras já

consolidadas. Portanto, a obra terá a relação formativa com seu leitor ideal, isso porque, se pensarmos em uma perspectiva antropológica, “[...] ao contrário de um pássaro, de um peixe ou de um chimpanzé, que já nascem com estruturas comportamentais, o comportamento do ser humano depende dos padrões que lhe foram oferecidos.” (CADEMARTORI, 2010, p.15)

Sobre essas obras já consolidadas no campo literário, temos os contos clássicos, que apresentam um certo padrão em sua estrutura narrativa, na qual são colocadas dificuldades materiais às quais o herói geralmente é submetido. Assim, “[...] com o desenvolvimento da ação, [esse cenário] é alterado pela interferência do elemento mágico, permitindo a emancipação do herói.” (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 140). Esses elementos mágicos são fundamentais para a comunicação com o leitor, que, a princípio, pertence a uma classe privilegiada⁵, pois são eles que se conformarão com a presença de desníveis sociais. Desse modo, interioriza-se que a resolução dos problemas é uma questão de princípio moral, uma vez que esse herói é bondoso e compassivo, entretanto a causa desses problemas é omitida ou não se desenvolve. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p.49)

É na manutenção desse clichê narrativo que se mantém o controle do gênero para crianças. Aprofundando melhor esses padrões sobre sua forma, Linden (2011, p. 47) discute se há um texto específico para um livro ilustrado, e é sua “brevidade” que permanece como critério. Além dos textos curtos, predomina uma aproximação com a linguagem oral – a exemplo do clássico “era uma vez” que auxilia a remeter-se não só a uma atemporalidade, mas à oralidade do discurso – que, segundo Hunt (2010, p 160), acentua um controle do autor/narrador sobre a narração.

Há uma hipótese de que esses padrões orais se devem ao estreito caminho que a literatura infantil e a literatura oral tomaram, assim explica-se o porquê “As crianças podem ser mais suscetíveis a questões baseadas na memória popular [...]” (HUNT, 2010, p. 92). No entanto, sabe-se que, em sua origem, as literaturas orais (MEIRELES, 2016 p. 52) eram produzidas por classes sociais não-burguesas, portanto remetiam a outros ideais. Depois disso,

⁵ Essa pressuposição é feita por considerarmos que os clássicos surgiram durante a ascensão da burguesia. Assim, contos como os de Perrault, portanto, o autor “parte de um tema popular, trabalha sobre ele e acresce-o de detalhes que respondem ao gosto da classe à qual pretende endereçar seus contos: a burguesia”. (CADEMARTORI, 2010, p.31)

Na passagem do relato folclórico à literatura infantil, perdeu-se o conteúdo de rebeldia; mas permaneceu o elemento de natureza fantástica, com um conteúdo escapista e uma representação do estado de impotência do protagonista central e, por extensão, da criança. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p.16),

Para a nossa salvação, há obras infantis que vão “a contrapelo”, as que, segundo Magalhães e Zilberman, são emancipatórias, não somente porque se cria uma linguagem que considera o interesse da criança, mas porque se busca uma “denúncia social”. No entanto, essa denúncia se dará apenas no nível das representações se nela permanecer uma intenção didática e pedagógica sobre a criança (1987, p.23).

A arte, cumprindo essa função, é mais do que uma mimese do real, pois ela forma e modifica a percepção ensinando algo. Portanto, toda arte desempenha um papel na formação da sociedade e, nesse sentido, é educativa. O critério perante essa característica inerente à obra é a distinção entre aquelas obras que são apenas eco de lugares-comuns estéticos e ideológicos e aquelas que não apenas conservam experiências adquiridas, mas conduzem ao questionamento dos convencionalismos pela apresentação de novas perspectivas. A obra emancipatória é prospectiva, porque pela amostragem de novas possibilidades propicia experiências futuras; a obra convencional é retrospectiva, porque valida experiências sem redimensioná-las criticamente. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 54).

Portanto, essa emancipação das estruturas marcadas para literatura infantil se dará ao admitir o caráter moral, instrutivo e recreativo, mas será necessário repensar essa moral virtuosa que suplanta as problemáticas das relações sociais; questionar qual instrução é dada e para quem historicamente foi destinada; além de sinalizar que tipos de linguagem são agradáveis ao público e qual sua finalidade. Quanto ao que as autoras chamam de “obra convencional” como retrospectiva ao que já foi escrito, chamaremos de obras de agregação, segundo a perspectiva já explanada por Candido (2000); já as emancipadas, que “buscam novas possibilidades”, chamaremos de obras de segregação. Diante disso, fugimos de uma linha teórica em que se admite um livro estritamente desprezioso para a criança, pois, seguindo essa linha, excluiremos toda a trajetória histórica da construção da literatura para esse público, que de longe é linear e evolutiva, mas constantemente retoma a premissa de “para que viemos”, isto é, do seu comprometimento com o leitor criança.

2.3 Literatura de resistência e emancipação

Anteriormente, foi posto que é inevitável que o adjetivo da sua nomenclatura - literatura infantil – seja considerado, uma vez que carrega uma construção histórica em sua composição. Viu-se também que há a literatura convencional, que se agrega ao sistema simbólico já posto, enquanto a outra se emancipa, segregando-se, em um caráter experimental, da linguagem já estabelecida. É preciso, no entanto, esclarecer qual é o caráter dessa emancipação, uma vez que ela não tem a função de se distanciar das formas que a literatura já construiu, mas de explorá-las.

Além disso, essa emancipação não está apenas no nível da narrativa, como veremos no capítulo seguinte, pois “[...] não se trata apenas de promover uma mensagem revolucionária por meio das mídias existentes, a questão aqui é revolucionar as próprias mídias” (EAGLETON, 1978, p. 110-112). Portanto, não se espera que uma obra “revolucionária” apenas construa um enredo sobre uma revolução, mas que isso esteja em sua organização composicional, respondendo à situação histórica dada e à linguagem esperada de uma obra infantil. Como dito anteriormente, nosso objeto de pesquisa está inserido em um momento específico, possivelmente respondendo ao regime autoritário antes estabelecido e buscando na literatura infantil, com todas as limitações pedagógicas que ela carrega, formas de agir, o que é feito tanto em seu conteúdo quanto em sua forma.

A palavra “revolução”, como lembra Raymond Williams (2007, p. 357), pode ser uma “ação contra uma ordem estabelecida”, ou, lembrando sua etimologia, uma “renovação da guerra”. Isso nos lembra que, se é uma ação contra a dominação, estamos diante de uma obra que se orienta por uma práxis, que, nas Teses sobre Feuerbach (1945), se clarifica como “atividade objetiva” ou “atividade efetiva, sensível”. Já quanto ao sentido de “renovação de uma guerra”, é interessante pensar a obra revolucionária como um posicionamento histórico, ainda que sob forma de ficção. Sobre isso, vale buscar em Benjamin, em suas teses *Sobre conceito de História*, parte-se da hipótese de que cada momento histórico tem potencial revolucionário, como uma necessidade, assim surge um “instante de perigo”, que interrompe o fluxo da história como progresso e retorna ao passado. Portanto, talvez renovar os sentidos de uma luta, como diz o verbete da palavra “revolução”, seja contá-la de novo, mas, dessa vez, por aqueles que foram contra ela, os que perderam, cabendo o “passado em sua inteireza” (*apud* LÖWY, 2005, p. 54).

Por isso, será considerada revolucionária “toda ação que consolida e expande o espaço social do proletário” (NUN *et. al*, 1978, p. 28), seja por meio da representação do proletário nessa ação, seja pela resignificação dessa ação. Em uma obra infantil, por exemplo, as contradições ganham palco na narrativa, demarcando os exploradores e os explorados; como também superando o nível das representações, o que renova a maneira de fazer literatura destinada ao público leitor.

3. ONDE VIVEM OS... LIVROS?

Se podemos estabelecer uma metáfora para a seleção dos modelos das obras que aqui serão citadas, ela será feita em torno da obra *Onde vivem os monstros* (2009), que é referência na crítica da literatura para crianças⁶. Nesta obra de Maurice Sendak, pode-se observar inovações nas ilustrações, nas posições e escolhas das diegeses, na construção psicológica dos personagens; enfim, seja qual for a menção do livro na crítica da literatura infantil, quase sempre aparece como exemplo de completude. Se é uma prática isso acontecer, não seremos nós a quebrar essa regra. Traremos a obra de Sendak como uma figuração do processo que será feito a seguir. Assim como Max, o protagonista da trama, visita os monstros e os domina, tornando-se rei daquela terra longínqua, os autores e editores esperam que o leitor não se apavore com “os terríveis rugidos” das obras de resistência, pelo contrário, é desejado que eles a encontrem e familiarizem-se diante do contexto de produção. Como bem apontado por Nikolajeva e Scott (2011), Max viaja à terra dos monstros por um ano, mas, ao chegar em casa, o jantar ainda espera por ele, como se o tempo não tivesse passado. O tempo do enredo na diegese é duplo, assim como nas obras que aqui serão citadas, pois elas vagueiam entre o tempo do contexto de produção e seu próprio tempo interno, cabendo ao leitor, afinal, o real protagonista desse processo, viajar entre os dois tempos, como Max o fez.

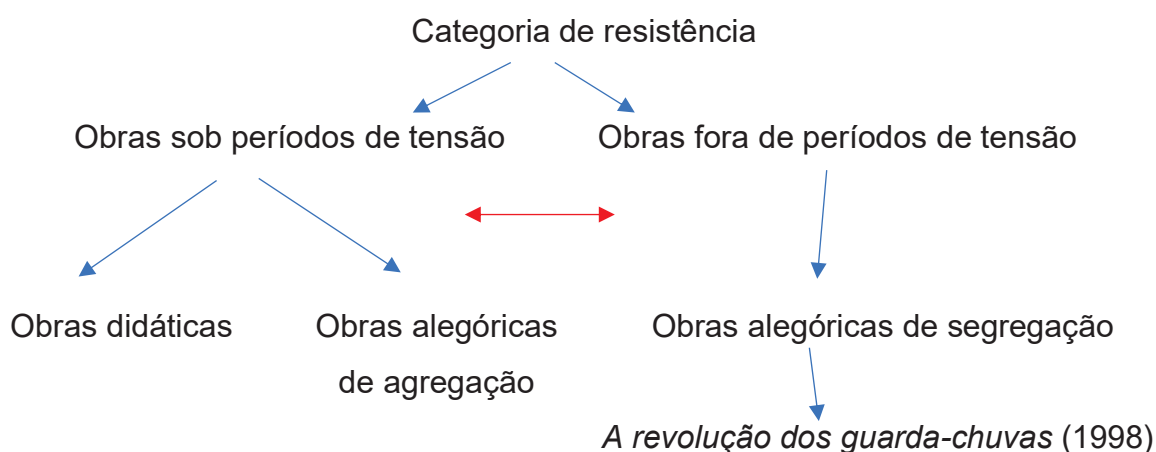
Dada a justificativa para o título deste capítulo e uma vez que as escolhas metodológicas foram traçadas no capítulo anterior, aqui tentaremos, de algum modo, estabelecer caminhos para chegar enfim à obra que é objeto de nossa pesquisa, a qual está sob o recorte de obras de resistência. Esse caminho precisa ser percorrido para que sejam evidenciadas as diferenças e as premissas da análise. Mais do que evidenciar as diferenças, será traçado um panorama histórico, assim será visto que *A revolta dos guarda-chuvas* (1998) é parte de um processo, não progressivo e nem linear, mas, sim, a partir de resultados de produções do passado e sobre o que se tem consolidado nos símbolos da literatura para crianças no presente.

Para chegarmos à análise das relações, serão levantados alguns grupos mais ou menos estáveis de produções que estão caracterizados dentro da categoria de obras de resistência, categoria essa explanada anteriormente. As premissas para os

⁶ Hunt (2010) chega a categorizar essa obra como um livro genuíno, isto é, feito realmente para o leitor criança, termo que tomaremos emprestado para o próximo capítulo, com as devidas contextualizações.

recortes de modo algum tentam homogeneizar ou subestimar a diversidade das obras para crianças. Para que isso não ocorra, será citada uma gama de obras como exemplificações da categoria, mas diferenciando-as e mostrando suas possíveis aproximações. A tentativa de definir esses grupos parte do pressuposto de que há, durante o processo de produção de uma obra, uma tríade indissolúvel, isto é, uma relação íntima entre “o autor, obra e público” (CANDIDO, 2000, p. 21). Assim, segundo Candido (2000), os fatores sociais, as vivências do autor e a destinação que se dá ao leitor moldam as temáticas e a forma da produção da obra. A partir disso, vê-se que as produções literárias, ligadas à interação entre essa tríade, se estabelecem no sistema simbólico já vigente (obras de agregação) e outras criam símbolos (obras de segregação). Tomaremos como empréstimo essa terminologia – obras de agregação e segregação – de Candido (2000) com o intuito de caracterizar os grupos para chegarmos ao nosso objetivo de pesquisa. Caso o objetivo ou a tentativa de organização dos grupos não tenham ficado claros até aqui, o esquema abaixo coloca em evidência os caminhos que serão percorridos neste trabalho acadêmico.

FIGURA 1 – Quadro esquemático dos grupos das obras de resistência



FONTE: A autora (2023)

É nas relações, representadas pela seta em vermelho do quadro acima, entre as obras que estão sob os regimes de tensão e as que não estão que se encontra o objetivo dessa pesquisa. Para chegar a essas relações, precisamos entender o que pode ser definido como “obras sob regime de tensão”, “obras didáticas” e “obras de agregação”. Antes disso, enfatiza-se que nenhum desses grupos é fixo e rígido. A exemplo dessa flexibilidade, uma obra que se propõe a estabelecer um sistema

referencial ao leitor (obras didáticas) pode aparecer em períodos que não estão sob regimes de tensão; ou pode estar fora da categoria de resistência. Essa classificação, no entanto, se perceberá como um processo dialético, isto é, uma integração com um conjunto de fatores históricos que tende a acentuar o aparecimento desses grupos, não só por meio estético nas obras, mas nas representações de valores sociais que são reivindicados e questionados.

3.1 Nosso avô Marx contador de histórias – obras didáticas

Chamam-se aqui de obras didáticas aquelas que têm o intuito explícito de passar valores sociais, ainda que, neste caso estudado, estejam na contramão do discurso dominante. Além disso, na nossa categoria de resistência, as obras desse grupo também esquematizam um campo semântico para desempenhar um papel referencial⁷ das palavras, como “democracia”, “eleições” ou “capital”, trazendo os significados ideológicos que julgam importantes para a formação do leitor, do qual, no processo de leitura, é esperado que se posicione contra o sistema vigente. Embora essa delimitação seja fluida neste momento, questiona-se o que de fato é um caráter didático dentre as obras disponíveis na literatura para crianças. A resposta para o questionamento é entendida quando traçamos um paralelo com a história da literatura infantil.

Sob esse viés, como pontuado anteriormente no subtítulo “Literatura para crianças”, Benjamin (1987, p. 238), em *Livros infantis antigos e esquecidos*, ressalta que as obras infantis sempre estiveram, conscientemente ou não, sob um rigoroso critério de um pedagogismo racionalista. Portanto, pressupõe-se uma linguagem simples e carregada de funções referenciais em sua narrativa. No entanto, dentro desse panorama histórico da literatura infantil, o que se diferencia aqui é que neste grupo de obras didáticas, sob a categoria de resistência, se admite de forma explícita uma função pedagógica, ainda que marcada por valores que estão contra a “história dos vencedores”. A partir disso, deduz-se que há dois tipos de produções dentro das obras didáticas: livros que conduzem ao aprendizado de normas da sociedade dentro da ideologia do sistema vigente; bem como há a produção de obras como a da coleção

⁷ Aqui refere-se à uma função denotativa, perspectiva importante para diferenciar-se do próximo grupo explanado. Assim, há uma “relação e uma aproximação mais diretas entre o termo e objeto”. (CHALHUB, 2000, p. 9).

“Livros para o amanhã”, cujo intuito é traçar o que é uma ditadura, o que são eleições democráticas ou o que pode ser uma luta revolucionária, respondendo a uma possível ameaça autoritária no momento de produção ou direcionando a criticidade do leitor aos perigos dos pensamentos das massas. O fato é que nesses dois tipos não é dada uma função despreziosa e ingênua de leituras iniciais ou, como os programas governamentais costumam nomear, leituras “deleite” ou leituras de “fruição”, uma vez que estimulam uma práxis diante do que é dado no meio em que o leitor está inserido.

Para a realização desse estímulo à práxis, demonstra-se uma estilística denotativa, vinculando-se a estratégias retóricas da referencialidade para o papel desempenhado na educação dos leitores. Essas considerações sobre linguagem se tornarão mais claras com a exemplificação de algumas obras que aqui foram selecionadas, que se dividem em três tipos: obras sem enredo, isto é, aquelas que, por meio de exemplos, explicam uma problemática colocada, as quais, geralmente, no título, respondendo a uma pergunta inicial, ou, no interior, se apresentam por meio de verbetes; obras com diegese, que trazem alegorias como pretexto para explicar como deve funcionar, por exemplo, um sistema democrático; por último, obras com excertos ou paráfrases de autores, como Karl Marx (1818-1883), como forma de introduzir o leitor a uma visão materialista histórica, trazendo uma decodificação lúdica e panfletária dos textos do sociólogo. É preciso pontuar, no entanto, que essa divisão é feita apenas para fins de explicação sobre como se dá essa característica didática de obras da categoria de resistência. As divisões nada têm de permanente ou normativo dentro da crítica literária dos livros infantis.

Para demonstração das obras didáticas sem enredo, traremos aqui três livros da coleção “Livros para o amanhã”, já citada anteriormente. Entende-se por obras sem enredo aquelas que, tomando as terminologias do formalista russo Tomachevski (*apud* LEITE, 1994), não possuem uma trama ou um enredo narrativo. Nesta coleção, parte-se de uma problemática iniciada pelo próprio título: *O que são classes sociais* (2016b), *Democracia pode ser assim* (2015), *Ditadura é assim* (2016a). A primeira edição da coleção foi originalmente publicada entre 1977 e 1978, pela Editora La Gaya Ciencia, na Espanha - “Naquela época fazia menos de três anos que o ditador Francisco Franco havia morrido, e a Espanha vivia um período de transição que traria as primeiras mudanças democráticas” (PLANTEL, 2015, p. 2) – conforme consta na nota dos editores da Boitatá. Para fazer jus ao momento de tensão da primeira publicação, a editora Boitatá traz a coleção ao Brasil também em períodos específicos.

Como exposto nas guardas dos livros, vê-se que os períodos de publicação correspondem às premissas dos livros no contexto brasileiro

Ditadura é assim

Publicado em 2015, ano que se completam três décadas da última eleição indireta no Brasil, um dos marcos do fim da ditadura militar em 1964, [...] (PLANTEL, 2016a).

Democracia pode ser assim

[...] Mês em que as mulheres brasileiras comemoram os 85 anos da conquista do direito de votar [...]. (PLANTEL, 2015).

O que são classes sociais.

Publicado em fevereiro de 2016, ano em que o Brasil celebrou os 125 anos da proibição do trabalho infantil [...]. (PLANTEL, 2016b).

De fato, o contexto de publicação traz uma resposta ao meio social, diferenciando-se das obras alegóricas, que possuem uma função utilitária ao leitor em formação. Por isso, as três obras de Plantel aproximam-se da estética e do conteúdo das antigas cartilhas, entretanto com a principal diferença de que as novas edições trazem novas técnicas ilustrativas, com caricaturas, colagens e sobreposições de imagens. Há uma diferença em relação às antigas cartilhas e às obras de Plantel, pois estas foram produzidas no mercado editorial para serem recomendadas, uma vez que se propõem a uma resposta resistente a um dado momento da história, mesmo que essa resposta seja lembrar o que deve ou não deve ser feito diante de regimes totalitários. Sobre a técnica de “uma nova cartilha”, analisando a coleção de livros infantis de Karl Hobrecker, Benjamin a compara com as denominadas “cartilhas coloridas”.

[...] A verdadeira significação desses livros infantis, com seus modestos grafismos, nada tem a ver, portanto, com o rigorismo tacanho que levou a pedagogia racionalista a recomendá-los. [...] Pois essas imagens são mais eficazes que quaisquer outras na tarefa de iniciar a criança na linguagem e na escrita: convencidas dessa verdade, as velhas cartilhas desenhavam, ao lado das primeiras palavras, a imagem do que elas significavam. As cartilhas coloridas, como elas existem hoje, são uma fonte de confusão. No reino das imagens incolores, a criança acorda; no reino das imagens coloridas, ela sonha seus sonhos até o fim. (1987, p. 242).

O destaque às ilustrações é de fato pertinente quando é pensado sobre a maneira como a estrutura desses livros didáticos é construída. Como se trata de uma obra sem enredo, com explanação de verbetes e referências históricas implícitas, não há uma linha de eventos nem descrições de elementos narrativos, havendo um narrador apenas propício para desempenhar a função didática (isto é, onisciente sem

participação na história). Supomos que o narrador seja um adulto e que assim existe “uma distância deliberada entre esse narrador e o leitor implícito” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 158). Como não há uma fábula sendo construída, muito menos um narrador próximo, os sentidos concentram-se nas ilustrações, que, por sua vez, se concentram na síntese de uma ou várias palavras, o que chamaremos aqui de hiperônimos. Esse jogo do verbal e o não verbal nada tem de redundante na construção de sentidos, mas de complementação às lacunas das duas linguagens. Mais do que um narrador distanciado, tanto nas imagens quanto na declaração verbal, vê-se nas obras da coleção “Livros para o amanhã” que há um esforço para transformar a questão inicial (um hipônimo) em um sistema (hiperônimo), exposto em listas ou esquemas imagéticos. Se, então, inicialmente, o intuito é explicar sobre o que é uma classe social ou sobre o que se trata a democracia e a ditadura, será trazido um campo de significados para essa tarefa abrangendo o campo semântico. Abaixo, há a exemplificação disso.

FIGURA 2 – Definição por meio de listas em obras infantis



FONTE: *O que são as classes sociais?* (2016b), p. 10 (primeira imagem, da esquerda para direita); *Ditadura é assim* (2016a), p.7 (segunda imagem, da esquerda para direita); *Democracia pode ser assim* (2015), p. 3 (terceira imagem, de baixo).

Sabe-se que as listas têm uma capacidade de síntese significativa na comunicação, pois não são utilizados conectores entre os sintagmas e há a escolha de palavras assertivas para aquilo que está sendo listado. Por outro lado, se há lacunas a serem preenchidas nos enunciados verbais, as ilustrações as complementam com interpretações possíveis. Na obra *Democracia pode ser assim*

(2015), esse esquema é ainda mais sofisticado com as ilustrações de estilo colagens de autoria de Marta Pina. No enunciado “a democracia é como um **jogo** do qual **todos participam**. E todos jogam pela **liberdade**” (PLANTEL, 2015, p. 35; grifos nossos), o conjunto de hiperônimos em negrito na citação não deixa de suscitar o grande lema “Liberté, égalité, fraternité”, o que, na ilustração, aparece como releitura da pintura *La Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix, a maior representação da Revolução Francesa (1789-1799), como pode ser visto abaixo.

FIGURA 3 – Intertextualidade na obra infantil



FONTE: *Democracia pode ser assim* (2015), p. 36 (à direita). Pintura *Liberté guidant le peuple* (1830), de Eugène Delacroix (à esquerda).

A intertextualidade é muito comum em qualquer construção literária, mecanismo que, inclusive, pode cultivar aspectos de verossimilhança em uma obra. Entretanto, a intertextualidade “pressupõe que o leitor participe ativamente do processo de decodificação; em outras palavras, é o leitor quem faz a conexão intertextual.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 295). Assim, esse trabalho do leitor depende da sua interação com o mundo e com a sua maturidade em processos de associação; portanto, para um leitor criança, é necessário esquematizar se há ou não necessidade de mediação dessa leitura.

Destarte, fazendo uma síntese sobre o que foi levantado, vê-se que as obras da coleção de Plantel optam por uma enunciação sem enredo, com um narrador distanciado, valendo-se de listas e referências intertextuais nas imagens que necessitam de mediação. Por outro lado, ao mesmo tempo que assume um caráter

pedagógico ao leitor, também exige dele que se desprenda de símbolos padrões da literatura infantil, como uma diegese bem definida e contemplações referenciais simples nas ilustrações. Esse possível leitor sofisticado em obras dessa categoria deve estar atento de forma crítica tanto aos acontecimentos externos para complementar seus sentidos nas obras como às estruturações internas dentre as referências que ele já tem de outras obras. No entanto, se em outras obras infantis o leitor se situa em uma ficção com o famoso *incipit* atemporal “era uma vez”, na coleção Plantel, as obras partem por verdades já consolidadas, situando-as temporalmente, como o lema disseminado em todos os países democráticos, o de que “todas as pessoas são iguais, mas existem coisas que as tornam desiguais [...]” (PLANTEL, 2016b, p. 10).

A escolha da obra de Plantel, por não aderir a padrões da literatura infantil, será importante para que haja a diferenciação entre ela e as obras alegóricas de agregação, isto é, aquelas que colhem alegorias daquilo que já está consolidado no imaginário da literatura para crianças. Uma exemplificação sólida dessa intertextualidade ocorre também na obra *O que são classes sociais* (2016b), na qual as definições das classes se dão pela escolha literal dos léxicos “classes altas”, “classes médias” e “classes baixas”. Embora todo o livro utilize dessa terminologia, existe um momento de aproximação ao léxico infantil com uso das palavras “ricos” e “pobres”, ainda que com intuito de introduzir os conceitos marxistas de classes sociais: “por isso, uns são ricos e outros são pobres. Uns dominam, outros são dominados.” (PLANTEL, 2016b, p. 12). A estratégia de uso das palavras “ricos” e “pobres” relembra o caráter pedagógico do livro, o qual busca no imaginário as questões sobre posição social. No entanto, ao contrário da harmonia que se prega entre os ricos e pobres nos contos de fadas, as classes na obra de Plantel (2016b) são ligadas ao conceito de conflitos das relações de produção. Abaixo, há uma exemplificação da escolha dos léxicos nos clássicos dos contos de fadas.

A Gata Borralheira

A mulher de um **ricaço** adoeceu e, quando sentiu que seu fim se aproximava, chamou a única filha do casal ao seu quarto [...].

João e Maria

Perto de uma vasta floresta vivia um lenhador com a mulher e dois filhos dele. O menino se chamava João e a menina, Maria. Eles sempre foram **muito pobres** e não tiveram muito o que comer; [...]

O Pequeno Polegar

Estava certa noite um **camponês pobre** sentado junto ao fogão atijando brasas enquanto a mulher ficava ao seu lado.

Rumpelstiltskin

Era uma vez um **moleiro muito pobre** que tinha uma filha bonita. (GRIMM, 2005, p. 55, 211, 291, 297, grifos nossos)

Nesse sentido, vê-se que a coleção de Plantel aborda questões bastante complexas para os estudos marxistas, como a segmentação dialética entre burgueses e proletário, pressupondo, assim, que para a obra a ordenação social depende de aspectos econômicos. Há também as condições de poderes políticos, culturais e produtivos para a classificação, como visto no trecho “A classe alta e média chamam de ‘classe baixa’. Nela não estão os mais baixos ou menos inteligentes, mas simplesmente os que ganham menos” (PLANTEL, 2016b, p. 35). Como visto no trecho, são escolhidas como vocábulo “classe alta”, “média” e “baixa”. Para a definição de classe alta, é explicado o conceito de classe privilegiada, isto é, uma condição social que é simplesmente herdada (WILLIAMS, 2007). Portanto, a mobilidade entre as classes é nula como explica o trecho “os filhos dos ricos ... nascem ricos / os filhos dos pobres ... nascem pobres” (PLANTEL, 2016b, p. 13), ao contrário da transitividade que se permite nos contos de fada. Ainda permeado pela explicação de heranças, a obra continua: “As pessoas da classe alta são donas das terras, das fábricas, do dinheiro...” (PLANTEL, 2016b, p. 19). No entanto, para a permanência da classe, é acrescido às condições econômicas o poder ideológico desta classe, “é uma classe de ideias e modos conservadores, porque quer conservar tudo como está” (PLANTEL, 2016b, p. 24).

Se nos livros com caráter didático, sem enredo, é exigida do leitor uma decodificação mais sofisticada, nos livros de caráter didático com enredo permanece a necessidade de um leitor que tenha maiores referências críticas sobre o meio social. Como exemplo, no livro *Eleições dos bichos* (2018), de André Rodrigues *et al.*, o enredo se baseia em uma eleição que ocorrerá na floresta após um episódio de injustiça sob o reinado do rei Leão. Desse fato, o leitor deverá pressupor que, antes, a floresta se aproximava de um sistema monárquico, posto pela alegoria do leão; depois, com as eleições, a floresta passará para um sistema democrático, possivelmente, aos moldes de uma república. O leitor se depara com listas sobre como funcionam as regras de uma eleição, panfletos de propagandas eleitorais e tudo que envolve o processo de votação. Mais do que essas multi-informações referenciais de assuntos que ainda não pertencem ao leitor criança, mas que são expostas de forma a introduzi-lo e ensiná-lo a respeito desses assuntos, há também a falta de marcações nas falas dos personagens, exigindo um leitor ainda mais experiente com

relação à leitura. Esse estilo, que logo será explicado e exemplificado por uma citação de Hunt (2010), faz parte do que o autor comenta sobre “estilística de controle”. Nele há recursos que resolvem o distanciamento do narrador, que passam ao personagem, por meio dos seus diálogos, a responsabilidade de convencer e conduzir o leitor àquilo que está sendo explicado. Se nos livros didáticos sem enredo a grande responsabilidade de controle das interpretações estava nas ilustrações, dessa vez, essa responsabilidade está no discurso direto livre, ou, como nas terminologias de Hunt (2010), no “pensamento livre direto”, isto é, sem marcações.

Em termos muito gerais, faz-se uma distinção entre interpretação “marcada”, “livre”, “direta” e “indireta”. “Marcada” refere-se a discurso ou pensamentos apresentados com aspas, normalmente com uma “marca” (ou cláusula de informação) [“reporting clause”] - por exemplo, “disse ela”. A representação “livre” não tem marca. A distinção entre direta e indireta é a mais comum entre “mostrar” e “contar”; o exemplo de Chatman é “tenho de ir”, em oposição a “ela disse que tinha de ir”. (HUNT, 2010, p. 166).

Vejamos que o pensamento “livre direto” requer mais uma observação, que diz respeito ao processo de leitura. É muito comum na literatura para crianças a estrutura verbal e a não verbal das narrativas serem preparadas para uma leitura coletiva, conduzida por um orador. No caso da falta de marcações, pressupõe-se que a leitura será individual, pois, se feita em voz alta para um grupo coletivo, pela falta de verbos locucionais, confunde-se quem fala na narrativa. Assim, fortifica-se a premissa de que esse leitor, em um processo silencioso individual, não terá intervenções de um adulto na interpretação. Abaixo um exemplo dessa dificuldade de coletivizar a leitura a partir da falta de marcações.

FIGURA 4 – Exemplo de pensamento livre direto



FONTE: *Eleições dos bichos* (2018), p. 7 e 8.

Portanto, quanto mais experiente é o leitor, tanto no entendimento de referências conceituais de mundo quanto na construção interna dos estilos, mais ele terá êxito na leitura das obras desse grupo, seja em obras com enredo ou não. Na obra *Eleições dos bichos* (2018), há um exemplo que ultrapassa a exigência de referências de um leitor criança, como informações postas com certa ironia que pertence ao mundo dos adultos. Isso ocorre na campanha dos bichos, em que cada discurso se refere a um tipo partidário de extrema esquerda (Figura 6) e dos conservadores de direita (Figura 5), levando a interpretação do livro e a habilidade linguística do leitor adulto a uma cumplicidade que só pode ser entendida nessa relação. É uma linguagem de cúmplices, isto é, entre o narrador e o adulto, pois em nenhum momento na leitura do texto verbal ou não verbal há um direcionamento ao leitor criança para a interpretação dos estereótipos partidários, a não ser que ele conheça os códigos da política vigente.

Mesmo sabendo que a autonomia da criança, esse possível leitor dessa literatura, é relativa e dependente de um sistema simbólico que é também compartilhado por um adulto, há desenvolvimentos diversos que devem ser considerados. Pensando nisso, a própria editora Boitatá, em suas redes sociais, categorizou os leitores em três etapas: “os iniciantes”, os que estão “em descoberta” e “os fluentes”. Livros como os que estão citados aqui, publicados por essa mesma editora, estão na etapa de descoberta, uma vez que o leitor ainda não adquiriu, segundo a premissa destes livros, nem as dimensões biológicas e psicológicas, nem as sócio-históricas. Obras didáticas, tendo ou não intenção de resistir ao sistema vigente, tendem a reduzir os parâmetros possíveis da infância, assim, simplificando elaborações complexas de ser e estar no mundo.

FIGURA 5 – Referência de partidos de extrema direita



FONTE: *Eleições dos bichos* (2018), p. 17 e 18.

FIGURA 6 – Referência de partidos de extrema esquerda



FONTE: *Eleições dos bichos* (2018), p. 20 e 21.

Para fortificar essa cumplicidade complexa referencial de mundo entre a obra, autor e leitor, supondo aqui que seja entre um leitor criança experiente ou um leitor adulto, têm-se ainda, neste grupo de obras didáticas de resistência, as que são compostas por excertos ou alusões ao texto de Karl Marx. Uma das obras que exemplifica esse tipo, a qual dá indícios ao subtítulo desta seção, é a chamada “*O capital para crianças*” (2018), de Joan Riera. Ela tem a premissa de explicar conceitos

marxistas como mais valia, mercadoria, meios de produção, lucro, entre outras teorias presentes na obra referenciada *O capital* (1978). No livro infantil, o avô Marx, por meio do pretexto de uma contação de história aos seus netos, insere todos esses conceitos em uma narrativa sobre trabalhadores que buscaram por justiça durante a ascensão capitalista no Reino Unido, aludindo à Primeira Greve Geral de 1926. O enredo, com inúmeros exemplos que não pertencem ao imaginário infantil, como fábricas, compra e venda de mercadoria, e até a biografia de Rosa Luxemburgo (1871–1919), encoraja o leitor a se familiarizar com as injustiças sociais apresentando o vocabulário complexo, ainda que rodeado de ilustrações atrativas. Outro livro que tem a intenção de introduzir os conceitos marxistas às crianças é a adaptação do texto *Deus do dinheiro* (2018), no qual o texto de autoria de Marx é posto integralmente, no entanto com o acréscimo das ilustrações de Maguma, que insere uma narrativa ilustrativa que acompanha a linguagem verbal. Além disso, o livro é feito em forma de “sanfona”, transformando o suporte em lâminas que são desdobradas à medida que a narrativa prossegue. Observa-se, então, que não houve uma preocupação na adaptação da linguagem e não se utiliza de um projeto gráfico “tradicional”, exigindo um manuseio mais enigmático do suporte.

Por fim, a partir das observações dos diferentes tipos de obras, nota-se que elas adquirem uma função específica na formação e aquisição político-cultural do leitor, ao mesmo tempo que, como foi visto, exigem uma complexa decodificação do público. Portanto, a complexidade dos assuntos e estruturas compostos nesses livros necessita de uma abordagem didática para que caiba em uma categoria “para crianças”. O último livro citado, por exemplo, deixa dúvidas sobre essa categorização do público, uma vez que se trata de um texto integral de Marx, o que possivelmente nos permite classificá-lo como livro com ilustração e não infantil. No entanto, como a própria editora classifica, *Deus do dinheiro* (2018) é destinado a “leitores fluentes”. O que se questiona a partir disso é se há um caráter didático, o qual pretende ensinar o leitor, por que seu público necessita estar em outro patamar de experiência para a leitura destas obras? Se é para formação de um leitor, por que o leitor precisa ser um leitor formado? A questão é que estes livros são destinados àqueles que já são adeptos a determinadas opiniões, portanto para adultos que concordam com esse caráter resistente. A problemática que se supõe aqui não é trazer assuntos dos adultos para o imaginário infantil, mas trazer assuntos complexos sem adentrar no imaginário infantil. A nossa tarefa a seguir é entender se esse entrelace de fato pode ocorrer e

se o meio social interfere no processo interno da linguagem para crianças. No entanto, neste grupo didático, percebe-se que a intenção de sugerir obras “boas para” um objetivo específico só reforça uma intenção adulta sobre a criança.

3.2 Era uma vez um reinado – obras alegóricas de agregação

Ainda sobre a categoria de obras de resistência, publicadas sob regimes de tensão, isto é, algum momento histórico que restringe ou interfere diretamente nas produções de discursos, nesta seção será visto um grupo que chamamos de obras alegóricas de agregação. Enfatiza-se que o conceito de obras de agregação é emprestado das análises de Candido (2000), segundo o qual elas aderem à construção simbólica já existente, utilizando, neste caso, de alegorias consolidadas na literatura infantil. Também com intuito de esclarecimento, conforme visto no Quadro 1, afirma-se que tanto os grupos de obras didáticas quanto de alegoria de agregação estão em um processo de emancipação de um discurso dominante do contexto de produção do sistema vigente, no entanto a diferença entre um e outro se dará na forma e no modo como contestam esse contexto, seja por meio da estrutura interna da obra, seja por meio das escolhas das representações. Assim, analisam-se duas realidades: uma realidade ficcional e a realidade social, usada como referência nas representações. O grupo desta seção, por sua vez, fornece essas realidades pelo conjunto de obras que aderem a símbolos que se “inspira[m] em experiências coletivas para que se torne mais acessível a compreensão” (CANDIDO, 2000, p. 21). Ademais, “por sistema simbólico entenda-se todo um complexo de esquemas e estruturas que já estão incorporadas no imaginário coletivo” (SILVA, 2009, p. 149).

O elemento social será um grande critério para o levantamento das obras que aqui serão exemplificadas como modelos para esse grupo. Leva-se em conta o período que mais foi coercivo para influência de publicações de livros para crianças no Brasil, como destaca o estudo de Daniela Rosa (2014). Especificando, o período do Regime Militar de 1964 a 1985 no Brasil foi o de maior enriquecimento no escopo de livros para crianças dentre as publicações feitas até então, segundo Rosa (2014). Essa maior publicação de livros para crianças não só foi feita pela migração dos autores que fugiam da censura dos militares, uma vez que nos livros infantis supostamente não se via perigo de subversão, mas também como um mecanismo de resposta resistente ao regime vigente. Embora haja esse fato social, percebe-se que

as obras publicadas não são um simples quadro representativo da realidade social, senão os livros se restringiriam a um mero suporte de denúncia, excluindo o principal público desta literatura. Pelo contrário, observa-se que a publicação das obras é uma estratégia de reação, utilizando-se de estruturas já “estáveis” na literatura para crianças.

Outrossim, neste grupo de obras de caráter resistente, na tentativa de não somente retratar o meio, mas também reagir a ele, as obras buscam integrar-se à “linguagem clichê” (DOHM *apud* HUNT, 2010, p. 162) dos livros para crianças, ao contrário do que se evitava em obras didáticas vistas anteriormente. Para entender esse mecanismo, foram selecionados alguns livros infantis publicados no Brasil durante a Ditadura Militar, iniciada em 1964, os quais expõem sistemas políticos altamente complexos por meio da alegoria de um reino. O imaginário de um leitor criança conhece bem a monarquia dos contos de fada, com seus príncipes e princesas, e nada é mais estratégico do que transformar um rei em um tirano “mandão” e “mimado” para representar um governo ditatorial. É nesse tipo de enredo que seguem os livros: *O rei de quase-tudo*⁸, de Eliardo França, com a primeira edição publicada em 1974, mas aqui será utilizada a edição de 2011 por uma questão de limitação de acesso às primeiras edições; *O reizinho mandão*⁹, de Ruth Rocha, publicado em 1973; e *Era uma vez um tirano*¹⁰, de Ana Maria Machado, publicado em 1982. Neles veem-se padrões narrativos aos quais o público leitor já está habituado. Pressupõe-se que esses padrões, segundo Hunt (2010, p. 187), sejam uma circularidade na diegese, com uma resolução da história bem definida, bem como uma

⁸ O enredo é sobre um rei que manda prender (essa é a mesma palavra usada na obra, uma possível referência às ações do Regime Militar de 64 no Brasil) quase todos os elementos da natureza na tentativa de dominá-los. No entanto, ao prendê-los, percebe que seu reino fica feio, sem as flores, as estrelas ou o sol. Assim, decide devolver o que foi tirado, aceitando a condição de rei de quase-tudo. Essa obra faz intertexto com o *Rei e o Mar*, de Heinz Janisch, que tem a mesma premissa de mostrar as limitações humanas, no entanto, inserindo elementos “como a tristeza de sua época” e a prisões absurdas.

⁹ Também com o protagonista soberano, a obra acrescenta alguns elementos interessantes na narrativa. O tirano é uma criança mimada e possui uma grande interferência do narrador, que claramente não é simpático ao rei. De tanto o reizinho mandar os súditos calarem a boca, as pessoas se esqueceram como pronunciar as palavras. Nesse conflito, uma criança relembra à população como conversar. E, assim, o reizinho aprende a ser mais brando em sua gestão. A figura do herói criança também irá aparecer na obra de Machado, como se verá na próxima sinopse.

¹⁰ O enredo aborda a história de um reino onde viviam pessoas que tinham suas próprias opiniões, porém, em um certo momento, isso se transformou em uma “bagunça”. Para manter a ordem, um tirano, “quer dizer, um homem que não perguntou ao pessoal se podia ser presidente ou primeiro-ministro” (MACHADO, 1982, p. 7), começou a proibir inúmeras coisas. As três crianças - Totonho, Jacira e Isabel – foram mostrando as coisas belas que havia no reino. Mesmo com todas as cores proibidas, as crianças mostravam à população o arco-íris. Assim, as ordens foram desfeitas e o tirano foi deposto.

aproximação maior do narrador com o leitor. Esses padrões apresentam-se tanto na linguagem verbal quanto nas ilustrações.

Quanto ao aparecimento das ilustrações na narrativa, há textos não-verbais, sobre isso, tomaremos emprestado a análise Nikolajeva e Scott, ao analisar *Sunshine* e *Moonlight*, de Jan Ormerod, que dizem que obras assim “retratam momentos consecutivos sem quase nenhuma elipse entre eles. Não há lacunas substanciais para o leitor / espectador preencher e é quase certo que a história será lida de modo similar por todos os leitores” (2011, p. 26). Ainda utilizando dos conceitos das autoras, os livros infantis supracitados procuram apresentar essa falta de elipse nas ilustrações trazendo traços singulares, como as séries de imagens ao redor do texto verbal, dividindo o espaço em uma página única (ver Figura 7). Essa observação é importante, pois, na próxima seção, as ilustrações dos livros, em comparação a essas, não são lidas de maneira simultânea ao texto verbal, o que é propiciado pela distribuição das duas linguagens em páginas duplas. Assim, a função do texto visual se concentra em descrever e representar, ao invés de dividir a tarefa da narração, desempenhando um papel mimético na comunicação (LINDEN, 2011, p. 79). Conseqüentemente, a leitura das ilustrações feita simultaneamente ao texto verbal secundariza a significação própria das ilustrações¹¹, dando à narrativa escrita uma maior importância. Nisso, há uma perda da interação do conjunto dessas linguagens.

FIGURA 7 – Ilustração ao redor da página



¹¹ O Grupo *Mu* (apud LINDEN, 2011, p. 92) dá a definição de mensagem visual como signo icônico, isto é, um texto visual que reproduz uma realidade “[...] jogando com a analogia perceptiva e os códigos de representação [...]”.

FONTE: *Era uma vez um tirano* (1982), p. 20; *O reizinho mandão* (1973), p. 9; *O rei de quase-tudo* (2011), p. 6; respectivamente, da esquerda para direita.

Para entender a problemática de uma obra infantil que dá prioridade ao texto verbal, é necessário voltar ao conceito de literatura pra crianças. Linden (2011, p. 37) discute sobre o que faz um livro infantil ser o que ele é. Para isso, ela traça os limites entre livros com ilustrações, aqueles em que o texto verbal é autônomo na construção dos sentidos; livros-imagem, aqueles em que imagens (não mais ilustrações) são predominantes; e livros em que as duas linguagens, em interação, são igualmente importantes, o que é mais materializado na literatura para crianças.

A partir dessa definição, percebe-se que este grupo de obras de agregação, ao mesmo tempo que recorre aos símbolos já inseridos na literatura infantil, nos limites do enredo, também se distancia da autenticidade e potencialidade dos livros infantis, nos limites da ilustração. Uma possível hipótese para isso é a inacessibilidade de técnicas à época das publicações. No entanto, ainda assim, as obras desse grupo escolheram uma interação de leitura simultânea principalmente para que o texto verbal se destaque. Portanto, as imagens retratam a ideia, geralmente com um adjetivo, mostrando o personagem e não uma sequência narrativa. Por isso, se as imagens fossem observadas de modo isolado, não seriam entendidas. Assim, essa estratégia do destaque ao texto verbal se dá sobretudo porque é nele que surge a resposta ao sistema coercitivo, com a escolha das palavras, como “prisão”, “tirano”, “injustiça”, ou, como se observa no trecho, é feita uma menção explícita ao processo ditatorial:

Foi por isso que apareceu o Tirano. Ou o déspota. Ou o Ditador, tem muitos nomes. Quer dizer, um homem que não perguntou ao pessoal se podia ser presidente ou primeiro-ministro, expulsou quem tinha sido escolhido pela maioria e desandou a dar ordens e mandar em todo mundo, só porque era mais forte. (MACHADO, 1982, p. 7).

O fato é que o caráter resistente não acontece de maneira discreta, ainda que camuflado em alegorias. Sobre isso, Eagleton (1978), tecendo comentários sobre a crítica marxista, fala a respeito da tendência da escrita política revolucionária e resistente em obras, a qual aumenta a cada vez que o momento político a tensiona. Entretanto, na realização dessa escrita não contida e em resposta ao meio social, há uma maior dificuldade de adentrar nas bolhas dominantes, provocando uma reação

de imediato ao meio. Candido (2000, p. 5) concorda que chamar a atenção a uma verdade, exagerando-a ou explicitando-a, pode ser uma estratégia importante, “mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega [a escrita] injustamente para a categoria do erro”. Considerando isso, obras como as que aqui foram citadas terão mais dificuldades de serem lidas em lares com cunho ideológico contrários ao que se propõe a obra ou entre classes dominantes, pois são facilmente identificadas e refutadas. Além disso, como no Brasil a população alfabetizada ainda se limitava àqueles que tinham poder aquisitivo, provavelmente estas obras encontrariam muita dificuldade para chegar ao seu leitor final. No entanto, é preciso observar que muitos dos objetivos de produções como essas não são necessariamente acessar todas as classes de leitores ou passar despercebidas, mas ultrapassar a barreira da censura.

Além disso, ainda sobre a dificuldade de adentrar no discurso dominante, obras como essas, que foram escritas durante a ditadura, se limitam a contrariar o regime totalitário instaurado e não a causa da ascensão desse regime. Por isso, a atenção se volta para o ditador, construindo um cenário em que a diegese se passa em um estado de exceção. Rosa (2014), tecendo comentários sobre a diegese de *Era uma vez um tirano*, lembra que a premissa é a representação de uma carnavalização, conceituada por Bakhtin (1895-1975), ou seja, ela acontece “quando o texto literário, de alguma forma, apresenta o chamado ‘mundo às avessas’, ou seja, uma inversão crítica e/ou satírica das formas tradicionais do poder estabelecido e da organização sociopolítica da sociedade” (SILVA *apud* BAKHTIN, 2009, p. 147). Assim, para a resolução da problemática da inversão de papéis contada pelo enredo nas obras, basta que o rei aprenda algumas lições para voltar à normalidade. Esse aprendizado, em dois dos casos, ocorrerá por meio da interferência do herói criança, que ensina os valores democráticos, da diversidade e da união – todas as obras ilustram um arco-íris, um desfecho pós-chuva, como finalização. Essa premissa de resolução é comum quando analisamos alguns caminhos tomados pelos países que passaram por regimes ditatoriais, principalmente na América Latina. Quase todos saem do estado de exceção por meio de eleições diretas. Sobre isso, Nun *et al.* (1978), analisando o desfecho ditatorial na Argentina, que passava pela campanha eleitoral de Juan Domingo Perón, comenta que

A incumbência desta facção de direita era defender o sistema, segundo as linhas da afirmação de Perón de que "devemos trabalhar a fim de as

confrontações sejam resolvidas com uma mudança de governo e não uma de sistema". A meta da direita, então, era ganhar uma posição mais vantajosa no sistema de dependência, e em troca poder assegurar a paz social "sem sacrifício de qualquer classe". (NUN *et al.*, p. 15).

Portanto, a "paz social" se faz pela troca ou pelo aperfeiçoamento do rei, no contexto dos livros aqui selecionados. Pesavento (1994, p. 65), analisando a construção de identidade operária no Brasil, define essa representação alegórica como uma configuração de imagens-ideias, que "se expressa nas práticas sociais externas e construídas historicamente". Nessa definição, a autora analisa o desfecho da peça teatral *A honra proletária*, de 1906, o qual se aproxima da representação observada aqui.

O *gran finale*, contudo, não é mais uma vez a revolução social, mas a vitória do bem sobre o mal, da justiça sobre a iniquidade, como num conto de fadas. Que expectativas uma peça dessas atenderia? há esperança de que os patrões se regenerassem, se fossem maus? à crença de que, no final, a nobreza da alma se sobreporia e faria triunfar a justiça social? Saídas, sem dúvida, baseadas em performances individuais e critérios morais, que ficam abaixo de uma conscientização propriamente política da questão social. (PESAVENTO, 1994, p. 69).

É nesses enquadramentos que as obras desse grupo não fogem da estrutura de contos de fadas, pois elas agregam os símbolos dessa literatura que tem como dicotomia o bem contra o mal para reagir à pressão fascista do meio social. Löwy (2005, p. 84), comentando sobre a tese VIII de Benjamin, fala sobre como a soberania se instaura, ela "quase obriga que a imagem do soberano se realize no sentido do tirano". Assim, essa imagem do soberano como tirano e a ideia de que a problemática se constitui no caráter desse "vilão" fazem do suporte um mero instrumento de denúncia e enquadramento das representações exigidas como resposta à coerção do meio utilizadas pelos adultos. Por outro lado, Anduretto (2012), na obra *Por uma literatura sem adjetivos*, ao analisar os contos de *El anillo encantado*, conclui que uma literatura moralista, a qual esteve presente em muitos séculos das narrativas orais, traz contradições sobre o que espera ser ensinado, pois "parti[u] às vezes de histórias pouco educativas (o amor vale mais que as diferenças de classe ou é possível ser feliz sem ter nada)" (p. 21). Diante disso, é preciso diferenciar obras moralistas que propagam as contradições sistêmicas, daquelas que a questionam, ainda que usando a dicotomia entre bem e o mal.

Diante disso, entraremos para a próxima seção com o contexto de que as obras de segregação estarão fora de regimes de tensão totalitária, assim tendo o

trabalho de analisá-la com o dever de manter “o pé” no passado, isto é, não esquecendo do que aqui foi dito sobre as obras escritas sob o regime da Ditadura Militar, pressupondo, desde já, que a imagem que esta geração de obras sobre reinados irá deixar é de “uma geração vencida” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 115). Portanto, as obras que ousaram resistir à censura, limitando-se a esse único dever, pedem às que vierem depois “não a gratidão por nossas vitórias, mas a lembrança de nossas derrotas.” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 115).

3.3 Não deve ter um rei na barriga – obras alegóricas de segregação.

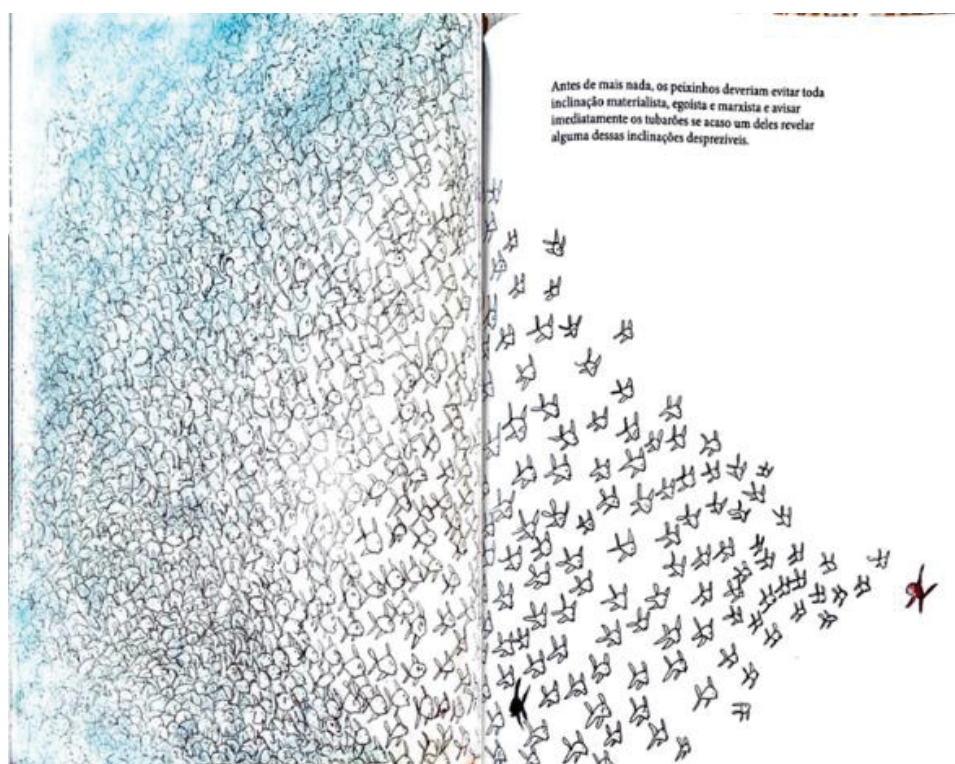
Se nas obras didáticas nega-se a linguagem infantil, ao contrário, nas obras de agregação, ela é integrada, ainda que com um objetivo exclusivo de responder ao sistema coercitivo. Por outro lado, as obras dessa seção, as alegóricas de segregação, se diferenciam pela renovação do sistema simbólico, portanto é suposta uma autenticidade na literatura destinada à criança. Dessa suposição, é preciso esclarecer dois cuidados: a relação entre as obras nada tem de linear ou evolutivo, como veremos na crítica de Benjamin (1987) sobre o panorama progressivo da história dado pela crítica marxista; como também deve-se pontuar que uma obra infantil que tenha de fato uma destinação para crianças requer uma definição definitiva de infância, no entanto sabe-se que esse conceito muda ao longo da materialidade histórica. Esclarecidos sobre os riscos que nos propomos aqui, tomaremos esta seção apenas como uma tentativa de delimitar essa categoria, portanto não haverá uma análise concreta do livro selecionado, como feito nas sessões anteriores. Para esta análise particular, desenvolveremos com mais profundidade um estudo da obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), de Sidónio Muralha, a qual julgamos se enquadrar no grupo de “obras de segregação”.

A obra de Muralha (1998) foi escrita no momento pós-ditadura e, apesar de não estar submetida a um regime de tensão, levanta questões revolucionárias, ousando, inclusive, representar uma revolta (ou revolução) entre os personagens. Se nas obras com alegorias de reinados o caráter de resistência é feito de maneira indiscreta e literal, em *A revolta dos guarda-chuvas* utilizam-se todos os mecanismos, estruturais e representativos, da literatura para crianças para as construções de metáforas. Essas metáforas não respondem a representações específicas de uma época, mas trazem um caráter universal na tentativa de resistir aos opressores. Completando a ideia de Benjamin (*apud* LÖWY, NAÏR, 2008, p. 59), ressalta-se que “o que lhe interessa, no

passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre as forças produtivas, [...], mas a luta até a morte entre os opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados”.

A partir disso, questiona-se: qual é o melhor momento para que esses interesses sejam melhor representados ou entendidos? Para falar dessa “luta até a morte” entre as classes ao leitor criança, é mais adequada uma abordagem didática? O assunto revolucionário se torna mais propício se a obra estiver sob um regime totalitário? Ou as metáforas de forma “universal” das obras fora de regimes de tensão são mais significativas? A resposta para essas questões, a partir do que foi e o que será dissertado a seguir, é que “não há um instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 134). No fim das contas, o historiador revolucionário, a classe proletária ou o autor ficcional que decide contar a versão dos oprimidos vão contracorrente, escovando a história a contrapelo. Brecht, aliás citado na própria Tese VII de Benjamin, representou esse cenário metafórico sobre ir contracorrente de forma belíssima em sua obra *Se os tubarões fossem homens* (2018), a qual fazemos questão de trazer junto a ilustração de Nelson Cruz, que enriquece ainda mais a obra.

FIGURA 8 – Contracorrente



FONTE: *Se os tubarões fossem homens*¹², 2018, p. 18 e 19.

De forma irônica, a obra deduz que, se os tubarões fossem homens, assumiriam uma posição de exploração sobre os peixes, mesmo que aparentemente assumam um papel de “tutor” deles. Assim, se algum peixe apresentasse uma visão “materialista”, uma atitude “egoísta” e “desprezível” na visão dos tubarões, é preciso que os tubarões sejam alertados. Na ilustração, o peixe vermelho vai ao contrário do fluxo dos outros peixes, contracorrente, parando-os. Se, além da pintura do anjo – *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee – presente na interpretação de Benjamin, pudéssemos representar uma visão imagética do que seria escovar a história a contrapelo, a ilustração acima talvez pudesse assumir a visão dessa práxis.

Para concluir esta seção, ainda falta cumprir a promessa de defini-la. Sobre o caráter de segregação, isto é, aquele que inova o sistema simbólico do imaginário, será preciso analisar a obra de Muralha em específico, tarefa que será feita no próximo capítulo deste trabalho. Por hora, há de se destacar o que é o verdadeiro “estado de exceção”¹³. Enquanto as obras sob regime de tensão resolvem um desfecho carnavalesco, aqui há uma resolução permanente tendo em vista um caráter mais amplo do funcionamento dos sistemas de exploração capitalista. Sobre isso, Benjamin comenta, “o carnaval é um estado de exceção. Um derivado dos antigos saturnais durante os quais o superior e o inferior trocavam de lugar [...] Ora, um estado de exceção não pode ser definido precisamente em oposição total a um estado ordinário” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 86). Portanto, as obras deste grupo reivindicam cenários prefigurados permanentes, no entanto não esquecendo das lutas do passado. A obra de Muralha (1998) materializa-se como uma tentativa de rememoração do passado, traçado pelas obras anteriores, que reivindica, no presente, evitar “o instante de perigo”, isto é, “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Por isso, o personagem Seda Preta avisa “se alguém que me lê for lá e encontrar o senhor Calvo [...], diga-lhe, da parte do Seda Preta, que foi seu guarda-chuva no tempo da escravidão, que nenhum de nós tem saudades dele, antes pelo contrário. Os guarda-chuvas são como os homens, detestam tiranos” (MURALHA,

¹² Transcrição do texto verbal: “Antes de mais nada, os peixinhos deveriam evitar toda inclinação materialista, egoísta e marxista e avisar imediatamente os tubarões se acaso um deles revelar alguma dessas inclinações desprezíveis”.

¹³ Lendo os textos de Benjamin, Löwy (p. 104 e 105) cria a hipótese de que o verdadeiro estado de exceção é a legitimidade que se dá na dominação de uma classe sobre a outra em um sistema democrático, segundo o termo usado pelo autor, uma espécie de *Herrschaft*.

1998, p. 14). Para tanto, a obra deste grupo manifesta-se como uma articulação do passado, prefigurando o futuro, daí a ideia de um lampejo, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”. (BENJAMIN, 1987, p. 224). Portanto, o passado, em uma linha não necessariamente temporal e linear, é visto pelas obras que se propuseram a ser resistentes ao contexto de produção, em outro ponto de vista, há as obras que se apoderam dessa lembrança do passado “tal como ela lampeja num instante de perigo” e criam novos símbolos para uma representação permanente e honesta ao leitor criança.

4 GENUÍNO LIVRO

O nome dado a esta seção é uma resposta ao que Hunt (2010, p. 240) delimitou como livro genuíno, isto é, o livro que verdadeiramente quer se destinar ao leitor criança e, por negação, não é um livro para o adulto. É preciso ponderar sobre esse limite, pois pressupõe que a obra destinada à criança tem um certo controle quando está em circulação. Assim, é suposto que, se o livro segue todos os “clichês” de uma linguagem infantil, naturalmente uma criança irá escolhê-lo em uma prateleira. Há uma ilusão nessa premissa, uma vez que sabemos que a literatura infantil nasceu com um propósito pedagógico, portanto essa linguagem “supostamente infantil” foi criada também com o conceito de infância. Desse modo, não é possível conceber uma linguagem para essa literatura que não esteja carregada de suas funções.

Embora queiramos nos livrar daquela que se dedica exclusivamente a ensinar, não consideramos cabível, pela trajetória historicamente dialética da construção da burguesia – uma das maiores fomentadoras dessa linguagem didática –, uma obra exclusivamente, como o autor acredita, com uma “leitura formatizada por algo que não o prazer” (HUNT, 2010, p. 77). O leitor é sempre hipotético, assim sempre há uma imprevisão do desejo e do desfrute. Além disso, se há possibilidade de que a leitura seja apenas de fruição, esquecemos do processo histórico que perpassa a motivação do texto, mas, se reduzirmos a um pedagogismo dos discursos dominantes, deixamos de lado seu potencial universal e revolucionário, como lembra Meireles.

Ah! tu, livro desprezioso, que, na sombra de uma prateleira, uma criança livremente descobriu, pelo qual encantou, e, nas figuras, sem extravagâncias, esqueceu as horas, os companheiros, a merenda... tu, sim, és um livro infantil, e o teu prestígio será, na verdade, imortal. (MEIRELES, 2016, p. 19-20).

Bosi (2003, p. 275) nos lembra como seria uma possível interpretação da obra, que ultrapassa a forma e o conteúdo, ampliando-se para um olhar sobre o *evento* da produção literária, o qual envolve todo o acontecimento vivenciado, incluindo a *temporalidade e subjetividade*¹⁴. Autores como o Hunt (2010, p. 290) interpretam essa

¹⁴ “Em outras palavras: o infinito suceder cósmico e histórico, que nos precede, nos envolve e nos habita, sempre, e em toda parte, do nascer ao morrer, só se torna um evento para o sujeito quando

“imortalidade” mencionada por Meireles não como consequência de um livro infantil que finalmente deixou a moral de lado, mas como uma “sede de subversão” que essa literatura suscita. Segundo ele, essa subversão pode ser traduzida como uma “conspiração de autores adultos com seus leitores contra o resto do mundo adulto”, o que, como já contestado anteriormente, no fundo, para o autor, disfarça um extremo conservadorismo. Deixando de lado o alinhamento que essa afirmação tem com a “teoria da ferradura¹⁵”, é preciso admitir que de fato essa conspiração ocorre. A tese *O rei está nu* (ROSA, 2014) relembra, por exemplo, os escritores brasileiros que migraram para a literatura infantil durante a ditadura para poder expressar uma linguagem resistente a esse cenário. O que vimos no capítulo anterior é que, por estar sob regimes de tensão, é possível que essa linguagem tenda a ser mais didática, pois há a necessidade de rememorar o que é um regime democrático. No entanto, de longe, essa tendência se assemelha a princípios conservadores que a própria literatura infantil carrega em suas concepções tradicionais. Há ainda o fato de que fora dos regimes de tensão é possível haver uma liberdade maior da experimentação simbólica, o que chamamos aqui de obras de segregação.

Se de um lado há uma experimentação de uma composição para a criação de novos símbolos, por outro apega-se ao que se tem de mais seguro na comunicação com seu leitor. Por isso, há um certo atrevimento aqui em insistir que essas obras, ainda que revolucionárias, são genuinamente infantis. Isso porque, além de superar e se posicionar contra o sistema dominante, não mais contra os ditadores como as manifestações literárias do capítulo anterior, as novas obras pretendem concomitantemente se comunicar com o leitor criança e, por consequência, ao haver essa comunicação genuína, ser preferidas desse leitor. Cecília Meireles (2016), no capítulo “Livro que as crianças preferem”, aponta o alívio que seria se chegássemos a uma homogênea receita sobre que seria um livro genuinamente infantil. O que de fato acontece é que, quanto mais fecharmos esse modo de preparo, mais facilitado fica para aqueles que possuem uma intenção pedagógica, a qual atende os discursos

este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora; enfim quando o sujeito concebe sob um certo ponto de vista e o acolhe dentro de uma certa tonalidade afetiva.” (BOSI, 2003, p. 276)

¹⁵ Termo do escritor Jean-Pierre Faye (1925 –) faz alegoria às pontas de uma ferradura que se aproximam, representadas pela extrema direita e extrema esquerda, assim, as duas ideologias teriam supostamente princípios semelhantes. É preciso ter cuidado ao associar qualquer linguagem a essa falácia, uma vez que qualquer produção literária está embutida de ideologia, assim, “[a língua] é pura e simplesmente fascista; porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer” (BARTHES, 1973, p.17). Diante disso, de longe essas ideologias se parecem, pois, tomando a citação de Barthes como referência, cada lugar “obriga” e necessita de formas diferentes para dizer ou ocultar.

dominantes, e isso pode ser visto em qualquer esfera da arte. Mas, para que não haja uma relativização por completo, consideramos alguns aspectos estéticos e linguísticos que podem nos dar um norte do que seria um livro feito honestamente para uma criança. A intenção de dissertar sobre esses aspectos é chegarmos à obra *A revolução dos guarda-chuvas* fazendo as devidas aproximações.

Considerando o que foi dito, para a literatura genuinamente infantil e revolucionária, então, não interessa o pudor ao falar sobre política com o seu público, nem “hipercodificar” a linguagem para se tornar mais clara caso fale sobre esse assunto. Segundo Benjamin (1987, p.236), as crianças exigem uma linguagem clara e inteligível, “mas não explicações infantis”. No entanto, essas explicações honestas não excluem artefatos como a ilustração, pois “estudos sobre preferências infantis tendem a mostrar que elas apreciam imagens realistas, estilizadas, quase abstratas e caricaturais, desde que haja unidade e harmonia entre a história e a imagem”. (CASS *apud* HUNT, 2010, p. 240). Portanto, não dá para ignorar esse ganho que a literatura infantil adquiriu ao longo dos anos, uma vez que a ilustração não é exclusividade dela. No caso da nossa obra estudada, a ilustração da Eva Furnari (1948 -) compôs o livro somente em sua segunda edição, e é nessa transição entre edições que o livro de fato tomou forma, dando sentido e sustentando a narrativa quando incluída em um projeto gráfico.

Para detalhar mais essa transição, entre a primeira edição da obra e a republicação aqui no Brasil, é preciso contextualizá-la em seus momentos de publicação, os quais influenciam a vida do autor. Sidónio Muralha (1920-1982) viveu parte da sua vida exilando-se devido às suas escolhas políticas e aos inúmeros episódios totalitários que o mundo vivenciou. Segundo sua biografia disponível na Fundação Sidónio Muralha em 1940, em sua cidade natal, Lisboa, o autor sofreu perseguições da ditadura Salazarista, esta que inspiraria o Estado Novo no Brasil posteriormente. Diante disso, o autor mudou-se ao então Congo Belga, onde casou e teve seus filhos. No entanto, em 1960 passou por mais uma instabilidade política, que culminou na independência da República do Congo, o que o levou a mudar-se para Bruxelas e, devido a sua atuação profissional, instalou-se no Brasil em 1962, permanecendo em Curitiba até o final de sua vida. A mudança para o Brasil deu-se pouco antes da instauração do regime militar, o que nos leva a crer que, ao passar boa parte de sua vida sofrendo por crises políticas caóticas, o autor possivelmente tinha suas motivações para lutar contra qualquer autoritarismo. Embora tenha feito

ensaios e romances, é na literatura infantil que o autor é mais conhecido, merecendo algumas reedições aqui no Brasil após a sua morte. Em *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Natércia Rocha (2001, p. 142) demonstra que "muitas vezes, Sidónio Muralha encontra no animalismo o caminho para levar alegria e poesia ao mundo dos mais pequenos, sem deixar de ter olhos para o que se passa no mundo e não ocultando às crianças". Mário Dionísio deixa também registado, sobre *Bichos, Bichinhos e Bicharocos* (1949), que "[se trata] do livro infantil mais seriamente preocupado, na sua concepção e realização, com a personalidade da criança que me é dado a conhecer." (DIONÍSIO, 1950, p. 52).

A revolta dos guarda-chuvas não foi a única obra a que o autor se dedicou a falar sobre temáticas políticas para as crianças. Em *O Companheiro* (1975), a história se baseia em relações bem concretas das contradições capitalistas e colonialistas, em que o dono de um chapéu verde, o democrata, vai contra o Senhor Fascista, visto que, enquanto um "não defendia só a liberdade, mas a liberdade de todo o mundo. Não queria livros só para crianças ricas, mas para todas as crianças do mundo" (1975, p. 3); o outro "para governar, ele comprava pessoa. Comprar pessoas é comprar gestos, os pensamentos, a consciência, a colaboração das pessoas." (1975, p. 4-6). Já em *Sete Cavalos de Berlinda* (2ª ed. 1997), são introduzidas palavras do campo-semântico marxista, como fábrica, operário, baixos salários e mais-valia, em que sete cavalos, trabalhando dentro dos carros de forma exaustiva, decidiram mudar de profissão. Nota-se uma mudança da representação das personagens, agora cavalos, ainda que acompanhada de uma linguagem carregada de pré-requisitos ao leitor, pois não são só cavalos, mas cavalos proletários. Outra obra que vale a pena ser citada é *Os três cachimbos* (2ª ed. 1997), na qual o personagem principal é um cachimbo feito de argila, o mais simples e mais barato entre os outros; então, por ser de materiais baratos, é comprado por companheiros que tinham "pouco dinheiro", o que lhe trouxe mais alegria, comparado aos amigos da vitrine que eram de materiais mais caros. Percebe-se uma introdução sutil ao leitor a discussões de classes sociais, embora a obra não reflita de forma aprofundada sobre a existência das classes ou os conflitos que elas suscitam, como é feito na obra que analisaremos.

Enfim, quanto à sinopse do objeto dessa pesquisa, trata-se da história de um guarda-chuva chamado Seda Preta, o qual, sendo narrador e protagonista, conta que *nos tempos de escravidão* vivia com seu dono, o tirano senhor Calvo, que, de forma contraditória, *tinha uma enorme cabeleira*. Seu dono colecionava guarda-chuvas e os

maltratava abrindo-os em seu quintal como se fossem cogumelos. No enredo, é em uma ida ao dentista que o estopim acontece. O dono, ao esquecer Seda Preta, volta e o insulta na frente de todos. Seda Preta, quando conta aos amigos o ocorrido, os quais também eram maltratados, narra que foi tomando “forma a revolução que os historiadores chamariam de Revolta dos Guarda-Chuvas” (1998, p. 10). Em um domingo, depois de o senhor Calvo abrir os guarda-chuvas de sua coleção, chutou um deles para longe por simplesmente não gostar dele. Diante disso, o dono levou “cacetadas” de todos os guarda-chuvas e foi levado ao dentista para ser deixado pendurado como um guarda-chuva. Logo à frente, será analisado cada símbolo que essa história possui, por ora, notemos que o narrador/personagem conta uma história do passado e, ao contrário do que ocorre em todos os livros citados no capítulo anterior, essa não resultou em uma resolução pacífica, pois a classe dos oprimidos protagoniza uma revolução.

As últimas obras citadas e resumidas, exceto *O Companheiro* (1975), fazem parte de uma compilação de contos publicada em 1977, em Lisboa, quando Sidónio já residia no Brasil. É importante contextualizar essa primeira edição da obra como um momento importante para a vida do escritor, pois “nos anos 70, sobretudo após a revolução de 25 de abril de 1974, em Portugal, publicou, ao ritmo de mais de um livro por ano, vários títulos para crianças entre poesia e prosa” (FUNDAÇÃO, 2021). A revolução, conhecida como Revolução dos Cravos, foi marcada por uma série de acontecimentos, como manifestações populares, confrontos armados e a queda do regime. Um dos símbolos mais icônicos do movimento foi o uso de cravos vermelhos, que foram colocados pelos manifestantes nas armas dos militares e nas lapelas das pessoas, simbolizando a não violência e a esperança de uma nova era, embora essa singeleza não tenha sido recebida de forma recíproca. É nesse momento pós-ditadura que nossa obra é concebida.

Na primeira edição, há apenas uma ilustração para o conto *A revolução dos guarda-chuvas*, mostrado na Figura 9 à esquerda. Ademais, a obra tem o formato vertical e toda história desse conto se faz presente em apenas duas páginas, o que torna o texto denso, mas válido dentro da proposta de uma coletânea de contos. Já na segunda edição, há páginas duplas, sendo divididas entre texto e ilustração em cada página, e seu formato, dessa vez, se faz de modo vertical (à italiana), o que “permite a organização plana das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo, e a realização de imagens sequenciais”. (LINDEN, 2011, p. 51). Esse tipo

de orientação do formato possibilita a exploração de imagens bastante amplas, facilitando a valorização das ilustrações, uma vez que se propõe a uma visão panorâmica e com movimento. Além disso, pode-se pressupor que, com a mudança do formato vertical para o horizontal, a nova edição precisa ser manipulada com duas mãos, e, por ser mais leve e maleável, há uma facilidade do manuseio tanto para contações de histórias quanto para leituras individuais, já que “os livros grandes são mais atraentes e mais fáceis para elas [as crianças] segurarem e manusearem”. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 308)

Quanto ao contexto histórico de publicação da segunda edição, em 1998, o Brasil vivenciava um momento marcado pela consolidação democrática após o período da ditadura militar, que durou de 1964 a 1985. Nesse momento, o país já havia completado dez anos desde a promulgação da Constituição Federal de 1988, que estabeleceu as bases para a organização política, social e jurídica do país. Ademais, é a partir das décadas de 40 a 70 que o mercado editorial da literatura infantil se amplia, ganhando uma autonomia. Segundo Fúlvio Saraiva (2012), em sua dissertação sobre o mercado editorial brasileiro, pode-se considerar que esse período é um momento de formação dessa literatura, o que pode ser explicado pelo incentivo do estado a um salto de desenvolvimento profissional do autor. O que não foi mencionado no estudo é que nesse período tanto o golpe de 1930 quanto o de 1964 perpassam por esse *boom* editorial. E, então, temos a suposição, levantada por Rosa (2014), já mencionada anteriormente, de que os autores da literatura nacional utilizam da literatura infantil ou como fuga da perseguição e censura ou como oportunidade de engajamento no novo mercado em expansão.

A título de exemplo, Graciliano Ramos, logo após sua liberdade, preso pelo regime de Vargas, é convidado pelo Ministério da Educação a escrever um livro infantil que posteriormente irá ganhar um prêmio desse mesmo ministério. *A terra dos meninos pelados* (1ª ed. 1939) revela um menino diferente dos outros, com o olho direito preto, o esquerdo azul e a cabeça pelada, que não é aceito até chegar a uma terra em que todos se parecem com ele. Uma possível interpretação a ser feita é que a obra é um retrato do próprio autor comunista, que sofreu perseguições na terra onde qualquer um assustava-se com o “espectro” desse pensamento. O fato é que havia uma contraditória motivação para produzir literatura nessa época, pois ela era motivada pelo estado, entretanto era usada como resposta à censura do próprio estado, como pode ser visto no trecho

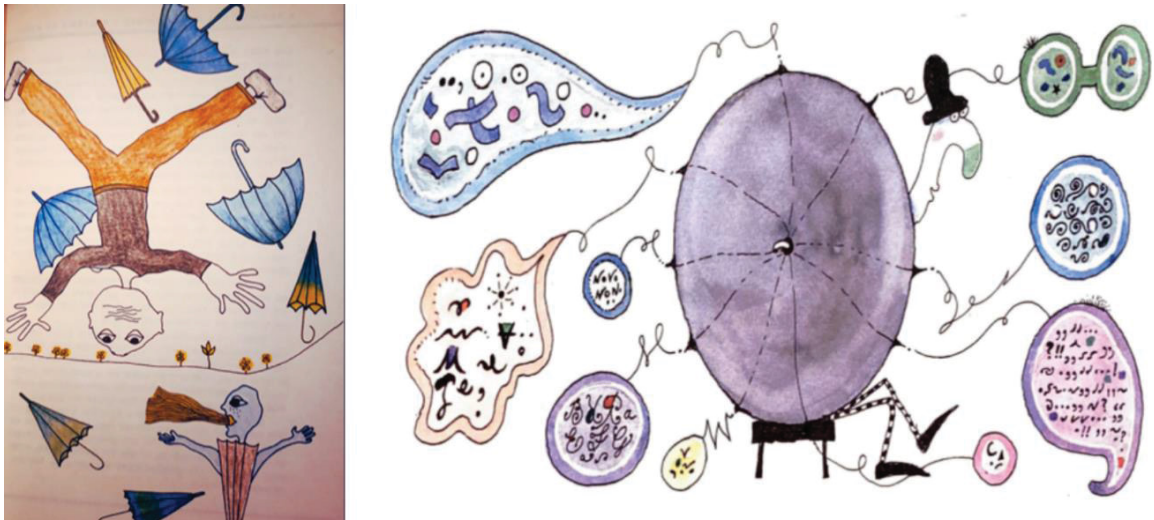
Apesar da censura e das perseguições, Vargas, disposto a revelar sua face conciliadora e paternalista, passou a desenvolver uma política sistemática de "assimilação da inteligência nacional", desenvolvida em especial pelo Ministério da Educação - a princípio sob o comando do jurista Francisco Campos e, depois, de Gustavo Capanema [...]. (BUENO, 2010, p. 353).

Retornando à obra de Muralha, sua segunda edição possui mudanças significativas no projeto gráfico, pois estava mais distante do momento histórico tensionado, se compararmos à primeira edição, e todas essas mudanças influenciaram as constatações que serão feitas a seguir. Ao considerar todos esses fatores descritos, descartamos a obra e o seu leitor como unidades inorgânicas, sem nuances variadas, pois a tarefa de interpretar as estruturas textuais e contextuais é também “recompôr aquele movimento para um sentido que atravessou o discurso a ser lido” (BOSI, 2003, p. 277). Longe de uma direção à causalidade da obra, a tentativa de a descrever aqui é de entender o sistema simbólico e “reviver em si aquele movimento plural de sentido que faz jus não só às regularidades do poema como às suas fraturas e contradições”. (BOSI, 2003, p. 278).

O que torna a obra *A revolta dos guarda-chuvas* (1998) a escolha dos nossos estudos é não só a composição desse “evento contextual”, conceito descrito por Bosi (2003), mas as escolhas do projeto gráfico da segunda edição, que se dedicam às estratégias genuinamente infantis, se é que já podemos adjetivá-la assim. Linden (2011, p. 39), embora com ponderações, qualifica como uma representação convencional o emprego de ilustrações em tons pastéis, escolha principal de Furnari nessa nova edição. Além dos tons pastéis, há o uso da diluição das tintas deixando uma textura sombreada e lisa, muito usado em livros ilustrados destinados a crianças pequenas (LINDEN, 2011, p. 36). Sobre o material do suporte, agora com uma gramatura mais leve comparada à primeira edição¹⁶, é usado o papel *couché*, o que acentua a impressão das cores, mantendo a qualidade da ilustração, além de facilitar a virada de página do leitor iniciante por ter mais aderência ao toque.

¹⁶ A primeira edição utiliza o papel pólen que se trata de um papel coloração levemente amarelada – como pode ser visto na figura 8 -, devido à falta de processo de branqueamento, assim, com um custo menor na produção, mas alterando a coloração da ilustração.

FIGURA 9 – Ilustrações da primeira e segunda edição



FONTE: À esquerda, *A revolta dos guarda-chuvas* (1977), ilustração de Ana Machado. À direita, *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), ilustração de Eva Furnari.

Como a primeira edição possuía somente uma ilustração, na qual os elementos da figura não seguiam orientação espacial, a ilustradora optou pela tridimensionalidade das figuras – em algumas ilustrações é possível observar quadros na parede atrás dos personagens – ainda que a ambientação seja mínima e reduzida. Em um contexto semelhante da obra de Sandberg, a autoras novamente nos complementam, dizendo que “os cenários são familiares e comuns. [...] Quase sempre, contêm apenas os objetos essenciais do enredo, circundados por espaço em branco.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 88). Ademais, pela escolha reduzida do cenário, observa-se que o texto e as imagens são simétricos, criando uma redundância. Isso porque, segundo as autoras da citação, esse tipo de ambientação evita tudo que não possa ter associação imediata com o enredo, assim, não necessitando de pausas longas em cada folha dupla. Diante disso, pressupõe-se que, pela facilidade da associação entre o texto verbal e não verbal, incentivando a rápida virada das páginas, com a formatação vertical e panorâmica, a obra possa ser dirigida a leitores mais novos.

Sobre a natureza das figuras, é possível destacar, a partir da observação da Figura 10, que a ilustradora prefere retratar os personagens com humor e uso de *nonsense*, o que se mantém fiel ao seu traço, muito semelhante às primeiras experimentações do livro ilustrado. Observa-se nesses traços que há uma desproporção do corpo dos personagens, com tamanhos exagerados e contorcidos.

A qualidade impressionante de sua obra reside na maneira simples como aborda questões gráficas e na delicadeza com que retrata os personagens, mesmo aqueles com características “feias”, ou representando o vilão da história, tornando-os extremamente envolventes. Sua técnica se aproxima do universo cotidiano das crianças, dando a sensação de que os desenhos foram criados ali, na página, momentos antes de o leitor abrir o livro. Magalhães e Zilberman (1987, p. 150) apontam que o *nonsense* é muito comumente usado para quebrar o distanciamento e conquistar a adesão do leitor mais novo. Portanto, temos um recurso que desconcerta e acolhe ao mesmo tempo. Maurice Sendak (*apud* Hunt, 2010, p. 236), ilustrador e escritor de *Onde Vivem os monstros*, refuta a crítica feita sobre suas ilustrações desproporcionais, dizendo: “Eu conheço as proporções do corpo de uma criança. Mas estou tentando desenhar o modo como as crianças se sentem – ou melhor, o modo como imagino que elas se sintam”. Assim, as tensões presentes, tanto em um contexto fora da obra quanto dentro da obra, são familiar e contraditoriamente harmonizadas pelas ilustrações que despertam um acolhimento demasiadamente ideal.

FIGURA 10 – Traços de Eva Furnari na ilustração



FONTE: A revolução dos guarda-chuvas, p. 6

Lembrando que é com a presença das ilustrações que a literatura infantil de fato se valoriza em uma perspectiva histórica. Benjamin (1987, p. 238), em seu excerto *Livros infantis antigos e esquecidos*, até perdoa as obras *antiquadas e tendenciosas*, aquelas de cunho pedagógico, quando aderem à ilustração por terem um interesse de alcance da criança. Diante disso, como é dito no item “literatura para crianças”

desenvolvido neste trabalho, a ilustração nem sempre foi bem-vista, por isso, o ganho que a segunda edição de Muralha obteve com as ilustrações é imensurável. Essa resistência à adesão da ilustração é compreensível, pois, como lembra Ricardo Azevedo (1993, p. 45-48), um grande contribuinte para ilustração no Brasil, o ilustrador interfere no resultado e interpretação do texto, assim criando mais uma informação. No entanto, textos didáticos preferem fechar essa interpretação, sendo mais precisa e neutra, não dando margem a outras interpretações, levando os leitores a uma única conclusão. Assim, com o livro aderindo à ilustração e de fato se propondo a ser literária,

[...] as premissas e expectativas são outras. O comprometimento é com a ficção e com a poesia. O texto pode se dar ao luxo de ser ambíguo, emocional, introspectivo, subjetivo e arbitrário. Pode ser simbólico ou mágico. Se quiser, cria palavras. Se quiser, inventa um mundo inexistente ou aborda o impossível. (AZEVEDO, 1993, p. 46).

Uma outra mudança evidente entre as edições é a ordem em que a leitura se dá, o que é fundamental para antecipar ou tensionar o acontecimento do enredo – esse efeito será notado mais adiante na análise da trajetória do herói no enredo. Nas primeiras páginas do livro, que deve ser lido com as páginas duplas, o texto mantém-se na esquerda e a ilustração na direita; no entanto, após a apresentação do conflito, o livro muda a ordem de aparecimento dos textos, o não-verbal na direita e o verbal na esquerda. Assim, “se o texto é lido antes da imagem e é o principal veiculador da história, ele é percebido como prioritário. A imagem, apreendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto”. (LINDEN, 2011, p. 122).

Dessarte, observa-se uma preocupação do projeto gráfico para a segunda edição, inserido em um mercado editorial nacional mais maduro, bem como em um contexto estabilizado da democracia. Apesar disso, o conteúdo da obra prevalece uma narrativa com uma impressão de testemunho histórico, em que predominam a violência e o destaque nas tensões entre o opressor e o oprimido. Ademais, esse conteúdo, embora produzido primeiramente em Portugal e depois no Brasil, carrega um assunto que qualquer um compreenderá, pois entende-se que as relações de poderes se dão na esfera familiar, nas representações políticas ou nas diferenças de classes, visto que, em suma, estamos diante de assunto universal.

[...] Todavia, quando surgem possibilidades de comunicação entre os grupos, a sua universalidade pode afirmar-se, e até mais do que sucede com as obras da literatura erudita, — pois se de um lado ela radica em experiências peculiares ao grupo, de outro encarna certos temas da mais acentuada intemporalidade [...]. (CANDIDO, 2000, p. 41).

Assim, é por uma mediação com o particular que surge uma dimensão universal da obra de arte. Portanto, não reduzindo suas dimensões, mas é respondendo a um processo democrático recém reestabelecido, o qual se mantém sobre estruturas frágeis e contraditórias, que a obra surge. Surge também como resposta às obras produzidas no passado, as quais reagiam ao seu próprio contexto de produção, seja ele tensionado ou limitado ao avanço do mercado editorial. Diante disso, o conceito de totalidade na análise literária pode ser aplicado para compreender como uma obra de arte se relaciona com a realidade social e histórica em que é produzida. A totalidade implica reconhecer que uma obra literária não existe isoladamente, mas é influenciada por uma multiplicidade de fatores, como o contexto político, social e cultural, como condições conspiratórias, como ideologias predominantes e como relações de poder.

Ao considerar a totalidade, é possível analisar como a obra de arte reflete e responde a esses elementos externos, bem como ela contribui para a construção e transformação do mundo social. Por meio da análise da totalidade, podemos identificar os novos símbolos e significados que uma obra traz, que surgem como resultado do diálogo entre o particular e o universal. A obra de arte não se reduz apenas a suas dimensões formais e estéticas, mas também expressa questões mais amplas e universais, dialogando com o contexto sociopolítico em que está inserida.

Lucien Goldmann desenvolveu o conceito de "estruturalismo genético" em sua obra homônima de 1970. Ele argumenta que a criação de um sistema simbólico na obra literária ocorre através da interação entre as estruturas sociais e históricas e a subjetividade do autor. Para Goldmann, a obra literária é influenciada pelas contradições e tensões presentes na sociedade, e o autor atua como um mediador entre essas estruturas e sua subjetividade. Dessa forma, o sistema simbólico criado na obra é uma expressão das forças sociais em ação.

No entanto, para Benjamin, a obra de arte não se limita a refletir o presente, mas também estabelece uma relação crítica com a tradição e os eventos históricos. Ele argumenta que uma obra de arte pode ser um momento de interrupção na linearidade da história, trazendo à tona aspectos reprimidos e esquecidos do passado.

Dessa forma, a obra de arte é vista como um retorno ao passado, uma forma de resgatar e recontar os fragmentos da história. Uma forma de diálogo entre as abordagens de Benjamin e Goldmann pode ser encontrada na ideia de que a obra de arte é tanto um reflexo do passado quanto uma expressão criativa do presente. A totalidade da obra de arte pode ser compreendida como um movimento dialético entre o passado e o presente, em que a tradição é reinterpretada e ressignificada à luz das condições sociais e históricas da obra.

Assim, ainda que não esgotadas as discussões sobre totalidade, adentraremos à estrutura da obra, considerando seu estilo, construções simbólicas e imagéticas. Para tanto, serão consideradas as produções de sentidos que se dão a partir dessa estrutura, o que leva a implicações ideológicas e da própria leitura.

4.1 Estudo do simbólico e imagético na obra

Com a explanação que aqui será desenvolvida, será notório que, para a segunda edição da obra de Muralha, a distribuição da prosa em mais páginas – ao contrário do conto condensado em duas páginas na primeira edição – e o acréscimo das ilustrações ocupando uma página em cada dupla contribuíram para a construção mais estruturada dos símbolos, alguns trazidos pela tradição da literatura infantil e outros presentes nas representações históricas. Há uma estratégia requintada nessa distribuição do texto verbal e das ilustrações, gerando uma crescente tensão do movimento das ações propostas pelo enredo, o que leva ao seu icônico desfecho da revolta. Lembremos, no entanto, que é preciso entender que a escolha tanto do projeto gráfico quanto da narrativa deve ser englobada em uma totalidade histórica, sociológica e política. Assim, em uma perspectiva simbólica, não fixada em um signo, observa-se uma produção de sentido que responde ao contexto de produção.

Azevedo (1993) conta de forma bem descontraída, em seu artigo “Pensando nas ilustrações dos livros”, que é possível que Franz Kafka (1883–1924) tenha ficado irritado com a sugestão de capa do livro *Metamorfose* feita pela editora, pois nela havia uma ilustração fiel ao que havia na obra, um homem que se transformando em um inseto, e então conclui

Kafka tinha razão ao considerar que a imagem de um homem-inseto era inadequada para ilustrar seu texto. Na tentativa de ser “fiel ao texto”, o hipotético ilustrador confundiu textos didáticos com textos de ficção e fez uma

leitura literal e objetiva de um texto plurissignificativo e subjetivo. Em outras palavras, tomou ao pé da letra um texto simbólico que poderia ser lido, concomitantemente, do ponto de vista existencial, psicológico, filosófico, sociológico, metafísico e político. Tudo isso, repito, ao mesmo tempo! Tal capacidade de síntese e aglutinação, como sabemos, costuma caracterizar e distinguir as grandes obras da literatura. Eis porque são consideradas polissêmicas. (AZEVEDO, 1993, p. 46).

No caso de nossa análise, como visto anteriormente, a ilustração amplifica os sentidos simbólicos ao mesmo tempo que é pertinente para a literatura que se destina para a criança. Portanto, se ornamos detalhes que ampliam a história, não apenas do ponto de vista das ações dos personagens, mas na perspectiva de tornar mais crítica a fabulação, no sentido de haver a representação simbólica da depreciação das condições das classes sociais. O novo projeto gráfico pode ser visto como uma nova leitura, adaptado ao e orientado pelo público específico, adequando a obra ao seu tempo e contexto que o rege. Além disso, o enredo dialoga diretamente com as condições estruturais de classe que não foram resolvidas com a volta da democracia. Para tanto, não bastaria representar um “rei” que aparentemente não tem bons modos, mas um totalitário aos moldes capitalistas, que usa da força e da alienação para manter-se. Estamos, assim, diante da obra que colhe construções já consolidadas no sistema simbólico e as renova, dissociando-se do que se tem em um imaginário embasado em discursos dominantes, isto é, podemos considerá-la como uma arte de segregação, conforme a classificação de Candido (2000).

O herói não será, por sua vez, mais a representação de uma criança, mas de um objeto, de forma alegórica, um trabalhador alienado que desempenha uma função de todo alheia à sua vontade, culminando, assim, no que Karl Marx (2002) denomina autoalienação, ou seja, a anulação da vida pessoal. Marx ainda complementa que, ao tratar da situação de trabalho oferecida nas condições do sistema capitalista, esse exibe o trabalhador como uma mercadoria, pois, quanto maior a sua produção, mais distância ele teria de si mesmo, ou seja, o trabalhador passa a não mais ter domínio de sua individualidade. Portanto, nessa diegese, a liberdade não está sendo tomada pelo sistema organizacional político, ou a suspensão dele, como representada em outras obras expostas anteriormente, mas por uma esfera estrutural, dentro da dinâmica de injustiça das classes sociais.

Ampliando a discussão, ainda que merecesse um maior aprofundamento do assunto, o sistema simbólico em que todas as produções artísticas estão inseridas em um dado momento inovou o próprio sistema. Assim, as obras discutidas no capítulo

anterior, escritas sob um regime coercitivo e/ou resistindo a temáticas do discurso dominante, de uma certa forma desorganizaram o que já estava posto, principalmente pensando na formatação tradicional da literatura infantil. No entanto, com a organização democrática do país, ou com as novas configurações do livro ilustrado e infantil, gradativamente elas integraram-se ao sistema. É nesse contexto que surge *A revolução dos guarda-chuvas* (1998), recusando um panorama linear, mas dialético, a obra surge apoiada no que já foi construído, mas amplificando o sistema simbólico literário.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 1975, p. 24).

Se de fato há uma tocha que é passada, nos parece que toda obra artística está em algum ponto entre tradição e vanguarda. Mas, como foi explanado anteriormente, obras de cunho resistente, as quais trazem não só temáticas subversivas, mas também sua estrutura de certa forma rompe com o meio histórico e social, não aparentam poder pertencer a esses pontos de discussão canônica, pois o que é escolhido para permanecer na literatura infantil é aquilo que mais “ensina o correto à criança”, isto é, o que é mais adequado para a manutenção do sistema capitalista. Mas se já foi superada a função da literatura infantil como um instrumento pedagógico, pode-se observar outro “ser que escolhe”, a mão do mercado editorial, que dita padrões rígidos para as publicações; ou a escola, que prefere conteúdos de formação¹⁷, aqueles que facilitam o trabalho do professor; ou, por último, os responsáveis pelo leitor, aqueles que, contrários à cultura de leitura no Brasil, pagam por uma obra e decidem qual deve permanecer na estante. Portanto, “[...] onde um escritor que escreve “para crianças” deve procurar a tradição ou vanguarda? Na tradição literária universal? Na tradição universal da literatura destinada às crianças? [...]” (ANDURETTO, 2012, p. 41). Diante do impasse, que não ousamos solucionar,

¹⁷ A própria Eva Furnari, ilustradora da obra aqui estudada, publicou obras que são explicitamente suportes de um caráter pedagógico, ainda que não exclusivamente, como *Você troca?, Assim assado, Não confunda, Problemas boborildos. Problemas da família Gorgonzola* ou *Adivinhe se puder*.

cabe-nos perceber que é nesse contexto que nossa obra luta e resiste, é pelo perigo do esquecimento dentre as produções literárias, esquecimento das anteriores que a ajudaram a surgir ou esquecimento da condição de classes em que o sujeito histórico está inserido.

Diante do exposto, é inegável que a análise cuidadosa das obras literárias revela camadas profundas de significados e simbolismos, que vão além do óbvio e do literal. A relação entre a estrutura narrativa e as ilustrações demonstra a complexidade da construção do sentido, que se manifesta de forma múltipla. As obras de Muralha nos mostram a importância de considerar o contexto histórico, sociológico e político para interpretar o texto literário, pois suas narrativas são reflexo de realidades mais amplas. Além disso, a relação entre texto e ilustrações, quando bem conduzida, pode ampliar a experiência do leitor e enriquecer a compreensão da obra. Portanto, ao adentrar nesse universo simbólico no próximo tópico, buscaremos um olhar atento, sensível e crítico, permitindo que as obras literárias sejam apreciadas em toda a sua riqueza e profundidade.

4.1.1 A figura autoritária

Nesta seção, voltar-nos-emos à construção alegórica do personagem “senhor Calvo”, este que é apresentado como colecionador dos guarda-chuvas e um “tirano”, segundo o personagem Seda Preta. Sobre essa última característica, é importante observar que esse ângulo é dado pela perspectiva do narrador, que, por sua vez, é o próprio oprimido da história. Isso pode criar uma conexão mais íntima e empática entre o leitor e a história, uma vez que a narração é filtrada através das características e opiniões do narrador-personagem, influenciando a interpretação dos eventos e dos outros personagens.

Se, enquanto nas outras obras apresentadas anteriormente, a constituição do universo ficcional era centrada no ditador/autoritário/rei, dessa vez, a centralidade se dá em torno de um protagonista, que sofre com as ações desse opressor. Na primeira realidade, a mudança de condição do “vilão” da história, assim como a simpatia por ele, era mais próspera, pois quem sofria era uma grande população, uma massa condensada, sem rosto ou personalidade. Pode-se supor que essa massa se aproxima do que Le Bom (*apud* BENJAMIN, 2020, p. 80) chama de pequena burguesia, pois não se organiza em classe, ainda que sofra com a hostilidade do

autoritarismo. Nas histórias em que um ditador era representado, uma criança resolvia o problema da “indisciplina”, e não o povo que lhe obedecia, mesmo ele estando insatisfeito.

Da mesma forma, há uma visualização idealizada de que o povo é “o vivo, o generoso, o primitivo, o inocente, o irracional, uma natureza-cultura, espontânea e coletiva” (CROUZET, 1975, p. 3) Há, pois, uma representação atribuída ao povo com o seu suporte. Se endossarmos seu espontaneísmo e ação algo infantil e imatura, o que fazer com o povo em revolta que monta barricadas nas ruas, o povo-trabalhador que opera nas máquinas e faz greve e sabotagem, o povo-canalha, que vagueia pelas vielas escuras a noite? (PESAVENTO, 1994, p. 12)

Respondendo à questão de Pesavento, sobre o que fazer quando esse coletivo representado não é dócil, a estratégia da narrativa é trazer o leitor para o seu lado. Por mais que na imaginação do senhor Calvo os guarda-chuvas fossem meros objetos, compactados como massa e com a única finalidade de servi-lo, surge a figura de um herói/narrador, que, desde o começo da narração, vem se personalizando ao leitor. Isso se dá com sua própria nomeação, sua descrição física e com a demonstração de suas habilidades, como se vê na apresentação do personagem que, como em muitos livros infantis, é feita nas primeiras páginas.

Eu sou um guarda-chuva e meu nome é Seda Preta. Vou contar minha história utilizando a única vareta que conhece a língua portuguesa. As outras oito falam oito línguas diferentes e é por isso que me chamam um guarda-chuva poliglota. (MURALHA, 1998, p. 3).

Além disso, a ilustradora, como visto na Figura 9, lhe deu pernas e parte do seu corpo, nariz e boca, é composta por sua própria estrutura como guarda-chuva. Nikolajeva e Scott, ao analisar a caracterização dos personagens, afirmam que protagonistas que assumem a forma de objetos podem ser decodificados com *características, emoções e comportamentos humanos*. Ademais, “na maioria dos casos, o objeto, tal como o animal, é um disfarce para uma criança” (2011, p. 121). Assim, o leitor, identificando-se mais naquele que é explorado na obra, distancia-se da classe que explora, não havendo possibilidade de simpatia, pois “somos treinados para nos identificarmos com os personagens em foco, ou fazemos por intuição” (2011, p. 169).

Entretanto, se de um lado o leitor se distancia daquele que dá as ordens, ele se aproxima de uma realidade familiar que o cerca. Em uma escala de poder, sabe-se que uma esfera política absolutista é mais distante de uma esfera privada do

patriarcado, ainda que as duas reforcem de forma semelhante estruturas de submissão. Isto é, representar um rei e representar um dono de um guarda-chuva permite centralizar uma estrutura de poder, mas um se dá em uma esfera ampla e outra em núcleo menor. Portanto, por mais que o leitor conheça bem em seu imaginário contos de fada, reis e rainhas, a representação de poder se torna mais familiar se aquele que domina (o antagonista) está mais próximo daquele que é dominado, podendo ser uma alegoria do pai, diretor escolar ou até professor. Em uma perspectiva imagética, é possível observar que narrativas que decidem questionar estrutura de poder com alegorias de reis apresentam o opressor distante do oprimido, as ordens sempre vindas de cima (reveja a Figura 7). Nas ilustrações, vê-se com frequência um rei, na sacada de seu castelo, com o dedo indicador posicionado, dando a ordem em “praça pública” para seus súditos, como se vê na ilustração abaixo:

FIGURA 11 – As ordens dadas “de cima”



FONTE: *O dia em que todos disseram não* (2021)¹⁸, p. 8.

¹⁸ Esse interessante livro do belo-horizontino Nelson Cruz confabula um imperador, Valêncio III, que obriga o povo a guerrear. No entanto, o povoado decide que dizer “não” ao desejo do imperador. Assim, de tanto dizer não, ao saírem de casa, percebem que não precisa mais do dinheiro e começa a se organizar de maneira mais justa. O imperador, então, abandonou o orgulho e decidiu trocar sua coroa por pão, uma vez que não tinha meio de subsistência pela arrecadação de impostos, e humildemente retribuiu a troca dizendo “obrigado”.

FIGURA 12 – As ordens dadas "de dentro"



FONTE: *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), p. 4.

Por outro lado, na obra de Muralha, pode-se observar que as ordens são anunciadas quando o opressor está entre os oprimidos, “de dentro”. Nota-se que a cena ilustrada coloca em uma única dimensão o senhor Calvo e os guarda-chuvas, no entanto, é visto também que há diferenciação de poder mesmo estando em um mesmo plano. Isso porque o antagonista é maior – tamanho que será igualado depois da revolução, conforme será visto na Figura 13 – em que os guarda-chuvas repetem a mesma expressão com o dedo indicador, assim como os reis se posicionam nas Figuras 7 e 11¹⁹. Entretanto, apesar das diferenças de planos, todas as ordens, isto é, toda situação de opressão, em consenso entre as obras, é feita em público, pois precisam ser legitimadas, como visto no trecho:

Lá fiquei pendurado durante uma semana, até que o senhor Calvo voltou, abriu a boca, pagou, olhou para mim e disse:
- Olha o meu estúpido guarda-chuva! – e lá me arrastou para casa, contente de me ter insultado na presença de cinco pessoas, três das quais tinham a

¹⁹ “Moebius propõe códigos de posição, tamanho, retornos decrescentes (mais de uma vez na página), perspectiva, enquadramento, linha e capilaridade, além de cor. Todos esses códigos podem ser simbólicos, alusivos, referenciais dentro dos textos, humorísticos, ou podem estar de maneira metaficcional fora do texto, comentando-o, ou representando a intertextualidade.” (HUNT, 2010, p. 243 - 245).

cara inchada e olhavam o dentista com imenso respeito (MURALHA, 1998, p. 7).

No trecho apresentado, a primeira situação de conflito entre o antagonista e protagonista ocorre no dentista, em que outros pacientes também sofrem com os procedimentos feitos pelo profissional, mas que ainda o *olham com imenso respeito*. O dentista é uma figura interessante, pois é comum entre as crianças compartilhar um imenso medo de ter de ir a esse local, mas, como vemos na cena ilustrada da figura 10, os adultos parecem contemplar a “tortura” que é feita, assim, ainda que atônitos, todos se posicionam em um círculo em volta da boca aberta do senhor Calvo.

A cena ilustrada é importante, pois, apenas a partir da narração do texto verbal, não é o suficiente para entendermos o papel desse espaço público. Isso porque a cena ilustrada não retrata o olhar do narrador em primeira pessoa, mas o olhar do observador de fora, o olhar de quem lê. Portanto, o leitor e a ilustração são cúmplices da mesma perspectiva narrativa, o que enaltece a imagem como uma narradora da “verdade” (LINDEN, 2011, p. 135). Diante de mais uma estratégia de aproximação, observa-se que, nesse momento da narrativa, o leitor entende que há dois lados dessa relação de poderes, os adultos, que mandam e têm adoração por aqueles que praticam a dominação entre as classes, e os oprimidos, que são maltratados e contraditoriamente tutelados por eles. A palavra “tutelados” é interessante para essa característica, pois é nessa condição em que o leitor criança se encontra, podendo se aproximar das conclusões de Engels, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*.

[...] como membro da classe dominante, que pelo simples fato de exercer o poder, é responsável pelas condições do conjunto da nação e pela tutela do interesse geral, nada fez do que deveria ter feito em virtude de sua posição social e, além disso, explorou toda a nação em proveito próprio. Sob as relações patriarcais que voltavam hipocritamente a escravidão do operário, este permanecia apenas como o simples indecídúo morto de espírito, ignorando por completo seus próprios interesses. (2008, 161).

Por fim, sob a justificativa de que as coisas são assim, porque, aparentemente, sempre foram assim, as condições dos guarda-chuvas são aprovadas na sala do dentista. Com isso, vê-se uma lógica “racional”, que se demonstra contraditória e coerciva, sendo colocada no mundo da diegese, a qual se aproxima da condição capitalista. Nun *et. al* (1978, p. 31) relembra que parte do controle social está agora *subordinada à “racionalidade” do grande capital*, uma crise velada por uma

burocracia abstrata. Quando essa condição é quebrada, isto é, quando a revolução ocorre, o próprio guarda-chuva leva o senhor Calvo ao dentista para também “receber a aprovação” dessa mesma lógica que o oprimia e, assim, “oficializar” o ocorrido, cena mostrada na Figura 13. No entanto, o dentista se assusta, pois, a situação foge a uma lógica preestabelecida: “quando me viu puxar pelo pescoço o meu antigo proprietário, todo sujo e com a testa aos altos e baixos, ficou de boca aberta” (1998, p.12).

FIGURA 13 – Legitimação da revolução



FONTE: *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), p. 13.

Ora, o guarda-chuva segue as mesmas premissas de violência que o dentista ou o próprio dono lhe proporcionava, no entanto, libertando-se da condição de “escravo”, então não deveria ser pago por isso? “Julguei que ele ia pagar alguma coisa, como faziam os seus clientes, mas não. Fugiu pela porta do fundo e até hoje nunca mais o vi. Na verdade não tem importância, porque eu não preciso de dentista.” (1998, p. 12). Diante disso, assim como na visão infantil uma criança não precisa de dentista, um proletário não precisa da classe dominante.

O diálogo entre o protagonista e os personagens secundários, isto é, com o dentista ou com um taxista, revela uma dimensão do próprio guarda-chuva, a de que ele é diferente, mesmo daqueles que também exercem funções. Dantas (2020), ao analisar a gata d’Os *Saltimbancos*²⁰, se atenta ao fato de que a personagem não está

²⁰ Obra também escrita em forma de texto teatral, durante a Ditadura Militar no Brasil, foi produzida por Chico Buarque, mais um escritor que migra para literatura infantil como forma de passar pela censura. Dantas lembra que o livro foi desenvolvido sob influência do “Projeto Nacional-Popular”, baseado nas ideias de Gramsci, o projeto tem como objetivo a representação de classes subalternas.

em condições extremas de trabalho como os outros personagens, pois ela serve de adorno para sua dona, como um instrumento de status entre a burguesia. Os guarda-chuvas, mesmo que presos e submetidos ao gosto de seu dono, são mantidos como parte de uma coleção e é justo essa condição que os leva à revolta. “Por vezes abriamos no jardim, como 95 cogumelos gigantes, e ficava olhando para nós como se fosse um jardineiro de guarda-chuvas. Eu sempre detestei ser cogumelo [...]” (MURALHA, 1998, p. 5). Assim, nota-se uma redução da função dos guarda-chuvas, o que nos leva a observar que “autoritarismo, burocratização e aniquilamento da criatividade das massas são características importantes de dominação burguesa [...]” (NUN *et. al*, 1978, p. 28). Além disso, observa-se também que o contraste entre as funções alienantes pode ser motivo da fragmentação das classes, compreendendo, assim, o espanto dos outros personagens diante da prática emancipadora realizada pelos guarda-chuvas. Assim, isso nos remetendo à terceira tese sobre Feuerbach (*apud* NUN *et. al*, 1978, p. 25), em que se responde que essa “práxis surge fragmentada porque a classe é, na realidade, heterogênea. Está fracionada em grupos mais ou menos contingentes, cujas ações são, por isso, desarticuladas”.

Pensando no mesmo símbolo do personagem antropomorfizado, que pode representar o trabalhador que está em condição de adereço à burguesia, o “Mago”, conto de *Os bichos* (2015)²¹, do neorrealista português Miguel Torga, retrata também um gato que, ao adentrar nas mordomias de um lar, esquece de suas origens e acaba aceitando passivamente sua condição submissa ao seu dono. Se antes Mago, um gato de rua, protagonizava brigas noturnas e roubos de comidas dos mais favorecidos, agora se aproveita dos tapetes de plumas ainda que deitado sob os pés de seu tutor. Sobre essa condição, Marz (*apud* Nun *et al.*, p 35) relembra que o capitalista aparece como um *poder estranho* e subtrai o significado do trabalho. Além disso, Pesavento (1994), concluindo a subversão dos desvalidos na cidade, afirma que esses só se converterão ao trabalho “[...] se sobre eles exercer-se feroz vigilância, disciplinando corpos e mentes, pois são grandes os riscos de caírem na contravenção ou apresentarem comportamentos variantes.” (p. 10). Nesse sentido, surge o vigilante, aquele que precisa do proletário, “não para sua existência imediata - poderia, para tanto, consumir seu capital -, mas para seu enriquecimento, na mesma medida em

²¹ Embora obra não seja considerada uma literatura infantil, serve-nos para uma analogia a respeito da simbologia que os animais assumem como alegoria das contradições sociais.

que se tem necessidade de um artigo de comércio ou de uma besta de carga.” (ENGELS, 2008, p. 119).

No entanto, ao contrário da acomodação de Mago, surge a oportunidade de emancipação dos guarda-chuvas por meio da violência. Do ângulo que aqui interessa discutir, a violência que costuma aparecer na literatura infantil é eufêmica ou indireta, ou, se acontece, é sempre causada pelo antagonista, mas dessa vez “Nunca um homem levou tanta cacetada de 95 guarda-chuvas” (MURALHA, 1998, p. 10). Em *Alice no País das Maravilhas*, a Rainha “rubra de fúria, depois de fuzilá-la com os olhos por um momento como uma fera selvagem gritou: ‘Cortem-lhe a cabeça! Cortem!’.” (CARROLL, 2009, p. 96). Portanto, vê-se que a personagem na obra segue todos os estereótipos para ser temida, utiliza de gestos, agride seus servos e aparece sempre com raiva e insatisfeito; a trama, então, tem o mesmo desfecho: personagens crianças dóceis e sagazes que resolvem pacificamente aquele problema de comportamento moral. No entanto, temos finalmente uma revolta, uma reação em que o revoltado usa das mesmas “armas” que seu adversário, só que dessa vez para emancipação. A seguir veremos que esse desfecho é previsto dentro da diegese e é aceitável ao leitor criança, mesmo que fugindo de um cenário harmonioso que outras narrativas propunham. Por hora, observamos a construção imagética da Rainha em *Alice no país das maravilhas*, a qual dialoga com o trecho da obra anteriormente citada e reúne todos os elementos apontados neste subitem da pesquisa.

FIGURA 14 – Figura autoritária representada em Alice



FONTE: *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, 2009, p. 94.

4.1.2 A figura do herói

O guarda-chuva, como herói simbólico da história, transcende sua forma física e adquire representações profundas que o aproximam de diferentes elementos da sociedade. Essa aproximação simbólica revela nuances e significados que vão além de sua função protetora contra a chuva, permitindo uma análise mais abrangente de suas conexões com um escravo, um trabalhador livre, uma mera mercadoria no sistema capitalista ou uma criança, herói comum em livros infantis.

Primeiramente, a figura do guarda-chuva pode ser associada a uma condição de escravidão por meio da ideia de resistência, além de ele se identificar assim “nós éramos 95 escravos que pertencíamos àquele homem cheio de crueldades e manias” (MURALHA, 1998, p. 5). Assim como o escravo lutava contra a opressão e a expropriação de seu trabalho durante a “acumulação primitiva” do capitalismo de Marx (1978), o guarda-chuva também se revela como “comprado por inteiro - e não por jornadas de trabalho -, tornando-se parte constitutiva da propriedade” (KOWARICK, 1987, p. 40). Diante dessa perspectiva, pode-se compreender a posição social do dono dos guarda-chuvas, aquele que os compra e os mantém dentro de casa porque eles lhe pertencem.

Embora uma leitura de uma escravidão literal seja possível, ela afasta-se da diegese construída na própria narrativa, em que há relações de trabalho atuais representadas. Diante disso, embora condenados à submissão, o guarda-chuva se assemelha ao trabalhador livre que enfrenta a coisificação e a dominação da ordem econômica. Assim, pode ser visto como uma classe operária e pode se revoltar contra a reificação capitalista e suas condições aviltantes de existência. No entanto, é possível observar que eles estão excluídos dos demais, dentro da casa, e assumem literalmente a forma de objeto, o que nos leva a crer que se trata de uma subalternidade, a qual “mantém com as classes dominantes relações de dominação/subordinação, de nítida conotação coercitiva” (PORETELLI *apud* PESAVENTO, 1994, p. 14).

A obra, ao escolher a forma literal de um objeto, nos leva a uma aproximação com o conceito de mercadoria dado por Marx (1978), em que a qualidade dos objetos

é dada socialmente pelo valor de troca, levando-o a designar esse processo como o “fetichismo da mercadoria”. Diante disso, “as relações entre os homens tornam-se cada vez mais relações de compra e venda, em que uma coisa inerte - a mercadoria - é trocada por outra coisa inerte - o dinheiro. Os homens tornam-se autônomos, extensões, acessórios da única realidade ativa e efetiva: os objetos” (LÖWY; NAÏR, 2008, p. 42). No entanto, se a força de trabalho é também uma mercadoria e o trabalhador resume-se à força de trabalho, a classe trabalhadora não poderia deixar de ser também uma mercadoria. Portanto, reduzir os personagens à condição de coisas nada mais é do que uma representação literal de sua relação com o trabalho.

Outra aproximação simbólica do guarda-chuva ocorre em relação à criança. Como sintetizam bem Zilberman e Magalhães (1987, p. 132), criança, muitas vezes, quando protagonista da história, é representada em obras literárias por meio de sua *condição infantil*, podendo se expressar em dois aspectos: tanto com a submersão à fantasia como lugar, na qual a personagem busca um caminho para voltar ao mundo real, como em *O mágico de Oz*, *Alice no país das Maravilhas* e *Onde vivem os monstros*; quanto pela relação conflitiva de um relacionamento com os adultos. De forma similar, a obra de Muralha coloca-se nas duas condições. Na primeira, a da fantasia, o guarda-chuva que se insere em uma submissão *non sense* de um colecionador, que os usa como cogumelos de enfeite em um jardim, e busca voltar à “realidade” usando os mesmos artefatos irracionais de seu dono, pela violência, para se emancipar. Diante disso, assim como Dorothy usa o sapatinho, Alice é atacada por cartas de baralho e Max pega o barco para voltar para casa, Seda Preta resolve voltar ao mundo real ou à normalidade usando elementos do mundo mágico. A revolução, nesse caso, não poderia ser um elemento encantatório para o uso dos personagens resolverem a problemática apresentada. Mas, para que isso seja verossímil e possível dentro da realidade do enredo, a interação entre o antagonista e o herói deve ser tensionada associando-se às relações de poder capitalistas, o que nos leva à segunda condição posta pelas autoras supracitadas. Assim, veem-se também na narrativa questões contraditórias entre crianças e adultos, trabalhadores e donos do meio de produção e oprimidos e opressores.

Portanto, “A revolta dos guarda-chuvas” não é apenas uma história sobre objetos encantados, mas uma narrativa rica em simbolismo e reflexão sobre a condição humana e as dinâmicas sociais. O guarda-chuva como herói simbólico representa as lutas e contradições presentes na sociedade, convidando os leitores a

questionar as estruturas de poder, a coisificação do trabalho e a busca pela emancipação, seja no contexto infantil, no mundo do trabalho ou na dinâmica do capitalismo. A obra de Sidónio Muralha oferece uma análise profunda da condição humana e das relações sociais, lembrando-nos que, por trás de um simples objeto cotidiano, podem residir significados poderosos e influências essenciais sobre a vida e a sociedade.

4.1.2 A figura da revolta

Voltemos a Benjamin para entender esse momento representado no enredo, especificamente à décima sétima tese sobre o conceito de história. O autor questionava a espera pacífica da vinda da revolução trazida por Marx, pois, já essa que seria supostamente inevitável no sistema capitalista, basta esperar em uma *antessala* “com mais ou menos serenidade a chegada de uma situação revolucionária.” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2005, p. 134). Aliás, a ideia de antessala cai bem ao que a sala de espera do dentista no enredo pode representar, isto é, uma oportunidade para que os pacientes sejam chamados, porém, até que esse momento ocorra, a inatividade diante das injustiças permanece. Ao contrário disso, é necessário que o proletariado, o único capaz de mobilizar uma ação de emancipação, se aproxime da “oportunidade de lutar por um passado oprimido” (BEIJAMIN, 1987, p. 231). Assim, Benjamin vai contra qualquer ideia de “espontaneidade” da classe trabalhadora, para a qual, pelo suposto progresso de uma linha contínua da História, a revolução viria de forma natural. Pelo contrário,

O momento de perigo para o sujeito histórico - ou seja, para as classes oprimidas (e para o historiador que optou por esse campo) - é aquele em que surge a imagem autêntica do passado. Por quê? Provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como "progresso" ininterrupto. (LÖWY, 2005, p. 65)

Desse modo, se para isso for preciso usar da mesma força bruta que o opressor, com a tomada de consciência da essência do verdadeiro capitalismo, ele o irá fazer. Para tanto, nas circunstâncias em que a classe trabalhadora se encontra, ela “só pode salvar sua condição humana pelo ódio e pela rebelião contra a burguesia” (ENGELS, 2008 p. 247). Por isso, os atos mais violentos de hostilidade dos guarda-chuvas são entendidos como uma prática de reparação, não de vingança, afastando

o leitor de qualquer pensamento moralista, como “não se deve pagar o mal com o mal” ou “a violência nunca é o caminho”. Isso porque, como visto anteriormente, o leitor, já se identificando com o herói, não trairá essa identificação para ficar ao lado de uma visão “adulta”, civilizada, do homem, ou seja, uma visão moralista de não violência. Esse afastamento de um julgamento moralista é reforçado pela construção das escolhas principalmente internas feitas no projeto gráfico da obra, como veremos a seguir.

A primeira escolha feita é a de tensionar o clímax da história ao máximo, assim a solução tomada no desfecho se torna compreensível. Para esse processo, desde o início, o leitor já é avisado que a “revolta” irá acontecer, então seu foco se faz no processo dessa revolta e não na ação em si. O aviso ocorre logo no título “A revolta dos guarda-chuvas”, na capa, a qual também apresenta o personagem principal. É importante observar que, nos títulos tradicionais da literatura infantil, assim como nos de um romance, é comum que o personagem principal seja nominado. No entanto, “A prática de ter o nome do protagonista no título é, pelo menos na literatura infantil, um dispositivo narrativo didático” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 309). Como demonstrado, a obra não tem pretensões didáticas, assim a ação foi já revelada, não dando espaço para surpresas sobre seu desfecho. Portanto, a expectativa se concentra no que levou à revolta e no modo como ela foi realizada

Para entender como se deu o processo de clímax na estrutura interna do texto, processo esse que é foco, uma vez que é antecipada a ação de desfecho em seu título, é preciso compreender o tempo da narrativa em livros ilustrados. A interação entre o tempo do texto e o tempo da imagem é um aspecto fundamental dessa obra, na qual o leitor realiza um vaivém entre esses elementos em páginas diferentes, ainda que suas funções interajam simultaneamente (LINDEN, 2011, p. 122).

Para criar efeitos narrativos, o tempo do texto e o tempo da imagem nem sempre se correspondem obrigatoriamente. Muitas vezes, o ilustrador pode antecipar ou postergar informações visuais em relação ao texto para criar um efeito de suspense, envolvendo o leitor ainda mais na trama (LINDEN, 2011, p. 115). Essa noção de tempo também está relacionada à diagramação do livro ilustrado, pois os leitores têm o hábito de percorrer o espaço do livro aberto da esquerda para a direita (LINDEN, 2011, p. 115).

Diante disso, o desafio para os ilustradores é fazer com que o tempo da leitura coincida com o tempo fictício da narrativa, proporcionando uma experiência mais

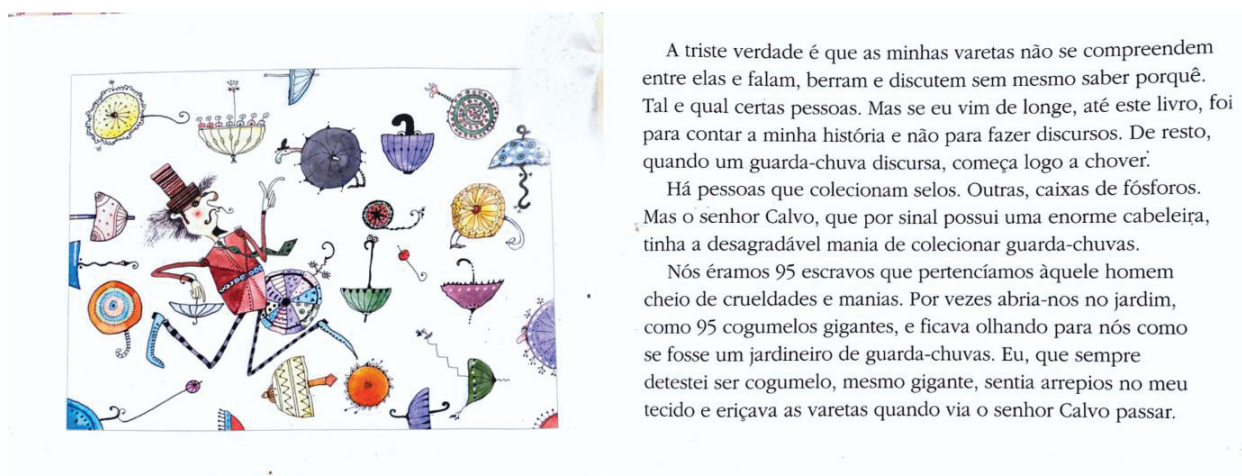
imersiva para os leitores (LINDEN, 2011, p. 116). Nesse sentido, as crianças, leitores esperados para o livro ilustrado, utilizam pistas específicas para entender as sequências de tempo e a estrutura narrativa, demonstrando uma capacidade de interpretação singular (HUNT, 2010, p. 100).

A disposição da imagem e do texto em uma página dupla também desempenha um papel importante na leitura do livro ilustrado. Normalmente, a imagem ocupa a "página nobre", à direita, enquanto o texto fica na página da esquerda (LINDEN, 2011, p. 68). Essa organização permite que o leitor se detenha na abertura do livro e visualize facilmente a imagem. A relação entre o texto e cada imagem pode variar, com a imagem "sangrando" no espaço da página ao lado, como visto nas obras do capítulo anterior, ou sendo emoldurada, dependendo da escolha do ilustrador (LINDEN, 2011, p. 68).

A leitura do livro ilustrado, por sua vez, envolve um processo de organização das páginas duplas, cuja sucessão deve ser pensada para criar uma continuidade narrativa. A sequência das páginas é fundamental para transmitir o tempo, o movimento e as modalidades da narrativa. Os ilustradores têm a tarefa de trabalhar com a ideia de continuidade e superar a compartimentação por página, buscando a harmonia e a manipulação entre as imagens e a sequência das cenas (LINDEN, 2011, p. 78).

Diante disso, é possível observar dois processos que ocorrem no livro objeto dessa pesquisa: a disposição da imagem e do texto antes e depois do clímax, elementos observados nas figuras seguintes.

FIGURA 15 – Imagem na esquerda, texto na direita – ilustração como "instante qualquer"



FONTE: *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), p. 4-5.

FIGURA 16 – Texto na esquerda, imagem na direita – ilustração como “instante capital”

E foi assim que, aos poucos e poucos, tomou forma a revolução que os historiadores chamariam a Revolta dos Guarda-Chuvas.

Domingo à tarde, o senhor Calvo abriu cada um de nós no jardim e olhou de perto o meu colega Algodão Barato, de quem ele não gostava. Tudo isso com intenção de lhe dar um pontapé.

— Vou dar cabo de ti, nada vales na coleção.

E o meu amigo, chutado com violência, deu uma volta no ar antes de descer como um pára-quedas em miniatura.

Foi nesse momento que todos nós nos fechamos furiosos e que eu passei uma rasteira no senhor Calvo, que bateu com a testa no chão e fez um buraco no jardim. Nunca um homem levou tanta cacetada de 95 guarda-chuvas.

Depois, os meus camaradas abriram o portão de ferro e fugiram para a rua. Só eu fiquei ao lado do senhor Calvo. Levantei-o da lama e chamei um táxi, conduzido por um motorista que nunca tinha falado com um guarda-chuva. O homem ficou de tal maneira nervoso que nos levou de graça, o que só pode acontecer se um guarda-chuva mandar parar um táxi.

10



FONTE: *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), p. 10-11.

Esse livro é composto pelas ilustrações à esquerda e texto à direita até o momento do clímax da história, isto é, até o momento em que o senhor Calvo esquece o guarda-chuva no escritório e, ao pegá-lo, maltrata Seda Preta na frente de todos. Assim, a leitura, realizada da esquerda para a direita, dá importância temporal para a ilustração, esta que, por sua vez, neste primeiro momento, não antecipa a narrativa verbal, optando por criar um “instante qualquer” na narrativa, ou seja, a “imagem não procura criar uma ilusão de movimento, ela ‘difunde’ esse instante. E essas imagens não estão necessariamente a serviço de representações realistas.” (LINDEN, 2011, p. 103). É compreensível a escolha do momento das imagens, já que os personagens estão lentamente sendo apresentados para que um clima afetivo seja criado, pois isso irá influenciar a sua reação diante do episódio da revolta.

Além disso, como lembram Nikolajeva e Scott (2011, p. 210), alguns estudos sugerem que a página par, neste caso posta à esquerda, é chamada de “página nativa”, aquela que dá sensação de segurança; enquanto a página ímpar, colocado à direita, chamada de “aventuresca”, costuma a apresentar *agitação e perigo*. Nessa primeira parte do livro, representada na Figura 15, as ilustrações têm o papel de ambientar o leitor; já na segunda parte, mostrada na Figura 16, o texto verbal colocado à esquerda, ordem de leitura da página dupla, tem a intenção de controlar a narrativa

para que o leitor adote a perspectiva mostrada, uma vez que narra a revolta, isto é, o evento de agitação.

Posto isso, a obra preocupa-se, primeiramente, em estabilizar o leitor na narrativa, para que, assim, ao apresentar o clímax, seja estimulado com o seguinte virador de página²²: “Era demais e eu acabei por falar aos meus colegas e amigos, os outros escravos do senhor Calvo que também sofriam injúrias e maus tratos, para que não se esquecessem do quanto esse homem era tirano e merecia ser castigado.” (MURALHA, 1998, p. 7). Depois disso, antes de apresentar a revolta, evento consequente ao trecho supracitado, a obra oferece ao leitor uma página dupla com uma ilustração “vazada”, como uma “página de descanso” e, paradoxalmente, aumenta a tensão pela expectativa criada, mostrada na Figura 17 a seguir.

Uma ilustração de estilo vazado se faz com disposição dos personagens na mesma dimensão com um fundo branco, como uma estampa, a qual não representa um cenário específico da narrativa. Embora haja essa elipse na narrativa, a dupla mantém a ilustração em uma delimitação em forma de moldura, convidando o leitor a observar a narrativa de um ponto de vista externo.

Se existe no livro ilustrado grande variedade de molduras, é sem dúvida porque as imagens não necessariamente se ajustam a uma organização sequencial que implique justaposição. A sucessão de molduras variadas produz um efeito dinâmico. Multiplicidade, distribuição de molduras de tamanhos e formas diferentes, uma única moldura no espaço de página: a sucessão de imagens emolduradas cria, nos livros ilustrados, ritmos infinitamente variáveis, mesmo que em relação a uma página dupla. (LINDEN, 2011, p. 73).

²² Segundo Nikolajeva E Scott (2011, p. 211), um virador de página é uma situação de suspense que *incita* o leitor a ir para o próximo episódio.

FIGURA 17 – Página de descanso, antes da revolta dos guarda-chuvas



FONTE: *A revolta dos guarda-chuvas* (1998), p. 8-9.

Esta página é colocada no “meio” do livro e, justamente depois dela, a ordem do texto e da imagem muda, como visto na Figura 16. Assim, essa organização estimula o leitor a receber o evento seguinte, diante disso, “uma variação em relação ao modelo inicial tem grande chance ser percebida como uma ruptura e causar um efeito espetacular.” (LINDEN, 2011, p. 84). Essa ruptura não se dá somente na organização dos textos, mas também no instante que será “captado” na ilustração. Se na primeira parte do livro as ilustrações vinham antes do texto e retratavam um *instante qualquer* da narrativa, na segunda parte é recriado um “instante capital”. Esse instante retratado se expressa em um evento catalisador, “[...] que representa a essência de um acontecimento e que concentra todas as características essenciais dele [...]” (LINDEN, 2011, p. 103). Portanto, a figura mostrada, depois da dupla de descanso, é o momento exato da revolta, na qual o senhor Calvo, desestabilizado depois da surra dos guarda-chuvas, cai e bate a testa no chão, expressado no trecho: “Foi nesse momento que todos nós nos fechamos furiosos e que passei a rasteira no senhor Calvo, que bateu com a testa no chão e fez um buraco no jardim [...]” (MURALHA, 1998, p. 8).

Ademais, na segunda parte, como dito anteriormente, o texto verbal se mantém na esquerda, o que significa que sua leitura é prioritária, assim, a ilustração, na direita, pode antecipar a narrativa. Diante disso, o texto verbal fará a manutenção do controle do que é narrado e, para isso, utilizará recursos para manter a verossimilhança, já que, nesse momento, o leitor já se sente aproximado do herói e adere às suas causas. Lembremo-nos de que o narrador/protagonista está

rememorando um resumo²³ da história que ocorreu no passado, como se vê no trecho do início da narrativa, “Vou contar uma história utilizando a única vareta que conhece a língua portuguesa” (1998, p. 3). Esse é elo que o narrador mantém com a realidade, isto é, ele conta uma história que ocorreu e, mais ainda, da qual foi testemunha²⁴. Nesse sentido, nessa produção literária, segundo a categoria de representação de Nikolajeva e Scott (2011), é convencionalizada uma modalidade mimética, “A modalidade nos permite decidir o grau de veracidade na comunicação que recebemos. Interpretação mimética significa decodificamos a comunicação recebida como verdadeira (‘isso aconteceu’), que é chamada ‘modalidade indicativa’” (p. 237).

Em continuidade a esse efeito representativo, o narrador, diante do acontecimento do desfecho, reforça a modalidade indicação pela marcação enunciação: “E foi assim que, aos poucos e poucos, tomou forma a revolução que os historiadores chamariam a Revolta dos guarda-chuvas” (MURALHA, 1998, p.10). No entanto, embora o narrador esteja resumindo o ocorrido, ele não se coloca no lugar do historiador, pois dessa vez a História é contada pelo oprimido. É suposto que o historiador não se coloque na história, mesmo que esteja presente no fato narrado. O que dá credibilidade é a suposta ausência do sujeito, como se a História contasse por si própria (LEITE, 1994, p. 81). Portanto, vê-se a tentativa de rememorar a opressão do passado, pois como o próprio protagonista indaga “se alguém que me lê for lá e encontrar o senhor Calvo, que tem, como disse, uma enorme cabeleira, diga-lhe, da parte do Seda Preta que foi seu guarda-chuva no tempo de escravidão, que nenhum de nós tem saudade dele” (MURALHA, 1998, p. 14). É com esse convite que o narrador coloca o leitor como parte da tarefa de observar a história de forma dialética, pois, embora haja resolução parcial de uma problemática, ela retornará enquanto houver classes dominantes “escravizando” outras. Haverá, então, de retornar a um ponto do passado e reafirmar “que ninguém sente falta dele”. Assim, o passado e o presente se encontram com o fim de romper um falso progresso do sistema capitalista,

²³ “Se o tempo de história é mais longo que o tempo de discurso, estamos diante de resumo. A forma extrema de resumo é uma elipse, o tempo do discurso é zero. Enquanto o tempo do discurso prossegue e o tempo da história é zero, estamos lidando com uma pausa. [...] Ou seja, em termos narrativos lógicos, o padrão de duração de uma imagem é uma pausa. (NIKILAJEVA e SCOTT, 2011. p. 218).

²⁴ Ao definir a classificação de Friedman sobre o narrador-testemunha, Leite coloca: “*Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se par ao testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.” (1994, p. 37)

sendo possível aos que estão no presente enxergar-se no passado. É pela tese XII de Benjamin que entendemos que esse processo dialético se dá pelo conhecimento histórico e só pode ser adquirido pela *classe oprimida*. Complementando os pensamentos de Marx, o autor diz que essa classe oprimida “[...] se apresenta como a última classe escravizada, a classe vingada que, em nome das gerações de derrotados, leva o terno a obra de libertação” (BENJAMIN, 1987, p. 228)

Não só na representação narrativa vemos esse diálogo dialético com a história, se pensarmos que a obra foi publicada após ditaduras, tanto em Portugal quanto no Brasil, assim vemos que o contexto de produção é propício para inserção da narrativa. O sistema democrático segue em constantes crises que, embora a manutenção e a defesa desse sistema político seja indubitavelmente uma ação a ser feita, a emancipação permanente da classe subjugada, conforme retratado na obra, se apresenta como uma forma de revolução autêntica. Assim, não basta ensinar ao rei autoritário os bons modos e retornar a uma sociedade em que aparentemente todos participam das decisões, é preciso analisar o autoritário com os olhos do passado e perceber que ali reside um perigo oportuno para emancipação dos oprimidos. Assim, tanto a obra em seu contexto de produção quanto sua narrativa mantêm-se como articuladores da história, para tanto:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como propriamente foi. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. O perigo ameaça tanto o conteúdo dado pela tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 65)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que é possível considerar que *A revolta dos guarda-chuvas* (1998) de fato pretende se comunicar com o leitor criança, o que a torna uma literatura infantil genuinamente, considerando os critérios Hunt (2010). Isso acontece justamente porque a obra trata de questões de contradições de classes em suas representações simbólicas e está em um contexto histórico-dialético, a qual rememora as obras que já foram publicadas anteriormente. Para isso, há uma dupla aproximação com o leitor: tanto nas representações simbólicas, como alegoria de uma criança, quanto no posicionamento contextual da obra, como perspectiva de um sujeito histórico. Quanto às representações simbólicas, o leitor se vê diante de representações de poder familiares ao seu contexto, processo facilitado pelo projeto gráfico e pelas estruturas internas do texto. Já quanto à posição do contexto de produção, vê-se que a obra em questão responde ao passado em dois aspectos: em seu nível estrutural, estabelece pontes intertextuais com obras publicadas durante períodos totalitários; no nível simbólico das representações, constrói um retrato do que seria uma reparação permanente das estruturas sociais, uma revolução que faz valer a luta dos mortos do passado. Neste último nível, nos apropriamos das concepções de história de Benjamin, o qual esclarece que “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo.” (1987, p. 224). Diante disso, a obra e o leitor criança diante dela, tais como articuladores da história, se veem em um momento de perigo, aquele em que o passado e o presente se fundem, ameaçando a perpetuação da classe dominante.

Considerando isso, para entendermos esse “lampejo”, bem como as escolhas estruturais, percorremos um panorama das obras que se propõem a questionar o sistema vigente em que elas estão inseridas, as quais resistem aos padrões editoriais mercadológicos ou pedagógico moralista, os quais a literatura infantil geralmente procura assumir. No que se refere a essa categoria de resistência, apesar de romper padrões, algumas produções literárias decidem abster-se, manter ou renovar o que já está consolidado no imaginário infantil. A partir disso, respectivamente temos três grupos com caráter de resistência que se diferenciam nos nossos estudos: as obras didáticas, as obras alegóricas de agregação e as obras alegóricas de segregação.

O primeiro grupo em questão trata das obras didáticas que têm o intuito explícito de ensinar valores sociais, mesmo que estejam em desacordo com o discurso dominante. Essas obras também possuem uma função pedagógica explícita, visando formar o leitor e posicioná-lo contra o sistema vigente. Essas obras didáticas podem ser divididas em três tipos: obras sem enredo, obras com enredo e obras com excertos de autores.

No primeiro tipo, as obras explicam problemas sociais ou conceitos políticos por meio de listas, referências intertextuais nas imagens e estilística denotativa. No segundo tipo, as obras têm enredos que abordam temas políticos e sociais, exigindo um leitor mais experiente para compreender suas mensagens. No terceiro tipo, são inseridos excertos ou alusões ao texto de autores como Karl Marx, introduzindo conceitos marxistas às crianças.

Essas obras didáticas de resistência têm a premissa de ensinar e formar leitores críticos, mas também exigem um leitor mais maduro e experiente para uma leitura adequada. A complexidade dos assuntos e as estruturas apresentadas nesses livros requerem uma abordagem didática para que sejam acessíveis ao público infantil. Porém, a existência de um caráter pedagógico para um leitor já formado levanta questionamentos sobre a verdadeira natureza dessas obras e sua relação com o público infantil.

Sobre o segundo grupo, "obras alegóricas de agregação", foram discutidas obras de resistência escritas durante o período da Ditadura Militar no Brasil. Essas obras utilizaram alegorias e símbolos já presentes na literatura infantil para reagir ao contexto opressivo da época. Ao aderir a estruturas e a linguagens já conhecidas pelo público infantil, essas obras buscaram transmitir suas mensagens de resistência de forma acessível.

O período da Ditadura Militar de 1964 a 1985 no Brasil foi especialmente propício para a produção dessas obras, com autores buscando formas de resistir à censura e fazer críticas ao regime vigente. Apesar de se basearem em símbolos e estruturas conhecidas da literatura infantil, essas obras não são meramente representativas da realidade social, mas sim uma estratégia de reação. Elas buscam integrar-se à linguagem clichê dos livros infantis, utilizando-se de narrativas com resoluções bem definidas e maior proximidade entre narrador e leitor.

Essas obras alegóricas de agregação procuram apresentar imagens-ideias que representem uma inversão crítica e/ou satírica das formas tradicionais do poder

estabelecido e da organização sociopolítica da sociedade. Assim, reis tornam-se tiranos e ditadores em enredos que desafiam a ordem vigente, permitindo ao público infantil entender esses conceitos de forma acessível e refletir sobre questões sociais importantes.

Embora essas obras possam encontrar dificuldades para chegar ao seu público devido à resistência de classes dominantes ou ideologicamente contrárias, elas cumprem o papel de ultrapassar a barreira da censura e transmitir mensagens críticas ao regime totalitário. Apesar de seguirem uma estrutura de contos de fadas, essas obras não são simplesmente moralistas, pois questionam as contradições do sistema e utilizam a dicotomia entre bem e mal para expressar sua resistência.

Assim, enquanto as obras didáticas negam a linguagem infantil, as obras de agregação a integram com o objetivo de responder ao sistema coercitivo. Já as obras alegóricas de segregação, o último grupo das obras de categoria de resistência, grupo esse que engloba nosso objeto de pesquisa, se diferenciam ao renovar o sistema simbólico, buscando autenticidade na literatura infantil. Esse grupo, ao se mostrar uma literatura infantil genuína, reivindica cenários permanentes, mantendo a memória do passado e criando símbolos para uma representação honesta ao leitor criança.

Diante do que foi discutido, entende-se aqui que a luta da literatura infantil por emancipação de funções meramente pedagógicas e formativas ao leitor parece conciliar com a luta de produções artísticas que são submetidas aos discursos dominantes. Resistir a isso é não só uma oportunidade dar voz aos oprimidos, como também deixar de legitimar essa condição de poder. A ideia de práxis revolucionária dá a oportunidade de mudança da realidade, assim entra “[...] na figura dos oprimidos benjaminiana, que engloba não só os oprimidos do presente, mas os do passado e cujo resgate será importante para o futuro” (LÖWY, 2005, p.65). Essa resistência se dá em vários níveis diante de uma produção literária. Se observarmos a narrativa, é possível que seja posta uma relação de opressão em que o leitor se compadeça ou torça para a solução. No entanto, a opressão pode ser representada como um estado de exceção, exigindo uma solução assertiva para voltar à normalidade. Para tanto, o conflito é resolvido pela astúcia de um personagem criança, oferecendo ao leitor uma sensação de espaço nas relações de poder. Para além disso, obras como *A revolta dos guarda-chuva* (1998) oferecem uma solução permanente e abrupta contra a verdadeiro opressão, isto é, a luta de classes.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Ricardo. **Pensando em ilustrações**. ALVES, Maria Leila (org.) Linguagem e linguagens. Série Idéias 17. São Paulo, Fundação Para o Desenvolvimento do Ensino – FDE, 1993, p.45-48.
- ANDURETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução de Carmem Cacciarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Organização e prefácio de Márcio Seligmann. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&M, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas; v.1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 235 a 244.
- _____. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas; v.1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197 a 221.
- _____. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política** – Obras escolhidas; v.1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222 a 235.
- BIOGRAFIA de Sidónio Muralha. **Fundação Sidónio Muralha**, 2021. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001614.pdf> > Acesso em: 2 jan. 2021.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- BRECHT, Bertolt. **Se os tubarões fossem Homens**. Ilustração de Nelson Cruz. Tradução de Christine Röhrig. Curitiba: Olho de Vidro, 2018.
- BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. 2 ed. São Paulo: LeYa, 2010.
- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 4 ed. São Paulo: Martins, 1975.
- CARROL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou lá**. Tradução Maria Luiza – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CHALHUM, Samira. **Funções da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CRUZ, Nelson (texto e ilustração). **O dia que todos disseram não**. 2 ed. São Paulo: Boitatá, 2021.

DANTAS, F. de S. Os Saltimbancos: Uma leitura literária “sociológica” em Chico Buarque. **Letras & Letras**. Uberlândia, v. 36, n. especial, p. 68–84, 2020. DOI: 10.14393/LL63-v36nEsp-2020-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/50640>. Acesso em: 23 jul. 2022.

DELACROIX, Eugène. **La Liberté guidant le peuple**. Museu do Louvre, 1930. Tinta a óleo. 2,6 m x 3,25 m.

DIONÍSIO, Mário. Bichos, bichinhos e bicharocos, por Sidónio Muralha, Júlio Pomar, Francine Benoit. In: **Vértice**. Vol. IX, nº 77. Coimbra, jan. 1950, p. 51-52.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução de B. A. Schumann. Edição José Paulo Neto. São Paulo: Boitempo, 2008.

FRANÇA, Eliardo (texto e ilustração). **O rei de quase-tudo**. 15 ed. São Paulo: Global Editora, 2011.

GRIMM, Jacob. **Contos dos irmãos Grimm**. Edição, seleção e prefácio de Clarissa Pinkola Estés. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

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

KOWARICK, L. **Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil**. Editora Brasiliense, 1987.

LEITE, Ligia Moraes Chiappini. **Foco Narrativo**. 7 ed. São Paulo: Editora Ática S. A., 1994.

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

LÖWY, Michael; NAÏR, Sami. **Lucien Goldmann: ou a dialética da totalidade**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2008.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Tradução de Nélio Schneider. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARX, Karl. O processo de produção capitalista. In: **O capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MARX, Karl. **O Deus Dinheiro**. Ilustrações de Maguma. Tradução de Jesus Rarien. 1. Ed. São Paulo: Boitatá, 2018.

MEDVIÉDEV, Pável Nicoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: uma contribuição à história do método formal. São Paulo: Contexto, 2012.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 4 ed. São Paulo: Global, 2016.

MURALHA, Sidónio. **A revolta dos guarda-chuvas**. Ilustrações de Eva Furnari. São Paulo: Global, 1998.

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

NUN, José *et al.* **A situação da classe trabalhadora na América Latina**. Centro de Estudos de Cultura Conte-porânea [sic], 1978.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Os pobres e a cidade**: vida e trabalho. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

PLANTEL, Equino. **A democracia pode ser assim**. Ilustração de Marta Pina. Tradução de Thaisa Burani. 1. ed. São Paulo: Boitatá, 2015.

_____. **A ditadura é assim**. Ilustração de Mikel Casal. Tradução de Thaisa Burani. 1. ed. São Paulo: Boitatá, 2016a.

_____. **O que são classes sociais**. Ilustração: Joan Negrescolor. Tradução de Thaisa Burani. 1. ed. São Paulo: Boitatá, 2016b.

RAMOS, Graciliano. **A terra dos meninos pelados**. Ilustração de Jean-Claude Ramos Alphen. 13 ed. Rio de Janeiro: Galera Record, 2020.

RIERA, Joan R. **“O capital” para crianças**. Ilustração de Liliane Fortuny. Tradução Thaisa Burani. 1. Ed. São Paulo: Boitatá, 2018.

ROCHA, Natércia. **Breve História da Literatura para Crianças em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 2001.

ROCHA, Ruth; ONO, Walter. **O rezinho mandão**. Rio de Janeiro: Quinteto Editorial, 1973.

RODRIGUES, André, *et al.* **Eleições dos bichos**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

ROSA, Daniela Botti da. **O rei está nu**: o discurso da literatura infantil durante a Ditadura Militar no Brasil. 2014. 246 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Em Liberdade**: uma ficção de Silviano Santiago. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SARAIVA, Fúlvio de Oliveira. **Literatura, consumo e ideologia**: a construção de perfis da infância em três momentos do mercado editorial infantil brasileiro. 2012. 197f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2012.

SENDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 141-151.

TROTSKY, Leon. **Literature and Revolution**. Ann Arbor: U of Michigan P, 1960.

ZILBENBAN, Regina; CADEMARTORI, Ligia. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. 3 ed. São Paulo, 1987.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.