

VANESSA REGINA FERREIRA DA SILVA

POR DENTRO DA ARTE:

um estudo comparado de *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, e *A casa da luz* (2002), de Xabier P. Docampo

ASSIS

2010

VANESSA REGINA FERREIRA DA SILVA

POR DENTRO DA ARTE:

um estudo comparado de *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, e *A casa da luz* (2002), de Xabier P. Docampo.

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S586p	Silva, Vanessa Regina Ferreira da Por dentro da arte: um estudo comparado de Amigos secretos (1996), de Ana Maria Machado, e A casa da luz (2002), de Xabier P. Docampo / Vanessa Regina Ferreira da Silva. Assis, 2010 192 f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini 1. Literatura infanto-juvenil. 2. Literatura comparada. 3. Machado, Ana Maria, 1941- 4. Docampo, Xabier Puente, 1946- I. Título. CDD 028.5 809
-------	--

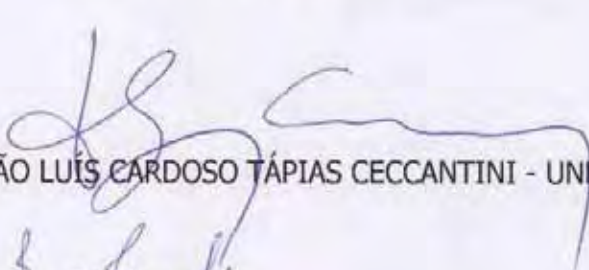
VANESSA REGINA FERREIRA DA SILVA

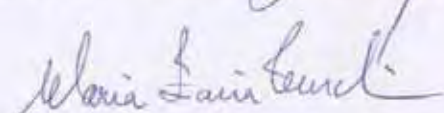
POR DENTRO DA ARTE: um estudo comparado de "Amigos Secretos" (1996), de Ana Maria Machado, e "A casa da luz" (2002), de Xabier P. Docampo

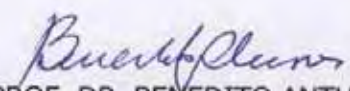
Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do título de Mestre em LETRAS (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 22/12/2010

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: PROF. DR. JOÃO LUÍS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI - UNESP/Assis


Membros: PROFA. DRA. MARIA ZAIRA TURCHI - UFG/Goiânia


PROF. DR. BENEDITO ANTUNES - UNESP/Assis

À minha mãe, pela inspiração...

Ao Carlos, pelo apoio
imensurável dispensado a mim durante a execução deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço...

Especialmente ao professor e orientador João Luís C. T. Ceccantini por confiar e apoiar o meu trabalho como pesquisadora nestes últimos anos;

À professora Blanca-Ana Roig Rechou pela realização dessa pesquisa e pela orientação no doutorado;

Aos professores:

Juvenal Zanchetta Junior, por acreditar que eu era capaz;

Rony Farto Pereira e Sandra Aparecida Ferreira, pelo apoio;

Regina Aparecida Ribeiro Siqueira, pelos diálogos;

Renata Junqueira de Souza, pela compra dos livros;

Antonio Roberto Esteves e ao Juvenal, pelas sugestões apontadas para o aprimoramento do trabalho no Exame de Qualificação;

Maria Zaira Turchi e ao Benedito Antunes, pela gentil participação e pela leitura atenciosa da dissertação na Defesa.

Agradeço também:

Ao Zé, por me ensinar tanto;

Ao Xabier P. Docampo, pela disponibilização de obras e revistas;

Ao CNPq, pela bolsa concedida;

Ao Programa de Pós-Graduação e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, que sempre se prontificaram para solucionar alguns impasses que tive durante a execução do curso de Mestrado;

À Biblioteca da UNESP de Assis, sobretudo, aos funcionários Auro e Ana Paula, pela ajuda na procura de material.

Aos amigos e familiares:

Alessandra, Danilo, Geovana, Júlia, Juliana, Karina, Luana, Monique, Odila, Regina, Rosana, Sílvia, Vó Idalina, irmã Valéria, tia Mirian e Sandra, tio Jaio, primo Ricardo e Ronaldo, primas Alessandra, Ana Paula, Diana e Nildayma.

Enfim, a todos que direta ou indiretamente estiveram ao meu lado ao longo desse percurso.

A todos vocês – “muito obrigada”...

SILVA, Vanessa Regina Ferreira da. Por dentro da arte: um estudo comparado de *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, e *A casa da luz* (2002), de Xabier P. Docampo. 2010. 192f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

RESUMO

Um número significativo de estudos circunscritos à produção literária destinada à infância e à juventude, de uma forma ou de outra, destaca a problemática dessa modalidade para se estabelecer no campo da arte, especialmente, pela origem pedagógica do objeto. No caso de sistemas literários periféricos tal dilema se intensifica, uma vez que, além de se confrontarem com o impasse particular do gênero, também se deparam com os problemas locais como a dificuldade de consolidar um sistema literário representativo. Com base nessas questões, o presente trabalho considera que, a partir da segunda metade do século XX, tanto a literatura infanto-juvenil brasileira quanto a galega conseguem atingir uma consolidação literária nacional e iniciarem uma maior projeção internacional. Considerando que um dos fatores que propiciou tal estágio foi a incorporação de um número expressivo de autores nessas produções, para sistematizar o presente trabalho, selecionou-se um escritor significativo de cada produção: Ana Maria Machado (1941), do âmbito brasileiro e, Xabier P. Docampo (1946), do galego. Para verticalizar o estudo optou-se pelo cotejo textual de uma obra metalingüística de cada autor – *Amigos secretos* (1996) e *A casa da luz* (2002), respectivamente. Com essa investigação, além de apresentar uma aproximação entre as produções abordadas, pode-se assinalar que o âmbito da literatura infanto-juvenil, sobretudo, nas últimas décadas do século XX, apresentou modificações significativas como à ampliação de sua representatividade no campo artístico, agora presente também em regiões periféricas.

Palavras-chave: Ana Maria Machado, Xabier P. Docampo, literatura infanto-juvenil contemporânea, estudos comparados.

SILVA, Vanessa Regina Ferreira da. Por dentro del arte: un estudio comparado de *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, e *A casa da luz* (2002), de Xabier P. Docampo. 2010. 192f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

RESUMEN

Un número significativo de estudios circunscritos a la producción literaria destinada a la niñez y juventud, de una forma o de otra, destacan la problemática de esa modalidad para establecerse en el campo del arte, especialmente, por el origen pedagógico del objeto. En el caso de sistemas literarios periféricos tal dilema se intensifica dado que, aparte de confrontar el impase particular del género, también se encontrarán con los problemas locales como la dificultad de consolidar un sistema literario representativo. En base en estas cuestiones, el presente trabajo considera que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, tanto la literatura infanto-juvenil brasileña así como la gallega, consiguen alcanzar una consolidación literaria nacional e inician una mayor proyección externa. Considerando que uno de los factores que propició tal etapa, fue la incorporación de un número importante de autores en esas producciones, para sistematizar el presente trabajo, se seleccionó un escritor significativo de cada producción: Ana Maria Machado (1941), del ámbito brasileño y, Xabier P. Docampo (1946), del gallego. Para profundizar en el estudio se optó por el cotejo textual de una obra metalingüística de cada autor – *Amigos secretos* (1996) y *A casa da luz* (2002), respectivamente. Con esta investigación, además de presentar una aproximación entre las producciones abordadas, se puede señalar que el ámbito de la literatura infanto-juvenil, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, presentó modificaciones significativas como la ampliación de su representatividad en el campo artístico, ahora presente también en regiones periféricas.

Palabras-clave: Ana Maria Machado, Xabier P. Docampo, literatura infanto-juvenil contemporánea, estudios comparados.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Capítulo 1. MARCO-TEÓRICO METODOLÓGICO. LITERATURA COMPARADA - AMPLITUDE E PLURALIDADE A PARTIR DE 1970.....	19
1.1. Introdução.....	20
1.2. Literatura Comparada – delimitações iniciais.....	20
1.2.1. <i>Literatura Comparada Tradicional – escola francesa.....</i>	<i>24</i>
1.2.2. <i>Críticas à vertente classicista dos estudos comparados.....</i>	<i>26</i>
1.3. Literatura Comparada pós 1960 – novas vozes, novos paradigmas.	28
1.3.1. <i>A crítica comparada na América Latina – o âmbito brasileiro.....</i>	<i>29</i>
Capítulo 2. A LITERATURA INFANTO-JUVENIL NO BRASIL E NA GALIZA.....	38
2.1. O duplo dilema da Literatura Infanto-Juvenil: entre a arte e a pedagogia, entre a criança e o adulto.....	39
2.2. A Literatura Infanto-Juvenil brasileira e galega: um diálogo com a evolução do gênero.....	41
2.2.1. <i>A Literatura Infanto-Juvenil brasileira e galega – da origem à estabilização.....</i>	<i>45</i>
2.2.1.1. <i>A produção literária infanto-juvenil brasileira em três momentos– início, consolidação e renovação.....</i>	<i>45</i>
2.2.1.2. <i>A literatura infanto-juvenil galega – manifestação inicial, consolidação e renovação.....</i>	<i>54</i>
2.2.1.3. <i>Reflexões – Literatura Infanto-Juvenil uma forte protagonista da indústria editorial.....</i>	<i>60</i>
2.2.2. <i>Diálogo entre o Brasil e a Galiza – a partir da Literatura Infanto-Juvenil.....</i>	<i>70</i>
2.2.2.1. <i>Vozes renovadoras – Ana Maria Machado e Xabier P. Docampo.....</i>	<i>72</i>
2.2.2.1.1. <i>A recepção de Ana Maria Machado no cenário da literatura infanto-juvenil brasileira.....</i>	<i>73</i>
2.2.2.1.2. <i>Xabier P. Docampo e sua renovação literária dentro da literatura infanto-juvenil galega.....</i>	<i>78</i>
Capítulo 3. ANÁLISE DE AMIGOS SECRETOS (1996), DE ANA MARIA MACHADO.....	82
3. 1. A literatura de Ana Maria Machado.....	83
3. 2. A recepção crítica de Amigos secretos na produção literária infanto-juvenil brasileira.....	94
3.3. Análise de Amigos secretos de Ana Maria Machado.....	96
3.3.1. <i>Dentro do Realismo Maravilhoso.....</i>	<i>96</i>
3.3.2. <i>Peter Pan e Amigos secretos: tributo à memória.....</i>	<i>97</i>
3.3.3. <i>Uma leitura de Amigos secretos, de Ana Maria Machado.....</i>	<i>100</i>

Capítulo 4. ANÁLISE DE A CASA DA LUZ (2002), DE XABIER P. DOCAMPO.....	112
4.1. Introdução.....	113
4.2. A literatura de Xabier P. Docampo.....	117
4.3. A casa da luz em questão.....	124
4.3.1. <i>Recepção crítica.....</i>	124
4.3.2. <i>Análise.....</i>	129
Capítulo 5. POR DENTRO DA ARTE: UM ESTUDO COMPARADO DE AMIGOS SECRETOS E A CASA DA LUZ.....	152
5.1. O Segredo.....	153
5.2. A Aventura.....	156
5.3. Fusão real e fantasia.....	158
5.4. Discussão artística.....	160
5.4.1. <i>Transformação.....</i>	160
5.4.2. <i>O que é arte?.....</i>	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176

INTRODUÇÃO

O interesse pela literatura infanto-juvenil enquanto objeto de investigação é um fenômeno ainda recente. Tal condição tem atraído o interesse de investigadores nesse domínio de estudo com o desígnio de preencher lacunas e estabelecer sistematizações históricas e teóricas desse importante produto cultural que, em nível de circulação, já ocupa um grande espaço na sociedade (pensamos aqui, sobretudo, no âmbito escolar e editorial).

No que toca ao espaço acadêmico brasileiro, podemos já observar um número crescente de projetos de pesquisa que, por meio de uma integração internacional, tem repercutido na amplitude de abordagem desse *corpus* a fim de refletir novas coordenadas de investigação, como a que agora apresentamos – o estudo comparativo entre a literatura infanto-juvenil brasileira e galega¹.

A leitura bibliográfica atinente a essas produções permitiu a sistematização de alguns pontos similares entre essas literaturas como o atraso no surgimento de obras destinadas ao público infantil e juvenil, bem como a dificuldade na consolidação de um sistema literário representativo tanto nacional quanto internacional, cabe destacar que tal *status* só foi atingido na segunda metade do século XX, no caso do Brasil em 1970, na Galiza em 1980. Atendo-nos a esse segundo fator, procuramos desenvolver nossa investigação a partir da seguinte proposição - a atual representatividade estética desses sistemas está fortemente atrelada ao empenho de um número significativo de escritores que tem se preocupado em desenvolver um consistente projeto literário nacional, repercutindo, por sua vez, numa renovação paradigmática nesses sistemas literários periféricos.

Por meio das reflexões acima, optamos pelo estudo comparativo de dois escritores significativos da literatura infanto-juvenil brasileira e galega contemporânea: Ana Maria Machado e Xabier P. Docampo, respectivamente. Para um estudo verticalizado e centrado no texto artístico selecionamos duas obras metalingüísticas de cada escritor: *Amigos secretos*, publicada em 1996 pela escritora brasileira, e *A casa da luz*, lançada em 2002 pelo escritor galego.

Para a abordagem do tema, seguimos um método investigativo muito em voga no campo científico da literatura infanto-juvenil, quer seja, a união dos estudos teóricos e históricos específicos dessa modalidade literária com a evolução das teorizações do campo da

¹ Aqui pensamos nos dois projetos de pesquisa que integra o professor João Luís C. T. Ceccantini a Rede de investigação “Las Literaturas Infantiles y Juveniles del Marco Ibérico e Iberoamericano” e o Projeto de pesquisa “Narrativa juvenis em contraponto: um estudo comparativo de literatura juvenil brasileira com a literatura galega”.

literatura institucionalizada. Optamos por esse viés porque consideramos que a literatura infanto-juvenil apresenta particularidades pontuais que só podem ser compreendidas dentro da história dessa modalidade. Quanto à relação com a literatura institucionalizada, entendemos que, objetivando uma afirmação do campo da arte, a produção infanto-juvenil contemporânea tem dialogado fortemente com as inovações estruturais desse campo - por exemplo, com a estruturação narrativa do realismo maravilhoso hispano-americana.

De modo geral, a presente dissertação desenvolverá as colocações acima, dividida em cinco capítulos.

No primeiro capítulo apresentamos, de forma panorâmica, a disciplina Literatura Comparada. Nesse espaço pontuamos que a perspectiva atual da crítica comparatista vem ampliando consideravelmente sua metodologia de abordagem do objeto literário, ocasionando uma significativa ampliação no que toca à abertura de estudo para produções não-canônicas do campo artístico, como a literatura infanto-juvenil. Tal enfoque repercutiu num redirecionamento do método – a compreensão da *literariedade* dentro do contexto de produção. Essa abordagem teve como finalidade destacar que, o estudo comparativo não é um método que se centra na averiguação de influências e dominâncias entre os objetos cotejados, ao contrário, o estudo comparado, no enfoque hodierno, “se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças (COUTINHO, 2003, p. 40).” Nessa linha, diversas produções literárias, tidas como periféricas no campo artístico, passaram a incorporar as sistematizações teóricas do estudo literário, como o Brasil e a Galiza, *corpus* desse estudo.

No segundo capítulo apresentamos nosso objeto de estudo. Nessa parte, embora tenhamos nos focado no desenvolvimento da literatura infanto-juvenil brasileira e galega, optamos por situar tais produções atreladas ao desenvolvimento geral do gênero. Assim, podemos visualizar que o quesito mais específico destacado nas diversas abordagens teóricas dessa modalidade artística é a dificuldade no estabelecimento de paradigmas estéticos inicialmente. Tal impasse foi ocasionado, sobretudo, pelo vínculo pedagógico que os autores almejaram para com seu destinatário. Essa concepção instrutiva, de grande parte dos escritores inicialmente, acarretou a elaboração de um texto direcionado para uma função educativa, originando, por sua vez, a imposição de alguns limites de configuração textual e o desprestígio desse objeto no âmbito artístico. O rompimento com essa concepção de “arte” foi o que permitiu a afirmação estética dessa literatura (PERROTTI, 1983).

Nesse segundo capítulo ainda, também não deixamos de apontar que as condições sócio-políticas e culturais de cada produção influíram no surgimento e na consolidação da representatividade estética de cada uma. Nos sistemas literários em estudo, esse quesito,

particularmente, é tão crucial que condiciona o projeto artístico dos escritores. Desse modo, discutimos que além do parâmetro pedagógico, essas literaturas tiveram outro dilema – a dificuldade em produzir uma literatura autóctone, acarretando, por sua vez, a busca de uma identidade literária condizente com a região. Nesse aspecto, a ficcionalização de questões locais é um forte elemento de literariedade. Esse duplo impasse foi levantado ao longo de nosso trabalho para se compreender a atual representatividade das literaturas abordadas. Por fim, na parte final desse capítulo, fizemos a apresentação dos escritores cotejados.

No terceiro capítulo apresentamos o nosso estudo da produção de Ana Maria Machado por meio de duas perspectivas: a importância da incorporação da escritora no sistema literário infanto-juvenil brasileiro e a análise literária de *Amigos secretos*.

Nesse espaço também desenvolvemos uma reflexão teórica quanto uma das vertentes da literatura infanto-juvenil brasileira atual, quer seja, a relação com a modalidade estrutural do realismo maravilhoso da literatura hispânico-americana. Sobre o assunto cabe um pequeno parêntesis.

Levando em conta que os termos *realismo mágico* e *realismo maravilhoso* apresentam uma pluralidade de definições e até uma confusão terminológica, julgamos conveniente apresentar algumas reflexões desenvolvidas sobre assunto a fim de recapitular as principais definições sobre os termos. Contudo, cabe destacar que o presente trabalho não pretende solucionar as ambigüidades conceptuais entre ambos.

A bibliografia atinente sobre o assunto apresenta, além de um leque de definições fator que ocasiona muitas vezes direções opostas, uma ambigüidade terminológica entre o que se considera “realismo mágico” e “realismo maravilhoso”, pois, ora são utilizados como sinônimos, ora como definições distintas.

As discussões teóricas dos termos realismo maravilhoso e mágico ganharam espaço nos estudos literários a partir da primeira metade do século XX. Nesse período, sobretudo, nos países de língua espanhola do continente da América Latina, vem se destacando um conjunto de autores como Jorge Luís Borges, Miguel Álger Asturias, Alejo Carpentier, entre outros, que tem configurado um projeto literário que procura uma representatividade local, mas sem se valer de um discurso realista: “Todos estrearam na primeira metade do século e cada um, partindo de sua experiência local e do desejo de superar os modelos realistas europeus, e usando os ensinamentos das vanguardas européias, produziam um tipo particular de narrativa” (FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 394). No afã de sistematizar esse tipo de

discurso, a crítica acadêmica centrou-se na rotulação de alguns termos para o fenômeno como realismo mágico e realismo maravilhoso².

Nas sistematizações teóricas sobre o termo “realismo mágico” não há dúvidas que seu aparecimento veio à luz pela primeira vez no campo artístico da pintura. Em 1925, Franz Roh na tentativa de sistematizar a pintura alemã do século XX denomina como “realismo mágico” obras que se erigem por um forte dualismo entre a realidade e o mistério. Partindo de Roh, posteriormente, outros teóricos recorreriam ao termo para sistematizar uma corrente estética das artes plásticas do século XX como fez Massimo Bontempelli e James Thrall Soby. Sem querer fechar a questão, pode-se dizer que no campo da pintura a expressão “realismo mágico” não apresenta ambigüidades. Segundo Barroso, uma boa acepção do termo é catalogada por Juan E. Cirlot, em seu *Diccionario de los ismos* (1949): “según Cirlot los pintores mágicorrealistas tratan de establecer una nueva coherencia que permite una revisión de la realidad y una renovación estética. Considera además, que la mayor preocupación de esos artistas es la intrusión de lo mágico en lo cotidiano” (BARROSO VII, 1997, p. 18).

No entanto, quando o termo é incorporado ao âmbito literário, essa primeira clareza do campo da pintura desaparece. Se fizermos uma breve recuperação dos conceitos principais nessa área podemos destacar um leque de abordagem: efeito misterioso, confluência do racional com o irracional, ficcionalização das sociedades primitivas, tendência de escritores do pós-guerra, retomada da literatura de Franz Kafka, ficcionalização da narrativa hispano-americana no afã de ficcionalizar os eixos civilização e barbárie, entre outras.

No livro “*Realismo mágico*” y “*Lo real maravilloso*” en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, Juan Barroso VII faz um percurso investigativo do aparecimento e da definição do termo “realismo mágico” no âmbito da literatura. Nesse percurso o autor destaca diversos ensaios que abarcam tal acepção como um tendência estética de algumas obras contemporâneas.

O primeiro a ser lembrado é o brasileiro Alvaro Lins que, em 1944 publica o artigo, “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, onde realça que uma grande parcela da narrativa brasileira contemporânea está erigida entre o eixo do real e do mistério no mesmo plano.

No campo hispânico o termo aparece nas teorizações de Arturo Usler Pietre. Nesse teórico, além de uma configuração estrutural entre realidade e mistério, também há a inclusão

² Para elaboração dessa discussão utilizamos como base dois textos que têm como objetivo principal apresentar as diversas acepções dos termos *realismo mágico* e *realismo maravilhoso* no campo artístico são eles: “Desarrollo del termino “Realismo mágico” (1977), de Juan Barroso VIII e “Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso” (2005), de Antonio R. Esteves e Eurídice Figueiredo.

de um elemento social – ou seja, a realidade primitiva dessas sociedades, ou seja, (1997, p. 22): “al emplear el término, el crítico y escritor venezolano establece una relación entre la realidad no copiada y la realidad intuitiva, del hombre primitivo; de esta relación surge el “realismo mágico”, como realidad que fluye y se contradice.”

Já com uma visão mais pessimista dessa tendência, José Antonio Pontuondo, no artigo “Verdad en la ficción” de 1952, viria a criticar autores que se enfocam somente ao plano simbólico da arte e se esquecem da realidade, se afastando, segundo ele, da importante relação entre a arte e a sociedade. O crítico cubano acrescenta ainda que o realismo mágico é uma tendência de autores da pós-guerra, como destaca Barroso (1977, p. 24): “el “realismo mágico” es el producto de la angustia de la generación que creció en la atmosfera belicosa del siglo XX y reprocha a sus escritores el subjetivismo aberrado y el deseo evasista al tratar de desentenderse de sus circunstancias.”

Ainda no âmbito hispânico, Barroso destaca as considerações de Angel Flores. Nas teorizações de Flores é destacado que essa tendência é fruto da ficção de Franz Kafka, sobretudo, pelo viés fantástico. Contudo, não se restringindo só ao autor de *Metamorfoses*, o professor destaca Jorge Luis Borge como o representante maior dessa tendência. Entre os traços destacados por Flores, Barroso acentua (1977, p. 25) o “interés en transformar lo común y cotidiano en tremendo e irreal; lo irreal acaece como parte de la realidad el tiempo existe en una especie de fluidez intemporal; y gran preocupación estilística.”

O próximo a ser destacado por Barroso é E. Irby que, em 1957 no livro *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* acentua que o realismo mágico é uma tendencia estilística da narrativa da América Latina que (1977, p. 26-27) “tiene como denominador común la mezcla de lo fantástico y lo real, con predominio de uno u otro extremo.” Outro pesquisador que associa essa vertente como característica da produção hispanica-americana é Seymour Mentun.

Já com uma vertente sociológica, Barroso VII destaca o trabalho de Matilde E. López. No livro *Interpretación social del arte*, de 1965, a autora aborda o realismo mágico associado à arte pré-histórica. Sobre o trabalho Barroso VII destaca que a autora se centra mais em uma vertente sociológica do que literária.

Já Ray Verzasconie, em um trabalho de doutorado apresentado em 1965 cujo título é *Magic Realism and the Literary World of Miguel Angel Asturias*, as mesmas linhas estéticas nessa composição, sobretudo, da fusão entre real e mistério; realidade e absurdo, acentuando, contudo que se trata de uma vertente que tem como forte eixo a visão que se tem do Novo Mundo e como paradigmas civilização e barbárie.

Outro trabalho de doutorado destacado por Barroso VII é o de E. Dale Carter, realizado na Argentina, em 1966. Partindo das considerações teóricas de Angel Flores, ainda nos eixos entre realidade e absurdo, o autor destaca que tais obras são para iniciados no campo artístico, como destaca Barroso VII: “Ségun Carter, esta selectividad se debe al carácter alegórico, a los argumentos complicados, a las referencias eruditas, al juego que se establece con el lector, al empleo del tema de la inmortalidad, y al uso de la transmisión del pensamiento” (CARTER apud BARROSO VII, 1977, p. 31).

A apresentação desses diversos trabalhos aponta para a dificuldade de uma definição precisa nesse campo. Tendo consciência dessa pluralidade de abordagens, Roberto González Echevarría tentou sistematizar o tema, contudo como aponta tanto o artigo brasileiro como o espanhol, na tentativa de “resolver” o problema Echevarría simplificou demais a questão. Na sistematização de Echevarría, a abordagem do realismo mágico é classificada em três momentos: o primeiro se relaciona ao campo da pintura e dos preceitos surrealistas, com base em Andre Breton; o momento seguinte, seria a incorporação do termo ao campo literário, este se centraria, sobretudo, na produção hispânico-americana e se voltaria para o campo identitário do local. O último momento seria a abordagem atual, que se tem ampliado para diversos campos, partindo para tal, dos postulados de Angel Flores. Além de apresentar esses três momentos, Echevarría propõe uma nova abordagem do assunto focalizando a questão com base no campo fenomenológico e ontológico.

No que toca ao realismo maravilhoso, Esteves e Figueiredo destacam que esse termo apresenta uma definição menos ambígua. Segundo eles, as conceituações do real maravilhoso ou realismo maravilhoso procedeu do prólogo “El reino de este mundo”, de Alejo Carpentier. Nesse texto, o escritor associa o discurso estético da América Latina com as particularidades culturais do continente, sobretudo, com a mestiçagem:

A base desse raciocínio é a suposta existência de uma realidade maravilhosa na América Latina, resultado da conjugação de uma natureza exuberante e uma cultura mestiça, em cuja história ocorrem fatos que podem parecer insólitos aos olhos do estrangeiro. (FIGUEIREDO (Org.), 2005, p. 399)

Por esse pequeno preâmbulo nota-se a pluralidade de acepções nesse campo, no caso da literatura infanto-juvenil no que toca ao uso dos dois termos também há essa mescla, uma vez que alguns teóricos preferem a acepção “realismo maravilhoso”, outros “mágico”; como veremos no capítulo três.

No capítulo quatro focalizamos a importância do projeto literário de Xabier P. Docampo dentro do sistema literário infanto-juvenil galego e efetivamos a análise literária de *A casa da luz*. Da mesma forma que fizemos com a produção brasileira, pontuamos que nessa produção também tem se discutido que uma das vertentes da narrativa contemporânea apresenta como base os postulados do realismo maravilhoso hispano-americano.

No capítulo cinco, por sua vez, fizemos o cotejo efetivo de nosso *corpus* de estudo, objetivo central desse trabalho. Nesse espaço atestamos a efetiva relação entre os textos tendo por base a relação temática – preservação do patrimônio cultural e a estruturação macro -, fusão do mundo das personagens ao universo artístico, tal mescla teve por apoio estrutural a nova configuração do *maravilhoso* na narrativa contemporânea. Por meio dessa composição estética apontamos que tanto na obra de Ana Maria Machado como na de Xabier P. Docampo há uma homenagem à obra de arte, sobretudo, na relação com o receptor.

Com estudo esperamos que o cotejo entre Machado e Docampo contribua não só para a sistematização dos autores e das obras comparadas, mas também, para a compreensão dessas produções que, pelas particularidades regionais, tiveram dificuldades para consolidação de um projeto literário destinado a crianças e jovens como o atual.

CAPÍTULO 1
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO
LITERATURA COMPARADA – AMPLITUDE E PLURALIDADE A PARTIR DE
1970

[...] ninguém tem a última palavra, onde nenhuma das vozes reduz a outra ao status de mero objeto e onde se tira vantagem de sua exterioridade ao outro.

(Tzevan Todorov)

1.1. Introdução

Por fatores históricos complexos e imbricados como a Colonização e a expansão do Sistema Capitalista, a organização dos países no cenário mundial estabeleceu-se por meio de uma dicotomia, principalmente, pela situação política e econômica, composta pelo pólo dos países centrais e pelo pólo dos países periféricos. Tal “organização” condicionou e ainda condiciona fortes paradigmas nos diversos campos de atuação de cada país, seja no plano nacional, seja no internacional. Desse modo, a situação política de uma região tem força para refletir em toda organização e desenvolvimento do local.

O estudo da presente pesquisa abarca, tanto em seu escopo teórico quanto em seu *corpus*, o quanto o etnocentrismo, em diversas formas, influiu na origem e no desenvolvimento do estágio atual dos campos artísticos abordados – brasileiro e galego; mesmo quando alforriados de sua atuação, ele serviu como parâmetro para novos direcionamentos, como veremos.

A análise do texto literário, quando esta objetiva um viés científico e não uma interpretação impressionista, requer uma teoria que a ampare com métodos específicos. Como a presente dissertação tem por foco de estudo a comparação de duas obras *Amigos secretos* (1996), da escritora brasileira Ana Maria Machado e *A casa da luz* (2002), do escritor galego Xabier P. Docampo a matriz metodológica que melhor se atém a tal finalidade é a atual vertente da crítica comparada, desenvolvida a partir de 1970. Por meio da análise dessas obras metalingüísticas, a pesquisa também objetiva a compreensão da atuação desses dois importantes escritores contemporâneos dentro de seus atinentes sistemas literários – Literatura Infanto-Juvenil Brasileira e Galega, respectivamente -, já que eles desempenharam um importante papel dentro dessas produções, a partir dos três últimos decênios do século XX. Cabe ressaltar que, embora essas duas manifestações literárias tenham tido processo de desenvolvimento distinto, elas apresentam grandes semelhanças no que toca à representatividade no cenário artístico atual, principalmente, por se enquadrarem em campos artísticos periféricos, como veremos no decorrer deste trabalho.

1.2. Literatura Comparada – delimitações iniciais

Segundo Eduardo F. Coutinho (2006) a *transversalidade* é a idéia fulcral que permeia a concepção dos estudos comparados. Desde sua instituição, enquanto método de investigação literária, a Literatura Comparada edificou-se a partir de uma vertente aberta. Tal interstício

explicita-se em sua pluralidade metodológica para a investigação do objeto literário transparente, tanto na quebra de fronteiras geográficas nacionais, como no englobamento de outras áreas de conhecimento. Segundo Coutinho, foi justamente essa heterogeneidade que corroborou para o aparecimento da mesma:

Surgida em contraposição aos estudos de literaturas nacionais ou produzidas em um mesmo idioma, a Literatura Comparada traz como marca fundamental, desde os seus primórdios, a noção da transversalidade, seja com relação às fronteiras entre nações ou idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento. (COUTINHO, 2006, p. 41)

Já em 1948, os teóricos René Wellek e Austin Warren, na clássica obra *Teoria da Literatura*, na mesma perspectiva do autor brasileiro, já tinham destacado como contributo central da disciplina em questão, sua abertura para um estudo interligado entre as diversas literaturas do cenário mundial: “o grande argumento a favor da literatura ‘comparada’, ou ‘geral’, ou apenas ‘literaturas’, é a evidente falsidade da idéia de uma literatura nacional contida em si própria” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 61-2).

Esse mesmo enfoque conceitual da disciplina fora também oferecido em 1976, por Afrânio Coutinho no texto “Conceitos e vantagens da literatura comparada”:

Como definição, podemos dizer que o comparatismo é o estudo da literatura em esfera internacional, situando-nos para além das fronteiras internacionais. Também diz respeito ao estudo das relações da literatura com outros campos da atividade espiritual, sejam eles religiosos, filosóficos, históricos, sociais, artísticos. É, em uma palavra, o estudo comparado da literatura com outra ou outras literaturas e com outras formas de expressão intelectual. Esta é a lição dos melhores teóricos da matéria.
Em tese, há um acordo geral entre os comparatistas quanto à definição. Todavia, no que concerne ao método, e mesmo domínio de ação, variam os especialistas. (COUTINHO, 1976, p. 4)

De fato, se a definição de Literatura Comparada não trouxe muitas polêmicas, por outro lado, seu desenvolvimento, além de ter ocasionado uma “*Querella*”³ em meados do século XX, acarretou também mudanças expressivas nos atuais contornos da disciplina, a partir de 1970.

Desde seu surgimento no século XIX, até os dias atuais, a crítica comparada não só cresceu quantitativamente como variou substancialmente, em termos ideológicos, como atesta Eduardo F. Coutinho:

³ Fala-se de uma *querella* nos estudos comparados, após as críticas efetivadas por René Wellek ao método dos franceses, originando, uma bifurcação de vertente em escola francesa e escola norte-americana.

Qualquer revisão crítica da Literatura Comparada em seu desenvolvimento histórico leva de imediato à percepção de que a disciplina sofreu, de meados dos anos de 1970 para o presente, considerável transformação, que poderíamos sintetizar, sem riscos de reducionismo, na passagem de um discurso coeso e unívoco, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente e consciente das diferenças que identificam cada *corpus* literário envolvido no processo de comparação. (COUTINHO, 2003, p. 32)

Embora o atual estágio dos estudos comparados seja a perspectiva central deste trabalho, uma breve contextualização histórica das vertentes anteriores torna-se necessária para a compreensão da disciplina como escopo teórico no campo artístico das Letras. Para esse fim serão conjugados trabalhos de teóricos da vertente que ampara o presente trabalho⁴ como Antonio Candido, Tania Franco Carvalho, Eduardo F. Coutinho e Sandra Nitrini, principalmente.

Antes dessa contextualização, deve-se salientar que a Literatura Comparada é uma disciplina, daí sua flexibilidade. Tal qualidade é um dos fatores que contribui para sua modificação ao longo do tempo, já que é influenciada, sobretudo, pelas vertentes do estudo literário no cenário mundial. Quanto a estas, cabe um pequeno preâmbulo.

A compreensão do objeto literário tem sido uma constante preocupação de diversos teóricos desde a Antiguidade Clássica. Tal ocupação refere-se, sobretudo, pela natureza da Literatura – campo das artes, já que esta, segundo Alfredo Bosi, “tem representado, desde a Pré-História, uma atividade fundamental do ser humano” (BOSI, 1986, p. 8).

As particularidades da Arte têm motivado diversos campos de estudo, os quais a partir de suas concepções e ideologias buscam desvendar e apreender esse objeto essencial da vida humana. Dentre as formas de expressão artística, a arte da palavra, cunhada de Literatura, tem sido a mais “perseguida”, mobilizando teóricos de diversas áreas a sistematizá-la dentro de um viés de estudo. O problema é que a empreitada não tem sido fácil. Pois, se levarmos em conta “o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos” (BOSI, 1986, p. 8), a busca de compreensão de tal *ser*, não poderia ser mesmo tranqüila.

⁴ Os autores acima são o principal escopo teórico desse capítulo, no entanto, para a elaboração desse capítulo, a leitura de outros teóricos e divulgadores do assunto fora necessária, como: P. Brunel; C. Pichois; A. M. Rousseau; Étienne Souriau; René Wellek; R. Gerhard Kaiser; Karen Haddad Wotling; Francis Claudon; Tasso de Oliveira; Álvaro Manuel Machado; Daniel-Henri Pageaux. Os livros consultados constam nas Referências Bibliográficas.

Embora a obra literária apresente diferentes acepções de investigação, seu estudo é possível, como bem colocaram Warren e Wellek (1942) a respeito dessa modalidade artística:

Pode ser verdade que a matéria do seu estudo seja irracional ou, pelo menos, contenha elementos fortemente não racionais; mas o estudioso não ficará por isso em posição diferente da do historiador da pintura, ou do musicológico, ou mesmo do sociólogo ou do anatomista. (WARREN; WELLEK, 1971, p. 17)

Tal assertiva, na época, tinha por intuito derrubar a crítica impressionista e estabelecer que a literatura deve e pode ser estudada como um objeto de estudo sistemático. O efeito dessa discussão teve por objetivo estabelecer, no campo dos estudos literários, a Teoria da Literatura⁵. Tal área seria responsável, tanto pela compreensão quanto, pela sistematização da arte da palavra. Essa abertura proporcionou vários campos de estudos, afinal, um objeto que se ocupe, de alguma forma, da interpretação humana interessa a todos, não só, aos literatos. Desse modo, filósofos, historiadores, sociólogos, lingüistas, psicólogos passaram a se ocupar da compreensão dessa arte.

Dentre os inúmeros livros que apresentam as particularidades dos estudos literários, um abarca muito bem o complexo universo da literatura, quer seja, *O demônio da teoria – literatura e senso comum* (1998), de Antoine Compagnon. Buscando um estudo mais abrangente e dialético para o âmbito da teoria literária francesa, o autor enfoca para sua sistematização sete categorias para se pensar *o que é* a literatura: literatura, autor, mundo, leitor, estilo, história e valor. Para aprofundar o tema, o teórico escolhe um método dialético. Dessa maneira, além de apresentar a concepção de cada categoria, Compagnon mostra e discute que dentro de uma mesma vertente há visões díspares. Seu estudo, conseqüentemente, aponta a complexidade de apreender teoricamente a essência da literatura.

O estudo da teoria da literatura apresenta que a abordagem do que se julga por Literatura é plural, determinada de certo modo pela tendência histórica de uma época. Na obra citada nas linhas anteriores, Wellek e Warren discutem e sistematizam as visões dessa arte ao longo de seu desenvolvimento, apresentando as tendências diversas de reflexão sobre tal objeto. Essa inconstância aponta que a interpretação do texto literário é motivada por escolha de época e perspectiva teórica. Assim, de modo geral, pode-se dizer que prevalece a perspectiva teórica de cada estudioso, ou seja, a ideologia grupal na qual se enquadra o mesmo. No entanto, é astuto notar que a visão predominante desse objeto cultural é motivada

⁵ Essa acepção foi influenciada, principalmente, pelo livro *Teoria da literatura* (1942), de Réne Wellek e Austin Warren.

por fatores históricos, os quais influenciam de alguma maneira no campo teórico desse âmbito.

Levando em consideração que a Literatura Comparada é influenciada pelas modificações do campo de estudo da literatura, aquela se modifica pelas transformações deste último.

Grande parte da bibliografia referente à evolução dos estudos comparados, no que toca ao seu vínculo com a teoria, conflui com os três vieses recuperados por Sandra Nitrini em sua obra *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica* (1997):

[...] o panorama da trajetória da literatura comparada, consubstanciada sobretudo em três tendências – a francesa, a americana e a dos países do Leste europeu, ou inserida em sua tradição teórica – com premissas de ordem positivistas, fenomenológica da obra literária e de dialética entre a sociedade e a literatura, respectivamente. (NITRINI, 2000, p.125)

As duas últimas tendências influenciaram no desenvolvimento da crítica comparatista na América Latina, como veremos nos próximos tópicos.

1.2.1. *Literatura Comparada Tradicional – escola francesa*

O recurso comparativista, como meio de análise literária, é praticado desde a renascença, entre os séculos XV-XVI. Contudo, somente no século XIX, no território francês, que se propiciou o desenvolvimento de uma metodologia com tal viés no campo artístico - a Literatura Comparada. Segundo Carvalho (1986), tal estudo foi ocasionado tanto pelo pensamento cosmopolita da época, que utilizava da analogia no campo das ciências naturais, quanto pelo abandono dos preceitos do “gosto clássico” em prol da noção de relatividade instaurada nos estudos literários a partir do século XVII por meio da famosa *querelle des anciens et des modernes*⁶. Ademais destes fatores, Kaiser (1980) destaca também que a necessidade de afirmação nacionalista⁷, que permeava o século XIX, estava como pano de fundo da disciplina.

Tais fatores condicionaram as coordenadas da Literatura Comparada Tradicional - o viés positivista da época definiu seus objetivos - “a investigação de influências e a análise de

⁶ Para informação sobre o assunto, pode-se consultar a obra *A história da Literatura como provocação à teoria literária*, de Hans Robert Jauss. A tradução brasileira é de autoria de Sérgio Tellaroli, publicada em 1994.

⁷ Como afirma Hobsbawm (1990): “no século XIX e no começo do século XX, [...] o assunto (nações e nacionalismos) é bastante eurocêntrico ou, em qualquer caso, centrado nas regiões ‘desenvolvidas’” (HOBSBAWM, 2002, p. 9)

temas e motivos⁸” (KAISER, 1989, p. 24). E o olhar etnocêntrico estabeleceu os princípios de análise:

Marcada no seu início por uma perspectiva de teor historicista, calcada em princípios científico-causalistas, decorrentes do momento e contexto histórico em que se configurava, e encontrando na América Latina um terreno fragilizado por um processo colonialista ainda vigente do ponto de vista econômico e cultural, a Literatura Comparada atuou, em suas primeiras manifestações sobre a literatura do continente, como mais um elemento ratificador do discurso da dependência cultural. (COUTINHO, 2003, p. 11)

Essa visão reducionista do estudo interligado das diversas literaturas se produziu, principalmente, pelas propostas de objeto de estudo da escola francesa em seus inícios. No livro *Literatura Comparada* (1986), Tania Franco de Carvalhal, ao abordar essa vertente da disciplina, aponta que esta se apoiava em duas propostas:

A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. [...] A segunda orientação determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica. Nesse contexto, a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária. (CARVALHAL, 1992, p. 13)

Como se destacou nas linhas anteriores, os estudos comparados são influenciados pelas perspectivas de análise das correntes de investigação do objeto literário. No século XIX até os inícios do século XX, imperava neste ramo, a influência positivista, daí, a Literatura Comparada pauta-se por tais parâmetros nesse período, ocasionando como forma maior de estudo a “preponderância da análise de temas e motivos ou da investigação de fontes e repercussões como através da ausência, praticamente total, de reflexão teórico-metodológica e de análise poetológica” (KAISER, 1989, p. 72). Entre os autores desta tendência têm-se: Van Tieghem, J. -M. Carré, Fernand Baldensperger, Paul Hazard, P. Brunel, C. Pichois e A. M. Rousseau entre outros.

Segundo Carvalhal, esse método clássico francês de estudo comparado sofrerá, a partir da primeira metade do século XX, muitas críticas, dentre estas, a autora destaca: a ausência de embate com o texto, fator ocasionado pela procura de influências fora do texto literário; o privilégio de um estudo comparado centrado somente nas semelhanças e a falta de inclusão de

⁸ Esses tipos de estudos eram intitulados de “*mésologie*” e “*imagologie*”, respectivamente.

outras manifestações literárias, seja no campo geográfico, seja no campo de modalidades artísticas.

1.2.2. Críticas à vertente classicista dos estudos comparados

Segundo Carvalho, durante muito tempo, embora amparado em bases reducionistas, o escopo teórico da Literatura Comparada restringiu-se à vertente clássica francesa. A abordagem metodológica dessa escola teve sua primeira crítica, oficializada, em 1958, por René Wellek, no 2º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada. No evento, a palestra⁹ proferida pelo professor centrou-se num intenso exame dessa perspectiva. Entre as críticas feitas por Wellek aos comparatistas franceses, Carvalho acentua as seguintes: “o exagerado determinismo causal das relações, a ênfase em fatores não-literários, a análise dos contatos sem atentar para os textos em si mesmos, o binarismo reducionista” (Carvalho, 1992, p. 38). As críticas feitas pelo teórico tcheco tinham por base as novas abordagens de investigação do objeto literário.

No contexto das duas grandes guerras mundiais (1914 – 1945), o campo da Teoria da Literatura estabeleceu um novo paradigma para a análise do texto literário. Nessa época, os postulados dos Formalistas Russos ganharam espaço no cenário crítico daquele campo. Essa vertente de análise do texto artístico, denominada por análise imanente, contribuiu para colocar em xeque o parâmetro externo de exame da Literatura Comparada que vigorava desde seu surgimento. Assim, René Wellek, como acentua Coutinho (2003), influenciado pelos formalistas e estruturalistas, principalmente, questiona a validade dos estudos comparados.

Para Wellek, a disciplina era desprovida de análise crítica em sua metodologia, uma vez que não dava conta do objeto literário em si. Além disso, ele assevera uma maior necessidade de um estudo mais amplo geograficamente, não somente restrito ao continente europeu. Desse questionamento, o professor norte-americano inicia um importante passo no futuro da investigação dos estudos comparados, qual seja - a abertura da crítica comparatista “que leva a incluir outras literaturas até então alheias ao cânone da tradição ocidental [...]” (COUTINHO, 2003, p. 17).

O questionamento da vertente francesa da Literatura Comparada proporcionou espaços novos para o crescimento da disciplina. Tal amplitude é expressa tanto pelo

⁹ Posteriormente, essa palestra foi publicada pelo autor na forma de artigo cujo título é: “A crise da literatura comparada”. Uma versão brasileira do texto foi feita por Maria Lúcia Rocha Coutinho, publicados na obra *Literatura Comparada: Textos Fundadores* (1994), sob a organização de Eduardo F. Coutinho e Tania Franco de Carvalho.

crescimento de adeptos do procedimento, ocasionando variados métodos de análise no ramo, como pela abrangência de novos teóricos fora do eixo Europa e América do Norte, contribuindo para uma releitura das diversas literaturas no cenário mundial. A postura classicista da vertente francesa do método foi o fator capital para o seu questionamento, como destaca Carvalhal:

Aliais, foi esse processo de relações interliterárias, objeto central da literatura comparada desde sua concepção, que René Wellek procurou reorientar em seu conhecido ensaio sobre a “Crise da literatura comparada”. Já ali dizia: “A literatura comparada tem o imenso mérito de combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais: está obviamente certa (e tem apresentado um acúmulo de provas para apoiar isso) *na sua concepção de uma tradição ocidental coerente de literatura entretecida numa rede de inúmeras inter-relações*”. (CARVALHAL, 2003, p. 80-1) (grifos da autora)

Mesmo antes da publicação desse ensaio, Wellek, em 1948, na sua obra conjunta com Warren, *Teoria da Literatura*, já havia destacado esse paradigma dos estudos iniciais da Literatura Comparada. Diziam os autores, no capítulo intitulado “Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional”: “Em vez de ser estudado com clareza teórica, o problema tem sido desfocado, devido aos sentimentos nacionalistas e às teorias racistas” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 65).

Desse modo, influenciado pelas críticas de René Wellek, principalmente no que toca à visão eurocêntrica da disciplina, a Literatura Comparada, a partir da década de 70 do século XX, estabelece outros paradigmas, tanto metodológicos quanto ideológicos. Atualmente, pode-se pontuar que os estudos comparativistas apresentam um viés questionador quanto à postura etnocêntrica do campo literário. Essa crítica introduziu uma nova perspectiva na área.

Além de Wellek, outra importante voz também questionou o etnocentrismo da vertente francesa - René Etiemble. A respeito desse teórico, Nitrini faz a seguinte assertiva (2000, p. 42): “há de se reconhecer, porém, o pioneirismo das colocações de Etiemble, ao abrir um franco diálogo para as chamadas pequenas literaturas ocuparem seu espaço.” A autora destaca ainda que o professor, embora não tenha estabelecido um método eficiente para os estudos comparados:

[...], é incontestável seu legado para a história da literatura comparada da segunda metade do século XX, como voz combativa e pioneira em prol do acesso das literaturas marginalizadas a este domínio de estudos literários, e por sua participação atuante no debate que se instaurou em torno de seus novos caminhos, no final dos anos 50 e 60. (NITRINI, 2000, p. 44)

Além das vozes contestadoras de Wellek e Etiemble, cabe ressaltar que essa abertura foi amparada, mais uma vez, pelas novas reflexões dos estudos humanísticos como a Estética da Recepção, Teoria dos Polissistemas, Desconstrucionismo, Estudos Pós-Coloniais e Estudos Culturais, etc.

1.3. Literatura Comparada pós 1960 – novas vozes, novos paradigmas

Nitrini, ao traçar um percurso histórico e teórico dos estudos comparados, aborda, resumidamente o tema em “O comparatismo do Leste Europeu”, um dos tópicos de seu livro publicado em 1997.

Segundo a autora, o restabelecimento, no início da década de 60, dos estudos comparados dos países do Leste, trouxe um novo marco de reflexão para a disciplina, além da dicotomia da escola francesa e americana. O grupo, também intitulado de Escola Soviética, de vertente marxista, apresenta importantes teóricos como Victor Zhirmunsky, Dionyz Durisin e Söter. Segundo Coutinho, os dois primeiros desenvolveram “um sistema de analogias tipológicas e chamaram a atenção para o *topoi* da tradição popular e legendária” (COUTINHO, 2003, p. 18) (grifo do autor).

Estes teóricos, dentro da abordagem comparativista de cada um, enfatizaram que um estudo comparativista centrado somente em uma análise imanente não contribui para a compreensão da comunicação entre as literaturas nacionais, já que o fator histórico-social é determinante para a compreensão desse tipo de estudo, propondo, novas formas de abordagem. Desse modo, eles recorrem aos postulados dos Formalistas Russos unidos a fatores sociais.

Cabe destacar que Durisin foi um dos primeiros a estabelecer um método de comparação fora das coordenadas iniciais da disciplina. Segundo Carvalhal, seu mérito foi eliminar o conceito de influência no sentido clássico dos estudos comparados.

Neste mesmo grupo, Nitrini destaca ainda a proposta do romeno Marino, o qual fórmula uma metodologia baseada na teoria dos invariantes. Tal proposta abre uma nova vertente para a disciplina:

Marino arrola e descreve, de modo minucioso, técnicas e conceitos hermenêuticos, por meio dos quais se concretiza a metodologia determinada por sua teoria literária. São eles: leitura simultânea, indução-dedução, análise-síntese, todo-parte, tipologia, modelo e estrutura, descrição e morfologia, analogia e similaridade e, finalmente, comparação. Tais técnicas

e circuitos hermenêuticos acabam, de um modo ou de outro, convergindo para o invariante. (NITRINI, 2000, p. 57-8)

O desenvolvimento de outras vertentes de estudos comparados continuou na segunda metade do século XX, sobretudo a partir de 1970, agora atingindo o continente Latino Americano.

1.3.1. A crítica comparada na América Latina – o âmbito brasileiro

A condição de dependência socioeconômica da América Latina refletiu na constituição e no desenvolvimento da manifestação artística desse local. No que toca à crítica comparada sul-americana, um grupo¹⁰, embora com condições específicas em seu campo artístico, nos diversos países do continente, tem uma visível consonância teórica – compreender a *literariedade* artística localizada dentro de uma produção literária periférica. Tal conjugação conflui, conseqüentemente, para a questão de identidade cultural bem como para a relação dessa produção com a produção literária central. Nesse sentido, Eduardo F. Coutinho asseverou, em diversos ensaios do livro que reflete sobre o grupo em questão, *Literatura Comparada na América Latina: ensaios* (2003), que “o etnocentrismo que caracterizou a disciplina em sua fase inicial [...] sempre esteve presente no discurso teórico-crítico latino-americano” (COUTINHO, 2003, p. 11).

Desse modo, pode-se destacar que devido à natureza do grupo, tanto a homogeneidade quanto a postura classicista dos primeiros passos da Literatura Comparada é revista, daí sua abertura, como já fora destacado. A atual flexibilidade da disciplina em questão, bem como seus objetivos interessa ao *corpus* deste trabalho. Contudo, antes de abordar tal questão, cabe a apresentação de alguns aspectos da disciplina e de alguns teóricos.

O norte caracterizador dessa fase da disciplina tem por base a abertura de outros paradigmas no campo artístico em diversos âmbitos como: a incorporação de outras modalidades literárias, a conjugação do conceito de *literariedade* com o contexto de produção, e, principalmente, a contextualização de produções literárias inseridos em sistemas literários periféricos. Cabe ressaltar que tal postura não tem por finalidade reverter o eixo do central para o periférico, pelo contrário, tal viés procura enquadrar os estudos comparados dentro de seu princípio norteador – o estudo da arte literária dentro de um inter-

¹⁰ Dentro desse grupo pode-se enumerar os seguintes teóricos: Ana Pizarro, Ángel Rama, Antonio Candido, Guillermo Torre, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, entre outros.

relacionamento, seja entre diversos campos, seja em diferentes regiões. Como acentua Carvalhal (1997):

Estudos recentes, no campo dos discursos das minorias sexuais, étnicas e de gênero têm desempenhado papel significativo no tocante ao desenvolvimento de teorias e métodos comparatistas, assinalando a existência de fronteiras internas que demarcam o espaço heterogêneo da identidade a ser compartilhada. Não se trata de inverter o eixo da discriminação, instalando o excluído ou marginalizado no centro. O discurso minoritário intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o saber através da perspectiva significativa do outro que resiste à totalização. A identificação resulta, pois, num movimento dual de alargamento e estreitamento de fronteiras culturais, tendo em vista os “territórios” a serem cedidos ou conquistados nos interstícios das diferenças sociais e das lutas políticas. (CARVALHAL, 1997, p. 49)

Desse modo, tanto a inclusão de discursos minoritários, como destaca Carvalhal na citação acima, como as diferenças socioeconômicas de cada região são os principais paradigmas dos estudos comparados atualmente. Tais protótipos não alteraram as coordenadas da disciplina: objeto *multinacional*, já que procura abarcar diversas manifestações literárias, e, perspectiva *supranacional*, uma vez que busca compreender tais literaturas em conjunto. Desse modo, as variações da Literatura Comparada, na segunda metade do século XX, deram-se pela ampliação de opções de cotejo, para a compreensão do campo literário no cenário mundial, e, como de costume, pelo acompanhamento das novas incursões do campo de estudo literário, como acentua Nitrini também a respeito da crítica comparada a partir de 1970 (1997): “ampliando, portanto seu objeto de interesse no campo das relações interliterárias e em consonância com o movimento geral dos estudos literários que abrem espaço para as chamadas literaturas não-canônicas” (NITRINI, 2000, p. 279).

Amparada por tais paradigmas, a disciplina na América Latina define seu campo de atuação situado em três focos, como destaca a teórica chilena Ana Pizarro:

[...] Ana Pizarro (1985, 50-1), porta voz do grupo reunido em Campinas nos anos 1980 sob a supervisão de Antonio Candido, que assinalou três diretrizes, ou níveis de interação, que a configuração do desenvolvimento literário latino-americano exigiria do comparatismo. São elas: a tradicional relação América Latina/Europa Ocidental, a relação entre as literaturas nacionais no interior da América Latina e a caracterização da heterogeneidade das literaturas nacionais no âmbito continental. (COUTINHO, 2003, p. 24)

Entre as perspectivas instituídas por Pizarro, a primeira nos interessa mais de perto. Geralmente, o eixo de cotejo entre América Latina e Europa Ocidental procura atender as

seguintes finalidades: averiguar *como* se produziu a apropriação¹¹ da produção do primeiro sobre o segundo e examinar *qual* a atuação da literatura latino-americana sobre a européia e a norte-americana ou outras regiões.

No entanto, o contexto desse trabalho apresenta singularidade nessa relação - o cotejo de uma produção literária européia minorizada, galega, com uma produção literária da América Latina, no caso o Brasil. Se aprofundarmos nessa questão, tal “inversão” de relação será freqüente nesse campo, já que esse viés é outra abertura dos novos rumos dos estudos comparados, uma vez que enfocam uma visão plural marcada pelo respeito à diferença, principalmente de sistemas literários tidos por periféricos. Tal enfoque conflui, conseqüentemente, para o estudo da pluralidade dentro de um mesmo país, como é o caso da Espanha, no continente europeu.

A região da Galiza, embora se enquadre dentro da Espanha, possui um sistema cultural diferenciado daquela – manifestado pelas particularidades históricas da região, fator que ocasionou a diglossia cultural no território espanhol. Assim como a região da Galiza, pode-se situar outros locais, dentro desse território, que têm uma cultura própria, além da espanhola, como a Catalunha e o País Basco, entre outros. Sistemas literários com esse perfil direcionam questionamentos novos: tanto na perspectiva quanto na metodologia da disciplina Literatura Comparada, por exemplo, a revisão do espaço das literaturas minorizadas. Dessa maneira, a hibridez cultural é característica de muitos continentes como a América Latina e a Europa Ocidental, por exemplo.

Esse contexto oferece uma abertura para o eixo de analogia entre América Latina e Europa, ocasionando outra importante forma de comparação, como acentua Eduardo F. Coutinho a respeito das últimas tendências dos estudos comparados:

[...] abordar também de maneira contrastiva as literaturas das diversas nações, ou melhor, povos, que integram o conjunto que vimos denominando América Latina, ou de grupos de regiões que extrapolam as fronteiras políticas entre as nações, mas mantêm fortes denominares comuns decorrentes na maioria dos casos de fatores histórico-culturais ou geográficos. (COUTINHO, 2003, p. 23-4)

Esse segundo caso associa a relação de cotejo entre Galiza e Brasil na modalidade literária da presente dissertação, já que apresentam características semelhantes.

¹¹ Essa questão já está bem teorizada no campo literário brasileiro pelo conceito de *Antropofagia*, de Oswald de Andrade nas primeiras décadas do século XX, retomado, posteriormente, pelos irmãos Campos e pelo conceito de *Entre-Lugar* do discurso latino-americano debatido por Silviano Santiago.

Embora de continentes distintos, esses sistemas tiveram processo semelhante de desenvolvimento como o atraso na sua representatividade no cenário mundial (somente na segunda metade do século XX) quanto o atual levantamento das duas produções propiciado por fatores similares, por exemplo, o estabelecimento de Leis no campo educacional (fator que motivou a proliferação de escritores no campo); a vontade de criar uma literatura contextualizada com sua condição, no entanto, sem desprezar as importantes inovações *experimentalistas* dos escritores clássicos centrais (nota-se que os dois sistemas procuram seu espaço no cenário mundial, dialogando com a produção central); crescimento do campo editorial; crescimento do público leitor¹². Acresce-se ainda a proximidade entre ambas as línguas: portuguesa e galega.

Além da abertura geográfica, houve também no campo dos estudos comparados, o interstício de formas e manifestações artísticas classificadas como periféricas no campo da Arte, como destaca Eduardo F. Coutinho:

Voltado cada vez mais para o texto, mas consciente da sua situação de discurso condicionado a uma realidade histórico-cultural determinada, portanto passível de questionamento, o comparatismo vem pondo em xeque seus pressupostos básicos, de teor etnocêntrico, e reformulando constantemente seus cânones. Nessa trilha, vêm conquistando espaço gradativamente não só as literaturas até então tidas como periféricas, como as do chamado Terceiro Mundo, quanto outras formas de registro até recentemente relegadas a plano secundário: as manifestações folclóricas ou populares e a chamada 'literatura oral'. (COUTINHO, 2003, p. 19)

Além da incorporação dessas manifestações literárias, pode-se incluir como novo objeto de estudo da Literatura Comparada, a Literatura Infanto-Juvenil. Cabe ressaltar, aliás, que esta dialoga constantemente com a produção folclórica desde seu aparecimento, como os Contos de Fadas, até os dias atuais, pelas constantes paródias que muitos escritores fazem desses contos, como se evidencia no *corpus* contemporâneo dessa produção.

Tania Franco de Carvalhal, em 1997, lança *Literatura Comparada no Mundo: questões e métodos*. (*Literatura Comparada en el Mundo: cuestiones y métodos*). Nessa obra, uma das principais sistematizadoras dos estudos comparados na América Latina organiza uma coletânea de textos nos quais se discutem as principais tendências da disciplina atualmente no cenário mundial. São quinze artigos que procuram abarcar diversos territórios¹³ da disciplina como: Ásia, Argentina, Brasil, Canadá, China, Coréia, Espanha, Estados Unidos, França,

¹² Essas questões serão desenvolvidas no próximo capítulo.

¹³ Pela pluralidade de territórios abordados, o livro comprova a amplitude da disciplina Literatura Comparada contemporânea.

Grécia, Hungria, Inglaterra, México, Portugal, Países Baixos, Romênia, Uruguai. Embora de regiões diferentes, o conjunto de artigos conflui para a abertura e a ampliação do tema discutido a partir da segunda metade do século XX, como estamos desenvolvendo no presente texto. No artigo “Literatura (Geral e) Comparada: a situação da França”, cuja autoria é de Yves Chevrel, discute-se o espaço aberto para outras manifestações literárias nesse território.

O cenário francês foi o precursor da perspectiva comparativista como uma das formas da análise literária, como vimos anteriormente. No artigo publicado no Brasil, na década de 90 do século XX, Chevrel discute a abertura que sofreu a Literatura Comparada desde o século XIX, data de seu surgimento, até o final do século XX. Uma das facetas contemporâneas dos estudos comparativistas na França, segundo o teórico, é a vertente que ele intitula de “Fronteiras do literário”. Nesse viés, um dos enfoques é a incorporação das literaturas que foram deixadas à margem no campo seletivo das Letras, como as chamadas “paraliteraturas”. Entre as manifestações desse grupo, o autor destaca como objeto de atenção ultimamente a Literatura Infanto-Juvenil, forma de ficção “considerada por muito tempo na França como uma produção insignificante” (CHEVREL, 1997, p. 72), mas que começa a marcar seu espaço pela ação de alguns estudiosos como J. Perrot, por exemplo. Dessa forma, a perspectiva atual dos estudos comparados ocupa-se da incorporação de literaturas minorizadas no cenário artístico, não só atingindo diversos continentes, mas também diversas manifestações artísticas.

Como se sabe, foi no território francês onde se institucionalizou o conceito de infância no século XVIII, bem como, historicamente, foi nesse local que se teve a primeira produção para esse público especificamente – a obra de Charles Perrault. Se a Literatura infanto-juvenil francesa foi relegada à marginalidade no campo artístico de seu país, imagine o que não ocorreria com essa literatura em sistemas artísticos periféricos como é o caso de Brasil e da Galiza, já que tais literaturas espelharam-se nas produções de países centrais seja na sua expressividade seja no campo teórico¹⁴. Contudo, cabe destacar que esse fator não é uma especificidade dessas manifestações artísticas, mas sim de sistemas literários periféricos no geral, como destacou Antonio Candido. Ainda, segundo o professor brasileiro, tal evento contribui, conseqüentemente, para abordagem comparatista, como método de estudo e análise nessas literaturas.

O vínculo - literatura periférica e central - é um processo comum no campo artístico, principalmente na produção teórica da primeira. No ensaio “Literatura Comparada”, de

¹⁴ Tema desenvolvido no próximo capítulo.

Candido, publicado na obra *Recortes*, um dos principais comparatistas brasileiros asseverou tal procedimento antes mesmo da institucionalização da disciplina no Brasil.

Há mais de quarenta anos eu disse que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuaram as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparatismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho que a sua literatura era diferente da de Portugal. (CANDIDO, 1993, p. 211)¹⁵

E já que entramos em território brasileiro, cabe uma pequena apresentação do escopo teórico em questão no país. Como explícito por Candido, o artifício de comparação foi uma constante nessa literatura, entretanto, devido às incursões dispersas dessa prática ao longo de seu exercício no país, somente a partir da década de 70 do século XX que se pode considerar a Literatura Comparada como uma disciplina institucionalizada. Entre os fatores, dois são destacados como decisivos: a fundação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 1986, e a inclusão da disciplina em diversas universidades do Brasil, não mais só restrita à Universidade de São Paulo (USP) onde esse estudo foi implantado com pioneirismo por Antonio Candido. A respeito do primeiro fator, Candido assevera que a ABRALIC “equivale a uma certidão de maioridade da disciplina no Brasil” (CANDIDO, 1993, 214-5).

No país, o desenvolvimento dos estudos comparados seguiu os mesmos passos da disciplina no cenário mundial. Dessa maneira, inicialmente de forma tímida e dispersa, apoiou-se nos pressupostos iniciais da escola francesa, mas com pouca repercussão. Além de atuações dispersas de alguns teóricos brasileiros, pode-se pontuar a publicação, em 1964, de Tasso da Silveira, o qual publica um manual de estudos comparados, *Literatura Comparada*, tendo por base o trabalho de Van Tieghem.

Posteriormente, consonante com outros países, instaura-se a preocupação de se criar uma crítica comparativista com a realidade da região. Nesse perfil Nitrini destaca que:

¹⁵ Embora Antonio Candido refira-se ao perfil comparatista da literatura brasileira institucionalizada tanto em sua produção como em sua teoria, tal característica também se reflete na literatura infanto-juvenil brasileira. As primeiras manifestações dessa literatura no país, século XIX, provinham de Portugal. Na primeira metade do século XX, o escritor Monteiro Lobato (1882-1948) questionando tal vínculo – já que este se dava mais por cópia, deu início a uma produção literária para infância e juventude baseada nas particularidades do Brasil. Isso não significou a recusa de outras produções literárias dos países centrais, pelo contrário, o fundador da literatura infanto-juvenil no Brasil tinha como um dos parâmetros de sua poética, o diálogo cosmopolita, porém contextualizado em sua localidade. Esse processo de criação é comum em sistemas literários periféricos no geral – inicia apoiando-se em produções centrais, depois, quando atingem a “maioridade”, esse processo opera-se como um diálogo.

A partir da década de 1970, intelectuais e professores universitários começam a se preocupar com a busca de novos modelos comparatistas. Sublinha-se a necessidade de se apagar a introjeção colonialista que reconhece como natural a superioridade da literatura matriz ou dos países em condições econômicas mais favoráveis e se propõe o deslocamento do olhar como estratégia de leitura comparatista. É mais adequado ver-se a si mesmo com os próprios olhos, sem desconsiderar os do Outro. (NITRINI, 2000, p. 192)

Entre os teóricos, Nitrini destaca o papel de Antonio Candido como crucial nesse ramo de estudo. Segundo ela, no terceiro capítulo: “Literatura Comparada no Brasil”, após o passo inicial dado por Candido¹⁶, o estudo comparativista no Brasil aprofundou-se, sobretudo nas décadas de 70 e 80, quanto a uma metodologia comparativa adequada para literaturas de sistemas literários periféricos. Os teóricos brasileiros que se debruçaram sobre a questão, fundamentaram novos postulados metodológicos e rejeitaram os conceitos fundamentais da literatura comparada tradicional. Dessa forma, afastaram-se dos conceitos de fontes e influências, para aproximaram-se das vertentes do *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin; da *intertextualidade*, de Julia Kristeva; e da filosofia desconstrutivista de Michel Foucault e Derrida.

Além de Antonio Candido, podem-se destacar outros críticos brasileiros: Silviano Santiago, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima e Roberto Schwarz etc. Entre os sistematizadores dos estudos comparados no Brasil têm-se Tania Franco de Carvalhal, Eduardo F. Coutinho e Sandra Nitrini, entre outros.

Como vimos, no século XX, a visão tradicionalista desses estudos foi colocada em xeque. Tal questionamento foi propiciado pela introdução de uma nova abordagem de análise dos textos literários, o estudo imanente do texto, conferindo novas feições para o desenvolvimento da Literatura Comparada a partir desse século. O precursor desse novo posicionamento foi René Wellek, que influenciado, principalmente, pelas correntes dos Formalistas Russos bem como pelo *New Criticism*, deu início a uma crítica à abordagem clássica dos estudos comparados. Tal questionamento, propiciou uma abertura nesse ramo de estudos, que seria desenvolvida nas últimas décadas do século XX.

Aproveitando os caminhos abertos por Wellek, bem como o desenvolvimento de novas vertentes de investigação literária como a Estética da Recepção, o Desconstrucionismo,

¹⁶ No capítulo “Antonio Candido, um comparatista dialético”, inserido na obra *Literatura Comparada: história, teoria e crítica* (1997), Nitrini destaca o importante papel do professor brasileiro para o desenvolvimento da disciplina no Brasil.

os Estudos Culturais e os Estudos Pós-Coloniais, entre outros, a Literatura Comparada ampliou e renovou a tradicional metodologia iniciada pelos franceses no século XIX, intensificando sua abordagem internacional, além do eixo europeu, e acoplando ao enfoque textual o plano sócio-histórico-cultural do sistema literário estudado. Nesse breve repasso, vimos também que essa heterogeneidade e abertura dos estudos comparados acarretaram a inclusão de literaturas minorizadas seja em sua modalidade artística seja em sua localidade regional no cenário mundial.

Sobre os estudos comparados, por fim, cabe lembrar as palavras de Tania Franco de Carvalhal:

[...] a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 1992, p.7) (grifo da autora)

Para o presente trabalho as possibilidades metodológicas da Literatura Comparada são sistemáticas, pois, permite o cotejo de duas obras que se inserem em sistemas literários de regiões distintas, fator que colabora, por sua vez, para a compreensão das particularidades de cada uma por meio da comparação, esta centrada em uma perspectiva integralista, particularidade própria da disciplina: “a prática comparatista colabora para o entendimento do Outro, procedimento indispensável de integração cultural” (CARVALHAL (org.), 1997, p. 8).

O viés de integração cultural do escopo da Literatura Comparada interessa também para mostrar que a Literatura Infanto-Juvenil tem particularidades próprias em relação à literatura institucionalizada. Tal condição não justifica sua inferiorização no campo artístico, nem mesmo quando se trata de sistemas literários periféricos, como é o caso da literatura infanto-juvenil brasileira e galega. Estas, além de enfrentar os condicionamentos do próprio gênero, enfrentam também contrapontos dentro de seu próprio *lócus* de produção.

Como acentuou Carvalhal, na citação acima, a integração cultural não pode dispensar o entendimento das peculiaridades do outro. E para o entendimento do diferente, é necessário um enfoque dentro de seu contexto em suas diversas especificidades, outra questão propiciada por essa metodologia, que interessa ao nosso estudo.

Desse modo, outro fator para a recorrência dos estudos comparados como apoio metodológico para a presente dissertação, é a sua flexibilidade, já que se trata de uma disciplina. Assim, interessamos também pela atual perspectiva, já que enfatiza o estudo do texto literário dentro de seu contexto sócio-cultural e histórico. Assim, levando em conta que

a Literatura Infanto-Juvenil tem particularidades próprias, em relação à literatura institucionalizada, sua abordagem não pode prescindir de sua história e de sua teoria, e, o presente estudo não desconsidera tal fato. O estudo comparativo das obras *Amigos secretos*, de Ana Maria Machado e *A casa da luz*, de Xabier P. Docampo, objetivo central do presente trabalho, será enfocado dentro das especificidades dos sistemas literários no qual se inserem os autores, literatura infanto-juvenil brasileira e galega, respectivamente. Só dentro dessa abordagem, o trabalho consegue apontar *como* estas duas literaturas ganharam espaço tanto em nível nacional quanto internacional a partir da segunda metade do século XX, pela voz desses escritores.

Diante dessas considerações, pode-se concordar com Eduardo F. Coutinho:

Literatura Comparada é hoje, [...], uma seara ampla e movediça, com inúmeras possibilidades de exploração, que ultrapassou o anseio totalizador de suas fases anteriores e se erige como um diálogo transcultural, calcado na aceitação das diferenças. (COUTINHO, 2003, p. 40)

O capítulo seguinte enfoca a representatividade de Ana Maria Machado e de Xabier P. Docampo dentro de seu espaço de produção, discutindo o estado da questão dos estudos no âmbito da literatura infanto-juvenil brasileira e galega.

CAPÍTULO 2

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL NO BRASIL E NA GALIZA: ORIGEM E CONSOLIDAÇÃO

Não é nada fácil para um povo colonizado culturalmente e dependente economicamente das nações poderosas, encontrar a sua medida ou a sua verdade.

(Nelly Novaes Coelho)

2.1. O duplo dilema da Literatura Infanto-Juvenil: entre a arte e a pedagogia, entre a criança e o adulto

Uma revisão¹⁷ histórica e teórica da Literatura Infanto-Juvenil aponta, em consenso, para a dificuldade que essa modalidade literária teve na construção do reconhecimento de um discurso estético desde sua criação; qualidade ainda contrariada por alguns, haja vista seu escasso espaço no meio acadêmico, como a reduzida bibliografia circunscrita sobre o tema. De modo geral, pode-se dizer que a polêmica do gênero centra-se, especialmente, na ambigüidade inicial no estabelecimento de suas características intrínsecas enquanto criação artística, por exemplo, um texto voltado para um viés pedagógico. Tal fator contribuiu para marcar seu *status* polêmico no campo da Arte, ocasionando, conseqüentemente sua situação minoritária em relação à literatura institucionalizada.

A dificuldade no estabelecimento de paradigmas na literatura infanto-juvenil já se expressa na configuração de seu *corpus* inicial. Ao refletir sobre a questão, Zilberman (2004) estabelece uma analogia entre essa modalidade literária e a Lei de Lavoisier. Tal associação tem por finalidade ressaltar que, devido à ausência de modelos iniciais nesse ramo artístico, os primeiros textos destinados ao público infanto-juvenil originaram-se por meio de incorporações de outras modalidades textuais, tanto artísticas como o acervo popular e o erudito, quanto pedagógicas, como o acervo escolar. Em literaturas menorizadas, a Lei de Lavoisier foi efetivada duplamente, pois os primeiros escritores desses sistemas, além de seguirem os passos dos escritores iniciais centrados na Europa (sobretudo na França e na Alemanha), também incorporaram a produção européia em seu acervo nacional, questão que será abordada nos tópicos posteriores.

A falta de um parâmetro artístico para esse público ocasionou um *corpus* peculiar na produção. Quanto à configuração inicial desta, Cervera (2001) classifica três tipos: a “Literatura ganhada”, aquela que não foi escrita diretamente para o público infanto-juvenil, no entanto, passou a ser incorporada nessa manifestação artística como os contos populares¹⁸ de Charles Perrault, publicados em *Contos da mamãe gansa* (1697); *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe; *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift; etc. A “Literatura criada para

¹⁷ Como o *corpus* desta dissertação remete a Brasil e Espanha, a bibliografia atinente à Literatura Infanto-Juvenil centra-se nos principais teóricos desses países. Do primeiro têm-se Edmir Perrotti, Laura Sandroni, Ligia Cademartori Magalhães, Marisa Lajolo, Nazira Zalem, Nelly Novaes Coelho, Regina Zilberman, Sonia Salomão Khéde. Enquanto que ao segundo, remetemo-nos a: Agustín Fernández Paz, Ana Garralón, Blanca-Ana Roig Rechou, Juan Cervera, Pedro C. Cerrillo, Teresa Colomer, Xulio Cobas Brenlla, Xulio Pardo de Neyra. As obras consultadas desses autores, constam nas referências Bibliográficas desta pesquisa.

¹⁸ Após a incorporação ao acervo infantil, esses contos ficaram conhecidos como Contos de fadas.

crianças”, nesse pólo se enquadram os textos cujo destino é esse público como *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), *As aventuras de Pinóquio* (1883), entre outros. Por último, a “Literatura instrumentalizada”, aquela que tem por fim a aprendizagem. Nesse ramo, enquadra-se ainda uma grande parcela dessa produção, contudo, não apresentam sucesso na crítica do gênero. Além da dificuldade inicial na constituição de obras destinada ao público infanto-juvenil diretamente, outro impasse dessa modalidade foi sua finalidade primeira.

Inicialmente, a elaboração da produção literária destinada a esse público teve como finalidade a instrução, ou seja, *o que* o texto poderia ensinar ao destinatário, daí a justificativa da predominância da “Literatura instrumentalizada”. Nessa perspectiva muitos autores passaram a escrever para esse público focalizando temas pedagógicos.

Outro critério, este em menor proporção, levou em conta *o gosto do leitor*. Quando um texto passava a ser muito lido, como é o caso de *Robinson Crusoe*, por exemplo, este integrava, de forma adaptada, a produção também. Para Cecília Meireles esse segundo tipo de produção é a apropriada para a definição dessa literatura:

Esses casos de leitura para adultos que vieram a ser apreciadas pelas crianças é que nos induzem a pensar que só depois de uma experiência com elas se pode, verdadeiramente, compreender suas preferências. Assim, a Literatura Infantil, em lugar de ser a que se escreve para as crianças, seria a que as crianças lêem com agrado. (MEIRELES, 1984, p. 97)

No famoso ensaio, “O direito à literatura”, Antonio Candido (1988) afirma que a literatura constitui-se como um dos direitos humanos. Para a constatação da tese, o crítico brasileiro argumenta que a fabulação é uma necessidade indispensável à formação humana, nesse aspecto, a criação de uma literatura destinada ao público infanto-juvenil estaria atendendo a uma das necessidades basilares da formação humana. Acresce-se ainda que a precisão desse objeto artístico nessa faixa etária intensifica-se, já que são leitores em fase de formação.

Contudo, o surgimento dessa modalidade literária originou-se por outra finalidade – auxiliar a formação instrutiva e moralística do novo ente da família nuclear, a criança, institucionalizada pela burguesia no século XVIII. Tal origem marcou a ligação do gênero antes como compromisso pedagógico do que literário, interferindo, por sua vez, em sua natureza artística, como asseverou Edmir Perrotti (1986):

Não fosse a hipertrofia excessiva desse papel de transição que levou essa literatura não apenas a veicular a ideologia burguesa, como também a veicular de um certo modo: *utilitariamente*. A diferença que poderia ser

apenas de grau transforma-se, então, em diferença de natureza, ou seja, o “discurso estético” cede lugar ao de propaganda de um estilo de vida, ao “discurso utilitário”. (PERROTTI, 1986, p. 28)

A permanência do *discurso utilitário* em detrimento do *discurso estético* marcou por um longo tempo o interesse principal de construção discursiva da produção literária dessa modalidade, infringindo seu destinatário central – a criança, uma vez que, no período de sua origem, embora se destinasse a esse público, o gênero atendia aos preceitos dos adultos. Tal paradigma – começa a ser questionado no final do século XIX, por alguns escritores em sistemas literários centrais como a produção de língua inglesa; e, sobretudo, no final do século XX, nos campos literários periféricos.

Levando em consideração que a compreensão do objeto literário implica não apenas fatores artísticos: “la obra literaria no la escribe solo el autor, sino toda su tradición, anterior y posterior, junto con todo su pueblo, su sistema cultural, su economía y hasta su poder militar.” (VALVERDE apud CERVERA, 1991, p. 10), e embora o *corpus* de estudo desta dissertação seja a literatura infanto-juvenil brasileira e galega, a cronologia e sistematização desses sistemas serão cotejados com a cronologia “mundial” do gênero tendo por base a periodização estabelecida por Teresa Colomer, na obra *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (2007).

2.2. A Literatura Infanto-Juvenil brasileira e galega: um diálogo com a evolução do gênero

O cotejo de sistemas literários distintos aponta não só para a particularidade de cada literatura, mas também o quanto a situação socioeconômica e cultural interfere na formação e na consolidação dos mesmos. Tal circunstância intensifica-se na relação entre campos artísticos centrais e periféricos, dessa maneira, a afirmação de um dos autores e estudiosos da literatura infanto-juvenil galega, Agustín Fernández Paz, é pertinente à compreensão do estudo em questão: “non se pode tratar con igualdade a quen son desiguais” (FERNÁNDEZ PAZ, 1999, p. 30).

A abordagem histórica da literatura infanto-juvenil sistematizada por Teresa Colomer (2007) é delimitada em três períodos: início, século XVIII; desenvolvimento efetivo, século XIX e consolidação, século XX. No desenvolvimento de sistemas periféricos nota-se um atraso nessa cronologia, marcado pelas seguintes fases: início, final do século XIX; desenvolvimento efetivo e estabilização, a partir da segunda metade do século XX.

O conceito de infância data cronologicamente do século XVIII, desse modo, a produção destinada a esse público, antes de tal período, baseou-se por outros paradigmas de construção, não especificamente a infância. Sobre o tema Ana Garralón (2001) destaca que, essa desconsideração com o destinatário infantil, perduraria até a segunda metade do século XIX:

En general, puede decirse que, hasta mediados del siglo XIX, los intereses del niño siempre permanecieron en un segundo plano; por ejemplo, en las colecciones de cuentos de los hermanos Grimm, quienes nunca los recopilaron para dar gusto a los más pequeños, o en Dickens, que escribió para adultos. En los casos en que la mirada se dirigió hacia el niño, resultaba demasiado grave y moralizadora, como la Condesa de Ségur, el Struwwelpeter o las robinsonadas. En otros casos se ponteciaba los sentimentaloides y dramático, con un exceso de lirismo, como ocurre con algunos cuentos de Andersen o las recopilaciones de Brentano.” (GARRALÓN, 2001, p. 52)

A França é considerada o país pioneiro na publicação de obras do acervo infantil, inaugurado com *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault. Segundo Teresa Colomer, o escritor francês, no final do século XVII, foi o responsável por instituir o paradigma inicial dessa produção, uma vez que ao fixar seus contos populares em forma escrita, ele os ajustou: “a una de las constantes de la literatura dirigida a los niños: la necesidad de cumplir una **función educativa** y de **no traspasar los limites de lo coveniente**” (COLOMER, 2007, p. 69) (grifos meus), ou seja, pela condição etária do destinatário, este deveria ter uma literatura instrutiva, esse “projeto estético” marcou e ainda marca essa literatura. Embora tenha iniciado essa produção, Perrault também é tido como o símbolo do impasse da recusa da mesma, como destacam Lajolo e Zilberman (1987, p. 15): “a recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades de legitimação.”

No decorrer desse período, o acervo literário destinado ao público em questão seguiu o paradigma instrutivo e moralístico. No que toca ao *corpus* deste trabalho, tanto a região da Galiza, como do Brasil, nos séculos XVII e XVIII, não há registros de publicações de obras destinadas a esse público específico.

O século XIX foi paradigmático para a constituição de um sistema literário infanto-juvenil, pois nessa fase se introduzem os eixos importantes para a consolidação da produção. No plano formal, o período introduz as bases estéticas para o estabelecimento de uma literatura propriamente voltada ao seu destinatário. No plano produtivo, seu acervo é

ampliado no cenário mundial. O referido século também é sintagmático no que toca ao desnível tanto qualitativo quanto quantitativo entre sistemas literários centrais e periféricos.

A produção do século XIX foi sistematizada por dois projetos estéticos e teóricos – um que seguiu o paradigma iniciado por Perrault, outro inaugurado por Lewis Carroll, a partir da segunda metade do século.

Após a instituição da infância, muitos autores passaram a produzir efetivamente para essa faixa etária. A maioria deles seguiu a linha instrutiva do período anterior, estabelecendo de vez o *discurso utilitário* no gênero. Nesse viés, o destaque é a produção de Jacob e Wilhelm Grimm na Alemanha, com *Contos de fadas para crianças e adultos*, coleção publicada entre os anos 1812 e 1822. Para Colomer, os escritores consolidaram o paradigma iniciado por Perrault, desse modo, na versão dos irmãos Grimm: “Caperucita Roja se había alejado de las formas populares para convertirse en un cuento definitivamente infantil, con un final feliz y un mensaje educativo sobre la obediencia debida” (COLOMER, 2007, p. 71).

Embora a produção literária destinada ao público infanto-juvenil tenha se expandido para outros territórios, a importância desse século restringiu-se a linha estética inaugurada na Inglaterra, pois, pela primeira vez, essa literatura se desvincula da finalidade pedagógica por inaugurar um outro tipo de *realismo formal* (WATT, 1975). Assim, no século XIX, a literatura infanto-juvenil na Inglaterra é qualificada como o Século de Ouro:

Los investigadores no dudan en considerar la segunda mitad de siglo XIX en Inglaterra como el siglo de oro de la literatura infantil. En esta época se publicaron libros alejados de la pedagogía y la moralina, como fueron los de Edward Lear. Prácticamente de manera simultánea, un grupo de escritores preparó obras que representaron un avance cualitativo en la literatura infantil. Algunos estudiosos hablan del grupo de los tres clérigos: George MacDonald, Charles Kingsley y Lewis Carroll. (GARRALÓN, 2001, p. 65-6)

De fato, o último dos clérigos citado por Garralón inaugura, com a publicação de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, uma linha formal crucial para o estabelecimento de uma *esteticidade* para o sistema literário infanto-juvenil em desenvolvimento.

O sucesso da literatura do escritor inglês centra-se, especialmente, no rompimento pedagógico em vigor no gênero. A negação desse paradigma possibilitou não só a introdução de novos elementos literários para essa produção como a introdução do protagonista criança e uma nova estrutura de narrativa – fantástica – tendo por eixo o *non sense*, possibilitando, por sua vez, a fusão da realidade com a fantasia de forma transgressora na época; como também, uma linha estética para o destinatário principal dessa arte. A aceitação desse tipo de obra na

produção literária infanto-juvenil é abordada no artigo “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños” (1986), de Itamar Even-Zohar.

No texto, o teórico ilustra que o resultado da recepção de *Aventuras de Alice no país das maravilhas* foi crucial para a afirmação de uma literatura destinada ao público infanto-juvenil:

[...] desde luego mostraba un nuevo concepto de literatura para niños, pues Carroll abandonaba el registro moral que aún se consideraba obligatorio en la literatura para niños (aunque ya no en la literatura para adultos). En este sentido violaba una regla sagrada en la literatura canónica para niños; sin embargo, dicha violación resultó posible gracias a la aceptación del libro por parte de los adultos.

Parece una ironía pero en la época de Carroll a los niños les gustó el libro precisamente a causa de la falta de moralina. (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 170)

Pela sua ruptura e originalidade, a produção de Carroll foi parâmetro para a formação estética dos principais clássicos de muitos sistemas literários, como Monteiro Lobato no Brasil e Carlos Casares na Galiza, e até hoje o escritor segue como base literária dessa modalidade artística de muitos autores contemporâneos.

No entanto, a abertura de Carroll demoraria a ser introduzida em produções literárias periféricas, mesmo quando estas se originaram depois da produção do escritor inglês. Desse modo, se o século XIX foi um marco para representatividade da literatura infanto-juvenil no campo artístico, seu pólo de produção esteve restrito a algumas produções literárias de regiões centrais¹⁹. A respeito da época, Magnani (1987, p. 73) faz a seguinte consideração: “apesar de iniciativas como essas, demorará ainda para se valorizar aquilo que se diz respeito à criança, e, conseqüentemente, a literatura infantil, até por volta do século XIX, é considerada refúgio de escritores fracassados”. Um espírito de época, *zeitgeist*²⁰, inovador na produção literária destinada à infância e juventude ocorre somente na segunda metade do século XX, como veremos.

Se a produção literária para infância e juventude teve dificuldades para se afirmar no campo artístico de centro – tanto pelo seu reconhecimento no campo literário quanto pelo desenvolvimento do próprio gênero, em campos literários periféricos tais fatores tornam-se mais intenso uma vez que se fundiram os impasses dessa modalidade literária (dificuldade

¹⁹ Depois da obra paradigmática de Lewis Carroll, outros escritores seguiram pelo mesmo viés, como: Carlo Lorenzini Collodi, Lyman Frank Baum, etc.

²⁰ No âmbito literário, o termo é conceituado por Anatol Rosenfeld. Em seu famoso ensaio, “Reflexões sobre o romance moderno”, o crítico o definiu como um espírito de época que contagia todos os campos de uma dada área, no caso discutido, o campo literário artístico do século XX.

para a *construção* de um discurso estético), ocasionando o seu desfavorecimento no campo das artes; agregadas às dificuldades locais de cada literatura, como o Brasil e a Galiza.

2.2.1. *A Literatura Infanto-Juvenil brasileira e galega – da origem à estabilização*

No panorama mundial da Literatura Infanto-Juvenil, as produções brasileira e galega situam-se como campos literários periféricos. Entre as características desses sistemas podem-se destacar o atraso dessas produções em relação à produção do gênero no cenário mundial. Tal atraso é visualizado por dois fatores: na demora no surgimento de produções literárias nessas regiões e na dificuldade para a consolidação do sistema literário.

No caso do Brasil, tal dificuldade deve-se, sobretudo, ao atraso cultural, fator que dificulta o desenvolvimento do campo artístico desse país, consequência de sua dependência em relação a Portugal. Já na Galiza, o retardamento nessa produção deve-se às particularidades internas da própria região em relação ao seu Estado (Espanha), ocasionando, por exemplo, um bloqueio cultural na região.

2.2.1.1. *A produção literária infanto-juvenil brasileira em três momentos– início, consolidação e renovação*

Enquanto a literatura infanto-juvenil em muitos países da Europa já estava consolidada lançando inclusive seus clássicos, no Brasil essa produção só se inicia no final do século XIX.

Nas primeiras décadas, a constituição do acervo inicial da produção brasileira, como na Europa, foi feita por incorporações, porém com diferenças significativas.

Inicialmente, como não havia uma editora no ramo, foram incorporadas as edições portuguesas. Esse primeiro projeto não teve sucesso, fator que ocasionou uma reivindicação de um acervo nacional. A esse respeito as autoras de *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias* (1984) – asseveram:

Os textos que justificam as queixas de falta de material brasileiro são representados pela tradução e adaptação de várias histórias européias que, circulando muitas vezes em edições portuguesas, não tinham, com os pequenos leitores brasileiros, sequer a cumplicidade do idioma. [...] Essa distância entre a realidade lingüística dos textos disponíveis e a dos leitores é unanimemente apontada por todos que, no entre - séculos discutiam a necessidade da criação de uma literatura infantil brasileira.

Dentro desse espírito, surgiram vários programas de nacionalização desse acervo literário europeu para crianças. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 31)

Um dos programas de nacionalização motivou outra forma de incorporação, agora via tradução. Tal programa marca o segundo momento de incorporação do período a tradução dos principais livros europeus dessa literatura. Entre os autores dessa fase, destaca-se Figueiredo Pimentel, responsável por iniciar uma literatura infantil brasileira com a publicação de *Contos da Carochinha* (1895). Contudo, Lajolo e Zilberman (1983) enfatizam que a primeira reação à construção de uma literatura infantil brasileira, antes de 1920, deu-se por motivos externos à arte – o patriotismo do período. Tal projeto transparece nos textos literários infantis, especialmente pelos paradigmas dos elementos literários ufanistas dessa produção: nos temas, na linguagem rebuscada, nos elementos ficcionalizados, como o esplêndido território e os elementos brasileiros. Olavo Bilac é o maior exemplo desse período²¹.

As autoras destacam ainda que a recém instituída República brasileira interferiu no projeto literário da produção destinada à infância – a construção de textos ufanistas do Brasil e de seus caracteres. Desse modo, antes de Monteiro Lobato, pode-se afirmar que embora a produção literária destinada à infância buscasse uma produção nacional, esta se deu por um forte nacionalismo que interferiu na *literariedade* dos textos, pois a preocupação maior era doutrinar o leitor brasileiro.

Nessa fase, outro fator importante na constituição dessa literatura, diferente da Europa, foi o desprezo do rico acervo popular do país. Se o início da literatura infantil europeia partiu do folclore da região, no caso brasileiro não foi assim, como vimos, os primeiros textos foram adaptações e traduções da Europa e quando se teve a oportunidade de incorporar o acervo nacional, o folclore brasileiro foi renegado. Esse material só serviria de fonte de inspiração para os escritores do Brasil após a revolução modernista da arte, simbolizada pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Sobre o impasse inicial para se constituir um acervo nacional da literatura infanto-juvenil brasileira, Laura Sandroni destaca como empecilho a condição de dependência do Brasil no período:

²¹ Sobre a produção do escritor, Marisa Lajolo, em *Usos e Abusos da Literatura na Escola* (1979), faz ampla abordagem.

Colônia de Portugal, o Brasil sofria sua influência também no campo da literatura, evidentemente ligado às contingências histórico-econômicas. Sem tradição própria, a evolução de nossas letras debateu-se entre a importação pura e simples dos modismos literários e a tentativa de afirmação da nacionalidade. Assim, a Literatura Infantil que dentro da evolução da Literatura em geral aparece tardiamente, permanece no Brasil inteiramente dominada pela metrópole até o aparecimento de Monteiro Lobato, o primeiro a conseguir uma obra de ficção com características literárias. (SANDRONI, 1987, p. 28)

Como destaca Sandroni, embora tenha se iniciado no final do século XIX, a literatura infanto-juvenil brasileira não configurou uma produção brasileira propriamente dita, esse *status* só seria efetivado na primeira metade do século XX quando Monteiro Lobato lança as bases nacionais nessa arte.

Em 1920, é publicado no Brasil o livro inaugural nessa produção, *A menina do narizinho arrebitado*. Essa obra de Lobato foi um divisor de águas nessa produção, inclusive, pode-se destacar que por sua inovação estética na área, a recepção tanto dos críticos quanto dos leitores infantis teve a mesma repercussão de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, porém, diferente desta, em nível nacional; já que Lewis Carroll teve uma imensa repercussão internacional, como já destacamos.

A consolidação de uma literatura infanto-juvenil brasileira teve como fonte a concepção literária de Monteiro Lobato. Tal projeto centrou-se, especialmente, numa “estética da criança”. De acordo com o escritor, esse intuito foi a principal razão para sua entrada nessa literatura, como declara em uma das cartas “teóricas” enviadas a Godofredo Rangel:

Ando com varias idéias. Uma: vestir à nacional as velhas fabulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. [...] Ora, um fabulario nosso, com bichos daqui em vez dos exóticos, se for feito com arte e talento dará coisa preciosa. As fabulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora do mato – espinhenta e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada. Fabulas assim seriam um começo de uma literatura que nos falta. Como tenho um certo jeito para impingir gato por lebre, isto é, habilidade por talento, ando com idéia de iniciar a coisa. (LOBATO, 1946, p. 104)

Além das inovações estético-formais, Lobato também inovou o ramo editorial dessa produção, uma vez que elaborou novas formas de circulação e de venda de livros no Brasil. O projeto do escritor foi efetivado com sucesso na literatura infanto-juvenil brasileira, como

demonstram tanto sua produção quanto sua fortuna crítica²². Assim, entre as décadas de 20 a 45 do século XX, o escritor inaugura o sistema literário dessa produção. Ao sistematizar o período, Regina Zilberman, em *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira* (2005), afirma que, pela importância da literatura infantil de Monteiro Lobato, ele poderia ser considerado, sozinho, como um *sistema literário*. Além do escritor, Zilberman destaca outros autores contemporâneos de Lobato também importantes para o período, como Viriato Correa, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

Após esse primeiro salto da produção literária destinada ao público infanto-juvenil, a obra infantil de Monteiro Lobato continuaria como paradigma desta produção.

Na sistematização da história da produção infantil brasileira, o período de 1945 a 1960 é designado como uma fase carente no que toca a inovações estéticas, inclusive muitos teóricos destacam a contradição do gênero nesse período, entre a situação favorável do país e a situação desfavorável da literatura infanto-juvenil brasileira, “faltando-lhe a centelha de imaginação que animou a escrita dos artistas citados antes” (ZILBERMAN, 2005, p. 45).

No capítulo “Entre dois brasis”, da obra *Literatura infantil brasileira*, Lajolo e Zilberman, ao retratarem essa fase, iniciam o texto com a conferência feita por Lourenço Filho, em 1942. Numa pesquisa feita sobre o *corpus* da ocasião, Filho aponta os seguintes resultados: alto crescimento do acervo, no entanto, este além de ser constituído por adaptações e traduções, em sua maioria apresenta um estoque brasileiro propriamente dito de pouca qualidade. Assim como Filho, Lajolo e Zilberman também destacam que o período foi marcado por uma intensa incorporação do acervo estrangeiro e pela falta de qualidade do acervo nacional, acrescentando como fatores dessa situação: a incorporação do gênero ao mercado editorial, a profissionalização de escritores e a produção em série.

Na fase de Lobato, a indústria do livro infantil ainda estava em fase de estruturação e expansão, após os investimentos do autor e das transformações pelas quais passaram a sociedade brasileira no quesito circulação de livros, a próxima geração pôde aproveitar uma infra-estrutura no setor. Esse fator propiciou a profissionalização da literatura infantil brasileira, originando também a produção em série nesse ramo, sem preocupações nem com a forma literária nem com o destinatário, este visto até com uma intensa infantilização, como atestam as autoras:

²² A importância da produção do escritor já fora e continua sistematizada por muitos estudiosos e divulgadores do estudo da literatura infanto-juvenil brasileira. Na obra, *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil* (2008), organizada por Marisa Lajolo e João Luís Ceccantini, tem-se uma ampla abordagem das características estéticas do acervo infantil do escritor.

A profissionalização, acompanhada de especialização, por parte de editoras e escritores, é um dos traços marcantes do período que ocupa as décadas entre 1940-1960. Ele baliza, portanto, a etapa subsequente do processo de industrialização que acompanha, em paralelo, a história dos livros para a infância no Brasil. Assim, a fase de estruturação do gênero através de iniciativas pioneiras e corajosas, como a de Monteiro Lobato, o momento seguinte foi uma etapa de produção intensa e fabricação em série, respondendo de modo ativo às exigências crescentes do mercado consumidor em expansão. [...] Ambos os fatos são significativos, porque, se é marcante a quantidade de textos novos, possibilitando a profissionalização do escritor, fica claro também o tipo de profissionalização facultada: a que adere à produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando a pesquisa renovadora. O resultado levou ao menor reconhecimento artístico e à maior marginalização da literatura infantil, se comparada aos demais gêneros existentes. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 86 -7)

As teóricas destacam ainda que, além da adesão aos protótipos da cultura de massa, o período retratado também sofreu de epigonismo²³. Tal situação decorre da tentativa fracassada de copiar o projeto literário lobatiano, como é explícito no caso do escritor Jeronymo Monteiro, como enfatizam as autoras; e por continuar com uma idealização rural e patriótica anacrônica numa sociedade em que a urbanidade já domina e a adesão ao estilo norte-americano de vida era evidente a partir da década de 50.

Mas, assim como Monteiro Lobato entusiasmou os chamados “epígonos”, o escritor também influenciou um grupo de escritores a reivindicarem um *status* artístico para a literatura infanto-juvenil brasileira.

Depois da produção literária lobatiana somente no final da década de 1960 que essa modalidade assume um novo espaço no campo artístico, agora não só em termos nacionais, como o atestam o espaço conferido à produção brasileira atual ganhadora duas vezes²⁴ do Prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel mundial nessa área. Cabe destacar que além do Brasil, só o Estados Unidos recebeu essa premiação mais de uma vez.

A bibliografia teórica pertinente a este período destaca um conjunto de fatores, externos e internos à criação artística, que influíram na qualidade dessa literatura. Cabe destacar, no entanto, que os fatores não literários implicaram decisivamente na postura artística da ocasião.

Paradoxalmente, a fase contestadora do grupo de escritores da literatura infanto-juvenil brasileira, intitulado de “geração de 70” por Edmir Perrotti, ocorreu no período em que o Brasil vivenciava um estágio repressivo – a Ditadura Militar (1964-1985). Essa

²³ Para Alfredo Bosi o epigonismo na arte “se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas” (BOSI, 1986, p. 23).

²⁴ As escritoras brasileiras premiadas mundialmente pelo conjunto de suas obras são: Lygia Bojunga Nunes, em 1982 e Ana Maria Machado, no ano 2000.

contradição explica-se, mais uma vez, pela inferiorização dessa literatura, como atesta Maria da Glória Bordini:

Como se escrevia para crianças, um segmento social historicamente ignorado pela assimetria de poder entre adulto e infante, este no máximo encarado como futuro material humano da nação, foi nesse setor que a resistência ao regime militar passou despercebida e plantou sementes de liberdade. Autores como: Ruth Rocha e seu *O reizinho mandão*, Ana Maria Machado com *De olho nas penas* e *Do outro lado tem segredo*, Lygia Bojunga Nunes como *Os colegas*, *Angélica* e *A bolsa Amarela* [...] e outros tantos, através do universo mágico dos livros infantis, puderam desacreditar os valores que sustentavam a política de linha dura dos militares, de certo modo induzindo uma geração a pensar por si e a desconfiar de idéias que matam. (BORDINI, 1998, p. 38)

A invisibilidade desse grupo de artistas no período militar, ao contrário do que sucedeu com o cinema e com o teatro brasileiro, abriu espaço para a criação de uma literatura contestadora de muitos paradigmas estabelecidos pela camada dominante, sobretudo, nessa modalidade literária que se originou com um viés unidirecional centrado na dominação e no padrão moralístico. Essas finalidades conferiram a estes escritores uma função antes doutrinária do que artística. Tal condição, segundo Edmir Perrotti, foi o principal responsável para o estabelecimento atual do *status* artístico do objeto.

Na clássica obra, *O texto sedutor na literatura infantil* (1986), para situar a fase contemporânea, Perrotti sistematiza a produção da literatura infanto-juvenil brasileira a partir de dois tipos de discurso – o *utilitário* e o *estético*²⁵. Essa classificação discursiva do autor tem como base delimitativa indentificar a principal finalidade do autor para com seu destinatário. No primeiro tipo de discurso tem-se como fim maior um texto instrutivo: (1986, p. 117) “O *discurso utilitário* procurou sempre oferecer a crianças e jovens atitudes morais e padrões de conduta a serem seguidos, ordenando os elementos narrativos em função de tal finalidade exterior.” O segundo tipo de discurso, por sua vez, centra-se na elaboração artística do objeto, desse modo define-se como um “discurso da possibilidade, que sempre deixou claro para o leitor estar ele diante de um universo “criado”, de um “artifício” que não quer “verdade”, que não se quer dogma a ser seguido [...]” (PERROTTI, 1986, p. 133).

²⁵ No segundo capítulo - “Discurso estético” e “discurso utilitário”, Edmir Perrotti apoiado no conceito de *escritura* em voga no campo literário contemporâneo, defini o *discurso estético* como aquele que é edificado, elaborado artisticamente, e no qual é imperativa a participação do leitor. Já o *discurso utilitário*, por sua vez, é definido como um tipo de texto que enfoca o ensinamento e o doutrinamento do leitor infantil, ou seja, nesses textos o leitor é tido como um receptor passivo e vazio.

Segundo o teórico, a predominância do primeiro discurso nessa literatura levou um grupo de escritores a reivindicarem sua condição de artistas, e não de pedagogos. Para isso, o meio encontrado foi tanto a retomada da postura de Monteiro Lobato quanto a inovação experimental dos elementos literários em voga no campo da arte em geral.

Para atestar sua tese, Perrotti apóia-se em alguns fatores como: a retomada do criador dessa literatura, pois, para ele, embora Lobato tenha conferido *esteticidade* a este objeto, sua postura isolada não foi suficiente para “colocar em crise” o discurso utilitário vigente nessa produção; necessidade de um grupo de escritores empenhados em estabelecer um novo paradigma artístico na área e a publicação de *O caneco de prata* (1971), de João Carlos Marinho Silva, considerado como inaugurador da instauração da crise do discurso utilitário.

Enquanto Edmir Perrotti acentua a necessidade da voz do escritor infantil dentro do panorama artístico questionando o *discurso utilitário* do gênero em prol do *discurso estético*, natureza *sine qua non* da arte escrita, Nelly Novaes Coelho (1985) identifica o *boom* da geração de 70 não só por motivos estéticos, mas também, pela necessidade de se criar espírito crítico no destinatário contemporâneo, devido ao excesso da cultura visual no qual está mergulhado. Assim, para a autora a inovação do gênero liga-se antes a uma necessidade de estímulo à criatividade:

Compreende-se, pois, que o alerta à criatividade e à conscientização crítica, sejam as palavras de ordem mais recentes. O amanhã já começa a ser construído hoje. Compreende-se também que o chamado “boom” da Literatura Infantil Brasileira, a partir dos anos 70, tenha sido gerado mais por uma *questão vital/existencial* do que por razões meramente *estéticas ou didáticas* (como a aconteceu em passado recente...)

A diversidade de formas e propostas dessa nova literatura podem ser identificadas, como frutos desta época, por certo denominadores comuns: a Fantasia fundida ao Real (ou este Real fixado objetivamente através de um olhar crítico e instigante); a quebra de fronteiras entre o convencional e o insólito; a consciência do *fazer literário* e do *valor genético da palavra*. (COELHO, 1985, p. 218) (grifos da autora)

Com base nessa estimulação de espírito crítico, a autora classifica a produção literária para infância e juventude por meio de dois paradigmas, a do *questionamento* e a da *representação*. Essa sistematização é justificada da seguinte forma:

Por uma visão panorâmica das *obras criativas*, ou melhor, das que apresentam valor literário original (resultante do estilo peculiar ao seu autor), vemos que elas podem ser distribuídas em duas grandes áreas: a do *questionamento* e a da *representação*.

Via de regra, as que se integram na primeira área, são classificadas como *obras inovadoras* e as da segunda área, de *obras continuadoras*. O que as diferencia entre si (partindo do princípio que ambas atingiram o nível *literário autêntico*) é, basicamente, a intencionalidade que as move: as primeiras *questionam* o mundo, - procurando estimular seus pequenos leitores a *transformá-lo*, um dia; as segundas *representam* o mundo, - procurando mostrar (ou denunciar) os caminhos ou os comportamentos a serem assumidos (ou evitados) para a realização de uma vida mais plena e mais justa. Dessa intencionalidade (consciente ou inconsciente) derivam as diferenças literárias que as distinguem. (COELHO, 1987, p. 104) grifos da autora

Além do estímulo à criatividade, para Coelho a inovação dos elementos formais por parte dos escritores também se liga à reformulação da *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional* (Lei n.º 4.024, de 20/12/61) que abre mais espaço para a literatura infanto-juvenil, uma vez que “ênfatiza a importância da leitura de textos literários e da educação artística como matéria do currículo” (COELHO, 1985, p. 217).

A relação entre fatores educacionais e a fase contemporânea da modalidade literária em questão também é destacada por Lajolo e Zilberman (1984). As autoras apontam que o crescimento da literatura infanto-juvenil brasileira a partir da década de 70 está muito vinculado às iniciativas estatais e privadas em torno da constatação da deficiência leitora dos estudantes brasileiros, incentivando, dessa forma, a promoção desse objeto. E de fato a organização do ensino obrigatório no início da década de 1970 foi um dos principais fatores externos que influenciaram o novo espaço dessa literatura, por exemplo, um dos benefícios foi a valorização de autores contemporâneos (Zilberman, 2005). Essa ampliação contribuiu conseqüentemente para uma inovação estética, especialmente, numa perspectiva de contestação com a fase amorfa anterior. Por outro lado tal abertura também propiciou a proliferação de textos sem qualidades estéticas, como veremos.

As teóricas também apontam que a fase contemporânea dessa modalidade está muito ligada ao projeto literário lobatiano como a vontade de garantir o mercado consumidor, a produção em série e a inversão dos conteúdos literários nessa modalidade. As escritoras identificam esse vínculo como uma postura dialética para o gênero, pois, se por um lado os dois primeiros fatores têm aproximado essa literatura da cultura de massa, por outro, a renovação textual tem apontado um discurso literário crítico:

A literatura infantil brasileira mais contemporânea também reata pontas com a tradição lobatiana por outras vias. Por exemplo, pela inversão a que submete os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção moderna, que envereda pela

temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 125)

Numa obra posterior, de 1986, as mesmas autoras acrescentariam como fator importante para a geração de 70 a nova concepção de infância. Segundo elas, na fase contemporânea, um dos principais eixos representativos da infância é a inquietação. Tal paradigma proporcionou novas formas de construção artísticas:

A noção de infância também mudou e, com ela, uma nova imagem de criança – sofrida, inquieta, crítica, participante – começa a ser assídua nas histórias. [...]

Tornam-se mais freqüentes os narradores em primeira pessoa que, assumindo o ponto de vista da criança, renunciam à onisciência. Nessa renúncia – tanto mais radical quanto mais afastados dos centros de poder estão os narradores – se manifesta a tentativa de resolver literariamente a assimetria emissor adulto/destinatário criança que, por natureza, costuma presidir a escrita literária para a infância. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p. 178)

A renúncia ao discurso convencional vigente nessa produção por um longo tempo, também é identificado por Glória Pondé (1985) como a principal marca dessa produção a partir de 1970. Ao abordar a literatura infanto-juvenil contemporânea a autora destaca, no texto “A proposta da literatura dos anos 70”, que o gênero buscou uma reestruturação formal e ideológica com base no projeto lobatiano: “O movimento da Literatura Infantil contemporânea traz uma nova proposta em termos de idéias e formas, retomando as veredas desbravadas por Lobato e refutando uma pseudo-literatura extremamente convencional e reacionária” (PONDÉ, 1985, p. 82).

Em 2006, Glória Pimentel Souza publica *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!* O livro, fruto de sua dissertação de mestrado, focaliza a fase contemporânea dessa produção apontando a riqueza e a singularidade desse período em relação às fases anteriores, como já anuncia o título. Retomando as coordenadas já apontadas pelos principais teóricos na área, a autora chama atenção para a contribuição do mercado editorial como “o empenho das editoras em melhorar a qualidade do material impresso, em aumentar o número de exemplares publicados e manter uma certa regularidade de lançamentos” (SOUZA, 2006, p. 91).

Outro importante fator desse período foi a criação de várias entidades direcionadas para o acervo de leitura do público infanto-juvenil a partir de 1960 como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos

de Literatura Infantil e Juvenil (1973), a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada em São Paulo, em 1979 etc.

Por fim, nas últimas décadas do século XX, a literatura infanto-juvenil brasileira encontra seu espaço e sua identidade, pois, embora ainda haja uma série de livros sem representatividade artística, atualmente muitos escritores conseguem garantir o estatuto artístico dessa produção. Esse crescimento pode ser ilustrado pela imensa quantidade de escritores com a preocupação de construir uma literatura infanto-juvenil brasileira de qualidade, como Ana Maria Machado, Bartolomeu Queirós, Edy Lima, Fernanda Lopes de Almeida, Haroldo Bruno, João Carlos Marinho, Lygia Bojunga Nunes, Martha Azevedo Pannunzio, Raquel de Queiroz, Ruth Rocha, Vivina de Assis Viana, Ziraldo, e tantos outros, que já não é mais possível enumerar só um nome, como ocorrera com Monteiro Lobato, pela amplitude que esta produção obtém na contemporaneidade.

2.2.1.2. A literatura infanto-juvenil galega – manifestação inicial, consolidação e renovação

Ao longo deste capítulo, vimos que a Literatura Infanto-Juvenil foi uma produção que teve dificuldades para encontrar sua medida enquanto objeto artístico. Em literaturas periféricas, tais problemas intensificam-se, ainda mais quando estes se defrontam com a falta de liberdade de expressão, como é o caso da Galiza, por exemplo. Nesse aspecto é que Blanca-Ana Roig Rechou acentua (2002, p. 1): “se tódalas literaturas infantis e xuvenis tiveron problemas na súa constitución e divulgación, como se pode rastrexar en traballos de distintos investigadores sobre o tema, en Galicia eses problemas multiplicáronse debido ós avatares sócio-políticos-culturais”, ocasionando, dessa maneira, tanto o atraso em seu surgimento quanto em sua consolidação enquanto sistema literário. Fator comum não só a essa produção, mas ao campo artístico galego de modo geral:

Á literatura infantil e xuvenil ocorreulle algo semellante ao acontecido na literatura galega, pois se esta se desenvolveu como un ente periférico fronte ao exarcebado centralismo histórico dominante na sociedade do Estado Español, á que lle resultou moi custoso admitir a especificidade de três comunidades (actualmente denominadas “históricas”) que forman parte da súa realidade territorial estatal e que posúen uns matices que, por dicilo dalgunha forma, traspasan os límites do que unha boa parte daquela sociedade aínda entende por “rexións”; tamén menosprezándoa, a primeira considerouse como unha parcela de menor entidade, ou menos seria, respecto da literatura para adultos, unicamente por ter como destinatários os más xoves. (PARDO DE NEYRA, 2006, p. 13)

Assim, para a compreensão da situação dessa produção deve-se levar em conta, além das especificidades próprias do gênero, a situação política por qual passou a Galiza. Numa visada geral, pode-se dizer que os avanços dessa literatura ligam-se ao grau de *sua* liberdade cultural obtida junto ao Estado Espanhol. Outra particularidade dessa produção é a reduzida bibliografia teórica nesse campo. Poucos são os teóricos²⁶ que se ocupam de sua sistematização, principalmente, de um viés verticalizado, visto que grande parte da bibliografia restringe-se ainda a estudos panorâmicos. A respeito desse tema a pesquisadora Blanca-Ana Roig Rechou destaca a posição periférica dessa área (2001, p. 109): “En Galicia a Literatura infantil e xuvenil, como ocorreu noutros países pouco desenvolvidos ou que pasaron por procesos de colonización, tivo un agromar moi tardio. Por isto e pola falta de atención de críticos, estudiosos e investigadores, houbo poucas tentativas de periodización”.

Se o século XIX, na história da Literatura Infanto-Juvenil, marcou um avanço na perspectiva dessa criação tanto na introdução de um inovador paradigma estético sem preocupações instrutivas quanto em sua expansão para outros territórios, como vimos; no caso da Galiza, segundo Roig Rechou (2002), nesse período não se pode falar ainda de uma literatura infanto-juvenil galega, visto que o único texto para este destinatário restringisse ao livro *Fábulas galaico-castellanas* (1897), de Amador Montenegro Saavedra, o qual tinha como projeto introduzir fábulas galegas na escola.

A consolidação da Literatura Infanto-Juvenil Galega, como um sistema literário com representatividade tanto quantitativa quanto qualitativa, somente se instituiria no século XX: “Situados xa no século XX, hai que dicir que a producción moi escasa durante a primeira metade, foi pouco e pouco aumentando a partir de 1960, non só en cantidade senón tamén en cualitativamente” (ROIG RECHOU, 2002, p. 5).

Para a sistematização dessa literatura, Roig Rechou estabelece três etapas – 1900-1950: primeiras manifestações; 1950-1980: transição e assentamento e 1980-: consolidação²⁷.

Os primeiros textos literários infantis destinados aos leitores galegos originaram-se de um importante grupo de intelectuais nacionalistas, Irmandades da Fala (1916). A principal ação do grupo foi a criação da Escola de ensino galego, iniciada em 1923. Essas escolas “pretendían poñer-lo escolar en contacto coa lingua galega ó lado da castelá, nunha época na que a diglosia era un fenómeno aceptado como normal na sociedade do momento” (ROIG RECHOU, 2002, p. 7). Tal feito teve como consequência a necessidade de textos dirigidos à

²⁶ Entre eles destacam-se Agustín Fernández Paz, Blanca-Ana Roig Rechou, Xulio Cobas Brenlla e Xulio Pardo de Neyra.

²⁷ Na obra *A literatura infantil e xuvenil en galego* (1999), Agustín Fernández Paz, por sua vez, estabelece outra divisão: 1960-1978; 1979-1988 e 1989-1998.

infância, em galego. Para isso, a ficção serviu como meio mais eficaz, nesse viés surgem os primeiros livros – *Os nenos* (1925), de Xosé Fernando Filgueira Valverde; *Margarida a do sorriso da aurora* (1927), de Evaristo Correa Calderón e *Conto de Guerra* (1928), de Camilo Díaz Baliño. Desse modo, assim como outros sistemas literários do gênero, sejam centrais ou periféricos, o projeto inicial do acervo infanto-juvenil galego teve como projeto de base a *pílula dourada* (Candido, 1987). Como já fora destacado, os impasses da literatura galega não se restringem somente à ênfase na produção de Literatura instrumentalizada, mas também, impedimentos para a continuidade de seu sistema. Como conseqüências têm-se um conjunto de autores reduzidos de princípio e rápidas mudanças, em um curto período de tempo, de uma fase para outra.

O segundo período, 1950-1980, apresenta uma representatividade maior, entretanto, cabe destacar que o assentamento dessa fase se deve antes a condições sociais de divulgação fator crucial para uma sociedade que foi impedida de expressar-se, do que de crescimento estético, como destaca Roig Rechou (2002, p. 46): “moitos destes títulos seguisen presentando as características típicas das literaturas emerxentes: didactismo, crítica social, apego ás formas dos materiais literarios de transmisión oral.” Entre as concessões sociais que permitiram o desenvolvimento dessa produção destacam-se a criação de novos meios de circulação editorial, premiações e reconhecimento lingüístico, tais eventos propiciaram alguns paradigmas cruciais para o desenvolvimento dessa produção.

Em 1950 a editora Galaxia, cuja finalidade voltava-se para a recuperação da cultura galega, é inaugurada. Em 1961, essa mesma editora, em parceria com La Galega, lança um primeiro projeto para a publicação de textos infantis, traduzidos do catalão, em duas coleções, “A gálea de ouro” e “Desplego velas”. Essa coedição coloca em circulação os seguintes textos: *O abeto valente*, *O globo de papel*, *Polo mar van as sardiñas*, *Unha nova terra*, *Tódolos nenos do mundo seremos amigos*. Além dessa parceria, a Galaxia também levou a cabo uma produção autônoma de publicação de autores galegos num projeto de recuperação do acervo popular. A respeito desse projeto, Fernández Paz acentua (1999, p. 37): “Foi unha colección sinxela, a dúas tintas, que tivo o mérito de ser o primeiro intento de colección autónoma. Inaugurouse cunha escolma de contos populares adaptados [...]”

Em 1960, outra importante editora galega é inaugurada, Edicións do Castro. Nessa produção, essa editora é tida como símbolo de sucesso, já que é a responsável pela publicação da primeira obra que passou ao centro do Cânon, *Memorias dun neno labrego* (1960, na Argentina e 1963, na Galícia), de Xosé Neira Vilas. Essa obra foi tida como um importante paradigma inicial dessa literatura. O crítico Fernández Paz (1999) destaca, como importância

maior, sua visibilidade social; Roig Rechou, por sua vez, ressalta suas inovações formais: “con esta obra, Xosé Neira Vilas introduce no sistema literario infantil e xuvenil innovacións como o emprego de instancias narrativas máis modernas, ao deixar a un lado o narrador omnisciente tradicional, e consegue darlle aos seus personaxes categoría de símbolo e universalidade [...]” (ROIG RECHOU, 2007, p. 60). Após a positiva recepção de seu livro entre as crianças, Neira Vilas volta sua produção para esse público. Entre suas obras destacam-se: *Cartas a Lelo*, *O cabaliño de buxo*, *Espantallo amigo* e *Cantarolas e contos para xente miúda*, este último publicado em parceria com sua esposa Anisia Miranda. No texto de 2007: “Produción canonizada na literatura infantil e xuvenil galega (1960-1985)”, Roig Rechou classifica Neira Vilas como um dos primeiros clássicos da literatura infanto-juvenil galega, ao lado de Carlos Casares.

A introdução de Casares nesse sistema literário foi propiciada por outro importante projeto para o restabelecimento da cultura galega – as premiações, que para Fernández Paz desempenha três funções: visibilidade social, aumento na produção e inovações estéticas.

A primeira entidade a inaugurar tal projeto foi a Associação Cultural “O Facho”, criada em 1963. Essa associação foi responsável por motivar uma produção de textos infantis com esteticidade e originalidade. Tal feito foi pensado na convocatória de prêmios para os melhores textos infantis. Assim, em 1968, inaugura-se o “Concurso Nacional de Contos Infantis”. Nessa convocatória é que se lança um dos mais importantes escritores do sistema literário galego, Carlos Casares. Em 1968, sua inauguração ocorre com a publicação da premiada *A galiña azul*. Esse texto, assim como ocorreu no Brasil com a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, confere novos paradigmas para esse sistema:

Con este volume deuse inicio a un período literario diferente, pois Casares ademais de empregar nas narracións abundantes e variados recursos formais e unha linguaxe moi acorde co lectorado ó que ían dirixidas, introduciu novos modelos sociais, anunciou un cambio de valores, afondou na crítica social e inaugurou novas correntes para a narrativa galega: a fantástica e, sobre todo, a fantástico-realista, seguindo o exemplo de Carroll, tendencias de gran rendemento literario en tódalas literaturas infantís por achegárense máis á psicoloxía das idades ás que se dirixían. (ROIG RECHOU, 2002, p. 25)

Fernández Paz (1999) também destaca sua importância. Para o crítico, o escritor foi como uma voz na contramão das produções vigentes, desse modo, conferiu novas bases estéticas para o seguimento inovador dessa arte no futuro:

Casares axudou a crear un repertorio literario ao que xeracións sucesivas recorren, contribuíndo a sentar as bases dunha tradición literaria para a Literatura Infantil e Xuvenil galega, fomentando a consolidación dun sistema independente, con trazos identificatorios e cunha identidade literaria propia. (FERNÁNDEZ PAZ, 1999, p. 66)

Assim, o autor é responsábel por conferir uma identidade a essa literatura, de uma forma dialógica – ao mesmo tempo em que incorporou as inovações de paradigmas de literaturas mais estabilizados, como as inovações de Lewis Carroll, o escritor fez isso com base nas circunstancia de sua cultura de produção.

Ao perceber o rico caminho aberto por essa iniciativa, a mesma Associação lança outra modalidade de gratificação para incentivar a produção infantil, agora no âmbito cênico – Concurso de Teatro Infantil. Nessa convocatória, mais uma vez, o escritor contemplado é Carlos Casares, com a peça: *As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas* (1973).

Por fim, cabe destacar que Casares não só conferiu *esteticidade* ao sistema literário infanto-juvenil galego, mas também, inaugurou outra instância importante para a sistematização de uma produção literária – a tradução. Em 1972, o escritor publica em galego *O principião*, de Antoine de Saint-Exupéry, editado pela Galaxia.

Embora com produções cronologicamente recentes, Neira Vilas e Carlos Casares, principalmente este último abriram caminho para a produção futura.

Outro importante fator social dessa época foi a amplitude da cultura galega dentro do Estado Espanhol. Em 1979, a língua galega ganha liberdade dentro da instituição de ensino pelo Decreto de Bilingüismo. A consequência maior desse ato, como no Brasil com a Lei Educacional 1971, foi uma necessidade de textos destinados ao público infanto-juvenil tanto didático quanto literário.

Em um plano simbólico, a liberdade de criação e continuidade dessa produção é também destacada pela morte, em 1975, do ditador Franco. “Para a cultura galega, o remate da dictadura significaba a posibilidade de acadar un certo grao de normalización e un certo medre da feble indústria editorial existente” (FERNÁNDEZ PAZ, 1999, p. 39).

O período de consolidação da literatura infanto-juvenil galega, a partir de 1980, seguiu o espaço aberto pela fase anterior, agora, porém de uma maneira mais intensa. As conquistas anteriores, somadas a novos fatores como o Estatuto de Autonomia, de 1980; a Lei de Normalização Lingüística, de 1983; a criação da GÁLIX (Asociación Galega do Libro Infantil y Juvenil) em 1989, seção galega do IBBY; tiveram por consequência a estabilidade desse sistema literário – o aumento de meios de circulação textual, de leitores e críticos no

campo receptivo, e, principalmente, aumento significativo de escritores direcionados para a criação de uma literatura infanto-juvenil galega de qualidade.

Devido à ampliação do *corpus* dessa literatura, para estudar as novas inovações temáticas e formais, Blanca-Ana Roig Rechou sistematiza, num recente trabalho intitulado: “La literatura infantil y juvenil en Galicia” / “A literatura infantil e xuvenil en Galicia” (2002), uma classificação de escritores de acordo com aspectos comuns entre eles, em relação ao seu projeto literário. Essa sistematização tem como apoio teórico a metodologia de Karl Mannheim, que identifica constantes por meio de processos sócio-culturais.

No que toca à narrativa, há sete grupos de escritores: tradição e modernidade; renovação pedagógica e literária; as novas editoras e prêmios literários; a literatura juvenil e as novas coleções juvenis; literatura e literatura juvenil; da ilustração à narração e o projeto Kalandraka e outros escritores e escritos.

Por fim, cabe destacar que a partir desse período acentua-se cada vez mais a projeção dessa literatura fora do âmbito galego, reconhecido por diversos prêmios, como o Lazarillo (1990), que corresponde ao Nobel dessa produção no âmbito Espanhol. Nesse período também essa produção começa ampliar seu espaço na crítica, âmbito importante para a consolidação do gênero.

Ata hai moi pouco tempo era un lugar común sinalar a invisibilidade social da literatura infantil. Para crítica, os que escribimos para un público infantil non existimos, eramos invisibles; deste xeito, a dimensión social do noso traballo quebada eliminada, era inexistente. Ó contrario que Agilulfo, o cabaleiro de Calvino, a literatura infantil estivo esquecida, cunha presenza marxinal nos espazos ocupados pola crítica literaria. Podía ter peso editorial, contar cunha boa nomina de autores e ilustradores, así como cun significativo número de lectores, mais para a crítica e para o mundo cultural non existía. (FERNÁNDEZ PAZ, 1999, p. 53)

O espaço da crítica nessa literatura só se inicia em 1994²⁸. Entre as publicações anuais, destacam-se o *Anuario* e o *Informes de Literatura*. Surgem também trabalhos de investigação sobre o tema no âmbito acadêmico e outros meios de comunicação, como a imprensa, a principal fonte nesse ramo.

Para Roig Rochou a literatura infanto-juvenil galega atual apresenta um sistema literário representativo e consistente, capaz de dialogar com as inovações de outras literaturas dessa modalidade:

²⁸ Nesta data é publicada a primeira tese na área: *A Literatura Galega Infantil*. Perspectiva diacrônica, descripción e análise da actualidade, de Blanca-Ana Roig Rechou.

Se temos en conta os comentarios citados, as novas metodoloxías sistémicas e a lectura das obras publicadas (ó redor de 1750) podemos afirmar que a literatura infantil e xuvenil galega se achegou neste período ás literaturas máis desenvolvidas e mesmo xogou con elas intertextualmente pois son moi evidentes as influencias e as referencias textuais a autores doutros países, dende os clásicos, pasando polas innovacións de Rodari e achegándose ós autores contemporáneos máis significativos.” (ROIG RECHOU, 2002, p. 163)

Assim como aconteceu com a produção brasileira, no sistema literário infanto-juvenil galego, a partir de sua consolidação, em 1980, já não é mais possível conferir destaque a um escritor. Atualmente, são tantos nomes representativos que cabe a enumeração de alguns escritores: An Alfaya, Antón Cortizas Amado, Antonio García Teijeiro, Augustín Fernández Paz, David Otero, Fran Alonso, Fina Casalderrey Fraga, Helena Vilar, Marilar Aleixandre, Paco Martín, Santiago Jaureguizar, Suso de Toro, Xabier P. Docampo, Xulio Cobas, etc.

Antes de apresentar nosso estudo comparativo entre os autores cotejados, julgamos importante levantar uma reflexão quanto à relação atual da literatura infanto-juvenil com a indústria editorial, fator que também repercutiu no avanço dessas produções.

2.2.1.3. Reflexões – Literatura Infanto-Juvenil uma forte protagonista da indústria editorial

Acredito que não anuncio nenhuma novidade ao afirmar que a comercialização é e sempre foi, um dos principais interesses da sociedade e, é claro que, a literatura, por mais humanística que seja, não está livre desse movimento e tampouco o uso do texto artístico para lucros financeiros é um fenômeno recente (pode-se recordar aqui a origem e a função do Folhetim). Contudo, no campo teórico dos estudos literários a relação entre indústria cultural, cultura de massa e a arte literária foi impulsionado a partir do século XX, sobretudo, pelas reflexões de Walter Benjamin (1892-1940) no emblemático ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936²⁹.

Sem desconsiderar a importância das reflexões dos primeiros teóricos sobre o tema, para estabelecer uma reflexão introdutória entre a relação da literatura infanto-juvenil brasileira e galega contemporânea com o mercado industrial e instituições promotoras são

²⁹ Cabe destacar que atualmente a questão já está bem sistematizada e difundida, especialmente, pelas teorizações da Escola de Frankfurt. No entanto, como não é interesse central desta dissertação, para elaborar esse tópico optou-se pelas reflexões estabelecidas por alguns estudiosos do campo da literatura institucionalizada do Brasil e da literatura infanto-juvenil brasileira, castelhana e galega.

muito funcionais as bases lançadas por Regina Zilberman no artigo “A Literatura e o Apelo das Massas” (1984).

Para pensar o *que* constitui a chamada cultura de massa a autora parte de dois fundamentos: primeiro, o desconhecimento do original (1984, p. 12) “o texto ou a unidade a partir da qual se fizeram as cópias jamais é encontrável”; segundo, o trabalho coletivo (1984, p. 12) “que suplanta a individualidade em mais de um nível: desde a autoria até a colocação no mercado, vão desaparecendo as marcas que identificam o artista ou a proveniência dos exemplares.” De acordo com a professora, por meio desses fatores, a Literatura “propriamente dita” tem estabelecido um jogo ambíguo com a produção de massa, pois, embora naquele caso haja um processo de individualização do escritor para sua criação estética, seu objeto não se isenta dos benéficos que a produção e circulação coletiva proporcionam:

A literatura passa simultaneamente pelos dois sistemas de circulação e avaliação estética, embora busque distingui-los e obter vantagens com esta oposição. Por sua vez, mesmo quando ela se mantém indiferente aos apelos da massificação, vigora o caráter coletivo de sua produção e consumo. Pois, embora dependa, em primeira instância, da inventividade e do esforço de um escritor criativo, o resultado final não dispensa a colaboração de uma equipe de profissionais a que está associada a indústria cultural do livro desde sua origem, ainda quando imperava a atividade manual que restringia a circulação.” (AVERBUCK (Org.), 1984, p. 12)

No que toca ao nosso tema, embora se tenha discutido que a partir da segunda metade do século XX tanto a produção literária destinada ao público infanto-juvenil brasileiro quanto ao galego se consolidaram enquanto sistema literário representativo pela iniciativa de um conjunto de escritores os quais se preocuparam em edificar um projeto literário de qualidade, não se pode ocultar que, tal processo não se isentou dos benefícios de uma produção e circulação coletiva em âmbitos diversificados como a escola, instituições gratificadoras, associações divulgadoras e mercadológicas. Inclusive cabe destacar que, no campo da arte a associação entre consolidação nacional e meios de circulação é um movimento comum em produções literárias diversas, como acentuou Ana Maria Machado:

É fato reconhecido que, nas diversas sociedades, a literatura infantil só se distingue como gênero autônomo a partir do momento em que se combinam uma maturidade da literatura nacional e um processo de industrialização da sociedade capaz de criar uma segmentação de mercado. Marisa Lajolo assinala ainda que, contemporaneamente, esse crescimento de mercado se faz acompanhar de uma massificação, principalmente em termos de uma distribuição maciça para consumo maciço. (MACHADO, 2009, p. 16)

Complementando a opinião de Lajolo, Machado destaca que o mercado das massas constitui a segunda armadilha para o escritor de literatura infanto-juvenil já que, a primeira é instituída pelo mercado escolar:

A primeira armadilha é a utilização pedagógica, que muitas vezes interfere com o próprio desenvolvimento da história, com a verdadeira natureza dos personagens, a linguagem necessária de um texto, sua coerência interna. A segunda armadilha é que, assim que os livros para crianças começam a seguir seu próprio caminho (e podemos falar de literatura infantil, sobretudo na Inglaterra, a partir do século XIX), logo caíram na categoria de ficção popular. (MACHADO, 2009, p. 4)

Essas armadilhas, como destaca a própria escritora (2009, p. 39), interferem em “algo que estava na própria origem do ato literário: a independência do autor no momento de criação.” Nesse ponto retoma-se as reflexões estabelecidas por Zilberman, em relação à literatura institucionalizada e a cultura de massa, contudo agora cabe destacar que na produção infanto-juvenil acresce o forte vínculo com a instituição escolar.

Ainda outro problema que tem acentuado a massificação da literatura infanto-juvenil é a própria movimentação da sociedade globalizada que de forma similar como acontece em outros setores, por exemplo, a indústria televisiva e fonográfica³⁰, a cultura infanto-juvenil tem sido alvo de um forte setor industrial que objetiva a mundialização dos produtos destinados a essas faixas etárias como aludiu Gemma LLuch (2003) no texto “Consumo y narración: la historia para un mundo”:

De la misma manera que há entrado en otras industrias, lo ha hecho en la cultura infantil y juvenil de múltiples maneras: a través del *copyright* de la imaginación, Walt Disney; de las producciones de Steven Spielberg o George Lucas, creadores de mundos y héroes, herederos del trabajo iniciado en el siglo XIX por autores como Alexandre Dumas; de los fenómenos relativamente nuevos como el que transforma el nombre de un autor como R. L. Stein o el de un personaje como Harry Potter en una marca con funcionamiento similar a otras como Nike. (LLUCH, 2003. p. 207)

Todas essas questões (intervenção industrial, escolar e unificação cultural) têm repercutido no cenário atual da produção literária destinada ao público infanto-juvenil, claro que, contextualizadas para o âmbito particular de cada região, como veremos a partir de agora no caso do Brasil e da Galiza.

³⁰ Sobre a questão da indústria televisiva e fonográfica no Brasil pode-se consultar os livros de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira* (1988) e o de Márcia Tosta Dias, *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* (2000), respectivamente.

A partir da segunda metade do século XX, principalmente entre as décadas de 60 e 70, os estudos circunscritos à produção cultural no Brasil marcam uma mudança paradigmática nesse setor em decorrência do ajustamento mais intensificado ao sistema capitalista:

Os anos 60 e 70 assistem à implantação de uma nova etapa da sociedade brasileira em direção a um modelo capitalista mais avançado, o que implica uma inversão maior de capitais na produção cultural, bem como o aprimoramento de instituições às quais compete a execução da política cultural do Estado. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 160)

Da mesma forma que as autoras, Renato Ortiz, na obra *A moderna tradição brasileira* (1988), agora em um estudo específico sobre a produção cultural no país também delimitaria que (2001, p. 113): “Se os anos de 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais.”

Nesse estudo Ortiz tem como propósito demarcar alguns denominadores característicos no modo de produção de bens culturais a partir do período militar no país, entre os assinalados pelo autor, nos interessa destacar o seguinte - a segmentação editorial que teve por fim atingir um número diversificado de público:

Se tomarmos 1965 como referência, temos que em vinte anos o mercado praticamente quadriplicou, sendo que no mesmo espaço de tempo a população aproximadamente dobrou. Mas não é somente a quantidade que caracteriza esse mercado emergente. O setor de publicação tem-se diversificado cada vez mais com o surgimento de públicos especializados para eles. [...] Se observarmos suas publicações ao longo desses anos, percebemos que não é somente o volume que aumenta, mas também a diversidade do que é editado. (ORTIZ, 2001, p. 122-123)

Se levarmos em conta que uma das coordenadas que define a literatura infanto-juvenil é a destinação do objeto, e sendo esta inclusive uma questão basilar, os espertos do ramo editorial não deixariam de fora os grandes lucros que essa modalidade pode gerar. E, de fato, se percorremos as reflexões de alguns teóricos dessa literatura no Brasil, relacionados com a indústria cultural, o fator destinatário é crucial.

No primeiro livro de abordagem da literatura infantil, Cecília Meireles (1951) já sistematizaria um tema caro a esse gênero - a identificação do destinatário como um fator atrativo para produtores, estes visualizando atingir algumas finalidades:

De modo que, em suma, o “livro infantil”, se bem que dirigido à criança, é de invenção e intenção do adulto. Transmite os pontos de vista que este considera mais úteis à formação de seus leitores. E transmite-os na

linguagem e no estilo que o adulto igualmente crê adequados à compressão e ao gosto de seu público.

Nessas condições, qualquer tema, de suficiente elevação moral, exposto em forma singela e correta pode transformar-se num livro infantil. E é o que na maioria dos casos tem acontecido. (MEIRELES, 1984, p. 1951)

Se naquela época a autora já destacava a finalidade instrutiva e formativa como questões atrativas do gênero, após a consolidação da indústria cultural no país tais paradigmas seriam retomados com ênfase.

Na bibliografia história e teórica da literatura infanto-juvenil brasileira publicada no decorrer da década de 80, e centrando-se no período que nos interessa (produção contemporânea), os críticos têm acentuado a relação da literatura infanto-juvenil contemporânea com a indústria cultural por meio do seguinte fator – objeto cultural atrativo para formação leitora. Tal questão tem intensificado a relação dessa modalidade com o espaço escolar, como já era desde sua origem, unido agora a outras entidades como o setor industrial, que tem invadido com força o espaço para garantir esse grande agente consumidor e, as agências estatais e privadas que, por meio de concursos literários têm promovido o sucesso de alguns autores.

Nos estudos divulgados por Nelly Novaes Coelho o tema ainda não foi abordado com profundidade. Na primeira obra da autora, *A literatura infantil: história, teoria, análise* (1981), o sucesso da literatura infanto-juvenil a partir de 1970 só é sistematizado como uma fase criativa por um grande número de escritores. Já na versão ampliada da obra, publicada em 1985, cujo título é *Panorama histórico da literatura infanto/juvenil* (Das Origens Indoeuropéias ao Brasil Contemporâneo), a autora inclui a relação do período com a indústria cultural, destacando que, as editoras estão exercendo uma forte pressão na aquisição de livros literários para escola, e claro, tal fator centra-se por fatores mercadológicos e não pelas diretrizes de ensino, como seria o esperado:

Inclusive, observa-se, na prática, que na área das leituras para a meninada, mais forte do que a influência das *diretrizes de ensino* (que antes determinavam o tipo de literatura a entrar na escola), se faz sentir hoje a presença de *editoras*, trabalhando junto aos professores para a adoção da literatura que servirá para as *leituras exigidas pelos programas*. Há, pois, uma enorme lacuna na preparação do corpo docente que está sendo preenchida pela indústria cultural. (COELHO, 1985, p. 215) grifos da autora

Na mesma perspectiva, contudo com uma abordagem mais aprofundada, Lajolo e Zilberman apresentam uma sistematização da relação entre a atual literatura para crianças e

jovens no Brasil e a indústria cultural. Logo no primeiro no livro (1984), as autoras já organizam um capítulo específico sobre a questão “Indústria cultural & renovação literária”.

Nesse espaço elas discutem que a fase de expansão dessa produção, além do salto estético, também abrange outro lado – a entrega para a indústria cultural. Segundo as professoras esse fator tem ocasionado fortes consequências nesse campo artístico como o aumento de autores, visando a uma fatia desse mercado promissor; o estreitamento com a instituição escolar, esta visualizada por dois ângulos: primeiro, com o Estado, que por meio de políticas de leitura tem atuado como um dos principais compradores desse objeto adquirindo, por sua vez, grandiosas aquisições para esse espaço; segundo, com os editores, que têm atuado dentro dos colégios como um forte distribuidor de material literário.

Por meio desses fatores as autoras problematizam que a geração de 70 não só gozou do *experimentalismo* artístico em voga no campo das artes nesse período, mas também, aproveitou o momento de preocupação com a deficiência leitora dos estudantes, mobilizando dessa forma uma pluralidade de iniciativas para salvar os leitores brasileiros:

Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a co-editar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar, cujo baixo índice de leitura, por essa mesma época, começa a preocupar autoridades educacionais, professores e editores. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124)

Essa mobilização em prol da leitura repercutiu em uma nova forma de relação da literatura infanto-juvenil com a sociedade, a partir de 1970, ou seja, um setor atrativo para o mercado o qual tem impulsionado o envolvimento de vários sujeitos com esse objeto como destacam as autoras:

Essa mobilização do Estado, apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura, correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil, quer inovando sua veiculação (agora também confiada a revistas e livros vendidos em bancas ou diretamente comercializados em colégios), quer aumentando o número e o ritmo de lançamento de títulos novos. Outra forma de adequação a esse mercado ávido porém desabitado da leitura foi a inclusão, em livros dirigidos à escola, de instruções e sugestões didáticas: fichas de leitura, questionários, roteiro de compreensão de texto marcam o destino escolar de grande parte dos livros infanto-juvenis a partir de então lançados, quando também se tornam comuns as visitas de autores a escolas, onde discutem sua obra com os alunos. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124)

As autoras aludem rapidamente que, visando ao mercado, esse clima de “incentivos” à promoção da leitura tem conduzido a produção massificada de muitas obras de literatura infanto-juvenil, estas tendo por bases os paradigmas desse campo como a regularidade de lançamentos de títulos, para abastecer o mercado editorial; a ênfase na produção em série, buscando prender o público leitor e recursos configurativos atraente como linguagem simplificada e pouco investimento experimental na configuração da trama.

Por fim, as autoras acentuam que essa característica da literatura infanto-juvenil contemporânea também se relaciona com um dos projetos iniciados por Monteiro Lobato:

Essa produção maciça de obras para crianças insere-se num contexto social, político e econômico que favorece um modo de produção bastante moderno e condizente com a etapa do capitalismo que os anos 60 inauguram no Brasil. Desde os tempos de Lobato, a literatura infantil é pioneira na inserção do texto literário em instâncias que modernizam sua forma de produção e circulação. Hoje, ao responder adequadamente ao desafio de modernização da produção cultural, a literatura infantil brasileira assume um dos traços mais fortes da herança lobatiana. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1987, p. 125)

Se na época do escritor a sociedade brasileira não tinha um mercado editorial consolidado, essa nova geração de escritores se beneficiando, mais uma vez, de um das iniciativas do fundador dessa literatura podem divulgar o livro infanto-juvenil (aqui sem discutir questões qualitativas) em uma ampla rede de circulação.

Em estudos posteriores, Lajolo e Zilberman continuariam a aprofundar a relação da literatura infanto-juvenil contemporânea com a indústria cultural. Se no livro lançado em 1984 as autoras centraram-se nas coordenadas de crescimento e investimentos de meios de circulação para abordar o tema, no livro posterior, de 1986, tal relação seria visualizada por aspectos internos como a aproximação dessa modalidade literária com as características textuais da cultura de massa:

A simbiose entre literatura e a cultura de massa não afeta apenas suas formas de produção e circulação, como, no caso da literatura infantil, sugere a regularidade de lançamentos, a redundância de temas, a proliferação de séries que trabalham sempre no mesmo horizonte de expectativa dos leitores, a destinação prévia de cada texto a esta ou àquela faixa etária ou à discussão deste ou daquele tema. Além disso, a literatura infantil manifesta alguns procedimentos de composição que, diluindo e rebaixando o padrão culto no qual eventualmente se espelham, acabam por configurar os riscos de massificação dos livros para crianças: os ganchos narrativos ingênuos, a menção a personagens divulgados por *best sellers* e revistas, a alusão a fatos

verídicos e contemporâneos veiculados pelo noticiário de jornal. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1988, p. 179)

Aqui se retoma a problemática formal da literatura infanto-juvenil, agora além do parâmetro pedagógico, também se acrescentam os protótipos da literatura de massa objetivando um texto facilitado devido à exigência da produção acelerada.

Em um livro contemporâneo, agora especificamente da literatura infanto-juvenil contemporânea, Glória Pimentel Correia Botelho Souza (2006) retomaria as principais características apontada por Lajolo e Zilberman para assinalar a relação entre essa produção e a indústria cultural:

O número de livros e autores continuou crescendo juntamente com o aumento do número de leitores. Nesse moto-contínuo, a intenção das editoras tem sido oferecer o produto certo para cada tipo de público. E, nesse sentido, todas as fatias do mercado têm sido beneficiadas. Por isso, os livros têm variado muito de conteúdo e essa temática multifacetada tem possibilitado a adequação às necessidades da escola e aos mais variados grupos de leitores. Por meio da produção de caráter mais didático, essa literatura continua auxiliando a escola na formação do cidadão/leitor. Observa-se que, se a tendência de um grupo está voltada para valores éticos e morais, por exemplo, a produção literária se encaminha nessa direção. Nesse caso, os livros tratam de assuntos ligados à ética, à orientação sexual, à pluralidade cultural, ao trabalho e ao comportamento. Os valores éticos e morais sintetizados nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) servem de assunto para as mais diversas abordagens que podem ser utilizadas pelo professor. E o governo tem assumido o seu papel na política cultural da leitura procurando fomentá-la com a compra de livros didáticos e literários para as escolas públicas. (SOUZA, 2006, p. 109)

No livro, Souza destaca que há uma relação proporcional entre o crescimento produtivo nessa literatura e o crescimento de políticas educacionais no âmbito escolar.

Sobre o crescimento de escritores nessa modalidade artística cabe acentuar outro fator que foi categórico para o período, esse também ligado ao dinheiro,— o surgimento de diversos prêmios para essa produção, entre eles destacam-se: o Prêmio Jabuti (1958); Prêmio Monteiro Lobato da Academia Brasileira de Letras (ABL) (1965); Instituto Nacional do Livro (INL) (1969); Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1974, infantil e 1978, jovem); Prêmio João-de-barro (1974); Associação Paulista de Críticos de Arte (1975); Prêmio Jannart Moutinho Ribeiro (1982) e Prêmio Barco a Vapor de Literatura Infanto-Juvenil.

Em relação aos prêmios, julgo que, embora incentivado por grandes capitais, estes contribuem para o alcance de importantes projeções nesse âmbito como o incentivo à pesquisa experimental e a maior divulgação de escritores tanto nacional quanto internacional, fator importante para essa literatura que enfrentou problema de legitimação artística. Não se pode

desconsiderar que atualmente os galardões constituem um dos principais motores para a consolidação de um sistema literário, sobretudo, periférico, como destaca a fala de Ana Maria Machado sobre a geração de 70 (1999, p. 16): “ganhamos tudo quanto era prêmios que havia para ganhar [...], mesmo no exterior, viramos best-seller, assunto de tese universitária, fomos traduzidos em uma porção de línguas; enfim, cumprimos o percurso do chamado sucesso.”

Assim como os teóricos no Brasil, os da Espanha também têm destacado o crescimento da literatura infanto-juvenil na região com as políticas promovidas para a formação leitora, o mercado editorial e as premiações.

No artigo “La prensa infantil y juvenil como inductora del libro”, Mercedes Chivelet (2008) reflexiona quanto à ambigüidade da sociedade espanhola em relação a formação de leitores. Com base no último Pisa, a autora destaca que se a Espanha ocupa um dos últimos postos da comunidade europeia, no que toca à competência leitora dos estudantes, isso não se deve de forma alguma à escassez de material escrito.

Para constatar sua tese Chivelet argumenta que desde o século XIX, o público infanto-juvenil sempre foi alvo de produtos de leituras: “Periodismo y literatura se vieron así hermanadas en un proyecto común: el de atraer lectores. Atraerlos y retenerlos fue objetivo prioritario desde la aparición de las primeras gacetas, con el convencimiento de que los niños eran el mejor aval de continuidad” (CHIVELET, 2008, 25). A autora destaca ainda que atualmente a produção de material impresso a esse público é o principal setor do país:

Llevados de ese criterio compartido, el entorno infantil es objeto de atención parte de las empresas editoras, que le dedican un fuerte volumen de libros adaptados a cada tramo de edad. En 2007, se imprimieron setenta millones de ejemplares, según se recoge en el Anuario 2008 del Libro Infantil y Juvenil (2008:22) editado por SM. Su facturación presenta a la LIJ como el principal motor del sector editorial en España. (CHIVELET, 2008, p. 28-29)

Assim como discutimos na produção brasileira, na espanhola a literatura infanto-juvenil tem garantido sua circulação amparada nos investimentos editoriais.

Na mesma perspectiva de Chivelet, Teresa Colomer em um estudo recente (2009, p. 20) também destaca que a literatura infanto-juvenil constitui atualmente o principal interesse dos editores: “la Federación del Gremio de Editores de España (FGEE) como referencia ineludible – muestran con claridad que los libros para niños y jóvenes se han convertido en una pieza clave y muy codiciada del mercado editorial.”

Na abordagem da autora tal fator é previsível, já que vivemos em uma sociedade que exige um alto nível de alfabetização e que se fundamenta por uma ideologia de consumo:

Es evidente que la edición de libros aumenta en las sociedades occidentales. Lejos de retroceder ante el empuje de las nuevas tecnologías – al menos de las desarrolladas hasta ahora –, las cifras de edición aumentan sin cesar en una sociedad que requiere de un alto nivel de alfabetización y que se basa en un mercado de consumo. (COLOMER, 2009, p. 20)

Com base nessas duas autoras espanholas, já se pode visualizar que da mesma forma que vimos na atual produção literária infanto-juvenil brasileira, na Espanha também o crescimento dessa modalidade está vinculado com a expansão da sociedade capitalista, com as políticas educacionais e editoriais.

No que toca à Galiza, pode-se acrescentar ainda que além desses fatores, essa produção está fortemente amparada por políticas que visam à visibilização dessa produção, dentro e fora do estado Espanhol, como as coleções editoriais e as diversas premiações no setor. Aqui cabe recordar que além de fatores da sociedade capitalista, acrescenta-se a luta pela preservação cultural da região.

A partir da segunda metade do século XX, muitas coleções passaram a receber livros destinados ao público infanto-juvenil. Tal investimento liga-se ao jogo de mercado, pois, visando à maior facilidade de identificação entre o objeto e o leitor, muitas editoras têm apostado na configuração padronizada de coleções, como abordou Agrelo Costas e Neira Rodríguez no artigo “Vinte anos da colección Merlín” (2009):

Para lograr a súa individualidade e indentificación, os responsábeis desta colección seleccionaron unha serie de elementos paratextuais acordes coas idades do seu público potencial que lle servise para que a colección fose “un guía o un puente entre el comprador y el libro, y entre un libro y el resto de los que aparecen publicados” (Lluch, 2003: 38) e, polo tanto, conseguir maior fidelización e rendibilidade a nivel comercial. (AGRELO COSTAS; NEIRA RODRÍGUZ, 2009, p. 56)

Por outro lado, nesse mesmo artigo, as autoras não deixam de acentuar que, se as coleções infanto-juvenis objetivam garantir um número maior de compradores, elas também têm ajudado na visibilidade de escritores dessa região, como o prêmio Merlín, nome homônimo da coleção:

O tándem premio-publicación propiciou que moitos autores descoñecidos até o momento aparecen no panorama da Literatura Infantil e Xuvenil (en diante, LIX) galega. Así mesmo, permitiu que outros, que xa se estrearan na literatura para os máis, se fixesen cun galardón que non facía máis que abalar uns inicios que desencaderían nunha brillante traxectoria literaria. (AGRELO COSTAS; NEIRA RODRÍGUZ, 2009, p. 55)

No que toca às premiações, pode-se sinalizar que nesse ponto há uma diferencia entre a produção brasileira e galega, pois, nesta última os incentivos para a produção são muito maiores que a primeira. Se fizermos um repasso pelos *Informes de Literatura* é fácil constatar que houve um crescente aumento de premiações nesse campo, pois, se no *Informe de Literatura 1995* as premiações para a literatura infanto-juvenil constavam apenas com 6 instituições, já no *Informe de Literatura 2009* a estáticas do campo “Premios” apontam 23, isso sem considerar os prêmios escolares.

Nessa crescente proliferação de textos divulgados como literatura infanto-juvenil, pode-se considerar que atualmente, os prêmios representam mais do que incentivos e divulgações de escritores nesse campo, como aconteceu em passado recente, mas também instituem um forte parâmetro para seleção estética, uma vez que são avaliados por profissionais do âmbito artístico.

Essas reflexões introdutórias apontam para a permanente dialética da literatura infanto-juvenil entre a arte e a pedagógica, agora acentuada e promovida por questões mercadológicas, como bem sintetizou Lajolo e Zilberman (1987, p. 160): “Imersa em tal contexto que favorece um modo industrial de produção de cultura, a literatura infantil, na fragilidade de sua recente e irregular tradição, tem traços tanto da manutenção e velhas tendências, quanto de um esforço renovador.”

2.2.2. *Diálogo entre o Brasil e a Galiza – a partir da Literatura Infanto-Juvenil*

Nos tópicos precedentes vimos o desenvolvimento do sistema literário infanto-juvenil brasileiro e galego a partir de seus respectivos momentos fundamentais. Levando em consideração a historicidade e peculiaridade do gênero no cenário mundial, bem como, a condição socioeconômica cultural de cada região, nesta recuperação, pode-se constatar que ambas as produções abordadas apresentam pontos similares no que toca a constituição e a estabilidade efetiva nesse campo.

De modo geral, verifica-se que o atraso, tanto na origem quanto no equilíbrio desses sistemas literários liga-se, sobretudo, à condição de dependência dessas regiões. Tanto o Brasil quanto a Galiza foram marcados pelo olhar e imposição do outro. Essa situação refletiu fortemente nas diversas manifestações desses locais, entre elas, a artística. No que toca a modalidade em questão, esse fator marcou a gênese de cada sistema.

A literatura infanto-juvenil brasileira começa a compor sua produção no final do século XIX. Não obstante, seu início cronológico só seria efetivado em 1920. Como vimos, a

primeira tentativa de criar uma literatura autenticamente brasileira só se inicia com Monteiro Lobato. O sucesso do projeto do autor é consolidado por meio do que o crítico Silviano Santiago define como “o discurso do entre-lugar”, ou seja, aquele que ao mesmo tempo em que se espelha na produção européia, olha para dentro de si, buscando sua identidade.

Contudo, não seria ainda com esse autor que ocorreria em consonância, a efetivação desse sistema literário. Esse fenômeno, só aconteceria nas últimas décadas do século XX, quando um grupo de autores reivindicaria uma literatura destinada ao público infanto-juvenil brasileiro a partir de uma postura artística. Para essa nova reação, diferente do que acontecera em 1920, a busca de uma identidade brasileira não se espelharia somente na produção exterior, mas também, e principalmente, no projeto literário de uma produção brasileira – a literatura de Monteiro Lobato. Cabe destacar que se atualmente essa literatura tem representatividade, sua dificuldade não pode passar despercebida:

[...], se *O caneco de prata* evidencia uma tendência renovadora que se instalará em nossa literatura para crianças e jovens, não pode passar despercebido o caráter tardio de renovação, se considerarmos que Monteiro Lobato, conforme atesta Zilda Maria Carvalho de Vasconcelos, já na década de 20, procura uma alteração substancial na narrativa destinada ao público infanto-juvenil. [...] As mudanças ocorridas na sociedade brasileira, desde os anos 20 – Lobato à parte -, não produziram alterações significativas em nossa literatura para crianças e jovens, a qual viveu sempre em compasso de espera, em flagrante defasagem com a produção artística nacional que, a partir dessa época, passa por reformulações constantes em todos os seus níveis. (PERROTTI, 1986, p. 13)

De forma similar, a literatura infanto-juvenil galega também enfrentaria, e de modo mais intensificado como já vimos, impasses para encontrar sua literatura, uma vez que além de fatores literários, sua estabilidade liga-se a fatores de liberdade lingüística, como destaca Fernández Paz (1999, p. 13): “a tese que defendo é a estreita relación existente entre a normalización social da lingua e o desenvolvemento da literatura infantil.”

Nascida somente no início do século XX, mas também com uma produção insignificante (como no início da situação brasileira), esse sistema só consegue uma produção autêntica galega em 1950, pela voz de Carlos Casares, este com um projeto similar ao de Monteiro Lobato no Brasil – alcança um espaço nacional, por meio de um discurso universalizador. Aberto o caminho, essa produção só se estabeleceria em 1980, quando um grupo de escritores, em consonância, começa um projeto de renovação nesse sistema, voltado para os leitores da região, seguindo o pioneiro nesse viés – o autor de *A galinha Azul*.

Sabe-se que o século XX, em diversos campos do cenário mundial, inicia um processo de revisão de parâmetros. No que toca às culturas marcadas pelo olhar do outro, estas começam a reivindicar seu espaço, apresentando novos paradigmas no campo da Arte. No caso da Literatura Infanto-Juvenil não se deve excluir o longo atraso, pois, enquanto no século XIX países centrais já tinham um projeto estético, em literaturas periféricas tal condição só se consolida nas décadas finais do século XX. Esse atraso é uma das coordenadas estéticas dessas literaturas, as quais não deixam de marcar uma busca por seu espaço:

Analizando a natureza dessa literatura mais recente, conclui-se que hoje não há um ideal absoluto de Literatura Infantil (nem de nenhuma outra espécie literária). Será “ideal” aquela que corresponder a uma necessidade profunda do tipo de leitor a que ela se destina, em consonância com a época que ele está vivendo... [...] O que talvez seja o novo [...], é a busca de sua identidade cultural [...]. (COELHO, 1985, p. 218-219)

Em resumo no caso de regiões centrais se a consolidação artística da literatura destinada ao público infanto-juvenil concretizou-se por meio da recusa de sua função pedagógica inicial, já em sistemas literários periféricos tal estabilização se deu por dois ângulos, além da recusa desse *discurso utilitário*, também pela busca de *sua* identidade literária.

Devido à amplitude atual da produção brasileira e galega, a renovação da literatura infanto-juvenil contemporânea será estudada a partir de dois escritores – Ana Maria Machado e Xabier Ponte Docampo, respectivamente.

2.2.2.1. Vozes renovadoras – Ana Maria Machado e Xabier Ponte Docampo

O propósito deste trabalho centra-se na aproximação de dois sistemas literários periféricos no cenário da Literatura Infanto-Juvenil mundial – brasileiro e galego. O tema constitui uma novidade no cenário da crítica pelo seu *corpus* de cotejo. Mesmo que o estudo comparado seja uma prática cada dia mais comum, ainda, seu objeto de cotejo, geralmente, se estabelece entre um autor central e outro, periférico. Neste aspecto, são poucos os trabalhos que apresentam uma ruptura nesse modelo no cenário da crítica acadêmica. Tal fator se explica pela própria dinâmica da criação estética, pois literaturas recentes ou em formação, nas palavras de Candido (2002, p. 86) - “procura a sua identidade através da variação dos temas e da fixação da linguagem, oscilando para isto entre a adesão aos modelos europeus e a

pesquisa de aspectos locais”, influenciando, por sua vez, desenvolvimento de pesquisa nessa direção.

No caso das literaturas em comparação nesta pesquisa, a inovação do trabalho explica-se, além da dinâmica estética anunciada por Candido, mas também, por se tratar de literaturas que atingiram recentemente uma estabilidade artística na modalidade literária na qual se inserem; inclusive uma delas ainda não se expandiu internacionalmente de forma plena, a galega. Até mesmo a produção brasileira, a qual não teve bloqueio lingüístico e é mais antiga, não apresenta uma amplitude mundial, condição comum de literaturas minorizadas. A situação social destas produções interfere no ramo de pesquisa. Dessa forma, pesquisas comparativas entre essas literaturas são ainda escassas.

Como foi desenvolvido nos tópicos anteriores, embora com dificuldades, tanto a literatura infanto-juvenil brasileira quanto a galega apresentam, ultimamente, uma produção com qualidade estética. Desse modo, uma aproximação entre estes sistemas pode oferecer tanto uma ampliação do cânone do gênero em discussão como uma rica contribuição para futuras pesquisas. Nesta perspectiva, propomos um estudo verticalizado de dois escritores, os quais desempenharam um importante papel na renovação da produção literária destinada ao público infantil e juvenil brasileiro e galego, Ana Maria Machado e Xabier Puente Docampo, respectivamente.

2.2.2.1.1. A recepção de Ana Maria Machado no cenário da literatura infanto-juvenil brasileira

Na sociedade brasileira, a função social de Ana Maria Machado é reconhecida como aquela que se ocupa da formação humana – ora como escritora ora como militante na constituição de uma sociedade mais justa por meio da formação de leitores. Esse amor pela palavra, seja entrelaçando para configuração artística seja divulgando a sua importância, acompanha a escritora muito antes do seu *status* social.

Pela sua biografia pessoal, apresentada pela própria autora em *Esta força estranha: trajetória de uma autora* (1996), é possível acompanhar sua absorção pelo universo plurissignificativo das palavras, ora servindo como meio de conquista ora como refugio necessário da dureza da realidade, influenciando, por sua vez, em sua atividade profissional.

Nascida em 1941, no Rio de Janeiro, Ana Maria Machado cresceu num ambiente de leitores, fator que proporcionou sua entrada desde cedo no universo das palavras. Antes dos cinco anos de idade aprendeu a ler e logo descobriu os benefícios da leitura, pois, além dos

livros, podia também garantir algumas vontades: “[...] fui premiada com a fantasia amarela, como eu queria. Em seguida, no meu aniversário de cinco anos, ganhei meu primeiro *Almanaque do Tico-Tico* e o livro fundador, que marcaria minha vida para sempre, *Reinações de Narizinho* (MACHADO, 1996, p. 17).” Depois que aprendeu a ler, os livros foram o principal refugio pessoal de Ana Maria para enfrentar os dilemas da juventude, como declara (1996, p. 32): “A sorte é que, quando a barra pesava, livro ajudava. Com um livro eu sonhava, viajava, vivia outras vidas. Voltava aliviada e mais forte para o dia-a-dia.” Além de apoio pessoal, a escritora destaca também o papel social da palavra: “E a palavra tinha que ser mantida viva, porque incomodava muito aos ditadores e só através de sua ação multiplicada seria possível um dia convencer os indiferentes, para que todos juntos, exigíssemos a volta da democracia [...] (MACHADO, 1996, p. 46).”

Imersa nesse universo, sua vida pessoal e profissional fundem-se:

Ser leitora e escritora é uma escolha ligada ao intenso prazer intelectual que essas atividades me dão. Escrevo porque gosto da língua portuguesa, gosto de histórias e conversas, gosto de gente com opiniões e experiências diferentes, gosto de outras vidas, outras idéias, outras emoções, gosto de pensar e imaginar. Em todo esse processo, a leitura foi fundamental. E, seguramente, eu teria lido muito menos, se não estivesse cercada de pessoas que falavam com entusiasmo de livros e autores. (MACHADO, 1996, p. 44)

A trajetória de formação pessoal dessa autora resultou em um amplo sucesso como escritora de textos ficcionais. No que toca a sua produção literária destinada ao público infanto-juvenil³¹, seu projeto teve repercussão na crítica e entre os leitores.

A entrada de Ana Maria Machado nesta produção deu-se de forma nada programada e iniciada até por uma recusa de seu primeiro texto. Como revela em sua biografia:

Como e por quê? Várias respostas. Obra do acaso, posso dizer. Do destino, dirá algum. Do mercado, explicará um mais cínico ou realista. Resolva o leitor. De qualquer modo, conto a história.
Em algum ponto do ano de 1968, me ligaram de São Paulo. A editora Abril ia fazer uma revista nova, para crianças, chamada *Recreio*.
[...] - Mas eu? Eu sou professora universitária, trabalho com teoria literária, não entendo nada de criança. [...]
Queriam gente que nunca tivesse escrito para crianças, porque achavam que o que existia era muito tatibitate e nhenhênhê...
[...] tratei de escrever minha primeira história, com tudo o que eu achava que um conto para criança devia ter.
Fui sumariamente rejeitada [...] (MACHADO, 1996, p. 56)

³¹ A escritora também tem publicações na literatura adulta. No entanto, esta produção não será abordada no presente estudo.

Obra do acaso ou não, o fato é que o convite não teve tanto despropósito assim. A escritora não só passou a produzir intensamente nesse ramo, haja vista o número expressivo de suas publicações – mais de cem livros – como também, foi uma das responsáveis pela renovação desse gênero, ocasionado pela qualidade estética de suas obras.

Seu projeto literário dentro da produção brasileira é sistematizado como inovador e crucial para a consolidação dessa arte. São muitos os críticos que conferem destaque a Machado. Perrotti (1986) a enquadra como uma das escritoras que reivindicaram o *discurso estético* na década de 70; Marisa Lajolo (1983), pela quantidade e qualidade de seu acervo infanto-juvenil, destaca que a autora teve um papel fundamental na literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea – conferir maturidade – e Regina Zilberman destaca seu projeto inovador e contestador:

A obra de Ana Maria Machado sinalizava, na virada dos anos 70 para os anos 80, que a literatura infantil não apenas se insubordinava contra o sistema vigente, fosse ele o literário, o político ou econômico. Revelaria igualmente que era hora de se fazer uma nova história, “meio ao contrário”, porque, se dava seguimento ao que de, melhor a literatura infantil até então, tinha, na mesma proporção, de procurar seu rumo e traçar os caminhos da estrada que se abria à frente, conforme uma aventura inovadora e plena de desafios. (ZILBERMAN, 2005, p. 54)

Além de seu reconhecimento nacional, sua produção também é prestigiada internacionalmente, pois sua biografia de escritora contempla, além de inúmeras premiações, o prêmio Nobel dessa literatura - o Hans Christian Andersen, o qual lhe foi conferido em 2000.

O *status* de Ana Maria Machado como escritora de literatura infanto-juvenil resulta de seu intenso e original projeto literário. Entre os teóricos do estudo desse discurso, destaca-se Marisa Lajolo. Na obra *Ana Maria Machado* (1983) a teórica propõe a seguinte reflexão:

Em relação à tradição notam-se, nos textos de Ana Maria, dois movimentos: fica claro, de um lado, que o projeto da escritora tem muito a ver com o projeto lobatiano de renovação da literatura brasileira; de outro, fica igualmente patente seu esforço de ruptura com o que se poderia chamar de tradição alienante e/ou escapista da literatura voltada para infância. (LAJOLO, 1983, p. 102).

Para Lajolo, Ana Maria Machado apóia-se em uma *esteticidade* de ruptura e questionamento, seja estrutural seja temático, tendo como viés o pioneiro nesse projeto –

Monteiro Lobato. Inclusive, o escritor foi uma das paixões da escritora, como confessa Ana Maria (1996, p. 25): “Lobato foi o autor da minha infância”. Nessa linha, Marisa Lajolo apresenta os seguintes paradigmas para a compreensão da produção de Machado:

- “Na trilha de Monteiro Lobato”. No que toca, a uma literatura que renega a autoridade e que não esquece a fantasia. Em muitas de suas obras, Machado sobrepõe a fantasia e a imaginação no mundo intitulado por real. A partir daí cria situações inusitadas. Esse fator também se une à temática: tematiza um tema imaginário e recorre a uma forma também: ao gênero maravilhoso. Exemplo, *O menino Pedro e o seu boi voador* (1979).

- “Uma literatura de compromisso”. O viés questionador também é uma de suas constantes. A inversão de paradigmas, principalmente, quando se trata de autoridade estabelecida está presente em muitas de suas obras, como em *História meio ao contrário* (1977); obra na qual o tradicional conto de fadas é questionado tanto na temática quanto na forma, desconstruindo sua forma; e inovando por outro ângulo.

- “Cultura e culturas”. Um dos temas principais da escritora é ficcionalizar que cada cultura tem suas características e todas devem ser respeitadas. Obras: *Do outro lado tem segredos* (1980), *De olhos nas penas* (1981), *O canto da praça* (1986), etc.

- “O avesso do era uma vez”. Ficcionalizar revertendo os valores. A literatura de Machado constantemente tematiza a necessidade de revisão de valores em vários aspectos: condição humana, condição feminina, condição identitária; matrimônio, busca de si sempre. Nesse aspecto, a autora cria personagens inquietos, os quais estão sempre procurando seu lugar e sua verdade, desafiando o estabelecido. Exemplos: *Um pra lá, outro pra cá*; *Do outro lado tem segredos* (1980); *De olho nas penas* (1981); *Bisa Bia Bisa Bel* (1981); *Carneirinho*, *Carneirão* (1982).

- “Linguagem e ruptura”. Quanto sua linguagem, Lajolo acentua a sonoridade.

A produção de Ana Maria Machado é ampla e plural. Uma sistematização, por melhor que seja, sempre deixa pontos a serem acrescentados, não obstante, sua importância pode ser destacada como uma voz inovadora, especialmente, porque pela sua literatura, foi possível à

literatura infanto-juvenil brasileira encontrar, sua tão buscada - “medida e verdade”. Muitas pesquisas acadêmicas sobre a autora destacam esse fator.

Suely da Fonseca Quintana, a partir da produção de Ana Maria Machado, procura demonstrar que atualmente a literatura infanto-juvenil brasileira tem uma identidade própria, objetivo central de sua dissertação cujo título é - *Trança de Gente: Ana Maria Machado na curva do arcoíris* (1989, p. 7): “A proposta dessa dissertação surgiu de uma suspeita. Tudo nos leva a crer que, neste tempo de indefinições, a Literatura para crianças, no Brasil, já possui uma identidade própria.” Para confirmar tal afirmação, Quintana parte da análise de seis obras de Machado que traz por tema a construção de identidade, seja individual ou coletiva.

Na dissertação, *Dúzias de sorrisos, dezenas de risadas, centenas de gargalhadas – O riso na obra de Ana Maria Machado* (1991), Cassandra Guimarães aborda o cômico na obra da escritora. Seu estudo aponta que o riso nas histórias de Machado possui características análoga da comicidade da Idade Média, período em que o riso cumpria um papel de oposição ao discurso estabelecido; desse modo, por meio da comicidade, a escritora busca uma reflexão de valores estabelecidos no plano social. Entre as obras analisadas têm-se: *Praga de unicórnio*; *História meio ao contrário*; *Bisa Bia Bisa Bel*; *O menino Pedro e seu boi voador*, entre outras.

Outro trabalho acadêmico que acentua a busca identitária na obra de Ana Maria Machado é - *Bem do seu tamanho* (1980), de Ana Maria Machado: a afirmação de um gênero literário (1998), de Senize Camargo Lima. O estudo objetiva delimitar tal questão: “[...] centrada na hipótese de que *Bem do seu tamanho* seja interpretado como uma representação metafórica da busca de identidade e afirmação literárias da literatura infantil.” (LIMA, 1998, p. 65)

Por fim, quanto à importância dessa escritora, talvez a afirmação mais importante seja de Marisa Lajolo:

Renovando de forma radical o temário da literatura infantil brasileira, Ana Maria Machado, que estréia nos anos 70, traz para seu texto forte várias marcas de seu tempo, um tempo em que a cultura brasileira tentava recuperar os fragmentos de sua imagem recente: a busca de uma linguagem própria que, de certo e de seu, tem apenas a consciência de seus limites. (LAJOLO, 1983, p. 106)

Além de sua importância como escritora da literatura infanto-juvenil brasileira, Ana Maria Machado também é uma das ensaístas contemporâneas que reflete sobre temas como a

importância da leitura e da literatura na sociedade. Sua militância será abordada no próximo capítulo.

2.2.2.1.2. *Xabier Puente Docampo e sua renovação literária dentro da literatura infanto-juvenil galega.*

Por ser um sistema consolidado recentemente, a literatura infanto-juvenil galega ainda apresenta algumas deficiências, entre estas a carência de estudos sistematizadores. Como já se ressaltou acima, grande parte de sua fortuna crítica apresenta uma perspectiva panorâmica, com enfoque descritivo de autores e dos principais condicionamentos sociais que permitiram o desenvolvimento dessa literatura. Neste aspecto, estudos verticalizados não se enquadram ainda em sua bibliografia teórica. A respeito desta, cabe observar que, nesse sistema, a imprensa exerce uma importante fonte crítica. Não é por acaso que uma das principais publicações sobre a literatura destinada ao público infanto-juvenil da Galiza tem como fonte o material jornalístico, quer seja o *Informes de literatura*³². Feita essa consideração, cabe destacar que a apresentação de Xabier Puente Docampo, como escritor dessa modalidade literária, tem como principal fonte a imprensa.

Docampo nasceu em 1946, em Rábade (Lugo). Sua formação como escritor inicia-se na infância. Ao rememorar essa fase, o autor destaca que o contar histórias era um ato comum em seu ambiente (DOCAMPO apud GARCÍA, 2002): “Escoitei historias dende neno”. Esse seu amor por histórias continua na adolescência, que para atender seu amor à palavra, nessa época via leitura, ele confessa que transgrediu as ordens para atender este desejo:

[...] a min máis me gustaba eran os contos, as historias: contalas, escoitalas e lelas. Cando tiña dez anos entrei nun lugar que só estaba permitido ler nos libros de estudar, tódolos outros estaban prohibidos, pero eu líaos ás agachadas, poñéndolles por fóra as capas dos de latín ou historia. Cando saín de ali, con doce anos, tiña máis ganas de ler ca de comer, que xá é dicir ... Sentado ó pé da máquina de coser da miña nai (q.e.p.d.) botei horas e horas lendo en voz alta as máis fermosas historias, pero a que lin máis veces e que mellor lembro é A illa do tesouro, de Stevenson, da páxina cinco en diante porque ó libro que eu tiña faltábanlle as dúas primeiras follas; xa tiña trinta anos cando lin por primeira vez estas catro páxinas. (DOCAMPO apud ROIG RECHOU, 2008, 147)

³² O *Informes de literatura* é uma produção anual que recolhe toda a produção e recepção da Literatura Galega autóctone e traduzida na imprensa espanhola desde 1995. A coordenadora responsável é Blanca-Ana Roig Rechou. O material pode ser consultado no seguinte site: www.cirp.es.

Assim como Ana Maria, Xabier Puente Docampo também destaca a importância da leitura na formação humana: “A lectura é o mellor camiño de formación que ten o ser humano; é a vía máis libre e democrática, pero é necesario comprender que é responsabilidade de cada quen facerse lector” (DOCAMPO apud PITA PARADA, 2001, p. 17). Com esse perfil lhe tocou o ofício da docência. E foi por esta atividade que sua carreira de escritor engrenou.

Em muitas entrevistas, Docampo declara que sua entrada na produção infanto-juvenil galega decorre de sua atividade enquanto professor: “A miña relación co mundo do ensino. Pertenzo a unha xeración na que tivemos que inventa-lo oficio de ensinar. E unha das cousas que non había era literatura para nenos. Probablemente foi iso o que me impulsou a escribir como o fago” (DOCAMPO apud PITA PARADA, 2001, p. 17).

Além da preocupação com a renovação pedagógica por qual passava a região na ocasião, Docampo também iniciou na escrita por um prazer pessoal, gosto pela arte literária: “Eu escribo desde que tiña dez ou once anos, daquela facía para os meus amigos, e sempre quixen dedicarme á literatura. Pero hoube un momento en que me dixeran que, xa que escribía, quería facelo para que os rapaces tivesen cousas para ler en galego” (DOCAMPO apud VILLAR, 2008, p. 7).

A iniciativa de Docampo resultou em um projeto crucial para sua cultura – um dos principais escritores da renovação e da consolidação da literatura infanto-juvenil galega contemporânea.

A produção literária de Docampo é prestigiada tanto no âmbito crítico, nacional e internacional quanto no âmbito dos leitores. Tal qualificação é manifestada em diversas fontes.

No que toca ao âmbito teórico, sua importância é sempre destacada. Na obra *La literatura infantil y juvenil gallega en el siglo XXI: seis llaves para entenderla mejor/ A literatura infantil e xuvenil galega no século XXI: seis chaves para entendela mellor* (2008), Blanca-Ana Roig Rechou propõe abordar os avanços dessa produção nos primeiros anos do século XXI. Para tanto a pesquisadora enfoca escritores cruciais, classificadas por ela, como clássicos contemporâneos, já que estes “escribiron obras de calidade, moitas delas hoxe canonizadas, cunha clara influencia noutros creadores e creadoras, e cunha actividade pública significativa nalgún ámbito sócio-político-cultural” (ROIG RECHOU, 2008, p. 107). Nessa lista, Xabier P. Docampo entra como representante dessa produção por abrir e influenciar a criação dessa literatura, neste aspecto, ele é enquadrado como um autor de “Unidade geracional” pertencente à linha “Renovação pedagógica e literária”.

Na fonte jornalística, o escritor é destacado como uma referência nesse campo. Para Navarro (2002, p. VII): “[...] seu quefacer literario e convérteno nunha referencia inevitable á hora de considerar o desenvolvemento das nosas letras no eido infantil e xuvenil.” Nesse mesmo viés, Eyré (2003, p. 6-12) o classifica, ao lado de Augustín Fernández Paz, como “dous pesos pesados da literatura galega actual”.

Sua produção também tem uma ampla projeção internacional, confirmada pela de suas obras em importantes selos de seleção estética da literatura infanto-juvenil em nível mundial como a Lista de Honra do IBBY e a do White Ravens da Internationale Jugendbibliothek, de Munich e em obras canônicas: “Estamos a falar cunha referencia internacional da literatura galega: a antoloxía-canon Cien libros para un siglo (Anaya, 2004) incluíu Xabier P. DoCampo xunto a Michel Endel, Jack London ou Antoine de Saint-Exupéry” (CORDAL, 2007, p. 27).

Dentro do âmbito nacional, além da crítica, sua produção é reconhecida pelas diversas premiações, pelo sucesso e, o mais importante, sempre lembrada pelos leitores. Assim, se Xabier P. Docampo ingressou nesta produção por preencher uma lacuna, seu projeto repercutiu muito além – na renovação estética da literatura infanto-juvenil galega:

O [...] autor é un membro destacado dese colectivo de escritores que fixo da literatura infantil e xuvenil un sinal de identidade de Galicia.
Um escritor experimentado, gañador do Premio Nacional de Literatura Infantil e Xuvenil, loitador afouto contra a invisibilidade da narrativa infantil e xuvenil. Un escritor que coñece perfectamente cales son os andazos dos que aquela debe fuxir. A infantilización e o didactismo explícito sobre todo. (MARTÍNEZ BOUZAS, 2002, p. 3)

Nesta breve apresentação sobre os escritores nota-se que embora com trajetória literária diferente, há pontos de intersecção entre eles como a importante função que desempenham na literatura infanto-juvenil contemporânea como objeto estético de seus respectivos territórios, bem como, o empenho de ambos na formação leitora e cultural de seus destinatários enquanto uma condição essencial para uma sociedade mais justa.

Essa preocupação social está presente no projeto literário de Ana Maria Machado e Xabier Puente Docampo ficcionalizado, especialmente, na relação obra e leitor; percebe-se que esse fator é uma importante instância na produção fictícia desses autores. Nos próximos capítulos serão abordados como se manifesta tal viés. Levando em conta que o estudo também pretende compreender estes sistemas literários enquanto arte, o cotejo entre Machado e Docampo centra-se a partir do enfoque da análise do objeto estético.

Por fim o estudo apóia-se na importância de trabalhos de natureza comparativa para a sistematização da produção da Literatura Infanto-Juvenil:

[...] pois cremos que para canonizar obras e ver agromar autores e autoras clásicas é preciso coñecelas e tamén facelas coñecer, non só nas comunidades lingüísticas propias senón nas demais, para poder así analizalas en comparacións coas doutros creadores do seu sistema e cos doutras comunidades e así poder situalas no centro ou na periferia do sistema, ben polos seus valores literarios, ben polo súa importancia cultural. (ROIG RECHOU, 2007, p. 27)

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE *AMIGOS SECRETOS* (1996), DE ANA MARIA MACHADO

Pegar um livro e abri-lo guarda a possibilidade do fato estético. O que são as palavras dormindo num livro? O que são esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. O que é um livro se não o abrimos? Simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos acontece algo especial, creio que muda a cada vez.

(Jorge Luís Borges)

3. 1. A literatura de Ana Maria Machado

Ao conceber a literatura como um sistema complexo, Marisa Lajolo, em “Teoria literária, literatura infantil e Ana Maria Machado”, interliga a produção infantil e não infantil num mesmo campo artístico considerando como uma reunião de subsistemas que pertencem à área da Literatura. Tal conexão permite duas mobilidades de reflexão teórica para Lajolo, esboçadas ao longo do ensaio: uma de natureza estética, outra, metodológica; ambas ligadas à escritora Ana Maria Machado.

No primeiro fator, o resultado dessa ligação revela que no Brasil atualmente a literatura para crianças e jovens usufrui de maior reconhecimento estético do que a modalidade adulta. Tal tese é ilustrada pela imensa repercussão nacional e estrangeira, principalmente pelas premiações, que a produção literária de Ana Maria Machado abrange. Esse reconhecimento, conseqüentemente, revela que o gênero alcançou seu *status* artístico.

Essa evidência de Machado destaca-a como uma das responsáveis pela maturidade do gênero na contemporaneidade, desse modo, o estudo da escritora não deve prescindir dessa relação, segundo fator abordado por Lajolo no texto citado. Nesse aspecto a seguinte relação: maturidade do gênero e produção literária da autora oferece uma frutífera metodologia de estudo, como acentua Lajolo:

[...] uma chave adequada para a discussão de maior fôlego da obra de Ana Maria Machado, postulando (sem que com isso se diminua seus méritos individuais de autora maior) que sua premiação traz à luz um traço fundamental da literatura infantil brasileira contemporânea: sua maturidade e completude como sistema. (LAJOLO, 2004, p. 13-4)

De fato, como foi discutido no capítulo anterior, é em sua fase contemporânea que a Literatura Infanto-Juvenil brasileira se afirma e é nessa fase que nos interessa compreender a produção literária de Machado.

Levando em conta que a sistematização de qualquer modalidade literária em um determinado período parte do seguinte movimento – diálogo do escritor inserido no *zeitgeist* do momento; o escopo teórico da literatura infanto-juvenil brasileira, a partir da década de 70 do século XX, destaca alguns marcos fundamentais dessa produção: a retomada do projeto

artístico de Monteiro Lobato, bem como a atualização e revisão estética do gênero, especialmente opondo-se ao seu acervo pedagógico³³.

O amadurecimento da produção literária destinada ao público infanto-juvenil atrelou-se a uma necessidade de inovação estrutural em seu modo de composição. Historicamente, foi no contexto da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) que o gênero afirmou seu espaço no campo artístico, contraditoriamente, enquanto muitas formas de expressão eram bloqueadas, o acervo literário infanto-juvenil encontrou sua época de liberdade e inovação artística.

A relação entre o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil e a Ditadura no Brasil é focalizada especialmente por Ana Maria Machado. No ensaio “Pelas frestas e brechas: importância da literatura infanto-juvenil brasileira”, a autora enumera algumas circunstâncias cruciais, para a afirmação desse sistema literário, que se relacionam com o período do chamado “milagre econômico” no país: o crescimento do mercado editorial; a Lei Educacional de 1971, a qual instituiu a obrigatoriedade da leitura extracurricular, fator que ocasionou o grande consumo da revista *Recreio*³⁴; o incentivo de publicação nesse ramo por meio de premiações, e, principalmente, o desenvolvimento do *experimentalismo*. Esse último fator é decisivo para a compreensão do desenvolvimento estético do gênero, especialmente da produção literária de Ana Maria Machado, como a própria escritora destaca em muitos de seus ensaios teóricos.

Em “A expansão da Literatura Infantil”, Machado assevera que a repressão militar incentivou a pesquisa *experimental* no grupo de escritores da Geração de 70:

Com a repressão e o fortalecimento da década, ficou muito difícil falar do real, mas por isso mesmo, mais do que nunca isso era necessário. E era preciso driblar a repressão. Jogar com as ambigüidades, com a possibilidade de diversos níveis de leitura, com a polissemia e a multivocidade. Aguçar a ironia. Transpor sentidos. Fazer metáforas. Construir símbolos. É aí que a poesia e a literatura infantil encontram seu terreno por excelência, é aí que se movem mais à vontade. (MACHADO, 1995, p. 52)

A respeito da forma de expressão artística num período político repressivo, Heloisa Buarque de Holanda (1970) destaca que é nos gêneros marginalizados que a explosão de criatividade aflora, já que, é para esses espaços de produção que muitos autores se deslocam, como o caso da literatura infanto-juvenil e da poesia de geração mimeógrafo. Com uma

³³ No capítulo anterior já recapitulamos os principais agentes literários da literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea, desse modo, nesse capítulo só nos interessa aprofundar alguns pontos importantes para o nosso estudo de Ana Maria Machado.

³⁴ *Recreio* é uma revista infanto-juvenil inaugurada em 1969 por Sonia Robato. A revista teve um papel fulcral no lançamento de grandes escritores no gênero como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Joel Ruflo, entre outros.

perspectiva similar, Maria da Glória Bordini (1998) relaciona o salto estético da produção artística para crianças e jovens com a Ditadura pela baixa representatividade do gênero no cenário artístico, fator que ocasionou brechas de liberdade.

Diante dessas considerações, quanto à influência do regime militar nessa literatura, pode-se apontar para o seguinte fator: se era preciso falar do real, como uma forma de manifestação, era preciso também descobrir *como* fazê-lo artisticamente. Nesse ponto, outro importante componente da sustentabilidade dos escritores do gênero entra em cena, para muitos, crucial: a retomada do projeto estético de Monteiro Lobato. Já foi discutido no capítulo anterior a importância desse escritor na literatura infanto-juvenil brasileira, agora, só nos interessa retomar sua influência para a maturidade dessa modalidade e, especialmente, na produção infanto-juvenil de Ana Maria Machado.

A influência de Lobato nos escritores da geração de 70 abrange diversos ângulos, não obstante, alguns críticos e sistematizadores dessa área têm destacado que uma das grandes influências do escritor foi a construção inovadora que ele desenvolveu da realidade com o maravilhoso. Essa forma organizacional contribui para o estabelecimento de um novo paradigma estético para a Geração de 70 – o paralelismo entre o projeto literário infanto-juvenil brasileiro e o realismo maravilhoso latino-americano. Embora o tema ainda apresente uma pequena fortuna crítica, tal paralelo já encontra alguns adeptos: Heloisa Buarque de Holanda (1970), Nelly Novaes Coelho (1981), Glória Pondé (1985), Eliane Yunes (1986) e Ana Maria Machado (1999, 2001, 2007).

A influência de Lobato nesse tema é destacada por escritores e por teóricos. Entre os primeiros pode-se destacar a afirmação de duas importantes escritoras nessa arte, Ruth Rocha e Ana Maria Machado.

Na opinião de Rocha:

Monteiro Lobato foi um autor de enorme importância para a literatura infantil brasileira. Tão importante que preparou o aparecimento da geração de 70, quase toda sua filha.

Vários fatores explicam o aparecimento desta geração, mas Lobato foi o mais decisivo. A geração de 70 foi influenciada pela linguagem, pela irreverência, pelo **realismo mágico**, pelo amor ao Brasil, pela discussão política, pelas figuras femininas fortes, pelo inconformismo, e principalmente pelo apreço que Lobato mostrou pelas crianças, considerando-as inteligentes e criativas. (ROCHA, 1995, p. 53) (grifos meus)

Precisamente por respeitar a inteligência e a criatividade de seus destinatários, que, para muitos, o grande legado da estética lobatiana é a autonomia e a criatividade da fusão

entre o real e a fantasia, corroborando numa forma de composição fecunda quanto ao tratamento fictício, bem como, à perspectiva questionadora do *status quo* da sociedade brasileira. Nesse mesmo viés o homenageia Ana Maria Machado (2007, p. 124): “herança lobatiana [...] a absoluta naturalidade com que transitamos do real ao fantástico, apenas levados pelo faz-de-conta, sem necessidade de recorrer à mediação de objetos mágicos que tentariam introduzir uma explicação racional ao inexplicável.”

Do mesmo modo que as escritoras, Nelly Novaes Coelho (1981) em uma reflexão quanto “As tendências da Literatura Infantil Atual”, destaca como original, por seu vanguardismo, a forma de composição do realismo mágico inspirada em Lobato e classificada por ela como “literatura híbrida”:

A literatura híbrida parte do Real e nele introduz o Imaginário ou a Fantasia, anulando os limites entre um e outro. É, talvez, a mais fecunda das diretrizes inovadoras. Os universos por ela criados se inserem na linha do *Realismo Mágico*, tão em voga na Literatura Contemporânea. Via de regra, seu espaço básico é o próprio cotidiano, bem familiar às crianças, onde de repente entra, de maneira natural, o estranho, o mágico, o insólito... É a linha inaugurada entre nós por Monteiro Lobato e que os novos escritores enriquecem com descobertas inesperadas. (COELHO, 1985, p. 220) (grifos da autora)

Em 1987, agora numa obra mais específica quanto à presença do maravilhoso na literatura infanto-juvenil, Coelho destaca que o maravilhoso é um recurso estrutural recorrente nessa modalidade. Nesse momento diz a autora que embora tal recurso tenha se iniciado há muito tempo com os contos de fadas, na narrativa contemporânea pode-se dizer que já se tem outra forma do maravilhoso, ou seja, aquela que funde real e insólito instaurando uma reflexão profunda em relação à realidade. Nesse aspecto, não se trata só de uma fantasia:

Enfim, estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso. Daí a redescoberta dos tempos inaugurais/míticos e a atração pelas origens arcaicas que, sob suas múltiplas formas, se expressa na literatura contemporânea. O Realismo Mágico ou Maravilhoso é, desde os anos 50/60 (sem falarmos nos precursores do início do século), uma das correntes mais fecundas da nova literatura. O maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como *portas que se abrem* para determinadas verdades humanas.” (COELHO, 1991, p. 8-9) (grifos da autora)

Pelas considerações de Coelho pode-se notar que a autora associa a literatura infanto-juvenil contemporânea com o realismo mágico pela forma estrutural dos textos:

Obras em que as fronteiras entre Realidade e Imaginário se diluem, fundindo-se as diferentes áreas para dar lugar a uma terceira realidade, onde as possibilidades de vivências são infinitas e imprevisíveis. É das diretrizes mais atraentes para os leitores contemporâneos. (COELHO, 1987, p. 110-111)

Outra teórica da literatura infanto-juvenil que relaciona a fase contemporânea dessa modalidade artística brasileira e o realismo maravilhoso latino-americano é Glória Pondé (1985). Para estabelecer essa relação a autora parte das teorizações de Irlemar Chiampi, com base na obra *O realismo maravilhoso* (1980).

Com fundamento nesse estudo, Pondé destaca que embora a crítica, no geral, reconheça essa vertente estética atrelada à literatura hispano-americana, ela acredita que se trata de uma forma estrutural da arte contemporânea, ou seja, uma forma composicional do texto artístico tanto na prosa como na poesia. Para argumentar sua tese, Pondé destaca textos do acervo infanto-juvenil atual que têm apresentado elementos literários dominantes da modalidade do realismo maravilhoso como: o tratamento natural e racional do insólito, onde este deixa de ser desconhecido e passa a configurar a realidade das personagens; o pacto fictício com o leitor que não questiona se é verdade ou não; a denúncia de uma realidade marcada por absurdos; a ficcionalização identitária; técnicas de representação baseadas em jogo dos contrários e o desmascaramento do narrador, onde explicita as marcas do jogo fictício. Quanto a este último aspecto, Pondé acentua atitude de vanguarda da literatura para crianças e jovens:

O questionamento sistemático da forma e da atividade de escritura como crítica deliberada da tradição literária e dos seus meios de expressão, visando a fundar uma linguagem totalizadora da experiência cultural, é uma constante nos textos mais significativos da vanguarda literária infantil que denota, com isto, um vínculo estreito com a experiência latino-americana. (PONDÉ, 1985, p. 165)

Outra importante representante dessa produção, tanto como escritora quanto crítica, que vem destacando o realismo maravilhoso como uma das estruturas estéticas da literatura infanto-juvenil brasileira, sobretudo, na contemporaneidade é Ana Maria Machado. Para a abordagem do tema, inicialmente Machado delimita que, infelizmente, há um desprezo por parte dos críticos da produção brasileira quanto essa associação, tanto na literatura institucionalizada como na infanto-juvenil.

Em arguto ensaio, intitulado o “Outro chamado selvagem”, Machado faz uma intensa crítica ao desprezo no cenário mundial para com a associação das vertentes contemporâneas

de representação da fantasia na produção literária brasileira: “[...] vivemos confinados ao gueto da nossa língua e marcados pela exclusão. Então, não é comum que brindem nossos livros com a valorização de mercado trazida pelos adjetivos *mágico*, *fantástico*, *maravilhoso*, nem mesmo *selvagem*” (MACHADO, 2001, p. 53) (grifos da autora). Na perspectiva da autora, essa exclusão é contraditória, já que tais manifestações estruturais estão presentes em muitos momentos do acervo literário brasileiro, como em Machado de Assis, Érico Veríssimo, Jorge Amado, Clarice Lispector, Murilo Rubião, José J. Veiga, entre outros.

No que toca à produção literária infanto-juvenil, a autora acentua que tal descaso é mais forte, visto que, enquanto no Brasil ainda é um tema pouco debatido, no exterior já se tem uma divulgação desse paradigma. Para ilustrar sua opinião, a autora aponta um artigo da revista *Bookbird*, publicada pelo IBBY, que estabelece tal relação:

Uma perspectiva exterior tem de nós uma visão completamente diferente daquela a que nos acostumamos. E esse artigo, claramente, começa filiando Lygia Bojunga e eu a “uma mesma tradição literária, geralmente referida como realismo mágico: uma mistura sutil de sátira social e elementos sobrenaturais.” (MACHADO, 2001, p. 54)

Mas, a autora não deixa de reconhecer que na crítica brasileira, embora ainda se tenha poucos estudos, algumas vozes dispersas têm associado a literatura infanto-juvenil ao realismo maravilhoso, como Heloísa Buarque de Holanda, Eliane Yunes, Glória Pondé e Joel Franz Rosell. Machado destaca que esses teóricos têm feito essa associação porque entre as décadas de 60 e 70, a literatura para adultos estava muito marcada por um tom de protesto, estilo reportagem, desse modo (2001, p. 55-6): “segundo essa hipótese, teria sido nos livros para crianças [...] que se manifestou a interpenetração do real e maravilhoso que nessa mesma época estava caracterizando o chamado realismo mágico ou fantástico na literatura de adultos dos países hispano-americanos.” No entanto, para Machado essa associação é uma herança do iniciador do gênero no país.

Na perspectiva da autora, nessa literatura, desde a primeira metade do século XX, vem se desenvolvendo um modo de composição original e natural quanto à fusão do real à fantasia, sem necessitar de recursos mirabolantes, como os empregados nos contos de fadas tradicionais, e sem ser alienantes. Primeiro, iniciou-se com Monteiro Lobato, que soube dialogar com as mais ricas produções literárias de língua inglesa, como Lewis Carroll e James Barrie, principalmente deste último. Posteriormente, dialogando com o próprio acervo nacional, os escritores da Geração de 70, leitores de Lobato, já sabiam que o “faz-de-conta” não exige fidelidade à realidade, já que é um elemento estrutural. Inclusive, pode-se dizer que,

para Ana Maria Machado, esta forma composicional é uma das maiores marcas da produção literária infanto-juvenil brasileira na atualidade.

Numa entrevista concedida a uma revista estrangeira, *Revista Galega de Literatura Infantil e Xuvenil* (2000), cuja temática central foi “América Latina – os contidos dum continente”, Ana Maria Machado foi uma das selecionadas para falar dessa literatura no Brasil. Ao ser indagada por Xosé A. Neira Cruz, quanto ao estilo dessa produção no país, Machado destaca o seguinte fator:

Como identificaria ese estilo brasileiro de facer LIX?

A nosa maneira de narrar caracterízase pola mestura do imaxinario e do real, da memoria e da invención, sempre dun xeito natural. É algo que o mundo coñeceu moi ben través do chamado realismo máxico na literatura para adultos lationoamericana. [...] nos libros para nenos estivo e está moi presente cunha grande capacidade para facer transitar ó lector por diversos mundos. Eis unha herdanza que a LIX brasileira lle debe a Monteiro Lobato, un pioneiro entre nós, que escribiu nos anos 20. Escribimos formados pola lectura das obras de Monteiro Lobato. Cando eu nacín, nos anos 40, meus pais xa medraran lendo a Monteiro Lobato. Foran eles que os puxeron nas miñas mans os seus libros. (NEIRA CRUZ; MACHADO, 2000-1, p. 9)

Tal associação é viável, embora se concorde que o realismo maravilhoso da literatura hispânica apresente uma ideologia identitária do respectivo continente, não se pode esquecer que: “[...] o realismo maravilhoso não é uma modalidade narrativa exclusiva da literatura hispano-americana, e nem todos os relatos desta literatura tomam a América como referente” (CHIAMPI, 1980, p. 95).

Levando em conta a possibilidade de tal associação, é pertinente destacar que, a predominância do realismo maravilhoso na literatura infanto-juvenil não se justifica somente pelo acompanhamento das novas tendências contemporâneas do campo artístico, mas também, como uma forma de reação do próprio gênero, ligado ao seu momento de afirmação estética, ou seja, uma reação à predominância realista na configuração inicial do gênero voltada para o tom moralista. Tal assertiva é destacada por Teresa Colomer em *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual* (2002) ³⁵.

O predomínio da fantasia não se reduz, porém, a uma simples alternância na evolução literária, mas constitui um bom exemplo das tensões provocadas pela conexão entre as funções literárias e educativas destas obras. Assim, o auge da fantasia se produz a partir de uma ênfase explícita na função

³⁵ Embora referente à produção espanhola, tal constatação também se evidencia na produção brasileira, como estamos discutindo.

literária, que leva à desqualificação do realismo, tachando-o de ficção ligada à função educativa. (COLOMER, p. 2003, p. 221-2)

Se no âmbito da literatura infanto-juvenil a associação com o realismo maravilhoso aponta para uma questão ainda em aberto, cabe destacar que, mesmo no campo teórico da literatura institucionalizada as sistematizações dessa configuração estética ainda não apresentam uma constância conceitual, como vimos na Introdução deste trabalho. No entanto, após levantar um estado da questão quanto à associação da produção literária para crianças e jovens no Brasil com a vertente do realismo maravilhoso da literatura hispânica, podemos apontar que embora não haja uma convergência terminológica, os diversos teóricos apresentam uma tendência teórica.

Ao estabelecer essa relação, muitos estudiosos destacam as mesmas coordenadas, como: a retomada moderna de uma das principais composições estruturais efetivada por Monteiro Lobato, quer seja, a incorporação do maravilhoso e um modo estrutural inovador nessa área cujo eixo está na fusão de representações opostas (racional e irracional) apontando para a configuração de outra realidade, muitas vezes insólita. Dentro desse contexto que se insere o período de produção de Ana Maria Machado.

Ao recuperar o contexto artístico no qual se inscreve a produção literária infantil e juvenil de Ana Maria Machado, pode-se, como propôs Marisa Lajolo, constatar um forte elo entre o projeto estético da escritora e o gênero em qual se enquadra. Segundo a teórica, o estabelecimento dessa interligação permite um rico paradigma para a abordagem da estética da escritora:

O estudo da obra de Ana Maria Machado – escritora que estréia na década de 70 – pode começar analisando a relação de seus textos com esta tradição que, no Brasil, já fora contestada e revitalizada por Lobato, na década de 20. Em relação à tradição notam-se, nos textos de Ana Maria, dois movimentos: fica claro, de um lado, que o projeto da escritora tem muito a ver com o projeto lobatiano de renovação da literatura infantil brasileira; de outro, fica igualmente patente seu esforço de ruptura com o que se poderia chamar de tradição alienante e/ou escapista da literatura voltada para as crianças. (LAJOLO, 1983, p. 102)

Essa perspectiva de abordagem não pretende isolar a produção da escritora dentro de um único viés, contudo, a relação de Ana Maria Machado com a tradição literária, seja nacional ou estrangeira, seja de retomada ou ruptura, é um dos principais traços de sua produção.

Na primeira sistematização proposta por Marisa Lajolo, nota-se que em muitas obras de Machado a retomada do projeto literário lobatiano está presente: como na preocupação em recuperar e atualizar um dos principais acervos da literatura infantil, por exemplo, os contos de fadas como ocorrem em *História meio ao contrário* (1979), *Passarinho me contou* (1983) e *Era uma vez um tirano* (1982); recontextualização do discurso histórico oficial a partir de uma perspectiva crítica, especialmente na relação colonizador e colonizado como em *Do outro lado tem segredos* (1980), *De olho nas penas* (1981), *Mistérios do Mar Oceano* (1992), *Do outro mundo*; fusão criativa e natural do real e da fantasia, sem alienação *Raul da ferrugem azul* (1979), *O menino Pedro e seu boi voador* (1979), *Bem do seu tamanho* (1980), *Bisa Bia Bisa Bel* (1982), *Praga de Unicórnio* (1983), *O menino que espiava para dentro* (1984), *O canto da praça* (1986), *O mistério da ilha*, entre outras obras.

Quanto ao segundo movimento apontado por Lajolo, notamos que a ruptura de um texto alienante está presente no conjunto do acervo ficcional da escritora, e de alguma forma, liga-se ao seu vínculo com o iniciador do gênero no país. A própria Ana Maria Machado, quando indagada quanto a estética de sua geração, unifica esses dois fatores:

As chamadas novas tendências, em minha opinião, representam ao mesmo tempo uma retomada e uma virada. Uma retomada em relação ao melhor de Monteiro Lobato, por exemplo: **criar um universo literário em que a criança possa sentir prazer em ler, ao mesmo tempo que é levada a refletir criticamente sobre a realidade em que vive.** Mas é também uma virada. Em relação à maior parte do que constituía o panorama anterior de nossa literatura para crianças, é uma virada clara: um fim no escapismo, um chute no moralismo, um corte no maniqueísmo, um enterro no didatismo. (MACHADO, 1980, p. 30-1) (grifos meus)

Da declaração de Ana Maria Machado, podemos retirar outra importante questão levantada pela escritora ao longo de suas obras, ficcionais ou ensaísticas, a preocupação com a formação literária dos destinatários.

Assim como em Lobato, no projeto estético de Machado edifica-se uma intensa preocupação com a preservação do patrimônio literário mundial. Tal questão repercute na forma de configuração de muitas de suas obras: como a grande presença de personagens envolvidos com o universo literário, seja a partir da escrita, seja da leitura como: Marcos de *Uma vontade louca* (1990), Gabi de *Isso ninguém me tira* (1994); Cris de *Mistério do Mar Oceano*; Marina e Jajá de *Tudo ao mesmo tempo agora* (1997), Lucas de *O menino que espiava para dentro*; Raul de *Raul da ferrugem azul*; Pedro de *O menino Pedro e seu boi voador*; Mariano de *Do outro mundo* e Tati de *Amigo é comigo* (1999).

Ainda ligado à formação leitora (literária), outro traço presente nas obras da escritora são as constantes referências a grandes nomes da literatura. Tais alusões são constantes e ocorrem de variadas formas, uma delas é a referência a nomes de escritores, sobretudo, de Monteiro Lobato, por exemplo, em *Raul da ferrugem azul*; *O menino que espiava para dentro*; *Mistério do Mar Oceano*; *Isso ninguém me tira*, entre outras; ou pela interligação da obra de Machado com outras histórias ficcionais clássicas do acervo mundial como em *O menino que espiava para dentro* e *Raul da ferrugem azul*.

Estas formas de elaboração estética de Machado, de alguma forma, revelam a preocupação para com o acervo literário, como um importante patrimônio humano que deve ser preservado.

Esse tema há algum tempo vem sendo aventado entre os envolvidos com o objeto literário. Entre os motivos desse estado de alerta, pode-se destacar o surgimento de outras formas de fabulação, como ressaltou Antonio Candido no prefácio do livro de Maria Thereza Fraga Rocco - *Literatura/Ensino*: uma problemática:

Os meios modernos de comunicação, com recurso triunfante ao elemento visual, criaram alternativas para a necessidade humana de fantasia e de conhecimento simbólico da realidade. Parece, então, que a literatura não tem mais lugar privilegiado de antes; e que não está sendo nem talvez possa ser ensinada com eficiência formadora. (CANDIDO, 1988, p. xii)

A presença da literatura na sociedade vem sendo justificada como uma rica fonte de fabulação e de conhecimento das questões que cercam o homem ao longo da História. Tal *status* é ocasionado pela sua forma de comunicação a qual permite uma permanência atemporal e não restrita ao seu espaço de produção. Diante dessa riqueza a literatura vem sendo situada como um bem precioso que não pode ser relegado ao esquecimento em detrimento de outras formas de fabulação.

A defesa da literatura é manifestada por diversos ângulos. Entre nós, pode-se destacar o pertinente ensaio de Antonio Candido, “O direito à literatura” (1988), onde o crítico qualifica a literatura como um dos direitos humanos e uma necessidade universal. Para justificar sua opinião, o professor defende que a fabulação é uma necessidade indispensável ao homem, comparando-a com o sonho durante o sono: “[...] assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura.” (CANDIDO, 1995, p. 243) Na mesma linha de Candido, Mario Vargas Llosa aprofunda o poder da ficção em “El arte de mentir” (1984), onde o escritor peruano assevera

que a ficção proporciona “salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad” (VARGAS LLOSA, 1991, p. 405).

Outra defesa da literatura é explicada pelo amplo processo identitário que esse objeto permite quando se conhecem os grandes escritores dessa arte. Tal tese está presente em *Por que ler os clássicos* (1981), de Italo Calvino quando afirma:

[...] deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os italianos são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os italianos. (CALVINO, 2009, p. 16)

No pólo dos leitores mirins, muitos ensaios também têm discutido quanto à importância da Literatura para esses leitores em formação, por exemplo, Daniel Pennac em *Como um romance* (1992) e Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (2002). Esta última obra, particularmente, discute o tema para uma perspectiva mais literária.

Segundo a autora, levando em consideração que as obras literárias estão sempre em diálogo, seja de retomada seja de ruptura, o desconhecimento das grandes obras reflete num intenso problema: a perda do patrimônio cultural.

Ganhei *Reinações de Narizinho* quando fiz cinco anos e, desde então, nunca deixei de me deliciar com esse universo. Depois, também tratei de ler Monteiro Lobato para os meus filhos desde que eram bem pequenos, e eles sempre o adoram. Mais recentemente, percebi que ao se repetir o mesmo processo com meus netos, havia algumas dificuldades totalmente inesperadas, que precisamos contornar para que o potencial encanto se transformasse na paixão irresistível. Surpreendentemente, as dificuldades não estavam no vocabulário nem na sintaxe, em nenhum aspecto lingüístico [...]. Mas as dificuldades estavam nas alusões a um universo cultural que as crianças de hoje já não compartilham. Precisei explicar o que era Carochinha, contar histórias do Pequeno Polegar. Só então foi possível seguir adiante de modo fluente, para o absoluto deleite das crianças. Então me dei conta da enormidade do risco que corremos – em pouco tempo poderemos ter o pesadelo de gerações que não conseguem entender a literatura atual porque não conhecem os clássicos que a precederam. Toda literatura sempre se fez em cima de um diálogo com as obras anteriores, de um contágio daquela escritura com os livros lidos pelo autor. Sem esse permanente intercâmbio, não se escreve. Hoje se reconhece isso de forma muito aberta e se fala em intertextualidade. Mas mesmo antes que surgisse esse nome, os textos sempre trocaram referências entre si, conversaram uns com os outros nas leituras de cada indivíduo que se

aproximou deles, de cada autor que os criou. (MACHADO, 2002, p. 126-127)

A longa citação é pertinente para o fechamento da sistematização da produção literária contemporânea, especialmente da própria Ana Maria Machado; como também para um pequeno preâmbulo do objeto central do presente capítulo – a análise literária de *Amigos secretos*.

3. 2. A recepção crítica de *Amigos secretos* na produção literária infanto-juvenil brasileira

A publicação de *Amigos secretos*, em 1996, por Ana Maria Machado gerou uma polêmica no âmbito dos direitos autorais. Por sua similaridade com a produção de Monteiro Lobato, especialmente com a obra *Reinações de Narizinho* (1931), a autora foi acusada de plágio pelos herdeiros do escritor. Tal episódio ocasionou a retirada da obra de circulação, (somente no ano de 2002 que a obra é republicada em uma nova coleção: “Coleção Ana Maria Machado” pela editora Ática), bem como uma ação judiciária por parte da família de Lobato contra Machado.

Ao procurar defesa, Machado relata que foi agradecida pelo advogado por ter tido a oportunidade de conhecer o acervo infanto-juvenil e poder ter em mãos um instigante caso que seria ganho certamente. Segundo ela (2007, p. 220), o Dr. Evandro: “agradeceu-me, como se fosse um privilégio, a oportunidade de mergulhar no mundo infantil nesse momento de sua vida, pela primeira vez podendo apreciar toda a excelência artística do gênero e a riqueza de suas diversas camadas de significado.” A firmeza na vitória em prol de Ana Maria Machado apregoada por Dr. Evandro justifica-se em uma forte defesa: a estruturação contemporânea da obra manifestada em dois dos recursos basilares da estética literária atual - a intertextualidade e a metalinguagem.

Sobre esse episódio ainda, cabe destacar que essa acusação de plágio motivou o desenvolvimento de um trabalho de natureza acadêmica, a dissertação de mestrado *Dialogismo, intertextualidade e hipotextualidade em Amigos secretos de Ana Maria Machado* (2002), de Cléia Garcia da Cruz Milan. Segundo a estudante, depois de constatar que a obra de Ana Maria Machado foi impedida de circular no mercado editorial por parte da família de Monteiro Lobato, ela decide desenvolver um trabalho cujo intuito é (2002, p. 10): “observar se o conteúdo da obra era um plágio de *Reinações de Narizinho* ou se era uma narrativa

construída pelo discurso intertextual com a história de Lobato”. Com base na teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, no conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva, e na metatextualidade, de Gérard Genette, Milan aponta que a obra de Machado se caracteriza pelo inacabamento do discurso literário, ou seja, parte de diversos clássicos do acervo literário e desenvolve um frutífero discurso dialógico. Não se trata de um ato de cópia, pelo contrário, Machado mostra sua rica bagagem de leitura, bem como, o intenso labor do escritor, que para criar sua obra, parte de uma ampla pesquisa.

Na pequena fortuna crítica de *Amigos secretos* o recurso intertextual é apontado com unanimidade em trabalhos de natureza distinta.

Em um trabalho de enfoque panorâmico, Nilma Gonçalves Lacerda, no texto “A literatura para crianças e jovens nos anos 90”, ao traçar um percurso quanto às temáticas da literatura infantil e juvenil brasileira das últimas décadas do século XX aponta a obra de Machado como uma das mais representativas quanto ao seu perfil temático:

A literatura para crianças e jovens que remete para dentro da própria biblioteca é uma das grandes linhas de força da literatura para jovens nestes anos 90. Não quero investir muito na enumeração de títulos mas vale lembrar *Amigos secretos* (1996), de Ana Maria Machado, como exemplo de narrativa que põe em cena personagens recém-criados, contemporâneos ao leitor de hoje, visitando outros personagens e textos clássicos. (LACERDA, 1998, p. 65-6)

Na mesma direção de Lacerda, Kelly Cristina Soares da Silva também destaca que o aspecto original de *Amigos secretos* é seu mosaico textual:

Por meio da técnica de intertextualização – cruzamento de vários discursos – a autora faz uma releitura de outros textos, que incluem obras do espanhol Cervantes, do americano Mark Twain, do inglês Barrie e de Lobato, este um escritor canônico da literatura brasileira. A intertextualidade é explícita sem ser tendenciosa; não há intenção de decalque ou reprodução, apenas a imortalização de personagens. (SILVA (Org.), 2004, p. 67)

Na mesma perspectiva, mas já sistematizando a recepção da obra dentro do gênero, Marisa Lajolo (2004) e Regina Zilberman (2005) destacam *Amigos secretos* como paradigmática para a compreensão atual da Literatura Infanto-Juvenil brasileira. A primeira justifica tal *status* pela modernização que Ana Maria Machado apresenta ao dialogar com o universo do Sítio do Picapau Amarelo. Já Zilberman, além desse fator, destaca a modernidade da obra por outro lado – enquanto Monteiro Lobato dialogou intensamente com a produção

européia, Ana Maria Machado, ao contrário da época do escritor, já possui um acervo literário brasileiro de qualidade como referência.

O déjà vu, no caso de *Amigos Secretos*, inscreve-se sobre a obra de Monteiro Lobato, que, da sua parte, tinha procedido dessa maneira a partir da literatura estrangeira, sobretudo européia. Agora, é ele quem fornece os padrões a serem incorporados pelos autores nacionais, oferecendo-se como modelo e espaço de intertextualidade. O espelho utilizado para os novos autores se mirarem não mais provém de fora, mas de dentro de nossa tradição, aparecendo o criador de Narizinho e Emília como o clássico a reverenciar e, ao mesmo tempo, transgredir. (ZILBERMAN, 2005, p. 167-8)

Com publicação relativamente recente, *Amigos secretos* teve uma singular recepção entre os envolvidos com a sistematização da produção infanto-juvenil brasileira. Nota-se por parte dos teóricos que, ao relacionar a obra com o acervo do gênero, a mesma é destacada como representativa dessa produção. Tal emblema é justificado, principalmente, por sua estruturação contemporânea, a intertextualidade; e por recuperar o acervo brasileiro – Monteiro Lobato. Marisa Lajolo, quando assevera a maioria do gênero, destaca-a como paradigmática (2004, p. 17): “esse livro [...] dá fiança – pela intertextualidade inventiva que instaura – da maturidade de nossa literatura infantil.”

Sem discordar com essa fortuna crítica, nossa análise de *Amigos secretos* segue outra direção: representativa do realismo maravilhoso e recuperação de um dos temas da obra *Peter Pan* (1911), de James Matthew Barrie: Literatura e Memória.

3.3. Análise de *Amigos secretos* de Ana Maria Machado

3.3.1. Dentro do realismo maravilhoso

Como estamos discutindo, a ficção contemporânea suscitou um eixo de discussão no campo teórico de análise e de compreensão do discurso literário. Uma das perspectivas centra-se na estruturação da obra com sua proximidade ou não com o real, ou seja, a antiga tônica mimética da obra de arte. Nesse foco alguns teóricos buscaram sua compreensão, seja de forma restrita, seja de forma mais ampla. No primeiro caso pode-se citar Tzvetan Todorov (1968) que sistematiza tal perspectiva levando em consideração o aparecimento de novos gêneros artísticos. Na segunda linha, alguns teóricos procuraram compreender essa mudança dentro de uma estrutura global, através de um espírito de época, como Anatol Rosenfeld e Eric Auerbach (1953), por exemplo. Outros estudiosos que sistematizam esse distanciamento

das produções contemporâneas com a tradição realista são os hispano-americanos. Estes acentuam tal tendência não só como uma necessidade de estruturação estética, mas também ligada a questões identitárias, principalmente, de escritores que se inserem em países que foram colonizados. No Brasil uma das divulgadoras é Irlemar Chiampi (1980).

Segundo a autora a reflexão sobre o tema abrange dois ângulos:

É uma inclinação unânime no discurso crítico hispano-americano justapor dois critérios para avaliar o processo de renovação ficcional dos últimos quarenta anos. Um deles, da ordem temática, é da *representatividade*, ou seja, a capacidade de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real. O outro é o da *experimentação*, entendida como a prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras com relação ao envelhecimento instrumental do realismo-naturalismo. Voltado para a mensagem, o critério da representatividade visa localizar na ficção, ora o reflexo, ora a metaforização das transformações culturais da América Latina, no período contemporâneo. (CHIAMPI, 1980, p. 135)

Como já discutimos nas linhas anteriores, o projeto estético da literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea vem sendo associado à vertente do realismo maravilhoso da América Latina, como destaca Glória Pondé (1985, p. 160): “A Literatura Infantil contemporânea toma uma direção de vanguarda à medida que se aproxima, pelo realismo maravilhoso, dessa corrente que contamina a literatura latino-americana.”

Na perspectiva deste trabalho concordamos com Pondé especialmente na seguinte associação que faz sobre a questão:

A literatura infantil de hoje trata o maravilhoso em situações tão reais que não despertam estranheza, pois o absurdo está na própria realidade que está sendo denunciada simbolicamente. Assim, fundem-se os níveis do sonho, da fantasia e da realidade. (PONDÉ, 1985, 162)

Essa forma de estruturação ficcional é o eixo predominante da composição estética de *Amigos secretos*, como veremos.

3.3.2. *Peter Pan e Amigos secretos: tributo à memória.*

O livro *Amigos secretos* é organizado por meio de uma intensa fusão de dois mundos de naturezas distintas, mas que só podem sobreviver quando estão interligados. Essa forma de composição orientou nossa interpretação da obra de Ana Maria Machado pela seguinte via— a fusão do mundo ficcional com os leitores (mundo real) e, conseqüentemente, a existência de

ambos só a partir dessa união. Desse modo, assim como a obra não sobrevive sem o leitor, este só pode atingir o plano da ficção por meio da leitura daquela. A sincronia entre estes dois mundos leva a uma leitura simbólica: a sobrevivência do acervo literário como um importante patrimônio cultural que não pode ser esquecido e o momento epifânico que a arte permite quando adentramos seu mundo.

O perigo do esquecimento do acervo literário já fora tema central de duas narrativas da produção infanto-juvenil brasileira contemporânea – *A Bela Borboleta* (1980), de Ziraldo e *O fantástico mistério de Feiurinha* (1986), de Pedro Bandeira. Na primeira obra o tema é simbolizado pelas asas de uma borboleta – quando estas não batem, significa que o livro não foi lido, mas “cada vez que uma menina – que gosta do Gato-de-Botas, por exemplo – abre este livro e move as suas páginas, eu bato as minhas asas!” (ZIRALDO, 1994, p. 22). Já na obra de Bandeira, o tema é metaforizado pelo desaparecimento de uma das princesas do Conto de Fadas, Feiurinha. Tal acontecimento ocorre porque a história da Princesa não fora escrita ocasionando, por sua vez, o seu esquecimento, já que nenhuma criança pôde lê-la: “Feiurinha desaparecera porque ninguém havia escrito sua história, porque suas aventuras não se eternizavam através dos séculos nas risadas e nas emoções das crianças” (BANDEIRA, 1987, p. 53-4).

Para tematizar a relação leitor e ficção, Ana Maria Machado retorna à origem de uma das primeiras obras do acervo infantil ocidental que discutiu tal relação – *Peter Pan*, de J. M. Barrie. A importância do retorno à origem fora destacada pela própria Ana Maria no ensaio “Ilhas no tempo” (2004, p. 23): “quanto mais original uma obra é, mais ela dialoga com a origem, lá longe, transformando-a e também revestindo de algo novo e atual esse tempo original distante. Numa permanência que se faz de rupturas e continuidades, substituições e modelos.”

Sendo *Peter Pan* um dos clássicos do gênero, a obra permite várias interpretações: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2009, p. 11). Uma das leituras da obra é a relação entre as crianças e uma das primeiras personagens do acervo infantil (Pondé, 1985) – a fada. Ao ficcionalizar tal tema Barrie metaforiza um forte vínculo entre as fadas e as crianças.

Na obra, a existência das fadas associa-se à crença infantil nelas. Essa relação é especialmente ficcionalizada no capítulo “Você acredita em fadas?” Nesse episódio, a fada Sininho está morrendo por ter tomado veneno para salvar a vida de Peter Pan, como sua existência depende das crianças, sua sobrevivência também depende destas:

Ela dizia que achava que podia melhorar e ficar boa outra vez se houvesse crianças que acreditassem em fadas.

Peter estendeu os braços. Não havia crianças por ali e era de noite. Mas ele se dirigiu a todas as crianças que pudessem estar sonhando com a Terra do Nunca e que, por causa disso, estavam muito mais perto dele do que você pode imaginar. [...]

- Quem acreditar em fadas bata palmas. Não deixem Sininho morrer. Muitos bateram palmas. Alguns não.

Algumas ferinhas voaram. (BARRIE, 2009, p. 192)³⁶

No contexto da obra, a existência das Fadas na sociedade moderna é questionada, pois, muitas crianças não acreditam mais:

É o seguinte: hoje em dia as crianças sabem tanta coisa que logo deixam de acreditar em fadas. E cada vez que uma criança diz: “Eu não acredito em fadas”, em algum lugar uma fada cai morta. (MACHADO, 2009, p. 47)

Em 1996, a fada Sininho retorna em um novo espaço – *Amigos secretos*, desempenhando uma importante função, como veremos. Além do retorno de Sininho, outro elemento da obra de *Peter Pan* também é recuperado: a tragédia do esquecimento, temática ficcionalizada na relação entre narrativa e memória.

A obra de J. M. Barrie teve uma intensa repercussão. No cenário da crítica literária, especialmente do acervo infanto-juvenil, *Peter Pan* é sistematizado como um clássico de ruptura. Produzido em uma época na qual esse gênero ainda procurava sua estabilidade Barrie, no início do século XX, rompe com os paradigmas estéticos dessa produção instaurando novos caminhos nesse campo. Entre as inovações do autor pode-se destacar o apelo à imaginação, centrado, sobretudo, no famoso “faz-de-conta”.

Na sociedade em geral, não somente circunscrito ao discurso da crítica, a imortalidade da obra centra-se, especialmente, em uma de suas temáticas – a eterna infância. No imaginário coletivo *Peter Pan* é sempre aludido como uma nostalgia da fase infantil, desejada por muitos e popularizada na famosa expressão “síndrome de Peter Pan”, para aqueles que não querem crescer. Ou a famosa “Terra do nunca”, lugar onde tudo é possível e paradisíaco.

A despeito dessa juventude eternizada, a obra de Barrie também metaforiza outra importante questão: a tragédia do esquecimento. Quem chama a atenção para essa temática é a escritora Ana Maria Machado:

³⁶ Neste trabalho usamos a tradução de Ana Maria Machado da obra de *Peter Pan*, publicada em 2006 pela editora Salamandra.

Muita gente acha que ele encarna o mito da eterna infância, da criança que não quer crescer, mas prefere viver para sempre no paraíso lúdico dos brinquedos sem-fim. Não se trata disso – nem essa criança existe. Essa é uma visão simplista e falsa, nostálgica de uma pretensa idade de ouro infantil, um mundo irresponsável e despreocupado que nunca existiu. Toda criança quer crescer. A tragédia de Peter Pan é que ele finge que não quer, porque não pode. Na verdade, não consegue crescer, porque não tem memória. Esquece tudo, vive num eterno presente. Por isso precisa vir buscar reforço e salvação na memória alheia, ouvindo toda noite as histórias que a senhora Darling conta aos filhos, e, em seguida, levando-os para os Meninos Perdidos na Terra do Nunca [...] Até que convence Wendy a ir para lá com ele, a fim de desempenhar esse papel de contadeira de histórias e guardiã da memória. [...]

Poucas narrativas nos falam de modo tão radical sobre o papel fundamental desempenhado pela narrativa, pela literatura, pela história no crescimento. Poucas vezes se mostrou com tanta clareza como é profundo o esforço cognitivo da criança [...]. É um livro que nos deixa essa herança contundente: estar alijado da memória e da narrativa é um fardo pesado, um motivo de sofrimento e angústia para a criança [...]. Traz um universo aflitivo, carregado de infelicidade. Faz com que alguém como Peter Pan, em estado de confusão mental, chegue ao ponto de às vezes achar que não cresce porque não quer, apresentando repetição como se fosse novidade e confundindo liberdade com atoleiro e paralisia. A clareza de Wendy é fundamental para que as crianças se salvem e possam crescer, na vida real, esta nossa, histórica, na Terra do Sempre, onde a palavra conta histórias, preserva a memória e combate o esquecimento, onde a narrativa compartilhada é capaz de diminuir sofrimentos [...], onde todas as possibilidades de crescimento existem. Até mesmo a possibilidade de sonhar com a Terra do Nunca com um lugar maravilhoso – inesquecível. (MACHADO, 2007, P. 144-6)

Na nossa interpretação, *Amigos secretos* recupera essa temática de *Peter Pan* apresentada por Ana Maria Machado: narrativa e memória. Porém, agora discutida pela escritora brasileira por outro ângulo: *como* não esquecer os grandes personagens do acervo literário?

3.3.3. Uma leitura de *Amigos secretos*, de Ana Maria Machado

O desenvolvimento da obra de Ana Maria Machado é impulsionado pela necessidade de ajuda, esta enunciada logo no título do primeiro capítulo (“Um pedido de ajuda”) e na abertura do livro:

Na verdade, estou cheio de dúvidas. Nem sei se devia estar aqui contando o que aconteceu. Afinal de contas, é um segredo. Meu e dos meus colegas. Mas a única maneira de pedir ajuda é contar. E a gente está precisando muito de ajuda. Então, não tem outro jeito...

Contamos!³⁷ (p. 9)

Amigos secretos desenvolve dois enredos que se mesclam. O livro conta a história de um grupo de amigos, intitulado Turma do Clubinho, que se encontravam durante o período de férias, no meio e no final de cada ano, na cidade de Cedrinho, qualificada pelo narrador como “um lugar de férias” (p. 23). Nesse espaço, localiza-se o ambiente central da turma – a casa da árvore. Em um desses encontros, não identificado cronologicamente, o grupo viveu uma experiência inesquecível – o encontro com alguns personagens da ficção, estes intitulados Amigos Secretos. O problema ocorre quando estes personagens somem, deixando a Turma do Clubinho desesperada e com um problema a resolver: *como* reencontrá-los novamente? Como sozinhos não estavam conseguindo, decidiram pedir ajuda, e o fizeram transformando “o que aconteceu em história e pedido de socorro” (p. 10). Desse modo, a obra apresenta uma história dentro da outra – a história da Turma do Clubinho e a história contada por Pereba, escolhido por sorteio: “E foi assim que eu, Antônio Carlos [...], vulgo O PEREBA [...], virei o escritor desta história e autor desse pedido de ajuda” (p. 13). Além desse encontro da Turma do Clubinho, representados por Tiago, Pereba, Duda, Carol, Helô, Cláudia, Lorena e Lu, com os Amigos Secretos, representados por grandes personagens do acervo literário, como a Turma do Picapau Amarelo, Peter Pan, Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Dom Quixote e Sancho Pança, há ainda outra história na obra: a de Durval.

Durval morava com seu pai numa fazenda chamada Retiro. Depois da morte do pai, o menino virou um dos escravos da fazenda: trabalhava o dia todo, mas nunca tinha direito a nada. Sua força de trabalho mal dava para pagar pela comida e pela moradia. Cansado dessa vida, o garoto decide procurar outro lugar para viver. Mas, ao pedir para o capataz deixá-lo ir embora, este impede a ida de Durval justificando que ele tem muitas dívidas a pagar pela comida que comeu. “Mas, como todo dia tinha que comer, a dívida só aumentava. Não ia conseguir pagar nunca, Resolveu fugir” (p. 48). Ao fugir da fazenda, Durval passa a ser perseguido pelo Capanga, tornando-se um escravo fugido no contexto da obra.

Embora Durval não seja nem da Turma do Clubinho e nem da turma dos Amigos Secretos, sua história se funde à aventura central desses grupos. O Capataz da fazenda que estava atrás de Durval é representado pelo Capitão Gancho: “sujeito da cicatriz, um malvado que já tinha perdido a mão numa briga e agora usava uma luva de couro para disfarçar” (p. 48). Assim, ao fugir da fazenda, Durval passa a ser perseguido pelo Capitão Gancho e sua

³⁷ Todas as citações presente nesse trabalho foram retiradas da seguinte edição: MACHADO, Ana Maria. *Amigos Secretos*. 5ª impressão. São Paulo: Ática, 2007. (coleção Ana Maria Machado)

turma (Bill Juckes, Panaca, Morteiro e Veneno), antagonistas da história contada por Pereba. Ou seja, a aventura fantástica vivida pela Turma do Clubinho e os Amigos Secretos (relatada na obra) é a luta para a libertação de Durval das mãos do Capitão Gancho.

Desse modo, a aventura central do livro *Amigos secretos* é estruturada por uma fusão original: real e fantasia. A libertação de uma criança escravizada, representada pelo menino Durval e a captura de seu Capataz, o famoso Capitão Gancho, o qual nutria uma intensa aversão por meninos espertos. Mas, ao contrário da outra história do livro, tal aventura tem uma final feliz, como destaca o narrador Pereba: “A gente conseguia prender os bandidos e resolver a situação do Durval. Tudo graças à ajuda decisiva de nossos amigos secretos” (p. 115).

A obra de Machado é representativa do realismo maravilhoso, pois, como já destacou Glória Pondé (1985, p. 162): “A literatura infantil de hoje trata o maravilhoso em situações tão reais que não despertam estranheza, pois o absurdo está na própria realidade que está sendo denunciada simbolicamente. Assim, fundem-se os níveis do sonho, da fantasia e da realidade.” Notamos que em *Amigos secretos* a fusão da realidade à fantasia não deixa de refletir temas críticos como o trabalho escravo infantil e o lugar do acervo literário da sociedade atual.

Outra marca estrutural moderna da obra é a metalinguagem. Essa escolha estrutural reforça seu eixo temático – o mundo ficcional, já que a metalinguagem é:

Uno de los medios de enfatizar la disyunción lenguaje/mundo es convertir a la ficción en metaficción. Al convertir a la ficción y no al mundo en objeto del discurso, la función referencial pasa a un plano del secundario, y la ficcionalidad se convierte en el significado dominante del texto. (JORDAN, 1998, p. 59)

No caso de *Amigos secretos*, a ficcionalidade é estruturada a partir do encontro dos leitores com o universo ficcional. Para retratar tal tema o livro é estruturado por meio de dois eixos – mundo real/mundo do leitor & mundo ficcional/mundo do livro. Essa relação é ficcionalizada especialmente na composição das personagens da obra.

A obra de Machado apresenta grupos de personagens planos (FORSTER, 1927). Os Personagens-Leitores, representados pela Turma do Clubinho que desempenham a relação texto-leitor; os Personagens-Fictícios, representados pelos Amigos Secretos que proporcionam a aventura instaurada na narrativa. E os Personagens Propulsores da aventura entre esses dois grupos – Durval, razão central da aventura já que é objeto de salvação,

representado como a criança em perigo que deve ser protegida e o Personagem-Antagonista, representado pelo Capitão Gancho.

Somente quando esses dois mundos se encontram a epifania – leitor e ficção - é estabelecida.

Mas *como* é configurada a entrada dos Personagens-Leitores no mundo ficcional?

Esse momento epifânico é proporcionado por uma mescla de objetos desconexos: aparelhos eletrônicos, obra literária e a presença de uma personagem da ficção. A síntese desses elementos tem como efeito a conexão com o universo ficcional, o portal mágico descoberto pelo personagem Duda:

[...] ligar [...] a televisão e o vídeo. Em seguida, tentar fazer novamente aquela operação atrapalhada que o Duda tinha descrito da outra vez: apertar o botão do controle remoto e mexer no *stick* do vídeo-game, ao mesmo tempo que empurrávamos um livro pela abertura da fita no aparelho de vídeo. [...]

De repente, na tentativa com mais um daqueles livros antigos, de capa dura, da coleção Monteiro Lobato, parecia que a coisa ia dar certo. [...]

Bem nesse instante, ouvi uma espécie de zumbido forte [...].

[...] voou até junto do aparelho de vídeo, enfiou o bico naquele buraquinho escrito OUT, onde se pode ligar o cabo que vai para o outro aparelho, e foi embora. (p. 48-9)

Levando em consideração que:

O regime casual do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito* (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza). Como já observou Borges, há uma necessária conexão, um vínculo inevitável entre coisas distintas numa narrativa em que a causalidade é “mágica”. (CHIAMPI, 1980, p. 61) (grifos da autora)

A mescla de aparatos eletrônicos, o livro *Reinações de Narizinho* e a Fada Sininho causam uma sincronicidade onde espaço, tempo e natureza são fundidos em uma única perspectiva: o universo singular do mundo ficcional, espaço onde o leitor pode ser outro. Antes de analisar tal sincronia, cabe assinalar que os elementos que permitiram tal evento, embora desconexos, apresentam uma forte relação, especialmente, na configuração da literatura infanto-juvenil no Brasil.

No segundo capítulo vimos que o gênero no país se desenvolveu a partir da produção européia e que Monteiro Lobato foi o responsável por iniciar uma literatura infanto-juvenil brasileira propriamente, especialmente por recuperar e inovar o acervo europeu dentro da realidade brasileira.

Assim, a mescla entre *Reinações de Narizinho* e a Fada Sininho é muito simbólica. Primeiro, porque foi com essa obra que Lobato inaugurou essa literatura no Brasil; segundo, muitos elementos importantes da produção lobatiana foram incorporados da obra de *Peter Pan*, como destaca Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos desde cedo*:

Como fino exemplo da antropofagia cultural que os modernistas da Semana de 1922 pregavam e ele (Monteiro Lobato) conscientemente combateu, o criador do Sítio do Picapau Amarelo nunca hesitou em traçar e deglutir tudo o que lhe ocorresse, originário das criações alheias, para alimentar a sua própria, viesse de onde viesse. [...]

Com a maior sem-cerimônia, pegou o pó-das-fadas que Barrie inventou para fazer Peter Pan voar, batizou-o com o som da fada Sininho e criou o pó-de-pirlimpimpim, mudando apenas o modo de usar. Aproveitou outro achado genial de Barrie, o “de-mentirinha”, e desenvolveu o recurso do faz-de-conta para resolver as grandes dificuldades intransponíveis que de vez em quando ameaçassem emperrar a história. (MACHADO, 2002, p. 127)

Ou seja, o projeto estético de Monteiro Lobato apóia-se em alguns elementos literários da obra de Barrie, sobretudo, os elementos estruturais ligados ao maravilhoso. Sendo Ana Maria Machado uma das que renovou o acervo literário infantil, partindo do projeto literário de Monteiro Lobato, em *Amigos secretos* a autora mostra que a criatividade de uma obra se dá pela recuperação de elementos literários de outros autores, daí o retorno à origem e o diálogo com o livro *Peter Pan*, um movimento cíclico: Monteiro Lobato dialogou com James Matthew Barrie; logo ao dialogar com Monteiro Lobato, Ana Maria Machado retorna ao escritor escocês. Assim, mais uma vez Sininho retorna e sua indagação também: você acredita em fadas? Agora, contextualizada em outra roupagem do período no qual se inscreve a escritora: *como* não deixar que o acervo literário desapareça?

Após a entrada no portal mágico – fusão do mundo dos leitores com o universo fictício, a estruturação na narrativa segue os principais caracteres da organização composicional do realismo maravilhoso, entre estes, Irlemar Chiampi destaca (1980, p. 21): “a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens [...]”.

Após a fusão, notam-se estes elementos estruturais da narrativa maravilhosa em vários planos. Considerando os Personagens-Leitores, representados pela Turma do Clubinho, estes sofrem uma metamorfose após a fusão: - de Leitores a Heróis, ou seja, a caracterização polissêmica dos personagens. Para salvar Durval e combater o Capitão Gancho, a Turma do

Clubinho, assim como os Amigos Secretos também se transformam em heróis da aventura, tal qualidade é manifestada pelo próprio grupo.

No momento que já estão todos de acordo em como salvar Durval, logo no início da captura de Capitão Gancho há a seguinte passagem:

Tiago começou a assoviar uma música do Chico Buarque enquanto andava e eu logo acompanhei. Lu cantarolou a letra:

- **“Agora eu era o herói**

E o meu cavalo só falava inglês...”

Narizinho prestou atenção e, na segunda vez, já cantava junto, ao lado de Lorena, da Hêlo e do Duda:

- **“Eu enfrentava os batalhões,**

guardava o meu bodoque

e ensaiava o rock

para as matinês...” (p. 81) (grifos meus)

Quando estão com os Amigos Secretos, a Turma do Clubinho transforma-se em heróis também, como aqueles. Nessa transformação eles podem tudo: cavalo que fala inglês, enfrentar batalhões. Ou seja, tudo é possível quando são heróis.

No contexto da música de Chico Buarque, intitulada “João e Maria”, há um processo similar de transformação, mas, motivada por um fator amoroso.

Quando está com sua amada, o eu-lírico da composição apresenta poderes sobrenaturais como o Herói – valente e poderoso. Porém, quando a amada parte, o “faz-de-conta” termina:

Agora era fatal

Que o faz-de-conta terminasse assim

Pra lá deste quintal

Era uma noite que não tem mais fim

Pois você sumiu no mundo sem me avisar

E agora eu era um louco a perguntar

O que é que a vida vai fazer de mim. (BOLLE, 1980, p. 46)

Assim como na composição de Buarque, em *Amigos Secretos* o “faz-de-conta” também termina quando os Amigos Secretos somem, já que são estes os responsáveis pela transformação do grupo em heróis. Deixando a Turma do Clubinho perdida e a procura de uma solução, motivo maior da escrita do livro, como já se disse.

Outra instância do realismo maravilhoso - multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação - é essencial para configuração interna da obra, agora presente no elemento de busca da Turma do Clubinho: os Amigos Secretos (personagens de histórias literárias).

Quando Tiago, Pereba, Duda, Carol, Helô, Cláudia, Lorena e a Lu, os Personagens-Leitores da obra, penetram o universo do Sítio do Picapau Amarelo, eles encontram não só a turma do Sítio, mas também, outros protagonistas clássicos do universo da literatura mundial: Peter Pan, Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Dom Quixote.

Num mesmo espaço ficcional - protagonistas de países, épocas e autores diferentes, vivem sua história. Peter Pan sempre em busca de derrotar o Capitão Gancho; Tom Sawyer e Huckleberry Finn no anseio de proteger escravos fugidos e viver novas aventuras, e Dom Quixote na busca do seu grande inimigo – Freston – e no anseio de lutar contra todas as injustiças humanas. Tal sincronia não bloqueia a essencialidade ficcional de cada personagem, ao contrário, essa fusão apresenta uma intensa coerência interna para a obra analisada em duas perspectivas: o desenvolvimento do enredo e a escolha das personagens.

Já se disse que *Amigos secretos* apresenta dois enredos que se fundem: o encontro da Turma do Clubinho com os Amigos Secretos e a procura destes; mais o salvamento de Durval. A mescla se dá porque a aventura vivida entre a Turma do Clubinho e os Amigos Secretos é combater os capangas que estão à procura de Durval.

O capanga que persegue Durval é representado pelo famoso Capitão Gancho, o qual se torna o inimigo central da história de Ana Maria Machado. Assim, a aventura centra-se na captura desse maligno personagem do acervo literário infanto-juvenil. Para capturá-lo, Durval tem ao seu lado famosos personagens ficcionais que não aceitam injustiças: a turma do Picapau Amarelo, Tom Sawyer, Huckleberry Finn, Dom Quixote e o inimigo maior de Capitão Gancho – Peter Pan. Ou seja, a libertação de Durval é efetivada por heróis clássicos que se opõem ao mal.

A escolha desses protagonistas também se liga a outro motivo central da obra de Machado: personagens ligados ao universo literário, que mesclam às suas aventuras o universo ficcional, como destaca a própria autora:

Mas, voltando a *Amigos secretos*, os personagens que eu escolhi para entrar neste livro [...]. São personagens que também nutriam a loucura por livros, que não sabiam separar muito bem o lido e o vivido. A turma do Picapau Amarelo sempre esteve às voltas com personagens de outros livros. Dom Quixote acreditava mais nas novelas de cavalaria que no mundo real. Peter Pan abandona a Terra do nunca para ouvir as histórias que a senhora Darling lê para os filhos (gosta tanto que acaba levando Wendy com ele, a fim de

que ela conte histórias aos Meninos Perdidos). Tom Sawyer segue os exemplos de seus heróis literários em muitas aventuras em que se mete. (MACHADO, 2007, p. 138-9)

Assim como estas personagens, os protagonistas da obra em discussão - a Turma do Clubinho - também são caracterizados como amantes dos livros, como destaca a fala da personagem Lu, a leitora mais voraz da turma:

Mas o que eu estou querendo dizer é que, quando a gente lê muito, as coisas que existem nos livros passam a existir de verdade. Mas só para nós, que lemos. (p. 57)

Sendo a leitora mais voraz do grupo, como a caracteriza o narrador: “Lu, com doze anos, já leu tanto.” (p. 17), é essa personagem que estabelece uma reflexão quanto à relação do leitor com o universo literário:

[...] a gente entra no livro e acredita que tudo aquilo é verdade, mas ao mesmo tempo sabe que não é real. [...] - Pois então – concluiu Lu – o livro fica vivendo no mundo real. E agente pode acreditar nele. Só não sei se essas jabuticabas maravilhosas matam a fome de verdade. Ou se, na hora que a barriga roncar, a gente vai querer comida mesmo. Porque a daqui deve ser todo igual à do Peter Pan, vocês lembram? Só faz-de-conta... (p. 57-8)

Desse modo, a ficcionalização entre o mundo fictício e o leitor na obra de Ana Maria Machado apresenta uma intensa coerência estrutural, centrada especialmente na configuração de *Personagens Leitores*: a Turma do Clubinho são os Personagens-Leitores da narrativa que Pereba narra; os Amigos Secretos são personagens-leitores de obras ficcionais que mesclam real/ficção e para completar o círculo, o Narratário da obra também é um Leitor. Tal qualidade é explícita na obra e mais, é uma condição *sine qua non* para poder atender ao pedido de ajuda da Turma do Clubinho:

Até que a Lu achou a solução óbvia – tínhamos que recorrer a quem pudesse ser amigo da gente e entender que isso tudo é um segredo, um tesouro precioso que não deve ser desperdiçado nem cair em mãos erradas. Ou seja, **tínhamos que nos dirigir a gente como nós. Leitores**. Capazes de apreciar as emoções todas que esses personagens perdidos nos dão, de vibrar com as aventuras que vivemos com eles. O resto você já sabe. Fizemos o sorteio. Eu fui encarregado de escrever. **E agora este livro está em suas mãos**, na esperança de você fazer com ele algo que mude as coisas. Onde quer que você esteja, contamos com você, nosso novo amigo secreto. Nosso cúmplice.

P.S.: Depois de eu ter escrito tudo isso, dei para a turma ler. Deram palpites e fizeram correções. A maioria, eu aceitei. Mas só agora, depois que já estava tudo impresso, foi que apareceu uma ótima sugestão da Lu, que eu não posso deixar de fora. Ela propõe que, se você tiver alguma idéia e quiser nos ajudar, é só escrever para editora. (p. 127) (grifos meus)

As análises contemporâneas dos componentes da narrativa fictícia destacam a importância da distinção entre o narratário e o leitor real. A esse respeito Yves Reuter (1997) assevera:

[...] essa distinção, longe de ser puramente técnica, tem importantes conseqüências práticas. Ela autoriza, especialmente, uma liberdade fundamental para o escritor: a de construir textualmente a imagem de seu leitor e de jogar com ele, seja qual for o público real que leia o livro. As formas desse destinatário fictício – interno ao texto – podem ser, elas também, infinitas. (REUTER, 2002, p. 20-1)

Levando em consideração a temática da obra: recuperação do patrimônio literário – objetivo do pedido de ajuda da Turma do Clubinho: “Ou seja, tínhamos que nos dirigir a gente como nós. Leitores. Capazes de apreciar as emoções todas que **esses personagens perdidos** nos dão, de vibrar com as aventuras que vivemos com eles” (p. 127). (grifos meus) A integração explícita do narratário remete ao questionamento basilar na obra – *Como manter o acervo literário vivo? Como não deixar que as grandes personagens acabem?*

Cabe destacar que a dimensão coletiva do tema, na obra analisada tematizada pela preservação do patrimônio cultural é outra instância do realismo maravilhoso, especialmente no dinamismo entre o narrador e o narratário:

[...] o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor. (CHIAMPI, 1980, p. 69)

No narratário centra-se o elo comunitário: obra-mundo/leitor:

[...] tínhamos que recorrer a quem pudesse ser amigo da gente e entender que isso tudo é um segredo, um tesouro precioso que **não deve ser desperdiçado nem cair em mãos erradas**. [...] E **agora este livro está em suas mãos**, na esperança de você fazer com ele algo que mude as coisas. Onde quer que você esteja, contamos com você, nosso novo amigo secreto. Nosso cúmplice. (p. 127)

O motivo impulsionador da história contada por Pereba é encontrar ajuda para recuperar as personagens perdidas. Para tal, escreve um livro para poder solicitar essa ajuda. Após contar a história, o narrador revela que o Leitor é a única pessoa que pode ajudá-los. Dessa forma, a obra estrutura-se por meio da relação narrador - narratário.

Quanto ao seu final, *Amigos secretos* apresenta uma mescla: final aberto e fechado. Diferente das outras duas obras brasileiras que destacamos nesse trabalho - *A Bela Borboleta* e *O fantástico mistério de Feiurinha* que também abordam a relação leitor/livro.

Na obra de Ziraldo a resolução do desfecho é explícita: “Eu não estou presa, porque cada vez que o pai de um menino – com saudades do Peter Pan – tira este livro da estante e torna a passar suas páginas, eu volto a voar” (ZIRALDO, 1994, p. 23). Na obra de Pedro Bandeira também, já que a obra foi registrada em livro:

- Que maravilha! – gritei feliz. – Agora já posso escrever a história de Feiurinha. Agora, quem sabe, poderei fazê-la reaparecer. Quantas histórias lindas, inventadas e contadas ao pé do fogo em noites de inverno por vovós imaginosas, perderam-se, foram esquecidas, por falta de alguém que as escrevesse. E, mesmo escritas, por falta de alguém que as lesse! Será que, se eu escrever a história de Feiurinha, alguém vai ler? E será que muitos outros vão continuar lendo para sempre, para que a Feirinha não desapareça nunca mais? (BANDEIRA, 1987, p. 76)

Mesmo o questionamento final levantado pelo narrador de *O fantástico mistério de Feiurinha*: será que as crianças vão ler? não impede o desfecho feliz da narrativa, já que a problemática central desenvolvida na obra é solucionada – encontra-se alguém que sabe a história da Princesa, possibilitando, por sua vez, seu registro por meio da escrita.

Já a obra *Amigos secretos* apresenta uma abertura no seu fechamento, no que toca a relação obra/leitor.

A aventura entre a Turma do Clubinho e os Amigos Secretos termina quando estes são sugados para dentro do aparelho televisivo. O responsável pelo desvinculo é o cavaleiro da Triste Figura:

Só vimos Dom Quixote desembainhar a espada e exclamar, bem ao mesmo tempo:

- Desta vez não me escapas, maldito Freston! Podes te transformar nessa serpente peçonhenta, mas eu te reconheço!

Antes que qualquer um de nós pudesse fazer um gesto para impedir, ele já tinha cortado o fio que vinha da tomada na parede, onde estava ligado o nosso velho conjunto de televisão meio quebrada e vídeo pifado. Sumiu tudo da tela, como se fosse um ralo de banheira chupando tudo para o fundo. Narizinho, Emília, Dom Quixote, Sancho, Tom Sawyer foram todos

carregados. Girando, girando, o rodaminho saiu pela janela, trouxe Pedrinho, Huck e Peter Pan voando lá de fora, engoliu os três também. Até o crocodilo passou rabeando pelos ares. (p. 121-2)

Numa interpretação simbólica do episódio podemos encaminhar por uma visão pessimista – as grandes personagens do acervo literário estão sendo sugadas e trocadas por outros aparatos modernos que proporcionam o acesso à fantasia – como o aparelho televisivo, grande suporte de fantasia na atualidade. Esse tema é levantado com frequência na sociedade – as novas formas de fabulação, representadas por aparelhos eletrônicos vão substituir a Literatura? Tal visão se intensifica se considerarmos que a personagem que ocasionou a ruptura, Dom Quixote, morre em sua obra original e não teve um bom empreendimento ao mesclar realidade e fantasia, por meio de suas leituras ficcionais.

Por outro lado, se pensarmos que a grandiosidade estética de uma obra ocasiona sua eternidade, como é o caso do livro de Miguel de Cervantes, pode-se fazer outra interpretação – as grandes personagens nunca serão esquecidas, como é o caso de Dom Quixote, que continua ultrapassando os limites temporais e espaciais.

Ligada a essa interpretação de esperança, o leitor pode ficar com o final feliz da história de Durval – de escravo para um grande leitor. Tal desfecho da história de Durval é apresentado por Pereba:

A vida dele estava a ponto de mudar totalmente, com a descoberta de mãe, tios, primos, toda uma família. E além do mais alguma coisa em toda essa aventura deixou nele marcas para sempre: desde que se mudou para Cedrinho com seu Lopes, e mesmo depois que foi para a capital com a mãe [...], ele descobriu os livros. Leu toda a obra de Monteiro Lobato, leu os livros de Mark Twain, as aventuras de Peter Pan [...]. leu um monte de autores brasileiros que ele saiu descobrindo por aí e que logo estava discutindo com todos nós, na maior intimidade – a Ruth, a Ana, a Lygia, o Marinho, o Bartolomeu, a Sylvia, o Pedro Bandeira, o Ziraldo, a Fernanda... [...] estava com a cabeça cheia de idéias. Se bobear, acaba virando escritor. Ou pega a loucura de Dom Quixote e de Tom Sawyer – a tal de achar que o mundo dos livros existe de verdade. (p. 123)

O final da história de Durval apresenta um *happy end* sem dúvida.

Por outro lado, a história da Turma do Clubinho não teve uma solução. Lembrando que, a história narrada por Pereba aconteceu antes da enunciação, e, levando em conta que, o livro está sendo escrito para solicitar ajuda, se houvesse um final, a obra seria incoerente internamente: pois, se o problema estivesse sido solucionado *para quê* a Turma do Clubinho

está pedindo ajuda? Dessa forma, acreditamos no final aberto dessa história e o reforço do questionamento: *como não perder esse importante patrimônio cultural que é a literatura?*

O universo metafórico de *Amigos Secretos* é amplo e polissêmico, fator que permite várias leituras, a nossa direcionou-se na relação leitor e obra e o perigo que o rompimento dessa relação pode acarretar.

Essa foi a nossa leitura da obra, mas, nas palavras de Pereba: “[...] cada leitor que puxe para onde bem entender” (p. 11). E nas palavras de Ana Maria Machado:

Um livro não é apenas aquilo que está escrito nele, mas também a leitura que o leitor faz desse texto. Os dois processos são ideológicos. Os dois pressupõem uma determinada visão de mundo. Para que o livro tenha um potencial rico, com muitas significações, é necessário que seja cuidado, tenha qualidades estéticas, seja um exemplo de criação original e não estereotipadas. Mas, para que esse livro possa manifestar esse seu potencial, torná-lo real, é indispensável que encontre um leitor generoso que possa fazê-lo dialogar com muitas outras obras, com visões do mundo enriquecidas pela pluralidade e pela aceitação democrática da diferença. Somente dessa maneira o livro deixará de ser um ponto de chegada para se transformar num ponto de partida permanente para outras leituras – de textos e do mundo. (MACHADO, 2009, p. 67-8)

Em muitas obras do acervo infanto-juvenil a abertura para o outro e a integração imperativa do leitor para a leitura do livro é uma das questões que se impõe com afinco nessa modalidade literária. Tal questão não é desprezível. Se levarmos em conta que, no caso da literatura infanto-juvenil, a relação obra e leitor é uma importante instância para a esteticidade do gênero, como se discutiu no capítulo dois, quando Ana Maria Machado reconhece a importância do leitor, tanto como foi ficcionalizado em *Amigos secretos* como nessa citação acima, a autora explicita o seu modo de fazer literário como um discurso aberto ao receptor.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DE A CASA DA LUZ (2002), DE XABIER PUENTE DOCAMPO

*Todo é posible porque a vida
segue creando constantemente.*

(Xulio Cobas Brenlla)

4.1. Introdução

O estudo do objeto artístico, a partir do século XX, contempla diversas perspectivas. No contexto do nosso trabalho temos discutido especificamente o seguinte eixo: a nova forma de composição do *maravilhoso* na literatura infanto-juvenil contemporânea, no caso da brasileira e da galega. No capítulo anterior, vimos que no Brasil essa nova forma de composição foi influenciada não só pelas particularidades dessa modalidade literária no país, mas também, pela influência do campo artístico da literatura institucionalizada, sobretudo, do realismo maravilhoso da produção latino-americana.

No que toca ao estudo da produção do estado espanhol esse paralelo entre a literatura infanto-juvenil contemporânea e o realismo maravilhoso latino-americano também é destacado.

Em 2002, Teresa Colomer publica *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*³⁸. O trabalho contempla uma ampla visão das características predominantes da modalidade narrativa infanto-juvenil hodierna após o restabelecimento da democracia na Espanha (1977). No capítulo “Caracterização da narrativa infantil e juvenil atual” a autora apresenta as principais constantes do *corpus* analisado. No que toca ao gênero, Colomer acentua que a vertente fantástica predomina a partir da década de 70 do século XX, entre os motivos dessa forma de configuração estética, a teórica destaca dois fatores incisivos, um ligado ao *zeitgeist* da produção da arte literária mundial; outro específico das circunstâncias políticas da Espanha.

Segundo a professora espanhola, o projeto estético desenvolvido, sobretudo no continente latino-americano, denominado como realismo maravilhoso, serviu de base para a nova forma composicional de muitas narrativas infanto-juvenis do estado Espanhol.

A generalização da ficção fantástica viu-se favorecida, sem dúvida, pelas correntes culturais da época mais recente. Diversas variantes do “realismo mágico” coincidiram em emprestar à literatura infantil uma descrição costumbrista e irônica, que encaixa, com naturalidade, a aparição de fenômenos fantásticos para projetar uma nova luz interpretativa sobre a realidade. Neste sentido, são facilmente detectáveis, por exemplo, as influências de Calders entre os autores catalães ou de Cunqueiro, entre os galegos. (COLOMER, 2003, p. 221)

Colomer destaca também que a preferência por uma forma composicional não realista tem por base um modo de contestação tanto da visão didática, como da predominância da

³⁸ No Brasil a obra foi traduzida em 2003 por Laura Sandroni.

representação realista vigente nessa modalidade durante o período de dominação do general Francisco Franco. É pertinente observar que, assim como no Brasil, no território espanhol o regime ditatorial também influenciou o projeto estético da literatura infanto-juvenil contemporânea, mas, de forma distinta.

Vimos no capítulo anterior que no Brasil a procura de uma forma composicional não realista desenvolveu-se durante o período militar como um recurso propiciador de liberdade de expressão, ou seja, a ênfase na estruturação fantástica foi a base para poder garantir expressividade sem censura. No caso do território espanhol, tal recurso foi desenvolvido após o regime ditatorial, como acentua Colomer:

A primeira constatação sobre os gêneros literários da narrativa infantil e juvenil surgida no final dos anos setenta é de que se trata de uma literatura eminentemente fantástica, dado que 66, 67 por cento das obras da amostragem pertencem a esta categoria. Torna-se evidente que as correntes fantásticas triunfaram sobre o realismo social e sobre os pressupostos educacionais predominantes nas décadas posteriores ao pós-guerra mundial; também cabe lembrar que, na Espanha, o predomínio realista se situa na década de setenta, quando a literatura infantil e juvenil iniciou sua recuperação depois da regressão experimentada por causa dos critérios impostos nessa área, pela ditadura franquista (Cendán Pazos, 1986). A reivindicação da fantasia se encontra explicitamente em muitas das obras analisadas, o que traduz a consciência dos autores de estarem contrariando os modelos, que imperavam até aquele momento nos livros para crianças. (COLOMER, 2003, p. 221)

Em um trabalho mais recente, *Introducción a la literatura infantil y juvenil* (2007), Teresa Colomer retoma a predominância da fantasia como uma das principais constantes da literatura infanto-juvenil contemporânea do território espanhol. No capítulo “La literatura infantil y juvenil actual”, a teórica, além de resgatar o tema, aprofunda-o acrescentando novos fatores quanto ao uso da fantasia como um dos principais recursos da narrativa infanto-juvenil atual:

El auge de la fantasía en la literatura infantil y juvenil actual se ha realizado, por una parte, a partir de la reivindicación del folclore de la década de los setenta e, por otra, a causa de la influencia de diversas variantes del “realismo mágico” aparecido en la literatura adulta en esa misma época. La difusión de la novela latinoamericana, o de la obra de autores como Pere Calders o Álvaro Cunqueiro, coincidieron en prestar a la literatura infantil una descripción costumbrista e irónica que encajaba con naturalidad la aparición de fenómenos para proyectar una nueva luz interpretativa sobre la realidad. (COLOMER, 2007, p. 130)

Em relação ao trabalho anterior, de 2002, nota-se – quanto à recorrência da fantasia na modalidade literária em questão – que Colomer acrescenta um novo fator sobre o tema: a retomada da cultura popular. Os outros dois determinantes como a influência do realismo maravilhoso da literatura adulta latino-americana bem como a influência dos escritores Calders e Cunqueiro já tinham sido anunciados na sistematização anterior. A inclusão desse novo fator permitiu a Colomer sistematizar o uso da fantasia em três instâncias: a retomada dos contos populares, a fantasia moderna e a alta fantasia:

A partir de estas coordenadas, pues, la literatura para niños y adolescentes creó una nueva forma de ficción fantástica que puede dividirse entre la reformulación de los usos tradicionales y la creación de una “fantasía moderna”, mientras que se difundía entre los adolescentes el nuevo género de la “alta fantasía”. (COLOMER, 2007, p. 130)

Entre as variedades de representação não realista destacada por Colomer, a denominada por “fantasia moderna” interessa ao presente estudo, por sua semelhança com o realismo maravilhoso.

Segundo a autora, as narrativas que têm por base estrutural a “fantasia moderna” apresentam os seguintes eixos: conflitos psicológicos, crítica ao estilo de vida moderno e abertura para o jogo literário experimental. A autora acrescenta que esse tipo de composição apela, sobretudo, para a intensa criação imaginária da ficção como:

1. La alteración de la vida cotidiana de los personajes provocada por la irrupción de elementos fantásticos y especialmente insólitos por su pertenencia al mundo moderno (astronaves enamoradas, lápices que escriben solos, etc.)
2. La explotación especulativa sobre el funcionamiento o consecuencias de fenómenos y mundos posibles (mundos amarillos, de piedra, en el interior de un libro, etc.).
3. La desmitificación de elementos fantásticos tradicionales, en una línea superpuesta a la subversión de los cuentos populares [...].
4. El juego metaliterario sobre las reglas de la construcción narrativa (auto-personajes, anulación de la distancia entre el lector y la historia, escritura supuestamente simultánea a la lectura del cuento, etc.) (COLOMER, 2007, p. 132)

Entre as características da “fantasia moderna” destacada por Colomer notam-se que três pontos (1, 2 e 4) apresentam semelhanças com a modalidade do realismo maravilhoso, esta destacada no terceiro capítulo.

No que toca ao *corpus* teórico da literatura infanto-juvenil galega propriamente dita, já alertamos (no segundo capítulo) quanto à sua escassa bibliografia. Mas, em relação à

representatividade realista ou fantástica dessa modalidade na atualidade, podemos destacar uma recente classificação feita pela principal estudiosa nesse campo: Blanca-Ana Roig Rechou.

Em 2008, Roig Rechou publica *La literatura infantil y juvenil gallega en el siglo XXI: seis llaves para entenderla mejor. /A literatura infantil e xuvenil galega: seis chaves para entendela mellor*. O objetivo do trabalho é apresentar as principais características dessa modalidade literária em todos os seus subgêneros: narrativa, poesia, literatura dramática, traduções e quadrinhos literários, produzidos entre o período de 2001 a 2006; já que nesse marco temporal, a produção teve intensa repercussão quantitativa e qualitativa, como acentua a autora.

Quanto ao tema que nos toca, Roig Rechou destaca que uma das linhas predominantes na narrativa contemporânea é a “fantástico-realista”, esta, geralmente, apresenta as seguintes características:

[...] son abundantes as obras, sobre todo fantástico-realistas, que **recuperan e recrean lendas, símbolos, ambientes populares e literarios galegos e mesmo doutras culturas**, unha corrente coa que quizais se quere reponder á globalización, resaltando valores identitarios, tanto autóctonos como de culturas alleas, posibelmente con intención de coñecer ao outro e así establecer unha mellor convivencia.” (ROIG RECHOU, p. 114-115) (grifos da autora)

Um dos principais efeitos da fusão real e fantasia atualmente é a composição de uma literatura que se preocupa com a questão identitária de seu lócus de produção, característica, sobretudo, de produções literárias periféricas.

Ainda sobre a fusão real e fantasia na literatura infanto-juvenil galega contemporânea, é de se destacar a influência de Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Embora Roig Rechou não tenha chamado a atenção para tal influência, no campo da produção literária para crianças e jovens atualmente, o autor é tido como um dos principais parâmetros na composição de obras sobre o eixo do realismo maravilhoso, como acentuou Teresa Colomer nas duas obras abordadas nesse capítulo.

Álvaro Cunqueiro é considerado um dos principais representantes da arte literária da Galiza. No campo da literatura institucionalizada o projeto literário do escritor é sistematizado por uma produção singular e extensa, tal marca é sinalizada pelos diversos campos de atuação que percorreu o escritor como o narrativo, o poético, o teatral. Ademais dessa pluralidade de gêneros, o autor é destacado como um exímio representante da literatura nacional, que por

meio da retomada da literatura oral trouxe para o campo artístico galego as marcas culturais da região. Para tal, o escritor recorreu à forma composicional do realismo maravilhoso, como tem destacado a recepção crítica de sua produção.

A relação entre Álvaro Cunqueiro e o realismo maravilhoso e mágico tem sido abordado por diversos estudiosos³⁹. Em geral, tal analogia é salientada pelo eixo estrutural, ou seja, a fusão do real com a fantasia marcando um efeito mágico; e pela ficcionalização da cultura celta. Observa-se também que tais referências centram-se na obra: *Merlín e familia* (1955). Para Darío Villanueva, em uma obra que desenvolveu profundamente o tema – *O realismo maravilhoso de Álvaro Cunqueiro* (1996) – nota-se que na narrativa de Cunqueiro (1996, p. 37) “o racional e o irracional configuran o conxunto da realidade, nunha síntese ou superación de contrários.”

Embora o realismo maravilhoso na literatura de Álvaro Cunqueiro não interesse ao nosso trabalho, fizemos esse breve contexto porque nos importa destacar que Cunqueiro além de influenciar a nova forma de composição do maravilhoso na literatura infanto-juvenil galega contemporânea, ele também é um dos escritores mais admirados por Xabier P. Docampo. Como veremos mais adiante, nos escassos estudos sobre Docampo, a relação do escritor com o projeto literário de Cunqueiro é destacada.

4.2. A literatura de Xabier Puente Docampo

Xabier Puente Docampo é um dos principais escritores da literatura infanto-juvenil galega contemporânea. Tal emblema é ocasionado pela qualidade e originalidade de sua produção literária, esta inclusive, serve de base para a consolidação e compreensão da modalidade literária na qual se inscreve o autor. É pertinente relembrar que no estudo de Roig Rechou (2008) o escritor foi uma das seis vozes selecionadas para se refletir quanto à representatividade estética atual dessa produção, como destacamos no capítulo dois.

Embora com produção extensa, os teóricos que se ocupam com a sistematização da literatura infanto-juvenil galega identificam algumas constantes nas obras literárias do escritor como o vínculo com a tradição oral, ficcionalização identitária da cultura galega (quem somos?), protagonista coletivo, reflexão sobre a natureza da obra literária (metalinguagem) e

³⁹ Entre esses trabalhos destacamos o livro *O realismo maravilhoso de Álvaro Cunqueiro* (1996), de Darío Villanueva, e os artigos “El realismo mágico en la narrativa de Álvaro Cunqueiro, Merlín e familia” (1993), de Antón Van Bommel e “Álvaro Cunqueiro: de fantasía céltica al realismo mágico” (1995), de Antonio Vilanova.

fusão realidade e fantasia. Cabe destacar que tais elementos podem confluír em uma mesma obra.

O projeto literário de Docampo cultiva forte vínculo com a tradição da literatura oral. Tal ligação é manifestada, sobretudo, na composição dos narradores da obra do escritor, qualificados constantemente como “dotes de contador oral” (GRACIÁN, 2002) ou “narrador ao modo oral” (ROIG RECHOU, 2008).

A aproximação entre a literatura de Docampo e a Literatura Oral tem sua expressão máxima em *Cando petan na porta pola noite* (1994), obra ganhadora do Prêmio Nacional de Literatura Infantil da Espanha em 1995. No livro o intento central do escritor é vincular o prazer pela narração oral de histórias, mesmo que, registrada graficamente. Como ele mesmo declara em uma entrevista concedida ao jornal “La voz de Galicia”:

- **Que destacaría de *Cando petan na porta pola noite*?**

- Se algunha singularidade ten é a de tentar recuperar o amor pola narración tradicional, o amor polo desexo da fición, polo desexo de contar historias. Cando escribín estas non me preocupaban tanto as historias, que son imaxinarias miñas, seño a forma de contar. (GARCÍA, 2002, p. 58) (grifos do texto)

Vimos, no segundo capítulo, que um dos traços de Docampo é sua predileção por ouvir histórias, prazer este que o acompanha desde pequeno. Tal gosto é anunciado no próprio paratexto de *Cando petan na porta pola noite*, espaço onde o escritor revela o motivo do livro também:

A min as historias que máis me gustan son as que naceron para seren contadas oralmente; aquelas nas que a súa esencia é a da se converteren no aire e no son que sae da boca dunha muller ou dun home que conta um conto. Por iso nestas hai moito de recordo e de homenaxe a meu pai que era um gran contador de historias.

Desa maneira oral recibín tantas, que teño a alma chea delas. Historias que me contaron e ali aniñaron. Historias que coma estas que hoxe poño aquí [...] Desa maneira naceron as historias que agora vos conto aquí. Son historias que naceron e se criaron nesse niño anímico, pero que están feitas cos materias que me entraron polas orellas e, ao estaren alí em contacto unhas coas outras, permitíronme dar un froito que agora vos presento. (DOCAMPO, 2000, p. 9-10)

Outra obra do escritor que dialoga com a literatura oral é *Un conto de tres noites* (2001). No artigo “Literatura infantil e xuvenil. O pracer de ler” Roig Rechou analisa a obra destacando o intento, mais uma vez, de Docampo em homenagear a narração oral. A crítica destaca ainda que tal iniciativa aproxima Docampo de outros importantes escritores clássicos

galegos, como Álvaro Cunqueiro e Ángel Fole, que também recorreram aos recursos da tradição oral.

A associação entre Cunqueiro e Docampo é freqüente. Quando questionado por tal ligação, Docampo não nega tal vínculo:

P: Que hai de Cunqueiro en Xabier P. DoCampo?

R: Admiración. Unha admiración sen limites para o que teño polo máis grande escritor que deu este país. Un escritor que todo o fixo ben: a narrativa, a poesía, o teatro. Pero tamén ese desexo de literaturizar a oralidade. Eu línlle a Cunqueiro historias que lle teno sentido a meu pai. Cunqueiro déralles dignidade da obra literaria que prometían cando as contaba Raimundo de Granada. A obra de Cunqueiro enche de dignidade a literatura galega, quero dicir a desprexuíza enraizándoa nunha tradición culta, ampliando, dese xeito, o papel que lle asignara historia na formación de conciencia nacional. (CORDAL, 2007, p. 27) (destaques do texto)

Por fim podemos destacar o vínculo da produção de Xabier P. Docampo com o acervo tradicional pela recuperação dos Contos de fadas, traço comum dos escritores do gênero na atualidade, como observou Colomer. Tal diálogo ocorre em *Cun ollo aberto e outro sen cerrar* (1986), *A nena de auga e o príncipe de lume* (1990) e *Víchela, víchela?* (2001).

É importante lembrar um fator que discutimos no segundo capítulo. A Literatura Oral constituiu-se como acervo inicial da Literatura Infanto-Juvenil, *corpus* apropriado no final do século XVII por Charles Perrault na França. Posteriormente, a recuperação do acervo tradicional teve outra função – representação da identidade cultural de uma região. Desse modo, a retomada do acervo tradicional foi um dos meios de afirmação identitária das produções literárias modernas, especialmente de regiões periféricas. No caso da literatura infanto-juvenil galega, ao contrário do Brasil, a incorporação do acervo tradicional sempre esteve no projeto literário desta literatura.

Cabe destacar que, na fase contemporânea tal incorporação foi intensificada e marca a preocupação de muitos escritores, como o caso do autor abordado. Tal vínculo justifica-se, sobretudo, como uma forma de inovação das literaturas infanto-juvenis periféricas, já que a *ficcionalização* da cultura local é uma das preocupações de produções que, mesmo que se espelhe em literaturas centrais, contextualize para o seu lócus de produção.

No segundo capítulo vimos que a introdução do escritor na literatura para crianças e jovens na Galícia teve origem especialmente pela sua preocupação para com o registro da cultura galega. Esta preocupação foi um dos fatores principais para a consolidação dessa literatura nas décadas finais do século XX, como já acentuamos também. Nesse aspecto, é de

se esperar que grande parte da produção literária de Docampo reflita tal questão, ademais, a opção por escrever em língua galega já é uma afirmação identitária da região, como mesmo declara Xabier Puente Docampo em uma entrevista concedida ao jornal *Galicia Hoxe*:

P: Existe a vella dialética texto comprometido/texto non comprometido na literatura infantil e xuvenil?

R: Desde logo que sí. A aparición dunha literatura infantil e xuvenil galega tan vizosa e importante, relaciónase – non unicamente, pero entre outras cousas – moi directamente co compromiso coa lingua dos autores e autores. E iso forma parte dun claro compromiso co pobo galego, entendendo esta expresión como o desexo de explicar o que somos e a que aspiramos. [...] Pero sempre sen esquecer que o máis alto compromiso do escritor ten que ser coa literatura, sen iso non é posible ningún outro. (CORDAL, 2007, p. 27) (grifos do texto)

Na cultura galega a principal marca foi o processo ditatorial por qual passou a região por um longo período, repercutindo, até hoje, conseqüências na estruturação em todas as instancias da região. No *corpus* da literatura infanto-juvenil galega, a Guerra e suas diversas conseqüências é um dos principais temas ficcionalizados, já que é um fator crucial para compreensão do local. No livro *A memoria das guerras na literatura infantil e xuvenil en lingua galega* (2004), organizado por Blanca-Ana Roig Rechou e María Jesús Agra Pardiña tem-se amplo estudo da relação dessa modalidade literária com a guerra, contemplando inclusive antologia de obras que aborda o tema.

Na produção de Docampo há duas obras onde este tema é o eixo central: *O país durminte* (1992) e *A casa da luz* (2002), obras que se inserem como importantes representantes da tradição da literatura guerreira do país.

Outro aspecto acentuado pela crítica quanto às escolhas estruturais da composição das narrativas do escritor é o gosto por personagens coletivos, principalmente, grandes amigos. Na sistematização do gênero tal aspecto é denominado por “novelas de pandas”. Em sua tese de doutorado Roig Rechou destaca que essa característica é muito recorrente nessa literatura:

[...] esta unha das tendencias máis transitadas polos autores de literatura infantil. Trátase dun tipo de relatos ou novelas que están moi unidas ás novelas e relatos de aventuras clásicos, aínda que máis relacionadas con grupos de rapaces e/ou rapazas que se reunen para realizar algunha travesura ou para investigar ó redor do seu medio. Estes protagonistas caracterízanse por meterse a resolver problemas. (ROIG RECHOU, 1994, p. 554)

A estréia de Docampo na literatura infanto-juvenil galega teve como marco uma “novela de pandas”, *O misterio das badaladas* (1986), posteriormente o escritor seguiu na mesma linha com *O pazo baleiro* (1997) e *A casa da luz*.

Grande parte da produção de Docampo inscreve-se na linha da “fantasia moderna” assim denominada por Colomer, já apresentada nesse texto. Na literatura do escritor esta forma composicional transpõe-se como dominante especialmente em narrativas nas quais a base estrutural é a fusão do real à fantasia levando a resultados inesperados como a intervenção do protagonista no desenvolvimento da obra, a composição de narrativa na qual se funde escritura e leitura e a própria ficcionalização do universo artístico.

Em *Cun ollo aberto e outro sen cerrar* ficcionaliza a entrada de Minia em um livro de contos, como destaca o paratexto da obra:

[...] un día, cando se estaba deitando, viu enriba da mesiña de noite un libro de contos e, aínda que tiña moito sono, entrou nel pola curiosidade de ve-lo que había alí dentro. (DOCAMPO, 1988, p. 10)

O desenvolvimento da obra centra-se na leitura de Minia dos contos. Durante a leitura, a protagonista encontra diversas personagens do acervo tradicional. Tal encontro é relatado de forma natural como se Minia estivesse agora dentro dos contos e pudesse questioná-los, especialmente, as ações das personagens:

Así foi amiga de Carapuchiña Vermella á que lle preguntou como era posible que confundise o lobo coa súa avoa. A Minia non lle pasaría tal cousa.
Atopou os tres porquiños e díxolles ós dous máis pequenos que tamén eles deberan face-la casa de pedra para que non a tirase o lobo. Aínda que os porcos, com moita razón, dixeron que se eles non fixeran unha casa de palla e outra de madeira, non habería conto e iso era moito peor que ter que fuxir do lobo. (DOCAMPO, 1988, p. 10)

Em *O armário de Rubén* (1989), Docampo configura outra narrativa nessa linha, mas, agora a diferença é que o próprio protagonista quem inventa as histórias que encontra no seu novo espaço de fabulação: um armário.

A fábula do livro centra-se no novo mundo que o protagonista Rubén encontra quando entra no guarda-roupa recém instalado em seu quarto. Nesse espaço a personagem vivencia diversas aventuras. No contexto do acervo infanto-juvenil galega a obra é destacada pela sua originalidade e ousadia: “Teñen como denominador común o humor e unhas grandes doses de imaxinación que levan ó autor a transtoca-la realidade cotiá e a substituí-la pola lóxica da

fantasia. Presentan também crítica social e unha linguaxe áxil” (ROIG RECHOU, 1994, p. 576).

No próprio paratexto do livro, intitulado “Conto para antes dos contos”, o autor já anuncia para o misterioso universo que o livro artístico pode oferecer tanto para o autor quanto para o leitor. Neste conto introdutório há o relato do encontro de um escritor com um computador interativo. O aparelho contempla um programa onde é possível consultar o processo criativo do autor para se criar uma história e o processo de leitura do leitor. Em ambos os procedimentos a consulta revela um universo enigmático cheio de dúvidas e ausência de certezas:

VARIABLES QUE O AUTOR CONXUGA PARA INVETAR ESTAS E OUTRAS HISTORIAS. [...]

CERTEZAS: Ninguna.

Non se poden poñer exemplos, os que as teñen nunca poderán inventar contos. [...]

APORTACIÓNS DO LECTOR: CERTEZAS.

Ninguna certeza se pode agardar e tódalas aportacións do lector haberán de completa-las historias ata darlles verdadeira razón de ser. (DOCAMPO, 2005, p. 9-11) (destaques do texto)

Em *Adelaida, Henrique e demais familia* (1996) Docampo aprofunda as incertezas e o efeito de *estranhamento* do universo literário configurado por ele.

O livro relata a vida de Adelaida, uma menina esperta que tem um extraordinário poder: transformar em realidade os desenhos que pinta com uma caixinha de lápis muito antiga que pertencia a seu falecido avô. Ademais desse efeito fantástico, no último capítulo do livro, intitulado “Unha visita esperada”, há a ficcionalização entre a protagonista (Adelaida) e o autor do livro.

Estaba eu a pensar no contido que debía ter este capítulo, cando se me presentou Adelaide diante. [...]

Non me asustei, nin sequer me sorprendín moito. Deime de conta que a dificultade que tiña en comezar a escribir era debida a que estaba a agardar pola súa presenza. (DOCAMPO, 2008, p. 137)

Em *Víchela, víchela?* (2001) Docampo aprofunda a interferência da protagonista na obra. O livro relata a história da menina Zita cujo maior desejo é ter uma fada madrinha. Esta intensa vontade instiga a protagonista a procurar alguma maneira de realizá-lo: pergunta a seus amigos, nada; pergunta a sua mãe, também nada. Após pensar muito, Zita encontra uma saída: “Non había xa dúvidas, habería que preguntarlle a unha desas persoas que fan os

contos. Si, isso sería o mellor” (DOCAMPO, 2001, p. 19). Ao encontrar um escritor de contos, Zita relata toda a sua história, declarando o seu imenso desejo: ter uma fada como companheira. Após o relato de Zita, o escritor fica muito transtornado, porque:

- o que ocorre é que estou agora mesmo intentando facer unha historia dunha nena que lle gustan tantos os contos de fadas, que quere ter unha fada de seu. Non como se ten as cousas, senón como unha amiga, como unha protectora ou como unha conselleira.

- Como min?

- Xusto! Como ti. Tanto, tanto como ti, que esa nena es ti.

(DOCAMPO, 2001, p. 25)

Estas narrativas de Docampo remetem para o próprio universo literário. O apelo à intensa fantasia ocasiona ao questionamento do próprio universo artístico, *como configurá-lo? O que é a arte?* Essa preocupação com o universo estético e sua estruturação é uma das questões que norteia o objeto central de análise do presente capítulo: *A casa da luz*.

É de se destacar que, se atualmente essas questões metalingüísticas estão presentes no campo artístico contemporâneo em geral, na literatura infanto-juvenil galega, por sua vez, Docampo foi um dos modernizadores. Quando ele começou a escrever, essa literatura ainda era muito marcada pela retomada do acervo tradicional e pela ficcionalização do espaço rural, fruto da retomada de Neira Vilas. Nesse aspecto, no sistema literário galego, não é a toa que Docampo seja reconhecido como um dos modernizadores, como destaca María Jesús Fernández:

Penso que non descubro nada novo se digo que X. P. Docampo é un dos pais da moderna Literatura Infantil e Xuvenil en lingua galega. O panorama desta literatura a comezos dos anos oitenta, época na que este autor empeza a publicar, caracterízase, a grandes trazos, pola existencia dunha feble industrial editorial e pola existencia de libros, poucos de todas maneiras, que na súa maioría recreaban em fondo e forma vellas historias dos contos tradicionalmente dirixidos á infancia, ou estaban influenciados polo costumismo ruralista que puxo de moda o notable éxito dos relatos de X. Neira Vilas. (FERNÁNDEZ, 2000-1, p. 22)

4.3. A casa da luz em questão

4.3.1. Recepção crítica

Em 2002 Xabier P. Docampo publica *A casa da luz*⁴⁰, narrativa juvenil apontada para leitores a partir dos 12 anos, classificação indicada na própria capa do livro, da coleção Sopa de Libros. Sendo já um escritor destacado, a cada novo trabalho, Docampo tem uma significativa recepção na imprensa espanhola, principal fonte de crítica literária dessa produção, como já fora destacado.

No geral, a recepção crítica da obra foi positiva, sobretudo, por sua composição estética, contemplando as principais dominantes estruturais já consagradas pelo escritor ao longo de sua produção como a “novela de pandas”, escolha de um narrador a modo oral, fusão real e fantasia, tematização da Guerra e suas consequências, metalinguagem, narrativa visual (descritiva). No artigo “A casa da luz” de María Xesús Fernández, publicado em *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* (CLIJ), no ano de 2002, tais elementos são identificados em conjunto.

Além desses elementos já consagrados na produção literária de Docampo, a presente obra também é muito elogiada pelo intenso jogo visual do texto, como destaca Paula Fernández no artigo “Unha narración dinámica. Acerca de A casa da luz de Xabier P. Docampo” (FERNÁNDEZ, p. VII, 2002): “A historia é narrada dun xeito visual, cinematográfico, para o que autor se apoia nunha descrición semellante á da narración oral.”

De fato, o próprio escritor destaca este aspecto na obra quando questionado:

O texto está cheio de referencias artísticas e, ademais, o estilo narrativo é moi visual, case que cinematográfico. É algo provocado pola temática da obra ou consideras que forma parte do teu estilo?
- Sempre gostei da descrición na miña forma de escribir. Seguramente me vén da narración oral, na que de describían os personaxes e os escenarios ben polo miúdo, procurando que os que escoitaban asumisen como propios, por coñecidos, lugares e xentes. Ao se tratar neste caso dunha obra en que a pintura ten unha gran presenza, polo que me esxía esse estilo visual, uníronse ambas as dúas cousas. Aí pode estar a explicación. Desde logo, desexo que o lector “vexa” todo canto eu ía vendo mentres escribía, porque iso é o que eu quero contarlle. (DOCAMPO, 2002, p. 189)

Além de uma questão de estilo, o já destacado vínculo do escritor com a literatura oral, cabe destacar também que o projeto inicial do texto - *A casa da luz* foi configurado para

⁴⁰ Na Espanha a obra foi traduzida para o castelhano, em 2002 e para o catalão no ano de 2003.

representação cinematográfica, como declara Docampo, quando questionado *como* surgiu a obra:

- eu escribira este argumento para unha posible película a petición de Cabanas Cao, por iso é moi visual. O que pasa é que o mundo da produción cinematográfica é complicado, e finalmente non se fixo a película naquel momento polo que decín converter esse argumento nun libro. (VILLAR, 2008, p. 7)

Embora o projeto inicial não tenha sido realizado, ele não foi abandonado. O livro foi adaptado para o cinema sob a direção de Carlos Amil⁴¹, com produção de Xosé Xoán Cabanas.

Outra particularidade aventada sobre *A casa da luz* pela crítica, agora do âmbito literário, é sua intertextualidade com a obra de Lewis Carroll. Tal associação apresenta algumas controvérsias.

No cotejo da recepção crítica, quanto à associação de *A casa da luz* com a produção de Carroll, já se anuncia um impasse inicial: com *qual* obra do escritor britânico o presente texto de Docampo dialoga, com *Aventuras de Alice no país das maravilhas* ou *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*⁴² ou somente é um intertexto com o gênero?

No artigo “A outra cara da realidade”, de Xosé M. Eyré tal associação é estabelecida pela configuração estrutural entre a primeira obra publicada por Carroll e *A casa da luz*. Para o autor, embora distintas, a semelhança entre as obras ocorre pela configuração plástica de ambas:

Evidentemente, a relación con *Alicia no país das maravillas* é algo que a ninguén escapará, pero ollo, son novelas moi diferentes. *A casa da luz* ten unha rica personalidade propia, o lector logo deixará de pensar na obra de Lewis Carrol, levado polo dinamismo interior da novela de Xabier P. Docampo. Noque si partillan sorte é na tremenda plasticidade das dúas. (M. EYRÉ, p. 6-12, 2003)

Na mesma linha de M. Eyré, Paula Fernández estabelece também uma associação estrutural, mas agora, ligado ao gênero: “*A casa da luz*, unha historia de fondo fantástico e maravilloso que mesmo nalgúns intres fai lembrar á *Alicia* de Carroll” (FERNÁNDEZ, p. VII, 2002).

⁴¹ O filme “A casa da luz” teve sua estréia no dia 24 de novembro de 2010 no festival cinematográfico mais importante da Galiza, Cineuropa.

⁴² Neste trabalho estamos usando a tradução feita por Maria Luiza X. de A. Borges publicada pela editora Zahar, em 2009.

Mas sem dúvida, a maior associação entre *A casa da luz* com a obra de Carroll é estabelecida pela segunda publicação deste autor - *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Nessa associação, destaca-se o elemento estrutural das narrativas para se estabelecer a fusão entre real e fantasia, abrindo espaço para outro universo. No caso da obra de Carroll, a passagem a outro universo é representada pelo espelho; já na obra de Docampo, por quadros artísticos. No artigo “A casa do quadro” (2002), de M. Rodríguez, o autor destaca tal paralelo, mas destaca uma diferença: enquanto a Alice de Carroll só tinha uma possibilidade para ingressar em outra dimensão (o espelho), a Alicia de Docampo tem várias possibilidades, estas representadas pelos diversos quadros disponíveis na casa da luz.

Na mesma linha, Jareguizar no artigo “Alicias” (2003) acentua que Docampo retomou o mito da passagem extraordinária iniciado no gênero por Carroll, mas substituindo-o por outro elemento simbólico: no lugar do espelho, agora, quadros.

Blanca-Ana Roig Rechou também destaca essa intertextualidade em sua análise de *A casa da luz*. Segundo ela: “Tamén é de destacar, así mesmo, o xogo intertextual con obras clásicas da literatura, como é o caso de Alicia entrando a través do espello” (ROIG RECHOU, 2008, p. 150).

Embora haja um bom número de críticos que destacam a intertextualidade entre Docampo e Carroll, não há ainda nenhum trabalho de fôlego sobre o tema. Contudo, o que se pode considerar, de forma inquestionável, é o pioneirismo de Carroll em introduzir um texto desafiador no gênero no que toca à representatividade do eixo real e fantasia, inclusive, questionando-os. Como acentua Colomer sobre o tema:

Con todo, cabe atribuí a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, [...], el origen real de la entronización del modelo literario fantástico para niños y la constitución decisiva de una literatura infantil y juvenil con voz propia. [...] Carroll creó un auténtico relato literario en el que manipuló el modelo de fantasía existente al fusionar las fronteras de realidad y fantasía y al mezclarlo con otros modelos narrativos como el *non sense*. (COLOMER, 2007, p. 90-91)

Lewis Carroll foi o responsável por introduzir essa estruturação no gênero (fusão real e fantasia), contudo, a literatura infanto-juvenil contemporânea já ultrapassou a iniciativa do escritor.

Nas obras de Carroll, a fusão entre o real e a fantasia é representada no plano onírico. Após as aventuras extraordinárias vividas por Alice em outro universo, o leitor descobre que a protagonista estava sonhando. Vejamos a questão na primeira obra publicada pelo autor.

Na passagem abaixo narra-se a “saída” de Alice do País das Maravilhas e a desintegração do real à fantasia:

A essas palavras o baralho inteiro se ergueu no ar e veio voando para cima dela: Alice deu um gritinho, um pouco de medo e um pouco de raiva, tentou repeli-los e se viu deitada na ribanceira, a cabeça no colo da Irma, que afastava delicadamente alguma folhas (*sic*) secas que haviam voejado das árvores até seu rosto.

“Acorde, Alice querida!” disse sua irmã. “Mas que sono comprido você dormiu!”

“Ah, tive um sonho tão curioso!” disse Alice, e contou à irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera e que você acabou de ler; quando terminou, a irmã a beijou e disse: “Sem dúvida foi um sonho curioso, minha querida; agora vai correndo tomar seu chá, está ficando tarde.” (CARROLL, 2009, p. 146)

Em *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* ocorre a mesma ficcionalização: as aventuras de Alice, agora dentro do espelho, termina quando a protagonista acorda:

ARRANCOU-A DA MESA ENQUANTO FALAVA e sacudi-a para trás e para frente com toda a força.

A Rainha Vermelha não ofereceu nenhuma resistência; só seu rosto foi ficando muito pequeno, e os olhos ficando grandes e verdes, e cada vez mais, enquanto Alice continuava a sacudi-la, ia ficando menor... e mais gordinha... e mais macia... e mais redonda... e...

...e afinal de conta era mesmo uma gatinha.

“VOSSA VERMELHA MAJESTADE não devia ronronar tão alto”, disse Alice, esfregando os olhos e dirigindo-se à gatinha de maneira respeitosa, mas com certa severidade. “Você me acordou de um... oh, um sonho tão lindo! E estive junto comigo, Kitty... por todo o mundo do Espelho. (CARROLL, 2009, p. 313)

Nas duas obras há o desvinculo da fusão real/fantasia quando o leitor descobre que o sonho é o eixo dessa composição.

Já na estética moderna, haja vista que a produção de Carroll é do século XIX, fator já abordado no segundo capítulo, houve uma nova configuração da relação real/fantasia nas narrativas, como estamos discutindo.

Marcado por um *zeitgeist* geral, as modalidades artísticas desenvolveram um novo modo de representatividade no interior do objeto artístico, denominado por Rosenfeld como “desrealização”. No contexto deste trabalho temos discutido tal aspecto na literatura infanto-juvenil contemporânea associado ao realismo maravilhoso das literaturas hispano-americanas. Já vimos que tanto na crítica brasileira como da região espanhola tal influência é destacada.

Levando em conta essas considerações, acreditamos que *A casa da luz* já apresenta uma nova forma estrutural quanto à fusão real/fantasia em relação à época de Carroll. Diferente da Alice deste, a Alicia⁴³ de Docampo, ao sair do interior de um quadro artístico, não despertara de um sonho, ao contrário, a personagem, além de aceitar sem duvidar de suas aventuras no interior de outro plano, não hesita quanto ao ocorrido. Quando sua mãe questiona onde esteve a filha por um longo tempo, Alicia diz com naturalidade: “Por aí”:

Alicia chegou á casa e foi dereita á cociña. Adela e Amaro estaban a preparar a cea.

- Ola – saudou a nena.

- Ola, Alicia – repondeu súa nai ao saúdo.

- Onde estiveches todo o día? [...]

- *Por aí.* (DOCAMPO, 2002, p. 182) (grifo meu)

Já a Alice de Carroll diz à irmã que teve um curioso sonho, como vimos na citação anterior. Se há uma intertextualidade efetiva entre *A casa da luz* e uma das obras de Lewis Carroll, a questão ainda está em aberto. *Mas* um fator é certo: no campo teórico da Literatura Infanto-Juvenil, Lewis Carroll foi um marco para a consolidação de um projeto estético no gênero, sobretudo, pela fusão do real à fantasia, questionando *o que* é real? E instigando, por sua vez, uma importante reflexão: o racionalismo é a única base da verdade?

Quanto à contribuição básica de Lewis Carroll para a Literatura Infantil [...] consegue fundir o mundo real, conhecido, concreto (onde a vida cotidiana decorre) com o mundo imaginário, desconhecido e abstrato (onde o espírito do homem encontra espaço para se expandir livremente). Dessa fusão real/imaginário, resulta na matéria literária uma vivência muito mais rica ou gratificante do que a normalmente permitida pelo mundo real; ou então ameaçadora, pela descoberta, no mundo imaginário, de forças poderosas que a disciplina organizada do mundo real mantém ocultas e prisioneira. (COELHO, p. 1985, p. 132-3)

Outro aspecto apontado pela crítica quanto a esse livro do Docampo de 2002, é sua inovadora ilustração, que tem como propósito despertar um efeito visual no leitor, como destaca Maria Jesús Fernández:

Con estas premisas o traballo de ilustrar o texto era un difícil reto que asume maxistralmente Xosé Cobas. Este artista, inspirándose en mestres da pintura de todos os tempos, ofrece coas súas suxestivas imaxes o complemento axeitado para esta historia na que se invita a “mirar” máis alá do que hai representado nun lenzo. (FERNÁNDEZ, 2003, P. 60)

⁴³ Alicia é a forma galega do nome Alice. No trabalho optamos pela não tradução.

Fernández acrescenta ainda que *A casa da luz* é uma das singulares obras do período, já que tem como propósito despertar a sensibilidade estética do leitor, não só via leitura, mas também pelas ilustrações, por meio do diálogo entre texto e imagem, relação em voga na produção literária contemporânea:

[...] pola calidade dos libros editados, moitos deles auténticas obras de arte, destinados non só a espertar o desexo lector senón tamén a educar a sensibilidade plástica dende os primeiros anos, achegando os nenos e nenas a fermosas e vanguardistas propostas, nada compracentes cunha iconografía tradicional. (FERNÁNDEZ, 2003, p. 56)

4.3.2. Análise

A casa da luz é composta por dois enredos: o desenvolvimento da amizade entre um grupo de crianças com um senhor marginalizado socialmente e a história do pintor Duarte, abordada, sobretudo, por um de seus quadros.

Na cidade de Eiravella vive um grupo de crianças que são grandes amigos: Alicia, Álvaro, Aida, Alba e Anxo. Com intenção de ter um espaço só deles, o grupo empenha-se na construção de uma cabana. O problema é que o espaço nunca fica pronto, tanto pelas ausências da comandante principal, Alicia, pelos seus constantes castigos; quanto pela dificuldade das crianças trazerem todo material necessário. A concretização desse projeto só ocorre por meio da ajuda de Pumariño.

A personagem representa um velho senhor marginalizado socialmente em consequência da violência civil que vivenciou quando criança e que até hoje não se recuperou. Ele vive isolado dos habitantes de Eiravella e é visto com desconfiança no local. Essa suspeita faz com que os pais das crianças as proibam de falar ou se aproximarem de Pumariño. Mas Alicia, a mais esperta do grupo, comete tal ousadia e viola uma das regras da cidade ao cumprimentar e conversar com o senhor. Na conversa, Alicia relata a Pumariño a dificuldade da realização do projeto dela e de seus amigos quanto ao término da construção da cabana. Ao interar-se da dificuldade das crianças, Pumariño toma a iniciativa de ajudá-los. Após essa ação, as crianças e este iniciam uma confiante e consistente amizade, marcada por um grande segredo: Pumariño revela a seus novos amigos uma passagem mágica: a entrada em quadros artísticos. Tal desvendamento leva a outra história do livro: a do pintor Duarte.

Duarte, assim como Pumariño, é um artista – pintor de quadros. Com o desenvolvimento de muitas atrocidades na vida humana atual como o trabalho escravo, a perda da identidade, a opressão, o pintor não consegue encontrar um meio de terminar seu trabalho. Diante dessa situação, Duarte resolve refugiar-se dentro de um de seus quadros “A torre”.

No contexto da obra, esse quadro é central nas duas histórias desenvolvidas no livro: pois é nesse espaço onde Pumariño e seus amigos vivenciam a principal aventura, bem como consolidam a amizade do grupo. Além disso, essa aventura soluciona o problema da história do pintor Duarte que consegue encontrar uma saída para o término de seu quadro: a visualização do Belo mesmo em um mundo caótico, resultando, por sua vez, numa nova composição do quadro “A Torre”, agora finalmente concluída.

Desse modo, a composição da obra centra-se na mescla desses dois universos – o plano real das personagens e o plano artístico, representado pelos quadros de Durval.

A partir da configuração desse universo, *A casa da luz* ficcionaliza dois temas centrais – a opressão e a busca da libertação (pela procura identitária), bem como as particularidades do universo artístico. A integração dessas questões compõe o conflito dramático do texto: em um mundo cheio de injustiças e autoritarismo é possível a preservação da identidade e a sobrevivência da Obra de Arte?

O eixo composicional da obra é Pumariño. Na obra a personagem simboliza tanto a memória da guerra, como, compõe os dois mundos – o real e o maravilhoso.

Na população de Eiravella, Pumariño é considerado um resquício tanto da guerra quanto da insignificância social. Identificado pela população da cidade como louco e tolo, a personagem nem estabelece contato com ninguém da cidade e nem se identifica com os costumes do local, como registra a fala de Adela, habitante da cidade:

- O mellor que podemos facer todos con Pumariño é deixalo en Paz [...] **El ten a súas manías e nós as nosas**, pero se temos máis entendemento debemos usalo para non nos rir del nin andar a lle gastar bromas. (DOCAMPO, 2002, p. 22) ⁴⁴ (grifos meus)

Para os habitantes da cidade, Pumariño tem manias muito peculiares como escaravelhar nas paredes da cidade, juntar tudo o que encontra pela rua e limpar com imenso prazer os entulhos antes das construções civis, recolhendo todos os objetos que já não

⁴⁴ As citações da obra pertencem à seguinte edição: DOCAMPO, XABIER P. *A casa da luz*. Vigo: Edicións Xerais, 2002.

desempenham sua função prática. Ninguém na cidade faz o serviço melhor que Pumariño, que além de deixar tudo limpo, não cobra nada pelo trabalho:

Ía empurrando (Pumarinõ) unha carreta onde se podía ver, entre outras moitas cousas, unha cadeira, un tallo alto, un espello enmarcado e unha persiana, o que quería dicir que alguén o chamara para axudar nalgunha reforma, o tipo de traballo en que estaba especializado o home. **Cada vez que alguén facía unha reforma desas en que hai baleirar de todo un local, chamaban a Pumariño.** No medio da foula e dos cascotes movíase como unha troita no río. Algo así coma se dixesemos: ti tira canto teñas que tirar, que despois vén Pumariño e déixacho todo libre en menos tempo do que levou botalo en baixo. **El aproveitaba case todo canto fora desbotado. Afastaba con coidado as cousas que lle interesaban e levábaas para a casa antes de comezar a derruba. Ninguén sabía con qué obxecto nin qué destino lles daba a aquelas cousas. Depoís libraba de entullo o lugar e limpaba sen descanso, como se aquel traballo lle dese una felicidade especial.** En menos tempo ca ninguén deixaba todo limpo e preparado para traballar na nova construción. (p. 28) (grifos meus)

Todo esse universo enigmático em torno de Pumariño e suas manias desperta a curiosidade de Alicia de saber *quem* é este homem, *por que* as crianças da cidade (inclusive) seus amigos têm medo dele. Sendo Alicia quem é, esta curiosidade não será desprezada (como veremos).

No contexto da obra Alicia é a comandante do grupo de amigos da história. É aquela que sabe *o que* fazer, *como* fazer e nunca desiste de suas curiosidades, e por elas também, sempre se coloca em apuros, principalmente com seus pais. Essa particularidade de Alicia é retratada logo na abertura do livro:

Hoxe é o primeiro día que Alicia sae da casa depois de dúas semanas de “arresto domiciliário”. Resulta que Alicia quixo ver as estrelas a pleno día e... a pouco máis veas. (p. 7)

Logo na abertura, o narrador já destaca o modo peculiar de Alicia resolver suas coisas – sempre do seu jeito, maneira esta que muitas vezes não apresenta bons resultados:

Pero Alicia é moi traste, mesmo se pode dicir que moi trastísima, se é que a este adxectivo se lle axeita tal superlativo. E todo lle vén do seu ingobernable desexo de saber, de coñecer e de experimentar. Non lle chega con que lle digan que as abellas teñen un aguillón co que pican a quen as molesta e que esta picadura é moi dolorosa e mesmo perigosa. Non. Ela foi escravellar cun carabullo nun enxame e rematou nun centro de urxencias hospitalarias coa cara como un saco de patacas, pero, iso si, co coñecemento científico e experimental dos efectos do aguillón das abellas cando as molestan.

- O que máis pena me dá é lembrar que as abellas que me picaron morren – díxolle a seu pai cando ían no coche camiño do hospital.
- Mira, Alicia, non me veñas agora con esas, non vaia ser que ademais das picaduras da cara che teñan que poñer uns fomentos no cu das azoutas que che dou – entreviu a nai virádonse para ela e poñendolle unha cara de ferreiro que a fixo calar de contado. (p. 7-8)

O modo como o narrador presenta Alicia, por exemplo, o seu modo irónico e ao mesmo tempo humorístico de destacar os resultados das accións da personagem, podería levar a interpretación de um autor onisciente intruso⁴⁵. Mas, na obra, predomina um narrador onisciente neutro: que se interpõe entre o leitor e a obra, mas não para instruir. É um estilo do autor, como já destacamos, desenvolver uma narração oralizada, como se fosse uma conversa. Desse modo, sua “intervenção” funciona mais como indício para o desenvolvimento da narrativa, especialmente, pela caracterização das personagens como o outro aspecto de Alicia destacado pelo narrador, ainda na abertura:

Con frecuencia métese en cousas que acaban en castigos. Non é que sexa mala, que non é nin un pouquiño. **Seguramente hai no mundo moitísimas nenas de tan bo corazón como ela, pero ningunha que o teña máis bo.** Non hai necesidade ou miseria que non a sinta como propia, que non lle dea mágoa. As desgracias alleas pónena triste e as inxustizas alorízana. (p. 7) (grifos meus)

Esse outro traço de Alicia, bondosa e avessa à injustiça, unido à maneira peculiar de resolver as coisas só do seu jeito configura-se como um importante indício do prosseguimento da narrativa. Na verdade, notamos que tanto a caracterização de Pumariño como a de Alicia serve como indicativo estrutural do desenvolvimento da trama: o mistério em torno de Pumariño desperta a curiosidade de Alicia sobre ele. Após descobrir seu assombroso passado, a menina, pela sua bondosa personalidade, busca uma aproximação, ocasionando, por sua vez, o desenvolvimento de uma amizade cheia de mistérios, unida pela confiança mútua entre os envolvidos.

Após a investigação de Alicia sobre a vida de Pumariño, ela descobre, por seu pai, o sofrimento militar que o homem carrega desde criança, propositado pela Guerra.

Amaro, pai de Alicia, é retratado como um homem que valoriza a história pessoal de cada um, a filha, esperta que é sabendo desse atributo do pai, aproveita para saber *qual* é a história de Pumariño:

⁴⁵ A classificação do narrador utilizada neste trabalho tem por base o livro de Ligia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo* (1985).

- Papá, ti dixéshesme unha vez que cada ser humano ten a súa historia e que de sabérmola enteira e afeito, seguramente seríamos máis comprensivos uns cos outros. Ti sabes a historia do Pumariño? [...]

- Escoita, Alicia, houbo unha vez unha guerra. Foi antes de nacermos tua nai e mais eu, pero aos teus avós tocoulles vivila de preto. Foi como todas as guerras, un fato de barbaridades, mais en Eiravella a guerra non se notaba moito, a non ser que as guerras, aínda que estean lonxe, sempre rematan por borrifar a todos. O Pumariño vello, o pai deste, era un bo home. Intelixente e falador. Un día chegaron uns homes á súa casa e matárono. Á Muller fixéronlle as atrocidades máis grandes, pero sobreviviu. E todo diante do rapaz, que daquela teria cinco ou seis anos.

Alicia escoitaba todo con moita atención. Notaron que un estarcemento lle percorría o corpo.

- E foi por isso polo que ficou así, sen falar?

- Isso xá non cho sei. Xa che dixen que hai quen di que si. E algo debe haber porque sempre que vê a dous que se pegan, aínda que sexa de broma, ponse moi mal, pillá moito medo e dá en chorar. [...]

- E por que anda sempre a furar nos valados?

- Ves – falou o pai dando un golpiño na mesa coa cota do coitelo-, iso si que o sei eu ben, que llo sentín á própria nai del, Deus a descanse. Cando xá o Pumariño era un mozote duns vinte anos ou por aí, un que fora moi amigo de seu pai véu de Cuba, que fuxira para América ao estalar a guerra, e deu en falarlle de que, antes de el embarcar, o Pumariño vello dixéralle que agachara un puchero con moedas de ouro nunha obra que estaba a facer, porque era canteiro. Entón desde aquela deulle por procurar o puchero das moedas de seu pai. A nai díxome a min que non había tal, pero que non era quen de lle tirar a manía da cabeza. (p. 22-25)

Após descubrir a triste historia de Pumariño, Alicia só não entendeu por que as crianças da cidade têm medo dele. Ao perguntar para o seu pai, este diz que, provavelmente, os pais fizeram isso por não quererem que os filhos falem com Pumariño. Nesse momento, Adela, a mãe de Alicia, que, no contexto da obra, atua como uma personagem tipo, representante dos habitantes de Eiravella, se intromete:

- Ben – empezou Adela -. Tamém hai que ter en contan que **Pumariño é un toliño que non rexe no seu sentido**, e non se sabe o que pode facer unha persoa que non goberna ben a cabeza. **Por iso os pais queren que os seus fillos e as súas fillas xoguen cos rapaces do seu tempo e non co Pumariño por boa persoa que pareza.** (p. 26) (grifos meus)

Adela representa as mães e os pais da cidade que acreditam que Pumariño é um bobo e louco, por isso, aconselham a filhos que fiquem longe do homem. Mas, sendo Alicia quem é, tal conselho não será seguido, sobretudo, agora que sabe que Pumariño é um homem injustiçado e que sofreu muito pelas iniquidades da Guerra. E, de fato, no dia seguinte, quando encontra Pumariño pela primeira vez, depois de descobrir sua história, a primeira coisa que faz Alicia é violar a regra de sua mãe: “- Ola Pumariño. Eu son Alicia (p. 29).”

Tal gesto será o início de uma grande amizade entre Alicia e seus amigos: Álvaro, Aida, Alba e Anxo e o misterioso homem de Eiravella. Embora a iniciativa tenha partido exclusivamente de Alicia, a amizade de Pumariño é com o grupo.

Inicialmente, os amigos de Alicia não gostaram da idéia, já que os seus pais tinham sempre alertados para ficarem longe de Pumariño:

- Eu non lle falo – dixo Alba -. Ademais estou segura de que se o fixese habíanme berrar na casa.
- A min tamén, que un día estaban os meus pais falando diso e dixéronme que non se me ocorrese pararme con el – engadiu Aida. (p. 15)

Mas, no desenvolvimento da narrativa, nota-se que tanto Pumariño quanto as crianças vão desenvolvendo gradativamente um elo cada vez mais forte de confiança mútua, levada até o limite de uma verdadeira amizade: onde os segredos mais bem guardados são revelados.

A primeira aproximação entre Pumariño e as crianças é simbolizada pela finalização da cabana tão sonhada por estas. Com a ajuda do novo amigo, esse sonho foi realizado finalmente e em poucos dias:

En dous días a cabana ficou rematada e os rapaces puideron gozar dela. Alí se reunían cada día, coversaban das súas cousas e planificaban os seus xogos. A cabana acabou por ser unha edificación máis de Eiravella, por todos coñecida.

Pumariño non volveu máis por ela, como sabendo que era cousa dos cativos e que coa axuda prestada acababa toda a súa relación con ela. Pero, iso si, **os pequenos perderon toda actitude de desconfianza cara ao home** e agora paraban con el cada vez que o atopaban pola rua. **Saudábano como a un amigo e el correspondía cos seus acenos e con mostras de satisfacción por aquel novo xeito de relación que se establecera.** (p. 34) (grifos meus)

Como já se destacou, a confiança entre os novos amigos cresce gradativamente a cada ação conjunta. Iniciada pela construção da cabana das crianças; o próximo estágio desenvolve-se agora no espaço de Pumariño – sua casa.

A entrada das crianças na casa do amigo revelará a verdadeira identidade deste: outro Pumariño, muito diferente do retrato que o povo de Eiravella compõe: um pobre senhor, vítima de uma guerra que, além de ter ocasionado sua mudez, originou também sua loucura, esta identificada pelas manias singulares do personagem como furar parede, recolher as sobras dos objetos dispensados pela população e avesso a qualquer manifestação de agressão. Ademais da revelação da verdadeira identidade de Pumariño, o ingresso das crianças no

espaço particular deste, desvenda outro universo para elas – um universo mágico, onde os objetos da realidade compõem outra dimensão – mágica, maravilhosa da vida.

A casa de Pumariño é retratada como um espaço enigmático e mágico ao mesmo tempo. Local onde as fronteiras entre o real e o maravilhoso se compõem para anunciar uma nova perspectiva, uma nova direção. Tal visão é retratada especialmente pelos objetos presentes na sua casa:

Os nenos ollaban todo aquilo como se acabasen de entrar nun lugar máxico, onde cada cousa cobrara un significado especial, distinto da función para a que fora feito. Por iso as chaves non facían pensar en portas de edificios comuns, senón noutras que gardasen lugares fantásticos; as botellas facían lembrar o obradoiro do mesmo Merlín; os espellos reflectirían imaxes dos contos marabillosos... (p. 43-44) (grifos meus)

O deslocamento do real ao maravilhoso, simbolizados nos objetos presentes na casa de Pumariño, não recebe um tratamento brutal, já que a maravilha parte da própria realidade: “o insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: maravilha é (está) (n) a realidade” (CHIAMPI, 1980, p. 59). Os objetos presentes na casa da personagem são os mesmos objetos que ele recolhe da cidade de Eiravella:

Estaban pasmados coa contemplación daquel lugar.
A casa era dunha soa estancia ampla. Unha das paredes ocupábaa case enteira unha cama de ferro. Noutra aliñábanse unha cociña de leña, un vertedeiro e unha mesa grande. A terceira, a non ser o espacio da porta, estaba ocupada por uns enormes andeis ateigados dos máis raros obxectos que se poidan imaxinar. Eran moitas das cousas que Pumariño apañaba nas obras de reforma en que axudaba, pero os máis delas eran aquelas que atopaba agochadas nos valados. (p. 43)

Ao integrar a Pumariño, tais objetos incorporam uma função mágica, mas, sem perder seu vínculo com a realidade.

No início da nossa análise, destacamos Pumariño como elemento estrutural central de nossa interpretação. No contexto da obra, a personagem apresenta um duplo retrato: marginalizado e não compreendido pela sociedade de Eiravella. Mas, o relacionamento das crianças com Pumariño revela seu outro lado: o intenso valor que Pumariño confere aos objetos que se relacionam com sua identidade.

A intensa procura da herança de seu pai: representado pela incansável busca do “pucheiro de oro”; o relacionamento verdadeiro que estabelece com seus novos amigos; a descrição de sua casa, composta pelos objetos que recolhe na cidade e descartados como lixo

pelos moradores, que constituía um mistério na cidade: “Ninguén sabía con qué obxecto nin qué destino lles daba a aquelas cousas” (p. 28). Agora é esclarecido: Pumariño representa a recuperação da identidade do local. O próprio narrador destaca a casa de Pumariño como um museu arqueológico: “Aquilo recordaba moito un museo arqueolóxico” (p. 43).

Associação da casa de Pumariño com um museu arqueológico é outro indício da função que a personagem exerce na narrativa: procura e preservação da identidade da sociedade na qual se integra. Um Museu Arqueológico é representativo da preservação cultural de um povo, já que é uma instituição voltada para o recolhimento, organização, preservação de materiais que representam uma dada época.

Para Pumariño todos esses objetos, tanto os já desprovidos de sua função pragmática, como os que ainda têm valor, especialmente por serem muito antigos como jóias e moedas, representam um grande tesouro para ele e nunca mostrado a ninguém:

Aquel era o verdadeiro tesouro de Pumariño, e seguramente tiña un valor material que para aquel home representaría unha considerable cantidade, mais ben se vía que el nin sequera o considerara. Tamén é moi probable que os rapaces fosen as únicas persoas, fora do mesmo Pumariño, que tivereran a oportunidade de velo. Ese pensamento percorreu o grupo como unha mensaxe telepática, todos sentiron a emoción de que aquel home estaba a lles dar unha proba de confianza que nunca antes lle dera a ninguén. (p. 46)

Além desses objetos antigos que Pumariño recolhe de Eiravella, a personagem também metaforiza a preservação de sua identidade pelas pinturas que faz, outro segredo de Pumariño revelado às crianças – artista:

[...] Pumariño, ti es un grande artista e iso debe sabelo todo Eiravella. Hai que lles dicir que temos un gran pintor entre nós e non sabíamos nada.

Ao escoitar isto último Pumariño mudou o seu rostro sorrinte e satisfeito por una fase asustada e preocupada, ao tempo que negaba abaneando a cabeza dun lado a outro con violencia.

- Non queres que digamos nada? – preguntou-lle Alicia ao home, negando unha e outra vez coa cabeza -. Pois non te apures que por nós non se vai saber nada. (p. 48-9) (grifos meus)

As pinturas de Pumariño simbolizam, assim como os objetos que estão em sua casa, a forte ligação da personagem com sua cultura. Tal fator é inferido pela descrição do processo artístico da personagem o qual é bem explicitado na obra, quer seja, a representatividade de seus quadros tem como eixo o que está ao seu redor. Mesmo quando se espelha em outro artista, Pumariño só consegue retratar o que tem ligação com ele, com o seu universo. Esse

estilo estético das pinturas da personagem é ficcionalizado, por exemplo, na relação que estabelece com a obra de Albrecht Dürer⁴⁶.

Um dos quadros de Pumariño representa duas mãos. A obra foi inspirada num quadro renascentista alemão. Quando as crianças estão falando sobre o quadro, Pumariño lhes mostra a origem de sua idéia:

Era unha folla dun libro que lle amosou a Alicia. Tratábase dun texto sobre do pintor renacentista alemán Alberto Durero e, embaixo de todo, nun recadro pequeno, **un debuxo que representaba dúas mans dereitas como as que debuxara Pumariño**. A nena estivo a ollalas un pouco. Depois colleu a man coa que Pumariño termaba do papel dando votas. Observaba a palma e o dorso con coidado.

- Si – dixo Alicia de ali a un pouco -, xá vexo que este pintor tamén pintou unhas mans dereitas. Pero as que están aí, nesa parede, non son estas que están no papel. Aquelas son as túas. **Ti pintaches as túas propias mans**. [...] **Estas de aquí só valeron para que ti reparases nas túas**. (p. 48) (grifos meus)

As pinturas de Pumariño reforçam um dos temas da obra – a preservação identitária, mesmo quando ocorre uma fatalidade. Pumariño é vítima da guerra, teve sua vida destruída, mas, embora sua identidade tenha sido abalada (pela morte de seu pai, os abusos com sua mãe), a personagem não desistiu de reconstituí-la, mesmo que a população de Eiravella o tenha por louco. O registro do mundo que o cerca é a garantia de saber *quem* é e suas pinturas simbolizam esse vínculo da personagem com o que lhe pertence, como explicita o seguinte diálogo entre Alba e Alicia:

- As mans, Alba, as mans. El viu aquelas que debuxara Alberto Durero e iso deulle a idea de pintar as súas propias mans. El pinta o que ve. [...] Por iso el pinta aquilo que tem diante dos ollos. Quería pintar unhas mans coma aquelas do pintor, pero as que coñece son as súas, e debúxaas.

- Xa, pero as paisaxes que pintou de Eiravella non as pode ver desde a súa casa. De donde as pintou?

- Non estou a dicir que as teña que ter diante, o que non ten é imaxinación, pero si memoria. El apréndeas e depois pintaas. Decátaste de que nas paisaxes non falta ningún detalle, pero tampouco hai nada que non estea na realidade? (p. 53)

Todo esse universo revelado por Pumariño às crianças representa o desenvolvimento de um vínculo muito forte de confiança entre os amigos, que está se desenvolvendo gradativamente como já se destacou. Após a construção da cabana, a descoberta do outro Pumariño, que os habitantes de Eiravilla não conhecem; o limite dos segredos desse

⁴⁶ Albrecht Dürer (1471-1528) representa um famoso pintor do Renascimento alemão.

enigmático personagem, “Pumariño é unha caixa de sorpresas continuas” (p. 54), e as crianças têm seu ápice no maior segredo de Pumariño: o vínculo com outro universo - o interior dos quadros artísticos. Além de ser o último e maior segredo de Pumariño, essa revelação unifica as duas histórias desenvolvida na obra: a da construção da amizade de Pumariño com as crianças e a história do pintor Duarte, resultando tanto na concretização da amizade do grupo como na resolução do impasse do artista.

A integração do mundo real das personagens ao universo artístico não foi ocasionada por explicações entre causa e efeito: Pumariño simplesmente entrou no quadro, e, revelou seu último segredo:

Foi visto e non visto. Agora estaba diante do cadro, agora non estaba alí. Na pintura non se notou cambio ningún. O mesmo cuarto, as mesmas dúas portas abertas e a terceira pechada, as mesmas liñas que se ían curvando, afastando do centro do cadro. E de Pumariño nin rastro. (p. 67)

Essa estruturação é própria da causalidade de narrativas do eixo do realismo maravilhoso:

[...] enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*. [...]

O regime casual do realismo maravilhoso é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza). [...]

Em suma, a causalidade interna (“mágica”) do realismo maravilhoso é fator de uma *relação metonímica entre os dados da diégese*. (CHIAMPI, 1980, p. 60-61) (grifos da autora)

No decorrer da narrativa Pumariño é retratado como misterioso e cheio de segredos. Tudo que é associado à personagem é enigmático: a própria personagem, seus objetos, sua casa, ou seja, o maravilhoso ligado à personagem é estruturado internamente por “uma *relação metonímica entre os dados da diégese*”.

De fato, Pumariño é o elemento estruturador central, como já se ressaltou, o modo de narração da obra, viés oralizado, insinua indícios gradativamente, configurando uma trama encandeada, especialmente, pela personagem. Pumariño pouco a pouco foi desenvolvendo uma amizade entre as crianças, centrada especialmente pela confiança, até chegar ao ápice de seu maior segredo: a casa da luz, a casa do pintor Duarte, espaço que dá título à obra. Pumariño é a personagem que tanto desenvolve a trama como o defecho da mesma.

A casa da luz pertence ao pintor Duarte. Em sua ausência, ele confia a Pumariño as chaves de sua casa. Pela descrição do espaço insinua-se que já está abandonado há bastante tempo. O lugar é retratado por um imenso vazio, só preenchido pelos quadros do pintor. Ao contrário das pinturas que estavam na casa de Pumariño, as que estavam na casa da luz despertaram um intenso deslumbramento nas crianças:

Os cativos ían de sorpresa en sorpresa con cada cadro que Pumariño lles descubría. Ao primeiro camiñaban ao longo da parede ollando cada cadro, pero pouco tardaron en correr pola sala, saltando dun a outro e chamando polos compañeiros para compartir un abraio ou unha emoción. (p. 63)

A diferença entre os quadros fora logo identificada:

- Non. Non me parecen obra de Pumariño – falou Anxo -. Son moi distintos dos que el pinta.
- Ademais, nin as paisaxes nin os rostros son coñecidos, e el sempre pinta cousas que xá temos visto algunha vez. (p. 64)

Pumariño confirmou que os quadros não eram seus.

- Pintáchelos ti, Pumariño? – preguntou Alicia procurando os ollos do home. Pumariño negou coa cabeza insistentemente.
Depois riu dun xeito algo extraño, era unha risada que nunca antes lle escoitaran. Estaba entre a satisfacción de ver aos rapaces abraiaidos co que lles amosaba e a de saber que era posuidor de algo que eles non tiñan, de gardar o fondo dun misterio que ninguén máis coñecía. (p. 64) (grifos meus)

Pela fala do narrador já se identifica que algo de especial há com estas pinturas, mesmo antes de Pumariño ingressar em um dos quadros.

A entrada nos quadros de Duarte prova *uma nova percepção da realidade*, como se, dentro deste universo ocorresse uma epifania, uma revelação sublime. Essa sensação é descrita tanto por Alicia quanto por Álvaro quando saem do quadro.

Alicia escolheu um quadro cuja pintura era uma maçã. Ao sair do quadro, ela descreve sua sensação:

- É fantástico!
Foi o primeiro que dixu cando se decatou de que volvía estar na bonita sala daquela casa a onde os levara Pumariño. [...]
- E el será unha mazá como outra calquera – falou Anxo.

- Non. Non é como unha calquera. Non é o mesmo que calquera mazá que probaras. Mesmo ao vela é igual ca esta, pero é distinta.
- É igual pero é distinta. Cada vez explicaste mellor, Alicia – díxolle Alba co aire retranqueiro. [...]
- Veredes – comezou a explicar Alicia, agora de costas ao cadro -. Vós vedes aquí esta mazá e pensaredes: E será unha mazá como as que teño visto e probado tantas veces. Pois non. Aí dentro decátaste de que non é coma ningunha das que teñamos visto e comido antes. É nova, como se nunca existise antes de ser pintada. Como se esa fose unha mazá única, que non hai outra igual. Non sei explicalo ben, pero cando estás aí dentro e a probas, pensas que non imita as mazás que hai nas nosas maceiras [...]
- Carai, como falas agora, Alicia! – admirouse Anxo.
- Si – dixo Alba -. Calquera que te escoite vai pensar que de aí dentro sae un máis listo. (p. 76-78)

Álvaro reforza a sensación sublime que o ingreso à pintura confere:

- Tiñas razón, Alicia, aquilo só se pode cualificar de marabilloso. É unha sensación fantástica. Ves as cores como non as viches nunca. Pero tamén te decatas de que a fraga que vês aí, pola aba dese monte abaixo, é unha cousa e a fraga pintada outra. Non é unha copia, senón que é outra fraga máis. Nova, distinta. (p. 83)

Esse tratamento “natural” da entrada em outro universo, diferente do mundo real das personagens, bem delimitado, nas falas de Alicia e Álvaro pela relação que estabelecem entre o objeto dos quadros com a realidade, no caso a maçã e a floresta, respectivamente: aponta para a configuração desencadeada das narrativas cuja modalidade é o realismo maravilhoso: “no realismo maravilhoso o insólito passa a receber um tratamento racional, anulando-se a diferença entre o natural e o sobrenatural” (PONDE, 1985, p. 161).

Embora as falas de Alicia e de Álvaro revelem uma nova percepção entre o mundo real e o mundo da arte, no contexto obra, a composição metalingüística tem como objetivo maior retratar a Obra de Arte como uma forma de registro cultural, registro de uma época, mesmo em um mundo cheios de injustiças como o autoritarismo, o trabalho escravo, a violência civil. Tal tema é abordado tanto nas pinturas de Pumariño quanto nas de Duarte. Neste aspecto embora com um estilo artístico diferente, os pintores têm uma preocupação comum: o retrato de uma época. Tal tema é desenvolvido no quadro central de a casa da luz, “A Torre”, pintura que atrai intensamente a Pumariño.

Apesar de ter mostrado os diversos quadros de Duarte, Pumariño já tinha em mente em qual quadro queria levar as crianças – o quadro “A Torre”:

- Onde agachaches as outras pinturas que había onte aquí? – volveu preguntar cun ton na voz que non deixaba dúbidas da súa esixencia de resposta.

Pero non a houbo, Pumariño volveu encoller os ombros, riu e foise onde o gran cadro, que tiña o lenzo volto contra a parede. Empezou a lle dar a volta. Facíao a modiño, coma se estivese a punto de desvelar un grande misterio. (p. 99)

Diferente das pinturas do día anterior, o quadro que Pumariño convida seus amigos entrarem, todos juntos, expresa uma inquietação nas crianças:

Cando o cadro estivo coa pintura cara a eles, o temor non diminuíu, senón que a este se lle engadiu unha sensación de inquietude que se acababa de instalar non corazóns dos cinco amigos ao contemplar aquela tea. (p. 99)

A expressividade melancólica do quadro é ressaltada somente na relação das crianças e a pintura, Pumariño, por sua vez, seguia “sen dar ningún sinal inquietude ante aquela pintura” (p. 101), como destaca o narrador. Somente nas crianças que essa sensação é acentuada:

Os rapaces observaban en silencio a pintura. Nos seus rostros sérios debuxábase desta vez un certo desagrado, moi distinto daquela ledicia e da curiosidade que lles produciran os cadros que viran a propor entrar naquel mundo que o lenzo agoiraba. [...]

A sensación que me dá é de tristeza [...] (Alicia)

- Poida que teñas razón – falava agora Álvaro -, pero non é como os outros. Este non me convida a entrar, como pasaba con calquera dos que vimos onte, nos que nada máis velos xá che apetecía meterte neles. (p. 100-1)

Tanto a oposição entre esse quadro e os anteriores, quanto à escolha de Pumariño para entrarem todos juntos nele, funcionam como um indício da importância desta pintura. De fato, no interior deste quadro desenvolve-se a intriga central da obra: tanto do plano real como da fantasia, neste objeto, os dois mundos se compõem.

O interior do quadro ficcionaliza a história que vivenciou Pumariño: as atrocidades da violência, e, a separação entre os habitantes da cidade e o povo que teve sua identidade roubada. Desse modo, a pintura de Duarte nada mais é do que a representação da história da personagem Pumariño, memória de uma guerra.

Esse mundo cruel retratado bloqueia a concretização da obra de Duarte, o qual se refugia para interior de sua pintura, ocasionado pelo seguinte questionamento: ainda é possível o Belo na Obra de Arte em um mundo cheio de injustiça?

Para ficcionalização da guerra, Xabier P. Docampo opta por uma narrativa configurada pela fantasia moderna, ou seja, pela nova forma estrutural desenvolvida na literatura infanto-juvenil atual:

El auge de la fantasía en la literatura infantil y juvenil actual se ha realizado, por una parte, a partir de la reivindicación del folklore de la década de los setenta e, por otra, a causa de la influencia de diversas variantes del “realismo mágico” aparecido en la literatura adulta en esa misma época. (COLOMER, 2007, p. 130)

A configuração estrutural da obra de Docampo assemelha-se à forma narrativa do realismo maravilhoso da literatura latino-americana: o maravilhoso parte do absurdo da própria realidade:

A literatura infantil de hoje trata o maravilhoso em situações tão reais que não despertam estranheza, pois o absurdo está na própria realidade que está sendo denunciada simbolicamente. Assim fundem-se os níveis do sonho, da fantasia e da realidade. (PONDÉ, 1985, p. 162)

Simbolicamente *A casa da luz* ficcionaliza a Guerra Civil Espanhola, representada na história da personagem Pumariño e retratada no interior do quadro de Duarte “A Torre”, ou seja, pela fusão de dois níveis: real (representada pela personagem Pumariño) e fantasia (representada no interior de um objeto fictício).

A entrada no quadro pelos seis amigos logo já anunciou a sensação de mistério: representado pelo enorme labirinto que encontram assim que ingressam na pintura. Posteriormente perceberam que estavam enganados, já que, não era um labirinto, mas sim, grandes colunas a qual o centro é a Torre:

Comezaron a andar polo medio daquela paisaxe entre curiosos e asustados. O sorriso Pumariño tampouco non era o mesmo de sempre, coma se estivese a perder aquela seguridade que o caracterizaba. Pouco tardaron en se decatar de que non estaban dentro dun labirinto sen saída, senón que había posición onde se podía observar que, desde alí, todas as fileiras de columnas confluían, moi longe, na Torre. Como se fose centro daquela estrutura, aínda que non era doado establecer referencias que permitisen situarse. (p. 104)

Logo que saíram da entrada “labiríntica” do quadro, a próxima vista era uma cidade e muito afastado ainda da Torre.

Antes de entrarem na cidade, os visitantes foram recebidos por dois homens, que logo, ocasionaram a recuperação da infância em Pumariño. Os guardas, no contexto do livro personagens tipos que representam a repressão, o autoritarismo; trouxeram a Pumariño a reminiscência da violência da qual foi vítima quando criança:

Seguiron a andar e non tardaron en se lles achegar dous homes vestidos dun xeito moi semellante á policía ou aos gardas de seguridade: uniforme azul, porra e grandes pistolóns ao cinto. [...]

- **A onde van vostedes? – preguntou um dirixíndo a Pumariño**, que se virou cara aos rapaces en petición de axuda. **A violencia que adiviñou no ton das palabras do garda fixera que o seu rostro virase pálido e os seus ollos amosaran o medo que lle meteran aqueles homes.** (p. 111)

Na descrição, o medo de Pumariño é ocasionado pela lembrança que teve dos homens que o deixou traumatizado quando criança. Tal reminiscência é estabelecida pelo tom que o guarda usa ao questioná-lo.

Na passagem, observa-se que apenas um guarda questionou Pumariño. Mas na descrição do narrador quanto ao medo da personagem, evidencia-se que é um retorno de Pumariño, enunciada, sobretudo, na expressão “*aqueles homes*”. O pronome “aquele” remete ao passado, unido ao plural, o conjunto de homens que mataram o pai e violaram a mãe de Pumariño.

Além de todos os esclarecimentos que os visitantes tiveram que dar aos guardas, estes estabeleceram algumas regras para a permanência na cidade:

- Moi ben. Pois agora podedes visitar a cidade, que non se diga que aqui non somos hospitalarios. Pero atendede ben estas normas, porque, de non facelo, podedes ter moi sérios problemas comigo. Primeiro, atravesaremos os campos onde traballa a xente sen vos parar a falar con ninguén, viredes na nosa compañía ata pasalos. Está prohibido falar cos traballadores, tanto mentres están a traballar coma se encontrades algún pola cidade. Segundo, non está permitido achegarse a menos de cen metros da Torre, pareceravos que non hai vixilancia, pero se vos atrevedes a pasar a liña granate, darésvos de conta de que si que a hai, mais daquela xá será demasiado tarde para vós. E terceiro, non está permitido facer fotografías en ningún lugar, nin sequera nos domicílios particulares. Está todo isto clariño? (p. 115)

Conhecendo o perfil das personagens, sobretudo de Alicia e de Pumariño, as ordens dadas pelos guardas não serão seguidas. A primeira a violar a regra, mais uma vez, foi Alicia. Pumariño até que tentou, mas, foi impedido no primeiro momento.

Como era uma cidade pequena, os visitantes logo chegaram ao objeto central do quadro: a Torre. Assim que a avistou Pumariño logo mudou:

A visión da Torre fixo em Pumariño un efecto estraño, que unha e outra vez o pulaba para traspasar as liñas que limitaban o paso, o que propiciou que um garda dos da aguiá o mandase cear para atrás en varias ocasións. Os rapaces tamén turraban por el cando insistía en se achegar máis, pero non lles resultaba doado contelo. Nos seus ollos puxérase unha ollada arelante que produciu en Alicia unha grande inquietude. (p. 123-4)

Essa relação de Pumariño com a Torre já anuncia que algo acontecerá de muito importante no local. Depois de visitar a Torre, pelo limite dos guardas, Pumariño e as crianças desceram novamente para cidade, não muito a gosto daquele, como destaca o narrador: “Pumariño avanzara os primeiros metros case arratrado, coa cabeza virada cara atrás e os ollos postos nas paredes da Torre” (p. 125).

Depois do teimoso Pumariño, foi a vez da curiosa Alicia desrespeitar uma das regras impostas. Ao ver os trabalhadores e notar o isolamento destes dos habitantes da cidade, já despertou em Alicia seu “ingobernable desexo de saber, de coñecer” (p. 7):

- Por que estará prohibido falarlles? Preguntou Alicia sen se dirixir a ninguén, como se o interrogante estivese dentro de si e lle saíra sen pensa-lo -. Pois a min gustaríame falar con eles. Saber quén son, de ónde veñen, qué fan... Todo.
- A ti si, muller. A ti si – entrevistou Alba -. Abonda con que cho prohibisen para que sexa o primeiro que queres facer. (p. 125)

E como Alicia não é de passar vontades... A menina logo se esqueceu da primeira proibição imposta pelos guardas e foi conversar com os trabalhadores, descobrindo uma nova história: “A xente sen ás”

O quadro da Torre é o retrato de uma ditadura. Ao ingressar na pintura as crianças e Pumariño vivenciam a história de uma cidade em estado de sítio, vigiada de todos os lados por guardas, cujo ápice das ordens provém da Torre, espaço que antigamente era construído para defesa em caso de guerra⁴⁷. Ao ingressar no quadro, os amigos tomam conhecimento de um povo oprimido identificado como “gente sem ás”.

No contexto da obra, a gente sem ás são trabalhadores, em regime de escravidão, de outra cidade que migraram de seu país de origem para recuperar sua liberdade. O contato

⁴⁷ Essa definição está presente no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

entre eles e os habitantes da cidade ou qualquer outra pessoa que não seja do grupo é proibido e a regra é respeitada com afinco no local:

Co lusco fusco ruas empezaron a se ver os traballadores que volvían dos campos e das minas. Pasaban ao lado deles cansos, a camiñar a modo e cos ollos postos no chan. Aínda que case ninguén ía só, a penas falaban entre si. Só andaban, arrastando os pés, vencidos polo cansazo. Distinguíanse dos outros habitantes da cidade, precisamente por esta actitude de cansazo e esgotamento, máis que por cousa ningunha, aínda que a maioría dos traballadores dos campos tiñan aquela cor azulada na pel e os mineros tiñana moito máis branca cós habitantes da cidade. Ninguén lles falaba e afastábanse deles cando se cruzaban, evitando a máis pequena rodazela, mesmo das roupas. (p. 125)

A descrição do narrador assemelha-se ao trabalho de campo de concentração: o cansaço, os olhos abaixados, a proibição de expressão. A gente sem ás são personagens tipos de um povo oprimido em busca de sua liberdade, esta metaforizada na busca do ás⁴⁸, como explicita o diálogo entre Lucrecia e Alicia:

- [...] nos pertencemos á xente que tivo ás e fóronlle arrebatadas. Hai moitos anos voabamos con liberdade, pero un día chegaron uns homes que pouco a pouco nolas foron arrincando.
Alicia estaba abraiada de escoitar o que a nena lle contaba. Aquilo da xente con ás era a primeira vez que o escoitaba.
- Tivemos que vir aquí porque este é o lugar de onde procedían os que nos deixaron sen a capacidade de voar – continuou a nena dos ollos negros-. Por tanto é aquí o lugar onde están as nosas ás, e eles son os que as teñen. Temos que atopolas e regresar.
- E onde teñen gardadas as vosas ás?
- Non o sei. Supoñemos que na Torre [...]. (p. 128-129)

Além do conhecimento da gente sem ás, a aproximação de Alicia a Lucrecia teve por resultado o encontro com o pintor do quadro: Duarte.

Por ter ficado tarde, as crianças e Pumariño decidiram passar a noite na cidade, desrespeitando mais uma das ordens estabelecidas pelos guardas. Alicia aproveitou seu contato com Lucrecia e pediu para ficar na taberna do pai da menina. Ao ingressar local, Pumariño é logo identificado por Duarte. O encontro entre as personagens ocasionou uma longa conversa entre os novos amigos: as cinco crianças, Pumariño e agora, Duarte:

⁴⁸ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* uma das acepções, em sentido figurado, do vocábulo “ás” remete a: coisa de grande valor.

- Ou sexa, que o pintor desaparecido estaba no interior deste cadro – falou Álvaro -. E leva aquí moito tempo?
- Se imos falar desas cousas será mellor que sentemos – dixo o pintor deixando caer na cadeira na que estaba cando entraran Pumariño e mais os rapaces. (p. 134)

A conversa entre os novos amigos centrou-se nas particularidades da obra de arte, no viés do pintor Duarte, sobretudo, da pintura na qual estão imersos no momento.

Duarte explica às crianças que para ele a única coisa que interessa em seu trabalho é a beleza: “Eu só quero pintar un cadro que sexa verdadeiramente fermoso” (p. 135).

Já discutimos que o processo artístico de Pumariño e Duarte, embora diferente, tem como mola propulsora o mundo que os cerca. Ao retratar essa situação opressiva: a prisão por necessidade; a perda identitária, Duarte não consegue visualizar o Belo em sua obra artística. Motivo do seu ingresso no quadro e de sua tristeza também:

- E este no que estamos é fermoso? Porque a min non mo parece tanto – entrevistou Alba -. Ou polo menos a min non me está a gustar.
- O pintor permaneceu un anaquiño en silencio e coa ollada posta por enriba das cabezas dos rapaces, como absorto nun pensamento triste.
- A min tampouco – confesou por fin.
- E logo por que o pintaches e depois entraches dentro del? – preguntou Alicia. [...]
- [...] Eu quería facer un cadro que falase do futuro que nos agarda, porque non sei se o sabes, pero estades nun futuro que non está moi lonxe; isto que vedes só está comezando a se albiscar polo outro lado do cadro.
- Carai! – contou Aida -. Pois depois de ver a estes traballadores que viven coma escravos, sen poder sequera falar con quen queiran, non me parece que lle cadre a iso que ti dis da beleza. Máis ben que é como se ti quixesses pintar o máis feo.
- Hai que se amolar cos rapaces que trouxeches, Pumariño! Son listos coma raios. Xa non me parece mal que lles contaras o noso segredo. Tamén isto me gustaría explicarcho ben. Eu quería pintar a posibilidade da beleza nun mundo que non me gusta. Por isso me tiven que meter no cadro, para saber se era posible.
- E éo?
- O pintor ficou calado. Ollaba aos rapaces un por un a procurar unha resposta nos ollos de cada un deles.
- Pode, pode que o sexa. Vós estades aquí e xá traedes a beleza. (p. 135-7)

Enquanto as crianças e Duarte conversavam, Pumariño escapou - agora era sua vez de contestar o autoritarismo dos guardas - seguindo o seu tão sonhado desejo desde o início da amizade com as crianças: a invasão da Torre, tanto fora quanto dentro do quadro.

A aventura vivenciada pelos novos amigos dentro da Torre resolve o conflito desenvolvido nas duas histórias de *A casa da luz* - a de Pumariño e o problema do pintor. Simbolicamente, a construção representa na narrativa o encontro e a recuperação com a

identidade roubada. Desse modo, a aventura vivenciada dentro do espaço entre os novos amigos representa a luta contra a opressão, o autoritarismo.

Quando as crianças e Duarte foram para a Torre, Pumariño já estava em cima do imenso edifício, e, finalmente com o seu sonho realizado:

Os gardas colocaran algunhas escadas contra a parede da torre, pero non eran suficientemente altas como para chegar a onde estaba o home. Outros reflectores máis pequenos alumeaban as escadas, e os rapaces puideron observar que Pumariño xá fixera outros furados na parede, cinco o seis. Ao velos, comprenderon o que ocorrera. Ao home tiráballe a Torre porque os seus muros exercían sobre del a atracción irreprimible de furar na procura do pucheiro de moedas de ouro que perseguía toda a vida.
- Escapou para furar na parede – falou Álvaro. (p. 143)

A imensa emoção de todos por Pumariño ter encontrado finalmente o pote do pai ocasionou felicidade e gritos das crianças atraindo a atenção dos guardas:

- [...] É un pucheiro. Pumariño atopaches por fin o teu pucheiro! – berraba Alicia ao tempo que abaneaba as mans para que o home se decatase da súa presenza.
- Pumariño! Pumariño! – berraban agora todos os rapaces para acadar a que o home ollase naquela dirección e os vise.
Así foi, e ao pouco Pumariño facíalles saúdos desde o alto, movendo dun lado a outro o pucheiro que tiña na man. Pero cos berros tamén se decataron os moitos gardas da aguiá que ali había e botaron a correr cara eles. (p. 144)

Atraídos pelos os berros, os guardas prenderam as cinco crianças e Duarte. Ao ver que seus amigos estavam em perigo, Pumariño começa a destruir o mais protegido símbolo da cidade – a famosa Torre. O evento singular e imaginável ocasionou uma imensa multidão de trabalhadores e de habitantes da cidade em torno da construção:

Pumariño furaba con rabia. Mentres, nos arredores había cada vez máis xente que contemplaban o traballo do home, que abría o muro coma un cóitelo quente entrando na manteiga, e vían cómo a parede se esfarelaba cunha facilidade abrainte. Aquela Torre imponente era agora coma un castelo de area.
- Moles parecen os muros que gardan ao poderoso que habita na Torre. Hoxe hai moitos aí que están a aprender o camiño da súa liberdade – dixo Duarte em alto. (p. 145)

A fala de Duarte já anuncia que Pumariño atua como herói para a libertação da opressão não só a dele como de todos. E de fato, a ação de Pumariño não é uma busca

individual, mas sim, coletiva – liberdade para todos. A destruição da Torre remete à destruição do autoritarismo e a afirmação identitária de um povo.

As crianças e Duarte são presos dentro da Torre. Mas, Alicia, esperta como sempre, não foi presa e ainda conseguiu retirar os amigos da cela onde foram trancados. Após inúmeras tentativas dos guardas em prenderem as crianças – um corre de um lado, outro de outro; os guardas finalmente conseguem capturar Alicia, fazendo-a de prisioneira nas mãos do temido Senhor da Torre, que assim que a captura, logo indaga: “- Onde está o home que ten o pucheiro? – perguntou irado o Señor da Torre” (p. 163). Vendo que o único interesse do Senhor da Torre é pelo pucheiro de oro que agora está nas mãos de Pumariño, Duarte estabelece um trato: Pumariño entregará o pote, se ele soltar Alicia e deixar todos livres. O acordo entre o pintor e o dono da Torre foi feito. Agora, só era preciso convencer a Pumariño:

- Pumariño, este home quere o pucherio. Di que é seu.
Cando sentiu o que lle dicía o pintor, desapareceu do seu rostro o sorriso e, cun movemento brusco, retirouse do abrazo do pintor. Apreixou o pucheiro contra o peito cos dous brazos, e negou insistentemente coa cabeza. Miraba ao seu amigo cos ollos moi abertos, coma para darlle a entender que non comprendía por qué lle pedia que se desfíxese da súa arela de toda a vida.
- Xa sei, xa sei. Non é del que é teu – Duarte faloulle a modiño nun ton moi cariñoso e comprensivo -. É o pucheiro de teu pai, pero é que se non llo dás non vai ceibar a Alicia nin nos vai permitir que nos vaíamos.
Ao sentir o que lle dicía o pintor, Pumariño ficou pensativo. Ollou para Alicia, que o miraba con ollos tristes. Depois virouse cara aos outros rapaces e nas olladas de cada un ía enxergando a súplica de que lle entregase o pucheiro ao Señor da Torre para poderen marchar de ali.
Comezou a andar cara adiante. Moi engordíño, con pasadiñas moi pequenas e pouco decididas. Arredou a modo o pucheiro do seu peito para llo ofrecer a aquel home que tiña a Alicia presa. (p. 172)

Pumariño, mesmo triste, decide devolver o pote ao seu inimigo, essa decisão, como explícito na passagem acima, é motivada pela cumplicidade da amizade que desenvolveu com as crianças ao longo da história.

A atitude do sofrido senhor simboliza o forte vínculo que desenvolveu com essa nova amizade – demonstrada na revelação de seus mais íntimos segredos, gradualmente. Agora, já não era mais possível o desvínculo, para ele, as crianças tornaram-se familiares. Desse modo, se levarmos em consideração o desenvolvimento de toda narrativa, a opção da personagem, embora pareça incoerente, pela intensa procura desse objeto ao longo de sua vida; revela o verdadeiro sentimento que ele tem por seus amigos.

Embora Pumariño já tivesse decidido, com certa tristeza, devolver o pote para libertação de seus amigos, foi Duarte quem influenciou o *modo* como ocorreu a devolução:

- Dállo, home – díxollo Duarte ben alto -. Dállo como lles dabas aos pompos que andaban nos piñeiros de detrás da casa.

O sorriso volveu de súpeto ao rostro de Pumariño e, nun movemento rapidísimo que apenas ninguén puído percibir, lanzou o pucheiro, que voou ata bater na cabeza do Señor da Torre.

O pucheiro de barro, que durante toda a vida perseguira o bo do Pumariño, escachou en mil anacos que saíron pola porta absorbidos polo aire da cidade, mesturados co seu contido. Parecían dirixidos por unha forza tan descomunal que ninguén dos presentes advertiu moi ben o que sucedera. Moito menos o Señor da Torre, que caeu para atrás arrastrando con el a Alicia, no intre mesmo en que todos puideron escoitar como Pumariño daba um berro grandísimo, inarticulado, un longo ouuuu...! (p. 172-173)

O modo que Pumariño devolve seu mais buscado objeto teve por influencia o pedido de seu amigo Duarte: “Dállo como lles dabas aos pompos que andaban nos piñeiros de detrás da casa” (p. 172). Tal atitude marca a resolução do problema do pintor, pois, é como se ele tivesse encontrado *uma forma* de retratar o Belo na Obra de Arte, ainda em um mundo injusto, que tanto procurava para finalizar sua pintura. Pois, ao quebrar o pote, e não somente devolvê-lo ao Senhor da Torre, como iria fazer Pumariño, ocorre um ato libertário coletivo: de amizade e cumplicidade entre os que integravam aquela cidade, como relata o narrador no primeiro parágrafo do último capítulo “A saída”:

Nada máis vérense fóra contemplaron que sobre da cidade estaba a caer unha chuvia de moedas. Anicouse o pintor e apañou do chan unha que lles amosou a todos. Pola súa cor amarela e o moito que relucía, parecía de outro, e tiña unha forma que lembraba lixeiramente unha á de paxaro. [...] Como se aquelas pezas tivesen o poder máxico de tirar dos corazóns a cobiza, formábanse grupos de xente que as repartían. Aqueles que tiñan máis compartían cos que só puideran xuntar unas poucas. Mesmo os lacazáns que tiñan por moito traballo anicarse para apañalas recibían a súa parte. (p. 174-5)

Assim, a ação de Pumariño resulta em um *happy end* para as duas histórias desenvolvidas em *A casa da luz*: a sua – consegue se integrar na sociedade, pela a amizade que faz e desenvolve com as crianças de Eiravella e a do pintor Duarte, que termina a sua obra.

O desenvolvimento da amizade entre o velho senhor e um grupo de crianças simboliza o ciclo da vida cujo eixo é a preservação da identidade. A tematização da amizade entre o grupo de amigos conflui num vínculo intenso marcado por pólos opostos que se integram por um elo comum: preservação da memória cultural - o antigo, personagem Pumariño e o novo,

as crianças. Tal tema é reforçado pela escolha estrutural da obra – conjunção do real ao maravilhoso:

Na busca de identidade, o realismo maravilhoso propõe recuperar o papel das crenças religiosas, da magia e das tradições populares, procurando trazer de volta o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Visa, com isso, tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma desejável comunidade sem valores unitários e hierarquizados. (PONDE, 1985, p. 163)

A história de Duarte também remete para o coletivo. A concretização do quadro apresenta como desfecho a esperança em um mundo melhor, sem atrocidades, e também para um novo modo de percepção por parte das personagens. Tal fecho é apresentado no próprio Epílogo do livro:

Para o outro día pola tarde Pumariño e os rapaces volveron á casa dos cadros. A porta estaba aberta, coa enorme chave posta na pechadura. Subiron á sala case sen agardar uns pólos outros.

Ali estaban, contra a parede, todos os cadros que había o primeiro día. Desta vez postos coa pintura cara ao centro da estancia á que lle daban unha luz especial. No medio e medio había um cabaleta co cadro da Torre. Puxéronse todos arredor del e puideron ver que desaparecera o labirinto. Agora só estaba a Torre, pero máis en primeiro plano e vista desde outro ángulo. Desde arriba. As cores xá non producían aquela sensación de inquietude que antes daban. Nas paredes da Torre víanse algúns buratos.

O que mellor se distingue, polo distinto encadramento da Torre, era a terraza, onde se vía aquela muller fermosa e feliz, apoiada no prisma de pedra. Aos seus pés o aire íalle pasando as follas ao libro de poemas. (p. 183-4)

A casa do pintor, sugestivamente denominada como a casa da luz, apresentou outra forma de perceber a realidade, especialmente, para as crianças. Quando Duarte identifica a entrada das crianças como um jogo, estas já não percebem mais tal evento assim, como destaca o narrador:

Os rapaces asentiron non moi convencidos, porque só lles parecera xogo ao principio, agora tiñan a súa estancia no interior do cadro coma algo distinto. Como una nova forma de ver a realidade, unha realidade nova. E isso xa non era um xogo. (DOCAMPO, 2002, p. 134)

O próprio Docampo destaca que uma nova percepção da realidade foi o objetivo de ficcionalizar uma aventura dentro de quadros artísticos:

Cando o lector ou a lectora chegue ao final do libro, haberá imaxinar que a vida de Alicia e dos seus amigos seguirá, pero terá que facelo pensando que xa nunca poderán ser os mesmos que eran antes de vistar a Casa da luz... (DOCAMPO, 2002, p. 190)

Por fim, como destaca Roig Rechou sobre o gênero, a narrativa infanto-junvenil galega atual apresenta:

[...] abundantes as obras, sobre todo fantástico-realistas, que **recuperan e recrean lendas, símbolos, ambientes populares e literarios galegos e mesmo doutras culturas**, unha corrente coa que quizais se quere reponder á globalización, resaltando valores identitarios, tanto autóctonos como de culturas alleas, posibelmente con intención de coñecer ao outro e así establecer unha mellor convencia.” (ROIG RECHOU, 2008, p. 114-115) (grifos da autora)

Em nossa análise apontamos que *A casa da luz* aborda uma mescla de temáticas, ao mesmo tempo em que se ficcionalizam as atrocidades de uma guerra, também retrata o poder que tem uma sincera amizade e a força da obra de arte.

CAPÍTULO 5

POR DENTRO DA ARTE: UM ESTUDO COMPARADO DE *AMIGOS SECRETOS* E *A CASA DA LUZ*

*A “mentira” da ficção literária é
um caminho insubstituível para
verdades importantes que sem ela
nos escapariam.*

(Leandro Konder)

O presente trabalho centra-se no estudo comparado de dois sistemas literários periféricos, literatura infanto-juvenil brasileira e galega. Ao longo de nossa discussão, apontamos que ambas as produções, na contemporaneidade, atingiram uma maior estabilidade e representatividade estética, em relação às fases anteriores, não só dentro de seu espaço de produção, mas também, dando início a uma projeção internacional. Tal *status* foi ilustrado pela produção de Ana Maria Machado, no campo brasileiro e Xabier P. Docampo, no galego, *corpus* de nossa pesquisa. Para verticalizar nosso estudo, optamos pela análise de duas obras metalingüísticas de cada autor, já que tal composição revela, de alguma maneira, a concepção de arte na literatura infanto-juvenil de ambos. Neste capítulo, apresentaremos o cotejo de ambas as obras.

A aproximação entre *Amigos secretos* e *A casa da luz* se dá pelo seguinte viés - obras que discutem o universo da arte, principalmente, através da fusão do mundo artístico às personagens. Para o cotejo das narrativas, adotamos esse elemento literário como alicerce para a seleção de alguns pontos centrais em cada texto. Cabe ressaltar que, nossas escolhas estão em consonância com a análise literária que efetivamos de cada obra, apresentada nos capítulos três e quatro desse trabalho.

5.1. O Segredo

Em *Amigos secretos* e *A casa da luz* o segredo configura-se como um elemento composicional importante, pois, tanto o envolvimento das personagens com o universo artístico é submergido pelo lema de um grandioso e importante segredo como o desenvolvimento da trama é desencadeado por ele.

Na obra de Machado, o segredo é o encontro das personagens do livro, Turma do Clubinho, com o universo ficcional, *Amigos Secretos*, estes representantes de grandes personagens da literatura. Tal segredo compõe o fio condutor da história narrada na obra:

Na verdade, estou cheio de dúvidas. Nem sei se devia estar aqui contando o que aconteceu. Afinal de contas, é um segredo. Meu e dos meus colegas. Mas a única maneira de pedir ajuda é contar. E a gente está precisando muito de ajuda. Então, não tem outro jeito...
Contamos! (p. 9)

Como acentua Pereba, o narrador, a revelação do segredo é necessária para a solicitação de ajuda da Turma do Clubinho. Como vimos, o auxílio pedido é o retorno dos

Amigos Secretos, remetendo, por sua vez, na indagação central da obra - *como* não deixar que as grandes personagens da literatura desapareçam?

Sabendo que a permanência de uma obra literária depende do leitor, somente este pode atender ao pedido da Turma do Clubinho:

Até que a Lu achou a solução óbvia – tínhamos que recorrer a quem pudesse ser amigo da gente e entender que isso tudo é um segredo, um tesouro precioso que não deve ser desperdiçado nem cair em mãos erradas. Ou seja, **tínhamos que nos dirigir a gente como nós. Leitores.** Capazes de apreciar as emoções todas que esses personagens perdidos nos dão, de vibrar com as aventuras que vivemos com eles. O resto você já sabe. Fizemos o sorteio. Eu fui encarregado de escrever. **E agora este livro está em suas mãos,** na esperança de você fazer com ele algo que mude as coisas. Onde quer que você esteja, contamos com você, nosso novo amigo secreto. Nosso cúmplice. (p. 127) (grifos meus)

Dessa maneira, o livro estabelece um intenso jogo com o narratário. Este, sendo leitor, além de transforma-se em um dos amigos da Turma do Clubinho, também é o único que pode salvar seus novos amigos, como explicitado na citação acima.

Além da idéia sugerida pela personagem Lu, a aproximação entre a obra e o narratário também é estabelecida pelo tipo de narrador de *Amigos secretos*. O narrador além de ser um jovem (Pereba) como o destinatário, efetiva sua narração em primeira pessoa, composição estrutural que ameniza o distanciamento entre o leitor e o texto. Além dessa quebra de distanciamento, o narrador também confere um ar de verídico ao evento narrado. Tais circunstâncias são basilares para o contexto geral da obra, já que o dilema da trama – o desaparecimento das personagens literárias só pode ser resolvido pelo leitor.

Em uma leitura global da obra, pode-se constatar que o segredo configura-se como a relação simbólica entre o objeto literário e o leitor, pois, só quem é leitor pode ver esse mundo, como destaca a personagem Lu: “[...] quem não lê não consegue ver nada do que acontece aqui. Este mundo simplesmente não existe para quem não é leitor (p. 56).”

Na obra de Docampo também há o mote do segredo, e como na outra obra em estudo, aqui também, este toca à obra de arte. No capítulo anterior vimos que, a personagem Pumariño compõe o elemento estrutural basilar da narrativa. Assim, se o segredo constitui um elemento fundamental, este está imbricado nesta personagem principalmente. De fato, Pumariño não só é o responsável pelo segredo e sua divulgação, bem como, ele próprio é caracterizado em torno de um profundo mistério.

Na narrativa, Pumariño é retratado como um homem misterioso na cidade de Eiravella: não estabelece contato com ninguém do local, tem manias peculiares em relação ao

senso comum, desperta curiosidade nos habitantes e, além disso, é mudo. Essa composição misteriosa do protagonista é reforçada pela instancia do narrador. Como já discutimos, o narrador a modo oral de Docampo exerce como função fundamental a insinuação de indícios, especialmente, do universo enigmático de Pumariño.

A revelação dos segredos de Pumariño ocorre quando este constrói, gradativamente, uma forte amizade com o grupo de crianças da história, chefiado por Alicia. Ao longo da amizade do grupo, Pumariño vai desvendando às crianças, pouco a pouco, seu misterioso universo até chegar ao auge de seu segredo: os quadros de Duarte, propiciando, por sua vez, a estreita relação entre os novos amigos.

Já destacamos que a efetivação da intensa confiança entre as personagens ocorre quando Pumariño revela seu maior e principal segredo - a entrada no interior de quadros artísticos:

[...] non vos fixastes que se meteu no cadro sorrindo para nós, coma se nos estivese a ensinar un xogo? Este cadro debe ter algo especial que el nos quere amosar, porque agora tennos por cómplices dos seus segredos. (p. 69)

Assim como em *Amigos secretos*, a revelação do segredo em *A casa da luz*, também ocorre por uma necessidade de ajuda: Pumariño precisa encontrar seu “pucheiro de oro”, objeto que metaforiza o encontro com sua identidade, esta perdida pela ditadura do qual foi vítima quando criança.

Como já discutimos, ao longo da história, percebemos que, Pumariño sempre objetivou a entrada em um quadro em específico – “A Torre”. Pelos indícios do narrador, concluímos que a protagonista já sabia que seu pote de ouro estava no poder do Senhor da Torre e que para resgatá-lo precisava de pessoas de intensa confiança, como a amizade que construiu com as crianças. Desse modo, ao revelar seu maior segredo, Pumariño consegue resgatar sua identidade – o “pucheiro de oro” que pertencia a seu pai.

Nas duas obras a revelação do segredo tem como objetivo central – a recuperação de um patrimônio. No caso da obra de Machado, o bem cultural em questão é a preservação do acervo literário da humanidade; já em Docampo, a preservação cultural de um povo.

Outro ponto de contato entre as obras estudadas é a aventura libertária que ocorre quando as personagens estão imersas ao universo artístico. Essa mescla entre a realidade com a ficção, além de levar à aventura central narrada nos livros, também combate a opressão e a luta contra o mal.

5.2. A Aventura

Nas duas obras em análise, a fusão do mundo real das personagens com o mundo artístico resultou numa aventura em prol da liberdade e do bem.

Em *Amigos secretos*, a aventura dos novos amigos centra-se na captura do Capitão Gancho, famoso inimigo da obra *Peter Pan*, e a libertação do menino Durval que, desde que ficou sem família, foi escravizado. Desse modo, a aventura entre a Turma do Clubinho e os Amigos Secretos teve como finalidade principal a luta para a libertação da criança escravizada. Podemos dizer ainda que a vitória sobre o Capitão Gancho não só resultou na liberdade da personagem Durval, mas também, sua integração na sociedade:

A vida dele estava a ponto de mudar totalmente, com a descoberta de mãe, tios, primos, toda uma família. **E além do mais alguma coisa em toda essa aventura deixou nele marcas para sempre:** desde que se mudou para Cedrinho com seu Lopes, e mesmo depois que foi para a capital com a mãe [...], **ele descobriu os livros.** Leu toda a obra de Monteiro Lobato, leu os livros de Mark Twain, as aventuras de Peter Pan [...]. Leu um monte de autores brasileiros que ele saiu descobrindo por aí e que logo estava discutindo com todos nós, na maior intimidade – a Ruth, a Ana, a Lygia, o Marinho, o Bartolomeu, a Sylvia, o Pedro Bandeira, o Ziraldo, a Fernanda... [...] estava com a cabeça cheia de idéias. Se bobear, acaba virando escritor. Ou pega a loucura de Dom Quixote e de Tom Sawyer – a tal de achar que o mundo dos livros existe de verdade. (p. 123) (grifos meus)

Como destaca o próprio narrador, além do resultado da aventura entre os novos amigos proporcionar a recuperação da liberdade de Durval, foi responsável também por um fator não menos importante: a transformação de Durval em um grande leitor. No contexto da obra de Machado, a mudança de Durval em um leitor voraz de literatura liga-se à temática do livro: a importância do leitor para a preservação do acervo literário.

Da mesma maneira que no livro brasileiro, no galego também a aventura entre os novos amigos resultou num ato libertário, reforçando o tema do livro.

A principal aventura entre os novos amigos ocorre dentro do quadro “A Torre”. Já vimos que a pintura representa um local em estado de sítio, onde a torre é o centro opressor cujo representante máximo é o Senhor da Torre, antagonista da aventura do grupo de amigos. Em nossa análise, a destruição da construção resultou tanto na libertação das personagens da pintura de Duarte, a gente sem ás, bem como no encontro de Pumariño com seu objeto identitário – o pote de ouro. Desse modo, a aventura nesse espaço implicou tanto a integração social de Pumariño, já que encontrou sua tão buscada identidade, bem como, libertou a gente

sem ás da escravidão que estavam subjugados. O resultado da aventura vivida entre as cinco crianças, Pumariño e Duarte liga-se à temática central de *A casa da luz* – a preservação cultural de cada povo. Tal temática, segundo Colomer, é recorrente na produção atual:

Desde la segunda guerra mundial, fomentar el conocimiento y el respeto por las demás razas y culturas ha sido un valor primordial de la literatura infantil y juvenil. [...] Durante las décadas de los setenta y ochenta la mirada sobre las otras culturas se dirigió a lo lejos. Son los pueblos colonizados en lucha por su independencia [...] incluso alguna ONG, como Intermón, ha creado recientemente un premio para obras de este tipo. (COLOMER, 2007, p. 121-122)

Cabe destacar ainda que, a aventura no interior do quadro também resultou em uma solução estética para Duarte. Vimos que o ingresso do pintor no quadro “A Torre” foi ocasionado por uma impossibilidade de retratar o belo na obra artística, já que o mundo está cheio de atrocidades humanas. Após a aventura entre as personagens no interior desse objeto, Duarte sai de dentro da pintura e estrutura um novo quadro. Nesta nova pintura as peripécias entre os novos amigos são incorporadas como os buracos feitos na torre por Pumariño e, o mais importante, o encontro com o belo, este representado pela retratação de uma mulher lendo poemas:

Puxéronse todos arredor del e puideron ver que desaparecera o labirinto. Agora só estaba a torre, pero máis en primeiro plano e vista desde outro ángulo. Desde arriba. As cores xa non producían aquela sensación de inquietude que antes daban. Nas paredes da torre víanse algúns buratos. O que mellor se distingue, polo distinto encadramento da torre, era a terraza, onde se vía aquela muller fermosa e feliz, apoiada no prisma de pedra. Aos seus pés o aire íalle pasando as follas ao libro de poemas. (p. 183-4)

Por essa passagem, nota-se que Duarte reconfigurou sua obra. Antes do ingresso das crianças e Pumariño no quadro, a pintura apresentava uma expressividade de tristeza e incerteza – um labirinto e no fundo, como perspectiva central, a torre. Nessa nova pintura o foco e a expressividade mudam: uma mulher feliz e a inclusão de outro objeto, um livro de poemas, reforçando o encontro do pintor com o belo na obra de arte.

Em ambas as obras, a aventura das personagens dentro do interior artístico apresenta um *happy end* - a luta pela liberdade e o combate ao mal. Dessa forma, a fusão real e fantasia retratada não se isenta de discutir questões polêmicas, tendo por eixo o espaço de produção de cada escritor, próximo ponto de cotejo.

5.3. Fusão real e fantasia

Outro aspecto discutido ao longo do nosso trabalho é a vertente crítica que a configuração atual do *maravilhoso* na literatura infanto-juvenil, forma próxima do realismo maravilhoso da produção latino-americana. Essa estruturação permite, por meio de uma intensa fantasia, a retratação de temas sociais contemporâneos. Contudo, sem recorrer a um discurso realista.

A estruturação maravilhosa é o principal recurso de *Amigos secretos* e *A casa da luz* para união do mundo das personagens ao universo artístico, elemento capital das narrativas, como já destacamos. Em ambas, tal fusão é estabelecida “naturalmente”, ou seja, sem recursos explícitos, como mágicas, por exemplo. Essa estruturação relaciona-se com a configuração moderna que a arte contemporânea expressa - independência do universo artístico em relação aos limites do mundo real, sem se preocupar com o efeito de uma intensa transgressão, ou seja, o *estranhamento* propiciado pelo objeto artístico.

Em *Amigos secretos* o deslocamento de dentro e fora do Sítio do Picapau Amarelo, universo fictício criado por Monteiro Lobato, ocorre pela configuração da própria arte:

[...] De repente, Pedrinho interrompeu Tiago e perguntou:

- Então, como é? Vamos logo?

- Como? Falamos juntos.

E eles também responderam quase juntos:

- Faz-de-conta...

- Pirlimpimpim...

- Sininho!

Nem sei como foi. Só sei que num instante apareceu uma espécie de janela suspensa e transparente voando e girando no espaço [...] Quando abrimos os olhos de novo, estávamos na saleta do clubão, bem em frente da tela de vídeo. (p. 77)

Vimos que, na obra de Machado, a fusão entre real e fantasia foi propiciada pela sincronia de um conjunto de elementos desconexos como aparelho televisivo, vídeo game, fada Sininho e o livro *Reinações de Narizinho*. A composição desses elementos resultou no acesso ao Sítio do picapau amarelo e o encontro com diversas personagens do mundo literário mundial.

Em *A casa da luz*, o processo de deslocamento do espaço das personagens e o espaço da obra de arte é mais natural, Pumariño simplesmente penetra o quadro artístico:

Foi visto e non visto. Agora estaba diante do cadro, agora non estaba alí. Na pintura non se notou cambio ningún. O mesmo cuarto, as mesmas dúas portas abertas e a terceira pechada, as mesmas liñas que se ían curvando, afastando do centro do cadro. E de Pumariño nin rastro. (p. 67)

Essa estruturação baseada na liberdade de criação do universo estético é uma marca da produção contemporânea, como já destacaram muitos estudiosos, por exemplo, Roig Rechou:

Na nova literatura, as formas tradicionais foron alteradas entre os planos da realidade e da fantasia. Agora, ó se aborda-la lectura das obras fantásticas o lector vese obrigado a miúdo a aceptar unha proposta de realidades múltiples e mesmo paradoxais, ou a outorgarlles vixencia a partir das propias regras de xogo da obra literaria, que adquire así unha autonomía maior. (ROIG RECHOU, 1994, p. 254-5)

Cabe destacar que, a intensa liberdade formal da arte atualmente, não implica necessariamente a sua ruptura com a realidade. Como já elucidou Candido:

A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, **problemas humanos**, etc. Eis por que surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura. (CANDIDO, 2002, p. 81) (grifos meus)

As duas obras imergem as personagens em objetos de natureza fantasiosa de criação – personagens literários e pintura artística, no entanto essa imersão não se resume a uma fuga da realidade. Por nossas análises apontamos que os escritores não deixam de retratar grandes problemas sociais. Ana Maria Machado reflete quanto à importância da formação do leitor para a preservação do acervo literário e o combate ao trabalho escravo infantil para a formação de leitores. Xabier P. Docampo, por sua vez, ficcionaliza a importância da liberdade de um povo, principalmente, pela preservação cultural e a rica função que a obra de arte exerce na sociedade.

Sendo obras literárias com uma significativa esteticidade, elas alcançam uma representatividade universal, mesmo que os temas abordados apresentem como referência questões caras ao locus de produção de cada escritor – Brasil e Galiza.

No caso da produção brasileira, Ana Maria Machado não deixa de revelar um dos grandes problemas de seu país: a escassez de leitores e a permanência do trabalho escravo infantil. Do mesmo modo, Xabier P. Docampo não deixa de se remeter a questões centrais da região da Galiza: a luta por sua preservação cultural e histórica e as marcas da ditadura ainda

presente nesta sociedade. Mas, como estamos desenvolvendo ao longo das análises literárias, os autores não se prendem somente a questões locais. Ana Maria Machado levanta um importante questionamento: pode existir literatura sem leitor? E Xabier Puente Docampo, há o belo na obra artística em um mundo marcado por várias atrocidades que interferem na liberdade individual e social? Ao abordar esses temas, os escritores propõem uma reflexão universal quanto ao espaço da arte na sociedade contemporânea.

Assim sendo, os dois autores, por meio da representação estética, conseguem atestar que, como bem discutiu Antonio Candido, que uma das funções da literatura é “A função de conhecimento do mundo e do ser”:

[...] a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas funções de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele. (CANDIDO, 2002, p. 85)

Pode-se observar tal conjuntura nas duas obras em análise – sendo ficcionais, elas possuem autonomia em relação ao mundo real, no entanto, este não deixa de configurar-se como elemento de construção das mesmas. Tal resultado foi propiciado pela nova estruturação do maravilhoso na modalidade literária em discussão.

5.4. A discussão artística

Sendo obras metalingüísticas, a referência ao universo artístico é inevitável. Em ambas as obras, questões referentes ao âmbito da arte estão presentes, sobretudo, pelo debate instaurado pelas personagens ao longo da trama. Sobre o tema, cabe destacar que as discussões artísticas são abordadas de acordo com a temática central de cada obra.

5.4.1. Transformação

No desenvolvimento das narrativas analisadas, notamos que, o contato com a arte proporcionou transformações na personalidade das personagens.

Em *Amigos secretos*, sem dúvida, a transformação mais significativa toca a Durval. Após o contato com o mundo da literatura, a personagem encantou-se com esse universo, transformando-se em um leitor assíduo do acervo literário mundial. Para reforçar a paixão de Durval pelos livros, o narrador Pereba assevera que essa modificação pode o levar a carreira

de escritor ou de um fanático leitor, daquele que até acredita na veracidade desse universo, como Dom Quixote e Tom Sawyer: “Se bobear, acaba virando escritor. Ou pega a loucura de Dom Quixote e de Tom Sawyer – a tal de achar que o mundo dos livros existe de verdade (p. 123).”

Outra transformação que resultou da integração das personagens ao mundo artístico é a conversão em Heróis, na verdade grandes heróis, daqueles que têm uma imensa coragem para enfrentar qualquer obstáculo. Contudo, como já apontamos em nossa análise no capítulo três, tal caracterização só ocorre quando as personagens estão unidas com os grandes heróis literários presentes na obra.

Em *A casa da luz* a integração das personagens também ocasiona transformações. Do grupo de “pandas” configurado por Docampo, há uma intensa diferença entre Alicia e seus quatro amigos: Aida, Alba, Anxo e Álvaro. Sendo aquela a chefe do grupo, ela é destacada como a corajosa e esperta comandando, por sua vez, as decisões. Contudo, após o contato das crianças com os quadros de Duarte, ocorre uma modificação nessa relação. Em uma das passagens do livro, essa transformação é bem delimitada na personagem Aida.

Aida sempre foi retratada como a mais medrosa do grupo. Quando Alicia iniciou o contato com Pumariño, ela foi a primeira a ser contra. Além disso, por ela, eles nunca teriam entrado no interior dos quadros presentes na casa da luz. Após o envolvimento com esse universo, a personagem modificou seu perfil, como ilustra a seguinte passagem:

- Baixamos? – perguntou Anxo.
- Baixamos – dixo moi resolta Aida, o que surpreendeu tanto aos seus amigos que ollaron para ela estrañados. (p. 109)

A passagem refere-se ao momento que Pumariño e as crianças ultrapassaram o assombroso labirinto que encontram assim que ingressaram no quadro “A Torre”. Após a saída da confusa e misteriosa construção, os amigos ficaram na dúvida se deveriam continuar a viagem pelo interior do quadro. Mas, Aida, como vimos na citação acima, foi decisiva e corajosa, contagiando todo o grupo:

- Tes razón, Aida – ase Gundou Alba -. Se chegamos ata aquí, agora imos ver esa cidade, e mais esa Torre, que cando vou de viaxe cos meus pais sempre imos ver os castelos que hai nas cidades. Así que tira para adiante, Pumariño [...]
Riron todos por primeira vez desde que estaban dentro da pintura. Déranse cómplices palmadas de ánimo, e comezaron a baixar cara á cidade. (p. 110)

Outra transformação, agora também em relação ao âmbito artístico como ocorreu na obra de Machado, as crianças na obra de Docampo também se transformam em novos receptores artísticos. Do mesmo modo que a amizade de Durval com a Turma do Clubinho motivou o contato da personagem com vários escritores, a amizade das crianças com Pumariño também as aproximaram da arte.

Após a experiência dentro do quadro “A torre”, a cabana que construíram com a ajuda de Pumariño não é mais o único espaço de encontro do grupo de amigos, agora eles têm outro lugar, a casa da luz. No contexto da obra, a casa de Duarte é o espaço de encontro com o universo artístico, representado pelos quadros do pintor. O ambiente transforma-se em um novo lugar de encontro para crianças, pois, agora não é somente Pumariño que tem acesso a ela:

Para o outro día pola tarde Pumariño e os rapaces volveron á casa dos cadros. A porta estaba aberta, coa enorme chave posta na pechadura. Subiron á sala case sem agardar uns pólos outros.

Ali estaban, contra a parede, todos os cadros que había o primeiro día. Desta vez postos coa pintura cara o centro da estancia á que lle daban unha luz especial. No medio e medio había un cabaleta co cadro da torre. (p. 183)

Se no começo da narrativa, a casa da luz era um segredo só de Pumariño, que tinha acesso tanto ao lugar como aos quadros, agora esse espaço também é das crianças que podem ir quando quiserem (já que a chave está na porta, não mais no poder de Pumariño) visualizar todas as obras – agora expostas, conferindo ao lugar uma grande luminosidade – a casa da luz, a casa das artes.

5.4.2. *O que é arte?*

Outro ponto de contato presente nas obras, propiciado pela composição metalingüísticas, é reflexão sobre o universo da arte.

Os debates artísticos no interior de cada narrativa são propiciados especialmente pelas crianças. Na obra de Docampo em específico, tais discussões também abrangem a perspectiva de um adulto, no caso, o ponto de vista de um artista. Desse modo, enquanto na obra brasileira a reflexão sobre o universo artístico apresenta somente a instância do receptor; na galega além da participação deste, também há a categoria do produtor. Outra diferença é quanto ao objeto artístico. Na obra de Machado a referência é ao objeto literário, em Docampo à pintura. Entre as discussões artísticas presentes nas obras podem-se destacar o

processo intertextual, a relação leitor e obra e o processo de representação da arte. Como esses dois últimos fatores são específicos de cada obra, iniciamos pelo a questão da intertextualidade.

Nas duas obras é abordado o processo intertextual como um artifício comum dos artistas para a criação estética. Na obra de Machado essa questão é retratada pela personagem leitora da narrativa, Lu. Em uma das passagens do livro, Lu discute que a relação entre obras de diferentes autores e épocas é um dos principais procedimentos literários. Na obra, essa relação intertextual é exemplificada entre dois escritores James Mathew Barrie e Monteiro Lobato:

[...] Monteiro Lobato também tinha lido o Peter Pan, e aproveitou umas coisinhas ótimas do livro para botar no Sítio. Como essa, de usar o faz-de-conta para resolver as coisas.

- Quem inventou o faz-de-conta fui eu, o Monteiro Lobato só contou... – insistiu Emília.

Lu ignorou o comentário e deu outro exemplo:

- O pó de pirlimpimpim, que vocês usam no Sítio quando precisam ir a lugares bem longe para uma aventura, também veio da Terra do Nunca, a terra do Peter Pan.

- Essa não – protestou Emília. – Todo mundo sabe que foi o Visconde de Sabugosa quem inventou o pirlimpimpim...

- Claro – concordou a Lu. – Aqui por estas bandas, foi ele quem descobriu como se fabricava e usava o pirlimpimpim. Mas, muito antes, ele já existia e ajudou Wendy, João e Miguel voarem com Peter Pan até a Terra do Nunca. (p. 59)

Nessa passagem a personagem Lu revela que Lobato recorreu a Barrie para compor alguns elementos de sua obra, como o faz de conta e o pó de pirlimpipim. Na obra de Docampo esse procedimento também é aludido, porém, pelos artistas da obra.

Em duas passagens de *A casa da luz*, há dois momentos onde é discutido que a criação artística tem como base outros objetos estéticos. O primeiro ocorre pela perspectiva de Pumariño, que revela às crianças que outras pinturas são importantes para a criação de seu trabalho. Uma das pinturas de Pumariño, o desenho de duas mãos, chama a atenção de Alicia, pela beleza que retrata. Ao perceber o deslumbramento de sua amiga, Pumariño revela a ela que essa pintura foi inspirada em outra, de um pintor renascentista:

- É que estas mans son as máis lindas que vin nunca. Mesmo parece que che dan ganas de rezar.

Ao escoitar isto o home virouse e foi á mesa. Abriu un caixón e volveu cun papel. Era unha folla dun libro que lle amosou a Alicia. Tratábase dun texto sobre do pintor renacentista alemán Alberto Durer e, embaixo de todo, nun

recadro pequeno, un debuxo que representaba dúas mans dereitas coma as que debuxara Pumariño. A nena estivo a ollalas un pouco. Depois colleu a man coa que Pumariño termaba do papel, e foille dando voltas. Observaba a palma e o dorso con coidado.

Si – dixo Alicia de alí a un pouco-, xa vexo que este pintor tamén pintou unhas mans dereitas. [...] Estas de aquí só valeron para que ti reparases nas tuas. (p. 48)

Outro momento em que há referência ao processo intertextual como um recurso da criação artística é pela voz do pintor Duarte. Quando estava no interior da torre, que pintou Duarte, as crianças os questionaram o porquê da maneira estrutural das escadas, já que dificultava a localização, ele contestou que a idéia não foi sua:

[...] teño que vos confesar que cando pinteí a torre e tratei de imaxinar como sería o seu interior, lembrei as escaleiras de Escher.

- De quen? – preguntou Anxo.

- Dun pintor neerlandês que gustaba de pintar torres e castelos con escaleiras imposibles polas que non se sabía a escaleira que debían tomar. (p. 152)

Cabe destacar que além de ficcionalizar a intertextualidade como um recurso estético dos artistas, as duas obras em debate valem-se desse elemento composicional. Na de Ana Maria Machado, como já foi discutido, além de retomar *Reinações Narizinho*, de Monteiro Lobato; incorpora diversos personagens do âmbito literário e estabelece um dialogo com a obra *Peter Pan*. Já na de Xabier Puente Docampo, a crítica literária galega destaca a intertextualidade com as obras de Lewis Carroll, contudo, ainda não há um trabalho sobre a questão. O que se pode constatar de fato, é que as ilustrações presentes na obra são baseadas em outros pintores, como ilustramos com a última citação e como afirma o próprio ilustrador de *A casa da luz*, Xosé Cobas, quando indagado:

- Supoño que foi un reto, e á vez un pracer, acomenter un libro coma este, cheo de referencias artísticas, no que xogaches con acenos a grandes artistas, como Dalí, Hopper, Escher.

- Sempre me gustou percorrer os camiños da historia da arte, e Aida, Anxo, Alicia, Pumariño... leváronme de man. Eles facilitáronme o camiño e, com certa ousadia pola miña parte, intentei inmiscirme no mundo dos grandes artistas, observar as súas obras e utilizalas como referente. Efectivamente, esta experiencia foi complicada á hora de creala, pero segundo ía avanzando, o esforzo traducíase en pracer. (COBAS apud DOCAMPO, 2002, p. 191-2) (grifos do texto)

Ou seja, nas duas obras além de ficcionalizar o processo intertextual, também se valem dele. Por fim, sobre o tema, cabe destacar que nesse trabalho não desenvolvemos esses

aspectos, já que seria uma discussão de outra natureza e para trabalhos futuros. Mas, esse fator destaca o complexo de referências intertextuais que estão na base estrutural dessas obras.

Além da intertextualidade, as obras abordam questões referentes ao universo artístico, agora por ângulos distintos.

Em *Amigos secretos* a discussão sobre o universo da literatura é direcionado na relação entre a obra e o leitor. Tal reflexão fica por conta da Lu, personagem que se destaca como a grande leitora da Turma do Clubinho.

De acordo com ela, um dos pontos essenciais para o leitor de literatura é o estabelecimento do pacto literário. Para a personagem essa é uma das principais condições especiais para que o livro exista: “[...] a gente entra no livro e acredita que tudo aquilo é verdade, mas ao mesmo tempo sabe que não é real (p. 57).”

Outra discussão central abordada na obra é artifício epifânico que permite a leitura literária, ou seja, o processo especial de leitura que esse objeto aceita:

- Pois então – concluiu Lu – o livro fica vivendo no mundo real. E a gente pode acreditar nele. Só não sei se essas jabuticabas maravilhosas matam a fome de verdade. Ou se, na hora que a barriga roncar, a gente vai querer comida mesmo. Porque a daqui deve ser toda igual à do Peter Pan, vocês lembram? Só faz-de-conta? (p. 58)

Quanto ao tema, a personagem acrescenta ainda que, a existência do livro literário só ocorre por meio do leitor, desse modo, como destaca Lu: “[...] quem não lê não consegue ver nada do que acontece por aqui. Este mundo simplesmente não existe para quem não é leitor (p. 56).”

Embora o universo literário seja um mundo de imaginação, ele não é anulável na vida do leitor. Outro ponto apresentado por Lu: “[...] Mas o que eu estou querendo dizer é que, quando a gente lê muito, as coisas que existem nos livros passam a existir de verdade. Mas só para nós, que lemos (p. 57).”

Ou está outra afirmação:

- Mas acontece que depois que a gente lê um livro, ou vê um filme, se ele for bom, é ele que não sai mais da gente, certo? Pode sempre voltar a cada hora, ser lembrado, dar palpite... (p. 58)

As discussões literárias da personagem Lu vão de encontro com a temática central de *Amigos secretos*: o acervo literário só existe quando o leitor aceita esse universo. Ligada a essa questão, ao longo da obra também se discute que a leitura literária permite o acesso a

outros universos e cabe ao leitor preservar esse importante patrimônio cultural. Nesse aspecto, o livro de Ana Maria Machado pode ser interpretado como uma homenagem ao universo literário e o poder que o leitor tem em mãos quando preserva esse bem cultural.

A edição utilizada nesse trabalho, Coleção Ana Maria Machado, da editora Ática, integra o paratexto “Bastidores da criação”. Nele a autora destaca algumas questões sobre a obra. Uma das declarações da autora interessa a nossa interpretação:

Todo bom leitor descobre um jeito diferente de conviver com os personagens que se afeiçoa. Esse jeito é uma espécie de outro livro, que ele vai escrevendo em sua cabeça quando lê o que o autor escreveu. Essa é a mágica e o grande segredo da leitura [...]. (p. 140)

Enquanto a obra de Machado centrou-se no tipo de leitura que a obra literária exige para o estabelecimento do pacto literário, a de Docampo, por sua vez, estabelece outra questão do universo artístico – a representatividade. Como já apontamos, tal debate é instaurado tanto pelas crianças quanto pelo pintor Duarte.

O contato entre as pinturas de Duarte e as crianças proporciona uma difícil abordagem quanto à representatividade artística em relação ao mundo que representa. Tal questão é retratada por Alicia e Álvaro, após se envolverem no interior de algumas pinturas.

Ao sair do quadro da maçã, Alicia tenta explicar a seus amigos o que viu quando estava imersa à pintura. As explicações da personagem centram-se na representatividade da pintura tendo como base a relação da maçã pintada com a maçã do mundo real:

- O que hai aí dentro é algo que nunca tal vin. É maravilloso [...]
- Hai o mesmiño que ves aquí – dicía sinalando o cadro, sen deixar de miralo, coma se quixese confirmar a correspondencia entre o pintado e o que acababa de ver -. Pero évos outra cousa. (p. 76)
- Non é como unha calquera. Non é o mesmo que calquera mazá que probaras. Mesmo ao vela é igual ca esta, pero é distinta. (p. 76)

A explicação de Alicia, da percepção que teve quando estava imersa ao quadro, não parece clara para seus amigos, pois, a ambigüidade - é parecido com o real, mas não é o real, não é de fácil assimilação: “- É igual pero é distinta. Cada vez explicaste mellor, Alicia – díxillo Alba co aire retranqueiro [...] (p. 78).”

No entanto, para Alicia que se envolveu nesse universo é muito clara tal relação:

- Eu explícome e mais enténdome, lista. [...]

[...] vedes aquí esta mazá e pensaredes: “É será unha mazá coma as que teño visto e probado tantas veces.” Pois non. Aí dentro decátaste de que non é coma ninguna das que teñamos visto e comido antes. É nova, coma se nunca existise antes de ser pintada. Coma se esa fose unha mazá única, que non hai outra igual. Non sei explicalo ben, pero cando estás aí dentro e a probas, pensas que non imita as mazás que hai nas nosas maceiras, senón que é unha mazá pintada [...] (p.78)

A cuestión levantada por Alicia é de difícil percepción, daí, a dificultade da personagem em explicar-se. O tema que abordado, toca à representatividade do campo artístico – parte do real, mas não o retrata do mesmo modo, a relação não é de cópia, como já sistematizou o filósofo Aristóteles a partir da conceituação de *mimesis*. Tal ponto é reforçado por Álvaro, o único que compreende bem a Alicia:

- Penso que xa te entendo – comezou a falar Álvaro, que estivera calado o máis do tempo escoitando con moita atención as explicacións da súa amiga-. Queres dicir que aí estamos a ver unha mazá coma as que poida haber na nosa casa, pero pintada, e por tanto nos se pode comer, só se pode ollar. Mais, cando entras, dástes de conta de que é unha mazá en por si, e non sabe como aquela que se tomou de modelo. (p. 79)

Álvaro é uma das personagens que também ingressa num dos quadros de Duarte. Assim, como Alicia, sua explicação do quadro também se centra na representatividade estética tendo como base a relação do construído artisticamente com o real:

- Tiñas razón, Alicia, aquilo só se pode cualificar de maravilloso. É unha sensación fantástica. Ves as cores como non as viches nunca. Pero tamén te decatas de que a fraga que ves aí, pola aba dese monte abaixo, é unha cousa e a fraga pintada outra. Non é unha copia, senón que é outra fraga máis. Nova, distinta. Ademais aí dentro decátaste de que unha árbore é un ser vivo. Fálanche as árbores. (p. 83)

Assim como as crianças, a discussão quanto ao universo artístico por parte de Duarte também se centra na representatividade desse universo, mas, por outra perspectiva.

Duarte representa o autor das pinturas artísticas nas quais imergem Pumariño e as crianças, assim como ele também. Sendo o criador, as reflexões do pintor quanto à Arte tomam direções mais intensas e para iniciados no tema: o questionamento da possibilidade da configuração do Belo, por meio da arte, em um mundo onde as atrocidades se intensificam, ou seja, Duarte levanta a seguinte questão: no campo artístico um dos objetivos apontados como almejados pelos artistas é o alcance de uma expressividade do belo, contudo, se a obra parte

da realidade, e esta apresenta um mundo “feio” como guerras, ditaduras, trabalho escravo, como chegar à Beleza?

No quadro “A Torre” tal questão é ficcionalizada pelo pintor, como ele mesmo explicita às crianças quanto ao objetivo da pintura em questão:

Eu quería facer un cadro que falase do futuro que nos agarda, porque non sei se o sabedes, pero estades nun futuro que non está moi lonxe; isto que vedes só está comezando a se albiscar polo outro lado do cadro.
- Carai! – coutou Aida -. Pois despois de ver a estes traballadores que viven coma escravos, sen poder sequer falar con quen queiran, non me parece que lle cadre iso que ti dis da beleza. (p. 136)

Para Duarte, a relação entre a realidade e a obra artística centra-se, sobretudo, na configuração do Belo que este objeto proporciona: “[...] Eu só quero pintar un cadro que sexa verdadeiramente fermoso (p. 135).” Porém, o mundo no qual o pintor se encontra, dificulta o alcance do Belo facultado por seu trabalho estético: “[...] Eu quería pintar a posibilidade da beleza nun mundo que non me gusta (p. 136).”

Quando questionado pelas crianças se essa problemática estética pode ser solucionada, Duarte contesta que sim:

O pintor ficou calado. Ollaba aos rapaces un por un a procurar unha resposta nos ollos de cada un deles.
- Pode, pode que o sexa. Vós estades aquí e xa traedes a beleza. (p. 137)

A resposta de Duarte liga-se a uma das questões basilares de *A casa da luz* - a nova apreensão da realidade quando se tem contato com a obra de arte. A amizade entre Pumariño, Duarte e as crianças resultou, além de uma forte amizade entre o grupo, numa nova forma de ver o mundo: Pumariño integrou-se ao mundo social novamente, mesmo a vida tendo lhe reservado uma forte tristeza, esta promovida pela ditadura como já discutimos. As crianças, por sua vez, conheceram outra forma de relacionamento com a vida. Se no início, a entrada nos quadros artísticos constituía um jogo, após perceber o mundo que a arte representa: como a história de um povo, a representação dos grandes problemas humanos, a beleza, etc. após um envolvimento mais profundo – ficcionalizado no livro pela imersão nas pinturas, as crianças tiveram outra perspectiva do novo mundo que conheceram:

Os rapaces asentiron non moi convencidos, porque só lles parecera xogo ao principio, agora tiñan a súa estancia no interior do cadro coma algo distinto.

Coma una nova forma de ver a realidade, unha realidade nova. E iso xa non era un xogo. (p. 134)

Essa passagem do livro refere-se ao momento que Duarte discute que a entrada das crianças no quadro foi motivada por uma curiosidade, como se fosse um jogo. A dele, ao contrário, foi motivada por uma questão estética – o intenso envolvimento e compromisso que a criação estética exige do artista:

Vós entrastes por curiosidade. Penso que foi coma un xogo que vos aprendeu Pumariño, non é así? [...]
- Eu, coma todos os artistas para os que a súa arte é o único que lles importa, estou sempre dentro dos meus cadros. Non se pode ser pintor doutro xeito. Non sei se me entendedes. (p. 134-5)

No entanto, no contexto da obra, a entrada das crianças no mundo artístico representa uma nova forma de apreensão da realidade, como se descobrisse outro modo de viver. Essa perspectiva foi sempre apresentada pelo narrador, como vimos, o que tem como função capital na obra dar indícios importantes para a compreensão da história que está sendo narrada. Essa relação entre as crianças e os quadros é ficcionalizada pelo próprio narrador desde a primeira vez que Alicia e Álvaro entram nos quadros. Enquanto fora do quadro as personagens debatem a relação entre o objeto pintado e o objeto real, como mostramos nas linhas anteriores; por outro lado, dentro da pintura, ocorre outro nível de reflexão quanto ao universo estético – a nova percepção da realidade que o contato com a obra permite. A ficcionalização desta questão é estabelecida pelo narrador quando descreve o contato tanto de Alicia quanto de Álvaro no interior do mundo artístico:

Abriu a boca e deulle unha dentada, grande, lenta. Primeiro a boca, pero, a medida que engulía o bocado, um saíbo a mazá, unha sensación de frescura, **um comprender o significado da palabra delicia**, encheu todo o seu corpo da cabeza aos pés. (p. 75) (grifos meus)

O contato de Alicia com a maçã é descrito pelo narrador como um momento sublime, epifânico – após seu envolvimento com o objeto estético, Alicia pode “comprender o significado da palabra delicia”, sensação proporcionada somente pelo contato com o universo artístico. Nessa mesma perspectiva, o narrador descreve a relação de Álvaro, com o novo mundo que conhece, quando se relaciona com a pintura:

Álvaro coñecía case todas as árbores que ía encontrando, aprendérallas seu avó, pero agora estaba a velas doutro xeito: era coma verlles o interior. El ben sabía que as árbores eran seres vivos, aquilo que dicía o avó: nacen, medran, reproducense e morren, **pero agora si que comprendía o que era a vida** [...] (p. 80) (grifos meus)

O narrador de Docampo tem como função capital oferecer indícios, nesse sentido, podemos concluir que o envolvimento das personagens com as pinturas tem como finalidade central apresentar uma nova forma de ver e de viver. O mundo apresentado às crianças por Pumariño nunca mais será esquecido: a luta pela preservação identitária, as crueldades que uma ditadura traz a vida humana. Nesse ponto o título escolhido por Docampo é bem perspicaz.

O título *A casa da luz* metaforiza a sabedoria que o contato que a obra de arte proporciona “luz”, não é à toa que o nome da casa do pintor também é denominado de a casa da luz. Se da leitura global da obra chegamos ao título, podemos também completar nossa leitura por outro paratexto significativo no contexto do livro, a epígrafe:

“A arte non reproduce o visible, fai o visible.”

Paul Klee

Embora *Amigos secretos* e *A casa da luz* tenham seguido um caminho diferente para a abordagem do universo literário, no final, ambos os autores proporcionaram uma reflexão comum: quando o receptor se entrega ao mundo da Arte, esta lhe proporciona novas perspectivas, outras realidades...

Esse atributo à arte é destacado tanto por Machado quanto por Docampo.

Nos paratextos presentes nos livros estudados há o espaço do autor para falar sobre a obra. No livro *Amigos secretos* tal espaço é intitulado por “Bastidores da criação”, em *A casa da luz*, “Escribiron e debuxaron...” Seleccionamos de cada seção, um dos momentos que os autores falam da relação entre o livro e o leitor.

Ana Maria Machado:

Todo bom leitor descobre um jeito diferente de conviver com os personagens que se afeiçoa. Esse jeito é uma espécie de outro livro, que ele vai escrevendo em sua cabeça quando lê o que o autor escreveu. Essa é a mágica e o grande segredo da leitura, um grande barato, um prazer imenso que nenhuma outra atividade pode dar. (MACHADO, 2007, p. 140)

Xabier P. Docampo:

[...] Cando o lector ou a lectora chegue ao final do libro, haberá imaxinar que a vida de Alicia e dos seus amigos seguirá, pero terá que facelo pensando que xa nunca poderán ser os mesmos que eran antes de visitar a Casa da luz... E a súa, a da persoa que acaba de ler o libro? Tamén hai nela unha pequena perspectiva de mudanza na súa visión do mundo? Se ocorre así, entón é cando se pode falar plenamente dun libro de iniciación. (DOCAMPO, 2002, p. 190)

As discusións presentes neste capítulo “Por dentro da Arte: um estudo comparado entre *Amigos secretos* e *A casa da luz*” apontaram que ambas as narrativas compartilham um projeto similar: se por um lado a imersão das personagens dentro do objeto artístico representou metaforicamente uma experiência cruel, como a falta de liberdade. Por outro lado, a imersão no mundo da arte proporcionou também um momento especial para a vida das personagens, que jamais será olvidada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões promovidas ao longo de nosso trabalho tiveram como base a seguinte proposição – em relação aos períodos anteriores, tanto a literatura infanto-juvenil brasileira quanto a galega apresentam uma importante representatividade estética na atualidade.

Para o desenvolvimento do tema procuramos sistematizar alguns pontos cruciais que levaram esses sistemas literários a se consolidarem somente na segunda metade do século XX, o Brasil na década de 70 e, a Galiza na de 80. No segundo capítulo levantamos como linha reflexiva, claro que se atendo a fatores que condicionaram o desenvolvimento da modalidade literária abordada, que a inconstância sócio-política e econômica dessas regiões foi decisiva para o atraso na consolidação artística das produções em questão.

No caso do Brasil, sua situação de país colonizado teve fortes impedimentos para a estabilização tardia dessa produção como a ausência de público leitor, a dificuldade na circulação de livros e o movimento reduzido de autores no princípio. Na Galiza, por sua vez, o custo para se consolidar como sistema literário foi maior, uma vez que, o desenvolvimento dessa literatura está fortemente atrelado ao ganho de liberdade cultural, ou seja, à medida que a cultura galega garante sua autonomia histórica no território espanhol, as produções culturais da região ganham força como a existência de público leitor, a criação de meio de circulação editorial e o aumento de produtores no ramo. É claro que são situações históricas diferentes, contudo, tanto no Brasil quanto na Galiza a literatura infanto-juvenil tiveram processos semelhantes para se consolidarem no campo artístico.

Ao longo desse estudo levantamos alguns pontos paralelos que propiciaram um novo paradigma nas literaturas abordadas como o estabelecimento de leis no campo educacional, crescimento de público leitor, preocupação com o material de leitura dos estudantes, proliferação de agentes mediadores como entidades divulgadoras e premiadoras e o crescimento de escritores nesse campo. Situadas tais reflexões desenvolvemos nosso estudo na seguinte perspectiva: um dos principais fatores para a consolidação dos sistemas cotejados foi a presença de um número expressivo de autores que se preocuparam com a execução de um projeto literário de qualidade, este centrado tanto no trabalho estético com o texto como na edificação de uma literatura nacional, fator necessário para consolidação de produções periféricas. Tendo isso como base, selecionamos dois escritores significativos de cada âmbito literário, Ana Maria Machado e Xabier P. Docampo. Por meio dessa verticalização nos foi possível realizar o estudo comparativo entre as produções em questão e sistematizar a importância dos escritores abordados para a consolidação de cada produção literária.

No caso brasileiro, partindo de importantes estudos teóricos nesse campo, mostramos que atualmente a produção destinada ao público infanto-juvenil vem se destacando como uma literatura de qualidade. Tal *status* tem sido evidenciado especialmente pela voz de alguns escritores, como Ana Maria Machado, que conseguiram estabelecer um projeto literário nacional significativo, atingindo até, o maior prestígio artístico nesse campo – o prêmio Hans Christian Andersen.

No campo da crítica literária, Machado vem sendo destacada como uma das principais escritoras responsáveis por conferir uma *esteticidade* à literatura infanto-juvenil contemporânea. O estudo de sua extensa produção, mais de cem obras, tem apontado que a autora se preocupa em elaborar um projeto artístico conexo com os paradigmas artísticos contemporâneos mundialmente, contudo, sem abandonar seu *lôcus* de produção. Essa conjunção tem permitido à autora uma revelação estética singular, haja vista suas diversas premiações no cenário artístico.

Partindo dos estudos críticos do âmbito da literatura infanto-juvenil brasileira, procuramos destacar que a abordagem do projeto literário de Ana Maria Machado tem sido sistematizada por um duplo movimento – a recuperação do projeto artístico do fundador dessa literatura, Monteiro Lobato e, a contextualização temporal na qual se insere a escritora tanto para com os problemas sociais do Brasil, bem como, para as inovações estéticas do campo da Arte. Essa consciência estética de Machado tem proporcionado ao leitor infanto-juvenil um inovador texto artístico, no qual o discurso pedagogizante é deixado de lado e as mais inovadoras configurações artísticas destacam-se, proporcionado um desafio ao destinatário.

Em nosso estudo da autora especificamente, ressaltamos que no projeto estético da escritora tem transparecido uma intensa preocupação com a formação literária de seu destinatário, ocasionando, por sua vez, um intenso jogo intertextual e metaliterário presente em seu discurso literário. Tais questões foram visualizadas na obra em estudo da autora. Desse modo, em nosso ponto de vista, *Amigos secretos* reforça o tipo de produção que vem se empenhando a autora.

Na nossa análise da obra, apontamos que a escritora discute um polêmico tema da atualidade – a perda do patrimônio literário. Para ficcionalização da questão Machado conjuga diversos fatores artísticos como o diálogo intertextual, este visualizado por meio da incorporação de grandes personagens do acervo literário; a metalinguagem, presente na forma de composição da obra e, sobretudo o recurso estrutural basilar: a composição do maravilhoso atualmente no gênero, onde as mais diversas ocorrências são possíveis como – o encontro do leitor com a obra e a inclusão do narratário como um personagem capital na história narrada

no livro. Como desenvolvemos no capítulo três, a escritora conseguiu conjugar uma singular e criativa composição estética tendo como fim a homenagem à obra literária e a importância do leitor para preservação dessa modalidade para a vida humana.

Assim como ocorreu no Brasil, a consolidação do sistema literário infanto-juvenil galego foi tardia. Entre os motivos dessa estabilidade atual destacamos o empenho de grande parte dos autores contemporâneos em desenvolverem uma literatura onde as inovações estéticas do campo artístico são conjugadas com a região de produção, ocasionando, desse modo, um novo paradigma nessa modalidade.

Nesse contexto, selecionamos Xabier P. Docampo como um dos principais escritores responsáveis por conferir uma identidade galega à literatura infanto-juvenil. No capítulo quatro, apontamos que, pela criatividade de seu universo literário, o projeto estético do autor vem sendo destacado como representativo nessa produção, este ao mesmo tempo em que se volta para a tradição oral – na tentativa de não só atualizar esse acervo, mas também em literalizar esse importante componente cultural da região; não deixa de edificar uma literatura com base nos elementos literários mais modernos do campo artístico – como o jogo metaliterário, este ocasionando, muitas vezes, um profundo *estranhamento* dentro de seu universo textual. Desse modo, podemos dizer que partindo da cultura popular, sobretudo da galega, o escritor tem oferecido um grande paradigma para essa produção.

Uma das obras literárias de Docampo onde este projeto pode ser visualizado é em *A casa da luz*. Em nossa análise, apontamos que o autor configura uma simbólica e plurissignificativa obra. Por meio da tematização de questões polêmicas como o nível profundo de discussão do espaço da arte, em meio a tantas atrocidades humanas; a importância da preservação identitária de um povo e o papel fulcral proporcionado pela obra de arte na formação humana. Mostramos que a ficcionalização dessas temáticas foi configurada por uma criativa trama, tendo como eixo estrutural o narrador a modo oral, colocado em voga pelo autor e a nova forma de estruturação do maravilhoso nesse gênero.

Por fim, para efetivar a relação entre esses autores optamos por uma abordagem textual – o cotejo entre *Amigos secretos* e *A casa da luz*. Por meio da análise literária das obras pudemos constatar que tanto Machado quanto Docampo têm como foco a configuração de um texto artístico. Tal perspectiva pode ser visualizada no grau de elaboração de ambas, onde cada escolha estrutural liga-se à temática global da obra. Como apontamos em nossas análises textuais, nos capítulos três e quatro, os escritores cotejados para configuração de um universo estético autêntico e representativo souberam conjugar as novas formas composicionais estéticas com o contexto literário de suas respectivas regiões.

Ainda em relação aos escritores, agora fora do cotejo textual, apontamos que ambos apresentam pontos similares na concepção de arte - um projeto estético estruturado por um forte engajamento social e nacional, bem como, uma forte preocupação com a renovação artística contextualizada com as inovações estéticas do campo literário mundial.

Levando em consideração o contexto histórico da literatura infanto-juvenil, a incorporação pelas atuais e inovadoras estruturas estéticas do campo da arte literária, nos leva a crer que, atualmente, essa produção tem como foco a composição estética do texto. Esse paradigma tem proporcionado textos criativos dentro dessa produção, e, o mais importante – a fixação desse objeto como produto artístico, não pedagógico.

No caso específico das produções em discussão, Brasil e Galiza, há que se destacar que além do viés estético desse objeto, outra questão importante é o encontro identitário, ou seja, uma literatura própria que se volta para seu espaço de produção. Na brasileira esse fator é perceptível pela retomada do projeto estético de Monteiro Lobato, já na galega tal agente é visualizado na representação histórica na região, como a guerra civil. Nesse aspecto podemos destacar que tanto Machado quanto Docampo além da perspectiva estética, representam seu espaço de produção, uma vez que no texto de ambos visualizamos uma preocupação com a identidade nacional da literatura infanto-juvenil brasileira e galega, respectivamente.

Para a aproximação da literatura infanto-juvenil brasileira e galega, nosso trabalho teve como perspectiva de estudo a presença de importantes escritores nessas produções, que por meio do desenvolvimento de um projeto estético de qualidade vêm conferindo uma identidade nacional para suas atinentes produções, bem como uma consolidação representativa no campo da arte. Com essa abordagem comparativa, pretendemos não só sistematizar o estudo do *corpus* abordado, mas também, abrir novas frentes de pesquisas que se ocupem do cotejo entre esses sistemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artigos em jornais

A casa da luz. *Diario de Pontevedra*, Galicia, 02 fev., 2003. Mini Diario de Pontevedra, p. 03.

CHANTADA, J.C. A nosa literatura infantil é a máis viva de España. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 23 mai., 1996. Especial, p. 7.

CORDAL, Xabier. Os ollos chairegos. *Galicia Hoxe*, Galicia, 28 abr., 2007. Maré, p. 27.

COUSELO, Xabier. Xabier P. Docampo. *El Ideal Gallego*, La Coruña, 27 mar., 1998. Entrevista, p. 68.

EL escritor Xabier P. Docampo gana el Premio Nacional de Literatura Infantil. *Faro de Vigo*, Espanha/Galicia, 7 nov., 1995. Sociedade, p. 43.

FERNÁNDEZ, Paula. Unha narración dinámica. Acerca de *A casa da luz* de Xabier P. Docampo. *Faro de Vigo*, nº 20, *Infantil/Xuvenil*, Espanha/Galicia, 28 nov., 2002. Faro da Cultura, p. VII.

FRANCO, Camilo. O conto de nunca máis acabar. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 20 set., 2003. Enportada, p. 34.

GARCÍA, Rodri. Sen dúbida, o acto máis sublime de amor que eu coñezo é contar una historia. *La voz de Galicia*, 18 mar., 2002. Cultura, p. 58.

GASPAR, Silvia. De pandas e institutos. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 13 maio, 2002. La voz de la escuela. O que le, é un león, p. 6.

GASPAR, Silvia. A novela de panda. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 25 nov., 2002. La nueva escuela, p. 6.

JAUREGUIZAR. As facturas de Xabier Docampo. *El Progreso*, Espanha/Galicia, 16 nov., 2003. Cultura, p. 83.

GUTIÉRREZ, J.M. Literatura infantil: A demanda dos nenos e dos mozos fai medrar a calidade e as vendas. *La Opinión*, Espanha/Galicia, 22 fev., 2004. Los debates de La Opinión. p. 12-3.

M. EYRÉ, Xosé. A outra cara da realidade. *A Nosa Terra*, Galicia, 6-12 fev., 2003. Cultura, p. 32.

M. RODRÍGUEZ. A casa do cadro. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 30 nov., 2002. Fugas, p. 11.

MARTÍNEZ BOUZAS, F. Unha viaxe iniciática a través das pinturas. *El correo Gallego*, Espanha/Galicia, 15 dez., 2002. Correo das Culturas, p. 3.

NAVARRO, María. Unha boa novela xuvenil. *Faro de Vigo*, Espanha/Galicia, 27 jun., 2002, Faro da Cultura, nº 7, Infantil/Xuvenil, p. VII.

PENAS, Irene. Hasme contar? *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 18 mar., 2002. Lecturas cualificadas, p. 59.

PITA PARADA, Rocío. La entrevista del día. *Diario de Ferrol*, Galicia, 18 abr., 2001. Entrevista, p. 17.ai

SANTOS, Ágatha de. Xabier P. Docampo. *Faro de Vigo*, Espanha/Galicia, 29 mai., 2001. Entrevista, p. 45.

VALCÁRCEL, Xulio. Cartas de Xabier Docampo. *El Ideal Gallego*, La Coruña, n. 174, 7 out., 2001. La Galería.

VARELA, Ángel. Xabier P. Docampo. *La voz de Galicia*, Espanha/Galicia, 16 ago., 2008. Culturas, p. 7.

VAVARRO, María. Unha boa novela xuvenil: A última entrega narrativa de Xabier P. Docampo. *Faro de Vigo*, España/Galicia, 27 jun., 2002. Faro da Cultura, p. VII.

VIDAL, Carmen. 'A tradición oral é o motor da literatura, os libros están para ser contados'. *A Nosa Terra*, Galicia, 17 dec., 1998. Entrevista, p. 30.

Informes literários de Galiza

ROIG RECHOU, Blanca-Ana. (Org.). *Informe de Literatura 1995-2008*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para Investigación en Humanidades. Disponível <http://www.cirp.es> acessado 25 junho de 2010.

Obras infanto-juvenis utilizadas

BANDEIRA, Pedro. *O fantástico mistério de Feiurinha*. 3. ed. São Paulo: FTD, 1987.

BARRIE, James Mathew. *Peter Pan*. 2. ed. Trad. Ana Maria Machado. São Paulo: Moderna, 2009.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DOCAMPO, Xabier P. *Cun ollo aberto e outro sem cerrar*. 2. ed. A coruña: Via Láctea, 1988.

_____. *O pais durminte*. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 1992.

_____. *O pazo baleiro*. Vigo: Anaya, 1997.

_____. *Catro cartas*. Madrid: Grupo Anaya, 2000.

_____. *Víchela, víchela?* Barcelona: Editorial Casals, 2001.

_____. *Cando petan na porta pola noite*. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 2002. (coleção Fora do Xogo)

_____. *A casa da luz*. Vigo: Edicións Xerais, 2002.

_____. *O armário novo de Rubén*. 4.ed. Vigo: Edición Xerais de Galicia, 2005.

_____. *Adelaida, Henrique e demais familia*. 3. ed. Vigo: Editorial Galaxia, 2008.

_____. *O libro das viaxes imaxinarias*. Vigo: Edicións Xerais, 2008.

MACHADO, Ana Maria. *Raul da ferrugem azul*. 41 impressão. Rio de Janeiro: Salamandra, Brasília: INL, 1979.

_____. *Bem do seu tamanho*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1983.

_____. *História meio ao contrário*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Série barra-manteiga)

_____. *De olho nas penas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1985.

_____. *Mistérios do mar oceano*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.

_____. *Amigo é comigo*. São Paulo: Moderna, 1998.

_____. *Isso ninguém me tira*. 8. ed. 2. impressão. São Paulo: Ática, 2000. (série Sinal Aberto)

_____. *O menino Pedro e seu boi voador*. 7. ed. 4 impressão. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Uma vontade louca*. 4 impressão. São Paulo: Ática, 2002.

_____. *Do outro mundo*. São Paulo: Ática, 2002. (coleção literatura em minha casa)

_____. *O canto da praça*. 3ª impressão. São Paulo: Ática, 2003. (coleção Ana Maria Machado)

_____. *Tudo ao mesmo tempo agora*. 4 impressão. São Paulo: Ática, 2005. (coleção Ana Maria Machado)

_____. *Amigos secretos*. 5 impressão. São Paulo: Ática, 2007. (coleção Ana Maria Machado)

ZIRALDO. *A Bela Borboleta*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

Bibliografia geral

AGRA PARDIÑAS, María Jesús; ROIG RECHOU, Blanca-Ana. *A memoria das guerras na literatura infantil e xuvenil en lingua galega: antoloxía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2004.

AGRELO COSTAS, Eulalia. O Facho e a literatura infantil e xuvenil galega. *Revista Fadamorgana*. Santiago de Compostela, nº 2, p. 38-41, 1999.

_____; NEIRA RODRÍGUEZ, Marta. Vinte anos da colección “Merlín”. *Malasartes*. Caderno de Literatura para a Infância e Juventude. Porto, nº 17, p. 55-57, 2009.

AMARAL, Maria Lúcia. O fantástico na Literatura Infantil. In._____. *Criança é criança – Literatura Infantil e seus problemas*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

ANTUNES, Benedito; PEREIRA, Maria Teresa Golçalves (Orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Ed. UNESP; Assis – SP: ANEP, 2004.

AVERBUCK, Ligia. (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BASTOS, Dau (Org.). *Ana & Ruth*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

BARROSO VIII, Juan. Desarrollo del termino “Realismo mágico”. In._____. “*Realismo mágico*” y “*Lo real maravilloso*” en *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*. Zaragoza: Ediciones Universal, 1977, p. 13-44.

BLANCO, Ana (Org.). *Diálogos na Casa de Rosalía*. Santiago de Compostela: Imagraf Artes Gráficas, 1999-2000.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *Chico Buarque de Holanda*. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Literatura Comentada).

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

BORDINI, Maria da Glória. Crítica e literatura infantil nos anos 70 e 80. In. KHÉDE, Sonia Salomão (Org.). *Literatura Infanto-Juvenil - um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 95-109.

_____. A literatura infantil nos anos 80. In._____; SERRA, Elizabeth D’Andelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado Aberto: Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 33-45.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

BRUNEL, P.; PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CADEMARTORI, Lúgia. *O que é literatura infantil*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos)

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 77-92.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. 3. ed. Ver. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. Literatura Comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211-215.

_____. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Prefácio. In: ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura/Ensino: uma problemática*. São Paulo: Ática, 1988, p. x-xiii.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. 1 reimp. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9-16. (Companhia de Bolso)

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. (Org.). *Literatura Comparada no Mundo: questões e métodos. Literatura Comparada en el Mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

_____. *O próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CLAUDON, Francis; WOTLING, Karen Haddad. *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*. Trad. Luís Serrão. Portugal: Editorial Inquérito, 1994.

CERVERA, Juan. *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIVELET, Mercedes. La prensa infantil y juvenil como inductora del libro. *Revista Lazarillo*, Madrid, nº 20, p. 25-33, 2008.

COBAS BRENLLA, Xulio. *A voltas coa literatura para nenos*. A coruña: Ediciones do Castro, 1982.

_____. *Historia da literatura infantil e xuvenil galega*. Santiago de Compostela: VELOGRAF, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropéias ao Brasil Contemporâneo*. 3. ed. refundida e ampl. São Paulo: Quíron, 1985.

_____. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. 4.ed. São Paulo: Quíron, 1987.

_____. *O conto de fadas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COLOMER, Teresa (dir.). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. 1ª reimp. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.

_____. *A formação do leitor literário*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

_____. (Coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial GRAÓ, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

COUTINHO, Afrânio. Conceitos e vantagens da literatura comparada. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, v. II, n. 13, p. 3-4, jan./fev., 1976.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n.3, p. 67-73, 1996.

_____. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução de Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In. _____ COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

_____. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada/Associação Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 41-58, 2006.

CRUZ, Cassandra Guimarães Medeiros. *Dúzias de sorrisos, dezenas de risadas, centenas de gargalhadas: o riso na obra de Ana Maria Machado*. 1991. 82f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1991.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOCAMPO, Xabier P.; NEIRA VILAS, Xosé. Xabier P. Docampo: o narrador antigo. *Revista Galega de Literatura Infantil e Xuvenil*. Novelas para [sobre] vivir. Santiago de Compostela, nº 7, p. 19-27, inverno, 2000-2001.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños. In: _____ et al. *Teoría de los polisistemas*. Madri: Arco, 1999, p. 147-181.

FERNÁNDEZ, María Jesús. Galicia: creatividade e variedade. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. Panorama de actualidad, Madrid, nº 153, p. 56-62, año 15, 2002.

FERNÁNDEZ PAZ, Agustín. *A literatura infantil e xuvenil em galego*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1999.

FIGUEROA, Antón. *Nación, Literatura, Identidade: Comunicación literaria e campos sociais en Galicia*. Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, 2001.

FIGUEIREDO, Eurídice; ESTEVES, Antonio R. Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso. In. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/EdUFF, 2005, p. 393-414.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

GARRALÓN, Ana. *História portátil de la literatura infantil*. Madri: Anaya, 2001.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

GOMES, Antonio; ROIG RECHOU, Blanca-Ana. *Grandes autores para pequenos leitores*. Porto: Derivas, 2007.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Heloísa Buarque. A literatura infantil nos anos 70. In. _____. et al. *Revista Tempo Brasileiro: literatura infanto-juvenil*, Rio de Janeiro, n. 63, p. 26-33, out./dez., 1980.

JORDAN, Mery Erdal. *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1998.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à Literatura Comparada*. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

LACERDA, Nilma Gonçalves. A literatura para crianças e jovens nos anos 90. In. _____. SERRA, Elizabeth D'Andelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado Aberto: Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 59-74.

LACOMBE, Amélia. *Ana Maria Machado*. Rio de Janeiro: Agir, 2000. (coleção Conhecendo os nossos clássicos)

LAJOLO, Marisa. *Ana Maria Machado*. São Paulo: Abril Educação, 1983. (Literatura Comentada)

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LAJOLO, Marisa. Teoria literária, literatura infantil e Ana Maria Machado. In. ANTUNES, Benedito; PEREIRA, Maria Teresa Golçalves (Orgs.). *Trança de histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Ed. UNESP; Assis – SP: ANEP, 2004, p. 11- 21.

LIMA, Senize Camargo. *Bem do seu Tamanho (1980), de Ana Maria Machado: a afirmação de um gênero literário*. 1998. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

LLUCH, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

_____. Consumo y narración: la historia para un mundo. In._____. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 207-223.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MACHADO, Ana Maria. A expansão da literatura infantil. In. BASTOS, Dau. (Org.) *Ana & Ruth*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p. 51-54.

_____. *Esta força estranha: trajetória de uma autora*. 6. ed. São Paulo: Atual, 1996.

_____. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.

_____; NEIRA VILAS, Xosé. Ana Maria Machado: camiños de volta á paixón pól os libros. *Revista Galega de Literatura Infantil e Xuvenil*. América Latina – os contidos dun continente. Santiago de Compostela, nº 6, p. 9-17, inverno, 2000-2001.

_____. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Outro chamado selvagem. In._____. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 52-62.

_____. *Como e por que ler os clásicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. Ilhas no tempo. In._____. *Ilhas no tempo: algumas leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 11-27.

_____. *Balaio: livros e leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. Pelas frestas e brechas: importância da literatura infanto-juvenil brasileira. In._____. *Balaio: livros e leituras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. 112-131.

MAGNANI, Maria do Rosário Mortatti. *Leitura, Literatura e Escola: subsídios para uma reflexão sobre a formação do gosto*. 1987. 170 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MILAN, Cléia Garcia da Cruz. *Dialogismo, intertextualidade e hipertextualidade em Amigos secretos de Ana Maria Machado*. 2002. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2002.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2000.

NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1975.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. 3ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PALO, Maria José.; OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura infantil: voz de criança*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Icone, 1986.

PONDÉ, Maria da Glória. *A arte de fazer artes: como escrever histórias para crianças e adolescentes*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

QUADRELLI, Rodolfo, PRINCIPE, Quirino, QUINZIO, Sergio, PLEBE, Armando. *Los poderosos de la literatura*. Crítica literaria e industria cultural. Trad. Ignacio M. Zuleta. Servilla: Servivio de publicaciones de la universidad, 1978.

QUINTANA, Suely da Fonseca. *Trança de Gente: Ana Maria Machado na curva do arcoíris*. 1989. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.

REUTER, Yves. *Análise da narrativa: texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROCHA, Ruth. A expansão da literatura infantil. In. BASTOS, Dau. (Org.) *Ana & Ruth*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p. 51-54.

RODRIGUES, Calasans Selma. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

ROIG-RECHOU, Blanca. *A Literatura Galega Infantil*. Perspectiva diacrônica, descrición e análise da actualidade, Teses em microficha da Universidade de Compostela, nº 578, Servicio de Publicaciones e intercambio científico, 1996.

_____. “Achega para unha periodización da literatura infantil e xuvenil galega na actualidade”, en VVAA, *Congreso literatura galega e do norte de Portugal. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela, dos días 25 ao 28 de decembro de 2000*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Dirección Xeral de Cultura, Comunicación social e Turismo, 2001, p. 109-126.

_____. La literatura infantil y juvenil en Galicia/A literatura infantil e xuvenil em Galicia. In. VILLANUEVA PRIETO, Darío; TARRÍO VARELA, Anxo. (Coords.). *La Literatura desde 1936 hasta principios del Narrativa y traducción/A literatura dende 1936 ata principios do século XXI: Narrativa e traducción*. A Coruña: Hércules Ediciones, 2002. p. 382-501.

_____. Un conto de tres noites. *Revista Galega do Ensino*, nº 37, O pracer de ler. Literatura infantil e xuvenil, novembro 2002, pp. 151-159.

_____. Investigación e Literatura infantil e xuvenil na CII: situación actual e propostas de futuro. *Malasartes: Cadernos de Literatura para a infância e a juventude*, revista semestral, n. 15 (II série), p. 25-33, dez., 2007

_____. *La literatura infantil y juvenil gallega en el siglo XXI: seis llaves para entenderla mejor. /A literatura infantil e xuvenil galega: seis chaves para entendela mellor*. Madri/Santiago de Compostela: Amigos del Libro Infantil y Juvenil/ Xunta de Galicia, 2008.

_____. Producción da literatura infantil e xuvenil en galego. Disponível em <http://www.usc.es/lijmi>. Acessado em 20 de maio de 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 73-95.

SALEN, Nazira. *História da literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SÁNCHEZ FERRER, José Luis. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Anaya, 1990.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SERRA, Elizabeth D'Andelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado Aberto; Associação de Leitura do Brasil, 1998.

_____. *Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens*. São Paulo: Global, 2001.

SILVA, Kelly Cristina Soares da. Na tangência de dois mundos: Amigos secretos. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *Mundos e submundos: estudos sobre Ana Maria Machado*. Goiânia: Cânone Editorial, 2004, p. 65-71.

SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *Mundos e submundos: estudos sobre Ana Maria Machado*. Goiânia: Cânone Editorial, 2004.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*. Trad. Margarida Nelken. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.

SOUZA, Gloria Pimentel Correia Botelho. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!* São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VARGAS LLOSA, Mario. El arte de mentir. In: CORRAL, W. H. ; KLAHN, N. (comp.) *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1991, p. 400-5.

VILLANUEVA, Darío. *O realismo maravilhoso de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In:_____. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Ferst. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

YAZLLE, Senise Camargo Lima. *Vozes de criança: o discurso de auto-afirmação na literatura infantil de Ana Maria Machado*. 2008, 392f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. São Paulo: Global, 1986.

_____. A Literatura e o Apelo das Massas. In: AVERBUCK, Ligia. (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, 9-33.

_____; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *A Literatura Infantil na Escola*. 11. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Sites na internet.

<http://www.filix.org> acessado 1 de março.

<http://www.anamariamachado.com/> acessado 10 março de 2010.

http://xabier-docampo.net/blog/29_blog.php acessado em 20 de maio de 2010.

<http://www.usc.es/lijmi>. Acessado em 20 de maio de 2010

<http://www.cirp.es> acessado 25 junho de 2010.

