

CARLA FRANCINE DA SILVA REIS

**A PRODUÇÃO JUVENIL DE SYLVIA ORTHOF:
LINHAS E ENTRELINHAS DA METAFICÇÃO**

ASSIS

2022

CARLA FRANCINE DA SILVA REIS

**A PRODUÇÃO JUVENIL DE SYLVIA ORTHOF:
LINHAS E ENTRELINHAS DA METAFICÇÃO**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador:
Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

R375p Reis, Carla Francine da Silva
A produção juvenil de Sylvia Orthof: linhas e
entrelinhas da metaficção / Carla Francine da Silva Reis.
Assis, 2022.
305 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. João Luis Cardoso Tápias Ceccantini

1. Literatura juvenil. 2. Literatura infantojuvenil.
3. Narrativa brasileira contemporânea. 4. Formação do
leitor. 5. Orthof, Sylvia, 1932-1997. I. Título.

CDD 028.5

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE CARLA FRANCINE DA SILVA REIS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 11 dias do mês de fevereiro do ano de 2022, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de CARLA FRANCINE DA SILVA REIS, intitulada **A PRODUÇÃO JUVENIL DE SYLVIA ORTHOF: LINHAS E ENTRELINHAS DA METAFICÇÃO**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Prof. Dr. THIAGO ALVES VALENTE (Participação Virtual) do(a) UENP / Cornélio Procopio, Profa. Dra. VERA TEIXEIRA DE AGUIAR (Participação Virtual) do(a) PUC / Porto Alegre, Profa. Dra. LIA CUPERTINO DUARTE ALBINO (Participação Virtual) do(a) FATEC / Ourinhos. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, meu orientador, pela paciência e disponibilidade, pelos conselhos e por acreditar em minha capacidade de pesquisadora.

Às professoras Dra. Vera Teixeira de Aguiar, Dr.^a Sandra Aparecida Ferreira, Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, Dra. Lia Cupertino Duarte Albino e ao Professor Dr. Thiago Alves Valente pelas considerações altamente esclarecedoras feitas no exame de qualificação e na defesa.

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Biblioteca de Assis, pelo auxílio na pesquisa de trabalhos defendidos sobre a produção orthofiana.

À minha mãe Maria Miguel, pelo apoio incondicional e por acreditar em mim.

Ao meu pai José Carlos, por ensinar que o trabalho é a nossa força motriz.

Aos amigos Aline Ortega, Cíntia Paião, Maria Barros, Taísa aparecida Soares, Natália Zietemann, Josiele Ruiz, Vânia Bettazza, Ieda Elias, Tainan Begara pelo companheirismo.

RESUMO

Constata-se que hoje já existe um número relevante de publicações sobre a produção de *literatura infantil* da escritora Sylvia Orthof (1932-1997). São estudos que trazem valiosas contribuições quanto à influência dessa literatura infantil no processo de formação de leitores, principalmente pelo fato de os títulos infantis da autora se destacarem por sua originalidade em relação à tradição da categoria, por sua poeticidade e pelo largo emprego do humor, tudo mesclado a recursos artísticos imbricados a elementos da pintura, da música e do teatro. No entanto, observamos que, em meio a esse consistente cenário de investigações valorizadoras da produção infantil da escritora, sua *produção juvenil* ainda foi muito pouco estudada e muito menos do ponto de vista da especificidade dessa modalidade de narrativas. Assim este trabalho tem por objetivo central preencher essa lacuna, analisando particularmente, em meio à vasta produção da autora, o corpus de obras que têm circulado no mercado como *literatura juvenil*. Na tese é apresentada uma breve introdução a respeito da natureza da *literatura juvenil*, com base nas pesquisas de autores como João Luís Ceccantini (2000) e Maria Madalena M. C. T. da Silva (2012). Segue-se o levantamento do estado da questão sobre a obra de Sylvia Orthof, sendo analisadas 8 resenhas, 13 dissertações, uma tese, 27 capítulos de livros, 24 artigos científicos e 20 ensaios publicados sobre a produção literária da escritora, produzidos por amplo leque de pesquisadores da área. O objeto central da tese é constituído por um corpus de 9 títulos de literatura juvenil publicados por Sylvia Orthof de 1987 a 1997. A análise do corpus vale-se particularmente do conceito de metaficção, difundido por autores como Patricia Waugh em *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984); Linda Hutcheon em *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988); e Mark Currie em *Metafiction* (1995). O corpus de nove títulos juvenis da autora foi submetido a uma “grade-modelo” desenvolvida por Ceccantini (2000), buscando-se explorar o caráter metaficcional dessas narrativas, sempre imbricado a outros aspectos temático-formais comuns às obras, tudo confluindo para sublinhar a boa qualidade estética do conjunto da produção juvenil de Sylvia Orthof.

Palavras-chave: literatura juvenil; Sylvia Orthof; formação do leitor; metaficção; literatura e mercado.

The young adult literature of Sylvia Orthof: lines and subtexts of metafiction

ABSTRACT

Today there is already a relevant number of publications on the production of *children's literature* by the writer Sylvia Orthof (1932-1997). These are studies that provide valuable information regarding the contribution of children's literature in the reader formation process, mainly because the author's titles for children stand out for their originality in relation to the genre's tradition, for their poetics and for the wide use of humor, all mixed with artistic resources intertwined with elements of painting, music and theater. However, we observe that, in the midst of this consistent scenario of investigations, which highlights the writer's production of children's literature, her production for the young adult has still been very little studied and much less from the point of view of the specificity of this type of narrative. Thus, the main objective of this study is to fill this gap, analyzing particularly, amidst the vast production of the author, the corpus of works that have circulated in the market as young adult literature. The thesis presents a brief introduction about the nature of young adult literature, based on the research of authors such as João Luís Ceccantini (2000) and Maria Madalena M. C. T. da Silva (2012). This is followed by a survey of the current status of studies on the work of Sylvia Orthof, which analyzed 8 reviews, 13 dissertations, a thesis, 27 book chapters, 24 scientific articles and 20 published essays on the writer's literary production, produced by a wide range of researchers in the field. The main object of the thesis is a corpus of 9 titles of young adult literature published by Sylvia Orthof from 1987 to 1997. The analysis of the corpus makes use particularly of the concept of metafiction, spread by authors such as Patricia Waugh in *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984); Linda Hutcheon in *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988); and Mark Currie in *Metafiction* (1995.) The aforementioned corpus was submitted to a model grid developed by Ceccantini (2000), seeking to explore the metafictional attributes of these narratives, always connected with other thematic-formal aspects common to the works, all converging to underline the good aesthetic quality of Sylvia Orthof's young adult production as a whole.

Keywords: young adult literature; Sylvia Orthof; reader formation; metafiction; literature and market.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A PRODUÇÃO SOBRE A LITERATURA DE SYLVIA ORTHOF	40
2.1	Resenhas.....	40
2.2	Dissertações de mestrado	45
2.2.1	O Riso na Obra Infantil de Sylvia Orthof (1991)	45
2.2.2	As Formas de Humor em Sylvia Orthof (1993).....	47
2.2.3	Uma Abordagem da Obra Infantil de Sylvia Orthof e Tato Gost (1994).....	49
2.2.5	Sobre Literatura Infantil: Um Diálogo com o Trabalho de Sylvia Orthof (2001)...	52
2.2.6	Ciranda das Estripulias e Palavras: Apresentação de <i>Recreio</i> - “A Revista Brinquedo”. Uma Publicação da Ed. Abril 1969 a 1982.....	53
2.2.7	Sylvia Orthof e a Recuperação dos Contos de Fadas: O Cômico Vai à Escola? (2004)	54
2.2.8	Novos Finais Felizes: A Mulher e o Casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof (2004).....	57
2.2.9	O Teatro Infantil de Sylvia Orthof. <i>Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina</i> (1975) e <i>A Gema do Ovo de Ema</i> (1979) (2007)	59
2.2.10	<i>Ora Fada, Ora Bruxa</i> : Um Diálogo entre Crianças Hospitalizadas e a Literatura Infantil de Sylvia Orthof (2013)	64
2.2.11	A Constituição do Jogo Dramático Infantil em <i>Eu Chovo, Tu Choves e Ele Chove...</i> , de Sylvia Orthof (2014).....	68
2.2.12	A Alegria na Escola em Diálogo com os Escritos da Fada Carioca: “ <i>Ave Alegria</i> ” (2018).....	70
2.2.13	<i>Quem Roubou o Meu Futuro?</i> O Texto Dramático de Sylvia Orthof na Formação de Leitores na Educação Básica (2018)	74
2.3	Tese de Doutorado	82
2.4	Capítulos de livros, artigos científicos e breves ensaios	88
2.4.1	Capítulo: “O Universo Lúdico de Sylvia Orthof” (1995).....	89
2.4.2	Artigo científico: “Sylvia Orthof e o Bom Humor na Literatura Infantil Brasileira” (2002)	91
2.4.3	Capítulo: “O Tempo de Óculos, Requebra numa Bengala: Sylvia Orthof e a Velhice” (2004)	92
2.4.4	Coletânea de pequenos Ensaio: <i>Ora Fada, Ora Bruxa</i> : Estudos sobre Sylvia Orthof (2006)	93

2.4.4.1	“Sylvia Orthof e Literatura de Resistência”	94
2.4.4.2	“Os Nomes Próprios como Criação Literária em Sylvia Orthof”	100
2.4.4.3	“A Paródia a Andersen: <i>Ervilina e o Príncipe</i> ”	101
2.4.4.4	“O Humor Escatológico em Sylvia Orthof”	104
2.4.4.5	“Sonhos, Surrealismo, Nonsense: Os Enredos de Sylvia Orthof”	106
2.4.4.7	“O Rei Preto de Ouro Preto”	111
2.4.4.8	“O Diálogo entre a Ilustração e Palavra: Tato Recria Bruegel”	113
2.4.4.9	“Ficção e Vida em Sylvia Orthof”	115
2.4.4.10	“Uma Gramática “Orthofiana”	118
2.4.4.11	“(Outra) Viagem de um (Mesmo) Barquinho”	121
2.4.4.12	“Dois Diálogos sobre o Tempo: Sylvia Orthof e Jorge Luis Borges”	123
2.4.4.13	“Sylvia em Cordel: Literatura Infantil no ‘Foiete’”	126
2.4.4.14	“Mudanças no Galinheiro, ou a Consciência Social do Indivíduo”	130
2.4.4.15	“Uma Adolescente em Sylvia Orthof”	131
2.4.4.16	“A Velhice na Obra de Sylvia Orthof”	133
2.4.4.18	“A Brasilidade de Sylvia: Uma Colcha de Retalhos”	136
2.4.4.19	“Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove: <i>O Teatro Infantil de Sylvia Orthof</i> ”	138
2.4.4.20	“A Ironia em <i>Papos de Anjo</i> e <i>Passando a Ferro</i> ”	140
2.4.5	“ <i>Minha Vida de Menina, Infância e Os Bichos que Tive: O Gênero Autobiográfico e a Representação da Infância na Literatura</i> ” (2008).....	144
2.4.6	“Uma Adolescente como as Outras? - Sylvia Orthof e o Mercado Editorial” (2011).	145
2.4.7	Coletânea de Artigos Sylvia Orthof: Um Ramalhete de Histórias (2017)...	147
2.4.8	“ <i>Meus Vários Quinze Anos</i> de Sylvia Orthof e a Formação de Leitores” (2018).	151
2.4.9	“A Seguir, Cenas do Próximo Capítulo: Uma Reflexão Sobre o Gênero Literário Novela na Formação do Leitor (2019)	152
3	A PRODUÇÃO JUVENIL DE SYLVIA ORTHOF: FICÇÃO E METAFICÇÃO ...	156
3.1	Fronteiras entre ficção e crítica: a função do texto metaficcional	157
3.1.1	A poética da pós-modernidade: ficção historiográfica e paródia pós-moderna.....	165
3.1.2	Metaficção e literatura infantojuvenil brasileira	167
3.2	Análise do corpus de narrativas juvenis	174
3.2.1	Análise de <i>Se a memória não me falha</i> (1987).....	174
3.2.2	Análise de <i>Quem roubou meu futuro?</i> (1989)’	181
3.2.3	Análise de <i>Luana adolescente lua crescente</i> (1989).....	186
3.2.4	Análise de <i>Eu sou mais eu</i> (1993)	194

3.2.5	Análise de <i>Mais-Que-Perfeita Adolescente</i> (1994).....	197
3.2.6	Análise de <i>Meus vários quinze anos</i> (1995)	203
3.2.7	Análise de <i>Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto</i> (1995)	206
3.2.8	Análise de <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).....	211
3.2.9	Análise de <i>A Décima Terceira Mordida</i> (1997)	216
4	A TÍTULO DE CONCLUSÃO.....	220
	REFERÊNCIAS	231
	APÊNDICE A - ANÁLISE DE SE A MEMÓRIA NÃO ME FALHA.....	234
	APÊNDICE B - ANÁLISE DE QUEM ROUBOU MEU FUTURO	246
	APÊNDICE C - ANÁLISE DE LUANA ADOLESCENTE LUA CRESCENTE	255
	APÊNDICE D – ANÁLISE DE EU SOU MAIS EU.....	260
	APÊNDICE E – ANÁLISE DE MAIS-QUE-PERFEITA ADOLESCENTE	263
	APÊNDICE F - ANÁLISE DE MEUS VÁRIOS QUINZE ANOS.....	274
	APÊNDICE G - ANÁLISE DE FANTASMA DE CAMARIM: DOIDEIRAS COM APOLÔNIA PINTO.....	281
	APÊNDICE H - ANÁLISE DE O LIVRO QUE NINGUÉM VAI LER.....	285
	APÊNDICE I - ANÁLISE DE A DÉCIMA TERCEIRA MORDIDA.....	298

1 INTRODUÇÃO

A singularidade dos escritos de Sylvia Orthof (1932-1997) tem-se apresentado como temática abordada por pesquisadores que se dispõem a propor análises voltadas à abordagem dos mais diversos aspectos de suas obras, entre os quais podemos destacar o *humor*, a *ironia* e a *comicidade*. Sua produção constitui, sem dúvida, um rico manancial para o trabalho com esses tópicos, o qual já desperta a atenção de pesquisadores há pelo menos trinta e cinco anos¹, gerando, assim, um considerável número de análises de suas obras infantis.

Devemos considerar, entretanto, que, apesar de serem vários os estudos realizados acerca da qualidade estética de seus títulos infantis, muitas investigações ainda podem ser propostas em relação às demais obras publicadas pela autora, o que se estende, inclusive, à abordagem de sua produção juvenil. Desse modo, podemos afirmar que tal identificação da necessidade de ampliação de pesquisas destinadas ao exame da literatura juvenil orthofiana está atrelada à percepção de uma lamentável ausência de apontamentos relacionados a esse campo de estudos. Trata-se, certamente, de uma lacuna derivada de algum preconceito ligado à definição de literatura juvenil.

A identificação de certa indiferença em relação a essa literatura constitui-se em um dos principais elementos que mobilizaram a elaboração deste nosso trabalho. Nesse sentido, esperamos trazer algum tipo de colaboração a um quadro formado por poucas pesquisas semelhantes, as quais buscam apontar dados que contribuam para a desconstrução de conceitos que vinculam toda e qualquer produção juvenil a um sistema de produções marcado pela pobreza de sentido.

Desse modo, julgamos interessante destacar o quanto acreditamos que, independentemente dessa lacuna, inúmeras análises podem ser feitas e divulgadas em meio acadêmico a partir da proposição de estudos atrelados à pesquisa sistemática da literatura juvenil brasileira. É o caso, por exemplo, de investigações que demonstrem, por meio de uma perspectiva mais relacionada à recepção do leitor, a possibilidade de mapeamento de tendências estéticas e perspectivas ideológicas presentes nesses livros. Também seriam muito relevantes sondagens que trouxessem contribuições à atuação de professores e pesquisadores envolvidos

¹ A primeira resenha publicada sobre a produção de Sylvia Orthof identificada nessa pesquisa, data do ano de 1986. Esse texto, publicado pela revista "Matraga: Estudos linguísticos e literários", será descrita com maiores detalhes no capítulo destinado ao Estado da questão.

em atividades orientadas à proposição de estratégias de formação de leitores na Educação Básica.

No caso específico de nossa pesquisa, justificamos que trabalhos desse tipo têm trazido inúmeros ganhos a minha prática enquanto professora de Ensino Médio, enriquecendo as possibilidades de uma melhor atuação como docente em cursos de pós-graduação ofertados pelo Instituto Federal do Paraná, instituição em que leciono desde 2015 e onde tive a oportunidade de ministrar aulas a alunos das áreas de Letras e Pedagogia.

Tal constatação impulsiona-nos, portanto, à elaboração deste trabalho, no qual realizamos um levantamento de resenhas, estudos e livros produzidos nas três últimas décadas, bem como analisamos nove livros juvenis publicados por Orthof, que permitem observar a boa qualidade estética dessas narrativas.

Na condição de leitora de sua vasta produção, julgamos necessário citar algumas lembranças relacionadas a elas. São experiências que marcaram diferentes etapas de nossa história, pois o primeiro contato com suas obras ocorreu durante a infância, quando a capa de *A Velhota Cambalhota* (1986) chamou nossa atenção por meio de versos e rimas que descreviam a história de uma senhora extremamente distanciada dos padrões comportamentais comuns à imagem de uma idosa. A ilustração na capa provocou a identificação, naquele engraçado retrato, de certa semelhança entre a simpática velhinha e a figura familiar de nossa avó materna, que muito se assemelhava fisicamente à personagem Cambalhota.

O interesse tornava-se cada vez maior à medida que as folhas do livro apresentavam, em versos, rimas e ilustrações, o cotidiano de uma senhora que despertava fortes gargalhadas ao mostrar sem querer a rendas da calcinha, a combinação e as meias pretas de algodão. De repente as ladeiras de Ouro Preto, onde a personagem rolava dando cambalhotas, tornavam-se muito parecidas com o caminho que minha avó e eu percorríamos para que ela pudesse participar das reuniões escolares entre discentes e responsáveis. A partir dessa leitura, a escrita orthofiana impulsionou mais ainda nosso desejo por conhecer outras histórias.

Foi nesse momento que os livros começaram a despertar, mais ampla e ludicamente, a reflexão sobre a realidade e a formação de nosso núcleo familiar. Leituras como essas ampliaram nossa percepção com relação ao reconhecimento do diálogo e da alteridade. Afinal, apesar da diferença etária existente entre nós, revelava-se que minha avó e eu éramos muito semelhantes. Nossas conversas

eram marcadas por uma fala bem humorada, espontânea, direta, simples, despojada de excessos comuns à formalidade hierárquica, costumeiramente imposta em outras famílias de nosso entorno.

A identificação com essa personagem orthofiana gerou grande expectativa em relação às outras produções da autora, que também passaram a marcar nossa infância, tais como *Maria-vai-com-as-outras* (1982) e *Eu chovo, tu choves, ele chove* (1981). Contudo nosso contato com seus livros não se encerrou ali, já que, quando professora, cerca de vinte anos mais tarde, percebemos o quanto nossas aulas poderiam ficar muito mais interessantes a partir da leitura de várias de suas obras.

Foi então que começamos um trabalho com vistas a trazer contribuições ao processo de formação de leitores, por meio de projetos desenvolvidos junto a algumas turmas dos anos finais do ensino fundamental. Esse projeto envolveu outros títulos orthofianos como: *Quem roubou meu futuro* (1989), *Meus vários quinze anos* (1995) e *Eu sou mais eu* (1993).

O encanto que essas produções exerceram sobre os adolescentes motivou-nos a uma investigação mais apurada sobre a produção literária de Orthof. Decidimos, portanto, elaborar a proposta de estudo que deu origem ao projeto desta tese. Convém salientar que, apesar de não considerarmos a recepção como único instrumento para determinação do que seria uma obra juvenil, entendemos também que qualquer ideia generalizante de que exista somente um tipo de literatura é prejudicial à definição de toda produção literária.

Posta essa constatação inicial, percebermos a importância de esclarecer os critérios estabelecidos para a seleção do corpus de análise dessa pesquisa, ou seja, por qual motivo selecionamos apenas nove obras entre os 154 títulos que identificamos como sendo de autoria de Orthof.

Nesses termos, deixamos claro que a definição de qual seria nosso objeto de pesquisa partiu da decisão de descartar a possibilidade de análise de contos e crônicas, ao selecionar apenas narrativas mais longas. Essas são obras que têm circulado como *literatura juvenil* e propõem constantes reflexões acerca da atuação de protagonistas femininas, trazendo à tona indagações sobre o processo de escrita literária. Os textos selecionados trazem, assim, personagens que nos permitem observar como Orthof dá continuidade a uma “proposta lobatiana”, mesmo muitas décadas após a morte do autor, quando a escritora inicia a publicação de uma série

de obras constituídas por temas relevantes em uma linguagem simples e fortemente marcada por várias lacunas textuais, que funcionam como um convite à indagação.

Seguindo essa perspectiva, podemos afirmar que tais produções orthofianas imbricam o ficcional ao real, relacionando autor e narrador num exercício criativo que abre espaço ao leitor para uma reflexão sobre o papel a ele destinado, oferecendo-lhe uma produção textual aberta. São livros que colocam em pauta uma grande variedade de questões ideológicas e assuntos comuns ao universo feminino, retratados neste trabalho a partir da análise de nove obras: *Se a memória não me falha* (1987), *Quem roubou meu futuro* (1989), *Luana Adolescente Lua Crescente* (1989), *Eu sou mais eu* (1993), *Mais-Que-Perfeita Adolescente* (1994), *Meus vários quinze anos* (1995), *Fantasma de Camarim “Doideiras com Apolônia Pinto”* (1995), *O livro que ninguém vai ler* (1997) e *A décima terceira mordida* (1997).

Para que o leitor possa compreender a proposição de nossa pesquisa, convém destacarmos que nossa análise foi desenvolvida a partir de procedimentos e categorias apresentadas por nosso orientador, João Luís C. T. Ceccantini, em sua tese de doutorado, defendida em maio de 2000. Nesse trabalho, denominado “Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)”, o autor apresenta um levantamento, seguido por uma criteriosa análise e interpretação de premiados livros juvenis brasileiros publicados no período examinado.

O serviço indispensável prestado por Ceccantini para a construção de um panorama sistemático da literatura juvenil brasileira pode ser observado, entre outros motivos, pelo modo como o autor contribui para a compreensão da originalidade da produção literária de Monteiro Lobato, ao mapear a recente origem da literatura juvenil brasileira, que veio ocupar o espaço antes destinado somente às traduções e adaptações de obras europeias:

É somente com o projeto literário de maior consistência levado adiante por Monteiro Lobato (1882- 1948), a partir da década de 20, e a gradativa consolidação de um público consumidor fiel para o livro infanto-juvenil que essa modalidade literária adquiriu uma face própria e alguma autonomia entre nós, vindo a desembocar no conhecido boom das décadas de 70 e 80. Nesse período, pôde-se testemunhar um crescimento intenso do mercado de livros infanto-juvenis, com uma proliferação de autores e obras, que absolutamente ainda não se esgotou. (CECCANTINI, 2000, p. 17).

A partir dessa constatação, o autor chama atenção para a relevância de estudos destinados à averiguação da qualidade estética da literatura juvenil brasileira contemporânea. Ceccantini (2000, p. 20-21) ressalta a necessidade de uma avaliação desse corpus que não seja pautada exclusivamente por demandas mercadológicas, conforme ocorre quando as próprias editoras se tornam as principais responsáveis pela indicação de leitura de obras nacionais:

Desse modo, num país em que sequer a produção contemporânea de “outra literatura” consegue ser razoavelmente assimilada e deglutida pelo meio acadêmico, o que tem sido feito em termos da pesquisa voltada para os enormes números, dígitos, cifras que envolvem o universo da literatura infanto-juvenil contemporânea deixa ainda muito a desejar. Faltam: obras de referência de toda sorte – biografias, dicionários, antologias, entre outros; estudos monográficos sobre um determinado autor ou uma determinada obra, dos mais simples, aos mais complexos, que procurem integrar ambos os aspectos na análise; pesquisas mais generalistas, que deem conta de questões teóricas representativas para a literatura infanto-juvenil brasileira; estudos panorâmicos, considerando conjuntos de autores e obras, empenhados em apontar tendências estéticas, ideológicas etc.; estudos voltados para a recepção da literatura infanto-juvenil em contexto escolar; isto, para citar de modo genérico algumas entre outras lacunas.

O autor reforça ainda o quanto uma apreciação mais sistemática dos lançamentos infantojuvenis por parte da crítica e da imprensa se torna imperativa, indicando a alarmante necessidade de materiais que possam oferecer parâmetros relativos à recomendação ou não desses livros. Para Ceccantini (2000), essa seria umas das mais certas alternativas com vistas a uma possibilidade de mediação mais ampla, que venha a contemplar questões como a recepção e os diferentes contextos dos leitores, sua realidade social, seus hábitos, graus de leitura e gostos.

Tal acompanhamento sistemático orientaria, segundo o autor, o trabalho a ser realizado nas escolas e a escolha por parte dos pais, pois a seleção desse material seria mais pautada na relevância dos títulos para a formação de leitores iniciantes e não meramente em interesses econômicos totalmente vinculados ao mercado.

Esse descontentamento em relação à definição do que genericamente é considerado literatura juvenil também é exposto pela autora portuguesa Maria Madalena M. C. T. da Silva no artigo “Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre a literatura juvenil”. Nesse texto, publicado em *Narrativa Xuvenil a debate* (2012), Silva apresenta parte de suas conclusões a respeito de como

alguns críticos costumam estabelecer uma oposição entre o que consideram ser realmente literatura e aquilo que definem como literatura juvenil.

Para a escritora, a literatura juvenil deve ser vista como uma categoria nova, caracterizado por especificidades que só podem ser compreendidas a partir da realização de estudos sistemáticos. Estes, por sua vez, devem ser sempre associados à constatação dessa fase como um período de constantes mudanças. Seguindo essa perspectiva, Silva (2012) ressalta que, por trazer consigo as marcas da marginalidade, a literatura juvenil deve ser analisada com base em sua recente construção, ou seja, como uma produção literária pautada na personalidade de um público que não possui um caráter estático, uma vez que transita entre a infância e os assomos de maturidade.

Para a autora, tanto a literatura infantil quanto a juvenil constituem-se como alvo de polêmica no que tange a sua definição e emissão de juízos de valor por parte de quem a observa: julgamentos oriundos de diversos fatores, entre os quais figuram desde as intenções do autor até a dita imaturidade do público leitor.

Segundo Silva, nem todo conceito tem definição, mas isso não impede que a produção juvenil possua traços distintivos que sejam fundamentados no prazer proporcionado pela leitura e na experiência significativa que ela pode ocasionar, os quais não podem ser limitados apenas à observação da literalidade do texto.

A autora faz menção ao texto “O poder da leitura literária (contra formas de impoder)”, publicado pelo autor português Carlos Ceia (1961). Esse escritor se opõe, em *Casa da Leitura* (2011), à posição do crítico literário estadunidense Harold Bloom (1930-2019) atestada em *How To Read And Why* (2000). Essa obra também citada pela escritora portuguesa, que comenta como Bloom defende exclusivamente a leitura dos clássicos em detrimento dos outros textos aos quais ele chama “menores”.

Silva argumenta, então, que todo leitor deveria usufruir do texto com total liberdade, sem que isso gerasse necessariamente uma preocupação no tocante às especificações das obras. A autora reforça o quanto esse direito não deveria ser privado, pois todo sujeito está sempre à procura de identificação. Para ela, essa autonomia baseada na decisão de ler o quiser pode ser alcançada somente a partir de uma nova postura, que, mesmo estando baseada na necessidade de ampliação da sua visão de mundo, se distancie de determinações elitistas.

O fato de esses leitores encontrarem fruição literária, independentemente do fato de possuírem certo conhecimento dos elementos que constituem a função poética do texto, justifica, segundo Silva (2012), a necessidade de abandonarmos a concepção de que as novelas e romances juvenis devem ser situados de forma periférica, ou seja, totalmente abaixo do sistema canônico. Para a escritora, essa proximidade entre a produção artística e o leitor, que faz com que a obra se acerque de sua vivência ao apresentar um assunto comum às relações humanas em geral, não impede que o texto conduza o sujeito ao conhecimento crítico e à consequente reavaliação da realidade, pois, de modo geral, todo leitor espera que a obra lhe proporcione identificação e amplie sua visão de mundo.

A autora cita Bloom (2000) ao definir a adolescência como um verdadeiro intervalo de vida marcado pela incerteza, quando a história humana e a história individual são unidas por uma idealização. É um momento que pode ser identificado pelo afrouxamento das fronteiras entre a razão e a racionalidade. A adolescência seria vista, assim, como um período de transição no qual o sujeito processa uma dicotomia entre o reviver da infância e o ser adulto ao vivenciar uma crise decorrente da manutenção de certa ingenuidade, oposta ao pensamento lógico, que passa a ser cada vez mais presente dada a proximidade da fase adulta.

Nesse sentido, o adolescente é visto como alguém que está iniciando um processo de reconhecimento da própria personalidade: um sujeito inserido em uma fase na qual o transbordar das emoções não implica, necessariamente, uma leitura limitada a uma produção de qualidade “menor”. A escritora reforça, então, que a literatura juvenil não pode ter seu valor rebaixado ou desconsiderado simplesmente pelo fato de não fazer parte de determinada organização canônica. Isso não deveria resultar no total desconhecimento de seu valor, uma vez que as classificações técnicas não impossibilitam o prazer da leitura, que está muito mais associado à experiência significativa proporcionada ao leitor comum:

Este leitor comum pode ser um jovem que goza da radical liberdade de ler apenas o que lhe apetece, dada a sua absoluta indiferença perante critérios em cuja definição não participou; ou pode ser um adulto que, independentemente da sua formação, procura nas obras um sentido com que se identifique e que, simultaneamente, altere e enriqueça sua visão de mundo. (SILVA, 2012, p. 16-17).

A autora faz menção à obra *Disturbing the Peace* (2004), em que Amy S. Pattee define a adolescência como um período de apagamento de fronteiras em que

indivíduo reflete sobre si mesmo e sua atuação como sujeito inserido em uma sociedade que lhe exige alguns posicionamentos. Nessa perspectiva, a criação de um protagonista adolescente deve ser proposta, segundo Silva (2012), com base em determinações que ultrapassem a existência de um público especificamente juvenil, já que esse período da existência é marcado pelo questionamento, pela indefinição e por certa busca pela liberdade de pensamento. Essa autora justifica que os jovens se interessam por temas relacionados à sua realidade, o que contrasta com o processo de massificação ou de uniformidade de expectativas quando a heterogeneidade de leitores não recebe o devido respeito e atenção.

Desse modo, seguindo tanto a perspectiva apresentada por Ceccantini (2000) como as conclusões elencadas por Silva (2012), podemos considerar a juventude como fase de transição, extremamente complexa para ser definida, principalmente pela carência de produções críticas voltadas à análise do corpus de obras lidas por esse público.

Essa necessidade de realização de estudos voltados ao aprofundamento das considerações acerca da recepção de obras juvenis, que subsidia nosso anseio pela elaboração deste trabalho, também decorre de apontamentos identificados em títulos como o *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil* (1981), de Nelly Novaes Coelho. Apesar de constituir-se como uma obra orientadora para todo e qualquer proposta de análise da literatura infantojuvenil brasileira, inclusive para a tese de Ceccantini (2000), o trabalho de Coelho será citado somente a partir deste momento pelo fato de afunilar observações específicas sobre a produção orthofiana, que passará a ser descrita de forma mais teórica e sistemática em nosso trabalho.

A menção desse dicionário é elementar, entre outros fatores, pelo mapeamento que anuncia de todo o processo inerente ao surgimento da literatura infantil e juvenil brasileira e sua importância. Nesse sentido, destaca dados decorrentes da chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808 e apontar a produção de Monteiro Lobato como marco basilar da literatura infantil/juvenil brasileira.

Dessa forma, importa destacar, antes mesmo de detalhar alguns dos apontamentos feitos pela autora, que, apesar de mencionarmos a primeira data de edição desse dicionário de Coelho, dada a contextualização da produção orthofiana, utilizamos em nosso trabalho uma versão fundida dessa obra, sua 5ª edição, atualizada e publicada em 2006. Coelho destaca, nessa edição, alguns dados

históricos relacionados à gênese da literatura infantil e juvenil brasileira e compara seu surgimento e expansão ao percurso de formação da literatura infantojuvenil europeia, que apresentou um processo de constituição, obviamente, bem menos vagaroso.

Tal fato tem origem, entre outros, no nosso processo de colonização, pois a formação de escolas e a instalação da imprensa ocorrem somente a partir da chegada de Dom João VI, quando passa a ser cogitada a viabilidade de uma sementeira literária em território brasileiro.

Ainda segundo a autora, a chegada da população rural às cidades resulta em uma ampliação de classes intermediárias, que não se encaixam nem na aristocracia nem na burguesia. Essa camada social passa, então, a demandar uma produção que resolva problemas decorrentes da dificuldade que as crianças brasileiras encontram para interpretar traduções portuguesas, principalmente em função das diferenças de oralidade entre Brasil e Portugal.

Ao fim do século XIX, a livraria Quaresma encomenda ao jornalista Figueiredo Pimentel (1869-1914) a primeira coletânea infantil brasileira, que recebe o título de *Contos da Carochinha* (1896) e traz o seguinte registro em sua abertura: “Trata-se de uma coletânea de 61 contos populares, morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição local” (PIMENTEL, 1896, sem paginação, *apud* COELHO, 2006, p. 30).

Com uma proposta semelhante de valorização de conceitos morais, Olavo Bilac (1865-1918) destaca-se em meio a outros autores que tentaram atribuir um perfil mais nacionalista aos livros, em que se sobressai a propagação de ideias humanitárias fundamentadas em tendências pedagógicas dominantes no momento. É exemplo, nesse sentido, o naturalismo cientificista que estava atrelado à admiração, abnegação e amor pela pátria.

Essas e outras características são expressas por meio da publicação de obras como *Contos Pátrios* (1894), livro elaborado por Bilac em parceria com Coelho Neto. Essa obra é marcada por um linguajar distante do coloquial e regional comum à realidade dos educandos, que só será, finalmente, substituído a partir da proposta inovadora de Monteiro Lobato (1882-1948), divulgada em *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920) e, em especial, em *Narizinho arrebitado* (1921), versão expandida da obra de 1920. Observa-se neste forte rejeição à definição estanque de uma dicotomia entre bem e mal, quando o narrador dá voz de fato à criança, que passará

a ser vista como competente para propor soluções em momentos de crise, ao se mostrar espontânea, a ponto de ter livre iniciativa, e representada como um ser inventivo que não se submete às convenções estabelecidas e a seus consequentes padrões.

Considerado o “divisor de águas que separa o Brasil de ontem e o Brasil de hoje” (COELHO, 2006, p. 47), Lobato é visto pela crítica como o escritor capaz de encontrar o caminho criador de que a literatura infantil necessitava, mesmo em meio às críticas de quem considerava sua produção como algo negativo por influenciar o questionamento de autoridades.

Sua relevância é destacada pela autora também nas décadas de 1930 e 1940, pois a literariedade expressa pelo autor o mantém afastado de grande parte das obras clássicas traduzidas ou adaptadas com vistas à formação cívica desejada pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas.

Na década de 1950, marcada pelo suicídio de Vargas e pela posse de Juscelino Kubitschek, a era da televisão não constitui um empecilho para que os autores do período anterior continuassem a publicar, bem como para o surgimento de novos escritores como Maria José Dupré.

Durante a década de 1960 e 1970, esse mercado se amplia ainda mais com a criação das seguintes instituições: Fundação do Livro Escolar em 1966, Fundação do Livro Infantil e Juvenil em 1968, Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil em 1973 e, finalmente, a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil em 1979. Ainda segundo Coelho (2006), a partir de meados da década de 1970, ocorre uma explosão de criatividade, alcançada na década anterior pela música popular brasileira, que atinge, a partir de então, a literatura juvenil e, também, o teatro infantil. É contemporâneo a esse momento o Prêmio Hans Christian Andersen conferido à obra de Lygia Bojunga (Nunes), em 1983.

Nesse período, diversos autores iniciados anteriormente no âmbito da literatura infantojuvenil deram continuidade à produção de obras literárias em número relevante, mesmo que tentando novos caminhos. Entre eles, destacam-se Antonieta Dias de Moraes, Camilla Cerqueira César, Lúcia Amaral, Lúcia Machado de Almeida, Maria Dinorah, Maria Heloisa Penteado, Odette de Barros Mott, Orígenes Lessa, Stella Carr, Stella Leonardos.

Para a pesquisadora, essa é uma fase caracterizada pelo “experimentalismo” com a linguagem, estrutura narrativa e “visualidade” do texto, mudanças que

concedem lugar à arte literária inquietante e questionadora. Esses textos trazem à tona as relações convencionais entre a criança e o mundo, ao mesmo tempo em que refletem sobre valores sociais. Assim, essa nova perspectiva incentiva a geração de novos conceitos, destoando do texto literário infantil produzido no século XIX, fundamentado na veiculação dos princípios do Romantismo e do Realismo, por meio de uma desconstrução de personagens idealizados.

Entre os escritores que atestam sua criatividade e consciência crítica ao publicar produções inovadoras, Coelho (2006) menciona os seguintes autores, cuja produção substantiva se dá sobretudo a partir dos anos 1970: Ana Maria Machado, André Carvalho, Domingos Pellegrini, Edson Gabriel Garcia, Edy Lima, Henry Correa de Araújo, Ignácio Loiola Brandão, Ruth Rocha, Sergio Capparelli, Vivina de Assis Viana, Ziraldo etc.

Coelho (2006) informa, ainda, que o governo exigia, desde 1973, a inclusão do curso de Arte-Educação no currículo universitário, o que resulta em uma atenção maior à formação docente e a seu papel, pois certo cuidado passa a ser esperado quando se fala em valorização de um pensar mais consciente. Esse objetivo irá se mostrar bastante desafiador ao encontrar, entre inúmeras outras dificuldades, a ignorância no tocante ao valor da arte e do texto literário para a plena formação do sujeito. Mesmo assim, a autora informa que a produção literária infantojuvenil continua em pleno avanço:

Nos anos 1980 o aparecimento de novos escritores aumenta consideravelmente. Pela contribuição renovadora registramos alguns deles: Alina Perlman, Amaury Braga da Silva, Ângela Lago, Anna Flora, Assis Brasil, Antônio Hohlfeldt, Carlos Moraes, Ciza Fittipaldi, Elza Sallut, Eva Furnari, Flávia Muniz, Liliana Iacocca, Luís Camargo, Luiz Puntel, Luiz Antonio Aguiar, Luiz Galdino, Marina Colasanti, Mirna Pinsky, Paulo Saldanha, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Roniwalter Jatobá, Santuza Abras, Sylvia Orthof, Stella Maris Rezende, Tatiana Belinky, Telma Guimarães... A lista é longa. (COELHO, 2006, p. 53).

Ao destacar o incentivo encontrado pelo mercado editorial a partir da reformulação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 5692/71, que exigiu o ensino da língua vernácula por meio de textos literários, Coelho (2006) coloca em pauta a qualidade estética de todo material encontrado nesse mercado. A crítica literária afirma que, apesar da acelerada forma como grande parte desses livros é publicada, é possível identificar um relevante espaço destinado às

produções que apresentam qualidade estética a partir da abordagem do humor, prazer e alegria, que tão intensamente integram a produção dramática de autores como Sylvia Orthof:

Sem dúvida, a grande experiência teatral foi decisiva para a conquista de seu estilo literário, cuja nota marcante é o dinamismo dos acontecimentos, o humor solto e sadio, o riso contagiante, que tem, nas raízes, uma arguta percepção dos contrastes e absurdos da comédia humana que todos nós vivemos no dia a dia rotineiro. (COELHO, 2006, p. 800).

Por meio da apresentação de dados relativos à biografia de Orthof, Coelho (2006) focaliza diversas vezes o papel desempenhado pela escritora no âmbito de produções literárias infantojuvenis, destacando traços que serão reafirmados em várias outras análises, as quais apresentaremos logo após uma pequena descrição da trajetória da escritora.

Sylvia Orthof Geostkorzewicz, filha única de um casal de imigrantes austríacos, nasce em Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro, em 03 de setembro de 1932. O insucesso do casamento dos pais e a convivência com os tios e avós judeus, que fogem para o Brasil entre o interstício das duas guerras, marcam sua infância. Com 18 anos, muda-se para Paris, onde estuda mímica, desenho, pintura e teatro. Voltando ao Brasil, participa do Grupo de Teatro Paschoal Carlos Magno e da equipe do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), contracenando com atores como Cacilda Becker e Walmor Chagas.

Posteriormente, atua na TV Record e no filme “O Gigante de Pedra”, de Walter Hugo Khouri. Trabalha, ainda, com teatro de bonecos, voltado a crianças e pescadores, e se torna professora da Universidade de Brasília, responsável pela programação do Teatro Cadanguinho e a coordenação de teatro do SESI.

Viúva, aos quarenta anos, permanece acompanhada pelos três filhos: Cláudia, Gê e Pedro Orthof, frutos do seu primeiro casamento com Sávio Pereira, até que, em 1973, casa-se com o artista plástico e arquiteto Tato Geostkorzewicz, que ilustrou diversos de seus livros.

Em 1975, funda, no Rio de Janeiro, a Casa de ensaios de Sylvia Orthof, espaço dedicado à apresentação de espetáculos para o público infantojuvenil. Nele, a escritora elabora e organiza diversos textos dramáticos que evidenciam ainda mais seu potencial de autora, diretora e produtora de teatro.

No ano de 1981, Orthof publica seu primeiro livro de literatura infantil, *Mudanças no Galinheiro Mudam as Coisas por Inteiro*, dando início a uma produção de mais de cento e cinquenta e quatro títulos. Esse e alguns outros fatos sobre a autora podem ser encontrados em *Livro Aberto: Confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996), texto que relaciona ficção e realidade, apresentando uma espécie de narração do trabalho artístico e da vida pessoal de Orthof, figurando como o terceiro volume da coleção “Passando a Limpo”. Trata-se de uma série que expõe um conjunto de depoimentos publicados pela Editora Atual sob os cuidados de Henrique Félix e coordenação da escritora de literatura infantojuvenil brasileira Vivina de Assis Viana (1940).

A proposta da coleção consistia em viabilizar certo diálogo entre o autor e o seu leitor, como se o escritor estivesse em sala de aula, conversando com os alunos. No caso do livro de Orthof, seus interlocutores, ao descobrirem os segredos da autora-personagem, encontram um linguajar simples e ao mesmo tempo poético, por meio do qual a escritora daria espaço a seu público:

O que calei, com certeza, foi mais vivido do que aquilo que consegui escrever. Acho que os depoimentos merecem uma certa intimidade, uma insinuação singela, uma frase calada. Gostaria, até, se fosse possível, que a editora reservasse umas páginas em branco, no final, para cada um imaginar o que um depoimento deixa de contar. Adoro segredos! (ORTHOF, 1996, p. 1).

Ao aparentemente partilhar suas confidências, a escritora demonstra, por meio de um tom autobiográfico, a postura ativa que espera de seu leitor. Ela relata episódios que lhe parecem especiais, como ocorre no terceiro capítulo, denominado “Criando”, no qual ela informa que Monteiro Lobato foi sua “primeira paixão literária” (ORTHOF, 1996, p. 6).

De fato, essa admiração pode ser observada na continuidade que sua produção geral dá ao trabalho proposto por Lobato, entre outros motivos, pela forma como dialoga com a fantasia, a realidade, a descontração e o passado. Trata-se de fatores nitidamente expressos em obras que lançam um novo olhar sobre o que seria convencionalmente aceito.

A importância da produção dessa autora em meio aos grandes nomes da literatura infantojuvenil brasileira é também observada por Fanny Abramovich, crítica literária responsável por divulgar em jornais, televisão e livros a relevância e

seriedade do trabalho de Orthof, conforme observamos em *Sylvia sempre surpreendente* (2007), obra na qual insere uma carta destinada à escritora:

Pra começar, você continua sendo, pra mim, a melhor autora de textos infantis deste Brasil. Claro, claríssimo, depois de Monteiro Lobato. Única capaz de ser parceira dele. Dupla certa. Lobato e Sylvia. Delicantes, imaginantes, debochados, imprevisíveis e irresistíveis. (ABRAMOVICH, 2007, p. 8).

Nessa obra, publicada como parte da coleção “Entre Alto” da editora Paulinas, Abramovich conta um pouco da biografia dessa autora que “debochava dos ensinantes”, ao afirmar que suas histórias eram marcadas pelo constante anseio de “cutucar, mexer, inverter, imaginar, poetar, sacudir, repensar” (2007, p. 21). Desejo esse foi expresso a partir da elaboração de personagens engraçados inseridos em situações inimagináveis:

Ela começou querendo ser atriz. E foi das muito boas. Estudou teatro em Paris, seguiu vários cursos, especialmente o com o mímico Marcel Marceau. Representou a Julieta nos palcos carioca, trabalhou no teatro e na televisão, contracenando com muitos atores e atrizes famosos. Mais tarde, agitou como diretora de teatro em trabalhos sensacionais e só recebeu aplausos, fez muito teatro infantil com peças que escreveu, dirigiu, e também representou, dançou rodopiante, cantou afinado, ajudou a costurar figurinos. Um deslumbramento! Maior talento pra tudo! Bem mais tarde é que começou a escrever livros para crianças e alguns ela mesma ilustrou. Tirava tudo de letra! (ABRAMOVICH, 2007, p. 18).

Abramovich descreve alguns episódios da biografia de Orthof de maneira muito íntima e deixa claro ao leitor o quanto eram amigas, demonstrando o carinho com que a autora costurava roupas e bonecos para seus espetáculos, desenhava, respondia cartas, aceitava com muita frequência os convites para ministrar cursos, participar de mesas redondas, conferências, conversas com leitores, era júri de literatura em todos os lugares do Brasil, chegando a publicar por mais de trinta editoras:

As primeiras histórias que inventou foram para a revista *Recreio* da Editora Abril. Tinha 48 anos, quando viu seu primeiro livro impresso. Já sabia das coisas, das pessoas, do mundo. Estava pronta pra prostrar com crianças! (ABRAMOVICH, 2007, p. 24).

A crítica presenteia o leitor com alguns prefácios, artigos e indicações de sua autoria, destinados à avaliação das produções da escritora homenageada, que

atestam que, desde a década de 1980, Orthof já produzia número grande de contos, poemas e adaptações de textos famosos. Esse é um fato que dificulta, segundo Abramovich (2007, p. 62), qualquer proposta de seleção de títulos para uma análise mínima de obras que possam ser consideradas os “melhores livros” de Sylvia Orthof, já que seus 154 títulos, em sua maioria, demonstram total desprezo aos modismos e discursos explanadores.

Desse modo, pautados nesse argumento de Abramovich (2007), julgamos que, antes de prosseguirmos à análise de qualquer recorte, importa elencarmos toda a produção infantojuvenil orthofiana conforme conseguimos identificar até o presente ano de 2021, ou seja, os 154 títulos mencionados na tabela apresentada a seguir:

Quadro 1 – Títulos em ordem de década

Ordem	Título	1º edição	Editora	Categoria	Observações
1	A viagem de um barquinho	1975	Grafipar	Teatro	
2	Cantarim de cantarã	1980	Agir	Teatro	
3	Uma estória de telhados	1981	Codecri	Narrativa	
4	Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro	1981	Codecri	Narrativa	
5	As casas que fugiram de casa	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
6	Dona Lua vai casar	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
7	Histórias curtas e birutas	1982	Codecri	Narrativa	
8	João Feijão	1982	Ática	Narrativa	
9	Malandragens de um urubu	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
10	Mamãe, eu quero miar!	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
11	Maria-vai-com-as-outras	1982	Ática	Narrativa/ Poesia	
12	Pererê na pororoca	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
13	Pomba Colomba	1982	Ática	Narrativa	
14	A vaca Mimosa e a mosca Zenilda	1982	Ática	Narrativa/ Poesia	
15	Aventuras da família Repenica: Em busca do tesouro	1983	Salamandra	Narrativa	
16	A barriga de H. Linha	1983	Ebal	Narrativa	
17	Os bichos que tive	1983	Salamandra	Narrativa	
18	A limpeza de Teresa	1983	Ática	Narrativa/ Poesia	
19	Enferrujado lá vai o soldado	1984	Salamandra	Narrativa	
20	A fofa fofura e o sol solteiro	1984	Orientação Cultural	Narrativa	

(continua)

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
21	No fundo do fundo-fundo lá vai tatu Raimundo	1984	Nova Fronteira	Narrativa	
22	Gato pra cá, rato prá lá	1984	Memórias Futuras	Narrativa/ Poesia	
23	Saracotico no céu ou a verdadeira história de São Jorge e do disco voador	1984	Rocco	Narrativa	
24	Se as coisas fossem mães	1984	Nova Fronteira	Poesia	
25	Bruzundunga da Silva	1985	Melhoramentos	Narrativa	
26	Dona noite doidona	1985	Ao Livro Técnico	Narrativa/ Poesia	
27	Duas histórias de perna fina	1985	Quinteto Editorial	Narrativa	
28	Dumonzito, o avião diferente - passageiro igual a gente	1985	Ao Livro Técnico	Narrativa	
29	Pé de pato	1985	Ao Livro Técnico	Narrativa	
30	Uxa ora fada, ora bruxa	1985	Nova Fronteira	Narrativa	
31	Ervilina e o Príncipe ou Deu a louca em Ervilina	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
32	Cabidelim, o doce monstinho	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
33	Jogando conversa fora	1986	FTD	Narrativa	
34	Leãozinho feroz da fina voz	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
35	A mesa de botequim e seu amigo Joaquim	1986	Salamandra	Narrativa	
36	Um pipi choveu aqui	1986	Global	Narrativa/ Poesia	
37	O sapato que miava	1986	FTD	Narrativa/ Poesia	
38	Uma velha e três chapéus	1986	FTD	Narrativa/ Poesia	
39	A Velhota Cambalhota	1986	Lê	Narrativa/ Poesia	
40	O cavalo transparente	1987	FTD	Narrativa/ Poesia	
41	Dita-cuja, a coruja	1987	Salesiana	Narrativa/ Poesia	
42	Doce, doce... E quem comeu	1987	Paulus	Narrativa/	

(continua)

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
	regalou-se!			Poesia	
43	O fantasma travesti	1987	Espaço e Tempo	Narrativa	
44	Felipe do abagunçado	1987	Globo	Narrativa/ Poesia	
45	Folia dos três bois	1987	Antares	Narrativa/ Poesia	
46	Sou Miloquinha - a duende	1987	Quinteto Editorial	Narrativa	
47	Nana Pestana	1987	Nova Fronteira	Narrativa/ Poesia	
48	Papos de anjo	1987	Record	Narrativa	
49	Ponto de tecer poesia	1987	Ebal	Poesia	
50	Se a memória não me falha	1987	Nova Fronteira	Narrativa	
51	A gema do ovo da ema	1988	FTD	Narrativa/ Poesia/ Teatro	
52	Pirraça que passa, passa...	1988	Melhoramentos	Narrativa	
53	Ave alegria	1989	FTD	Poesia	
54	Choque no roque	1989	Memórias Futuras	Narrativa	
55	Histórias de arrepiar o cabelo	1989	José Olympio	Narrativa	
56	Luana adolescente lua crescente	1989	Nova Fronteira	Narrativa	
57	Pingülim, voz de flautim...	1989	Rio Fundo	Narrativa	
58	Quem roubou meu futuro?	1989	Atual	Narrativa	
59	Trem de pai... uai!	1989	José Olympio	Narrativa	
60	Tumbune, o vaga-lume	1989	Ática	Narrativa	
61	Curupaco coisa e tal, quero ir para Portugal!	1990	Nova Fronteira	Narrativa	
62	Fada lá de Pasárgada	1990	Migüelim	Narrativa	
63	A Fada Sempre-Viva e a galinha-fada	1990	FTD	Narrativa	
64	Foi o ovo? Uma ova!	1990	Formato	Narrativa/teatro	
65	Zoiúdo - o monstinho que bebia colírio	1990	Nova Fronteira	Narrativa	
66	Cadê a peruca do Mozart?	1991	Migüelim	Narrativa	
67	Chora não...!	1991	Nova Fronteira	Narrativa	
68	A família Eco-Eco	1991	Imago	Narrativa	

(continua)

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
69	Bóia, bóia lambisgoia!	1992	Lê	Narrativa	
70	Fada Cisco Quase Nada	1992	Ática	Narrativa	
71	Galo, galo, galo não me calo	1992	Formato	Narrativa	
72	Guardachuvando doideiras - capítulos curtíssimos pra quem tem preguiça de ler, ora!	1992	Atual	Narrativa	
73	A poesia é uma pulga	1992	Atual	Poesia	
74	Eu sou mais eu!	1993	Moderna	Narrativa	
75	Fraca Fracola, galinha-d'angola	1993	Ática	Narrativa	
76	Infância e velhice ("Genoveva e os biscoitos mentirinhas")	1993	Atual	Narrativa	
77	Mula sem cabeça e outras histórias ("Mula sem cabeça", "A flauta de Nicolau", "Fada Crica cozinheira")	1993	Livros do Tatu	Narrativa	
78	São Francisco-Bem-te-vi	1993	FTD	Narrativa	
79	Bagunça total na cidade imperial	1994	Paulinas	Narrativa	
80	Canarinho, cachorrão e a tigela de ração	1994	Braga	Narrativa	
81	Chamuscou, não queimou ("Maga Orthofiana cantadeira")	1994	Ediouro	Narrativa	
82	Cropas ou praus? ("Frescólia, a dos olhos verdes...")	1994	Ediouro	Narrativa	
83	Dragonice diz-que-disse	1994	Paulinas	Narrativa	
84	O livro do bem - Pequeno manual utilizando símbolos da natureza para os caminhos energéticos da paz	1994	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros ²	Pseudônimo F. Ramon
85	O livro dos bons negócios - Pequeno manual adivinhatório para responder às questões relativas ao trabalho	1994	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
86	Mais-que-perfeita adolescente	1994	Ediouro	Narrativa	
87	Moqueca, a vaca	1994	Paulinas	Narrativa	
88	Nem assim nem assado ("Uma história apimentada")	1994	Ediouro	Narrativa	
89	A onça de Vitalino - Brincando com os bonecos de barro do	1994	Salamandra	Narrativa	

(continua)

² Nesta rubrica foram inseridos livros de Sylvia Orthof aos quais não tivemos acesso diretamente, mas por fontes secundárias. Dados que demonstram como esses títulos não são incluídos dentre suas obras literárias mais significativas. A necessidade de escrever em ritmo acelerado é reconhecida pela autora em **Livro Aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita**, onde ela declara que a necessidade financeira funcionava como um "um estímulo". (ORTHOF, 1996, p. 42).

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
	Mestre Vitalino				
90	Papai Bach, família e fraldas	1994	Paulinas	Narrativa	
91	Que raio de história!	1994	Ediouro	Narrativa	
92	Quem acorda sonha ("O Gnomo Sinote e o treco na glote")	1994	Ediouro	Narrativa	
93	A rainha rabiscada	1994	Artes e Contos	Narrativa	
94	Se faísca, ofusca ("Ora, bolhas!")	1994	Ediouro	Narrativa	
95	Tia Anacleto e sua dieta	1994	Paulinas	Narrativa/ Poesia	
96	Tia Carlota tricota e tricota!	1994	Paulinas	Narrativa Poesia	
97	Tia Januária é veterinária	1994	Paulinas	Narrativa/ Poesia	
98	Tia Libória contando história	1994	Paulinas	Narrativa/ Poesia	
99	Vou ali e volto já ("Docemel")	1994	Ediouro	Narrativa	
100	Vovô Bastião vai comendo feijão!	1994	Paulinas	Narrativa	
101	Vovó viaja e não sai de casa?	1994	Agir	Narrativa	
102	A avareza ("Unha de fome")	1995	Ediouro	Narrativa	
103	Avoada, a sereia voadora	1995	Ática	Narrativa	
104	As casas do bom astral - Boas vibrações para a construção do bem	1995	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
105	Fantasma de camarim - Doideiras com Apolônia Pinto	1995	Formato	Narrativa/ Teatro	
106	A gula ("O doce pecado")	1995	Ediouro	Narrativa	
107	A inveja ("Seca-pimenteira")	1995	Ediouro	Narrativa	
108	A ira ("Nem toda ira é justa!")	1995	Ediouro	Narrativa	
109	A luxúria ("O baile do fim do mundo")	1995	Ediouro	Narrativa	
110	Malaquias	1995	Quinteto Editorial	Narrativa	
111	Manual de boas maneiras das fadas	1995	Ediouro	Autoajuda, informativo e outros	
112	Meus vários quinze anos	1995	FTD	Narrativa	
113	O orgulho ("Um tanto quanto...")	1995	Ediouro	Narrativa	
114	A preguiça ("Preguicite aguda")	1995	Ediouro	Narrativa	
115	Rabiscos ou rabanetes	1995	Global	Narrativa	

(continua)

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
116	Tem minhoca no caminho	1995	Braga	Narrativa	
117	Adolescente poesia	1996	Ediouro	Poesia	
118	O anjo de Aleijadinho	1996	Salamandra	Narrativa	
119	Cordel adolescente, ó xente!	1996	Quinteto Editorial	Narrativa/ Poesia	
120	Livro aberto - confissões de uma inventadeira de palo e escrita	1996	Atual	autobiografia	
121	Mas que bixo lagartixo!	1996	Braga	Narrativa	
122	Quincas Plim pois foi assim	1996	Paulinas	Narrativa	
123	Tem cachorro no salame - Bricando com Paolo Uccello e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
124	Tem cavalo no chique - Brincando com Simone Martini e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
125	Tem graças no Botticelli - Brincando com Sandro Botticelli e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
126	Ciranda de anel e céu	1997	Global	Narrativa/Poesia	
127	A décima terceira mordida	1997	Global	Narrativa	
128	Fada fofa e os sete anjinhos	1997	Ediouro	Narrativa	
129	Fada fofa em Paris	1997	Ediouro	Narrativa	
130	História avacalhada	1997	Globo	Narrativa	
131	História engatada	1997	Globo	Narrativa	
132	História enroscada	1997	Globo	Narrativa	
133	História vira-lata	1997	Globo	Autoajuda, informativo e outros	
134	O livro da sorte - Pequeno manual adivinhatório para responder às questões de amor, finanças saúde, etc...	1997	Garamond	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
135	O livro que ninguém vai ler	1997	Ediouro	Autoajuda, informativo e outros	
136	Os nomes da sorte	1997	Mandrágora	Narrativa	Pseudônimo Samira Sandall
137	Ovos nevados	1997	Formato	Narrativa	
138	O rei preto de Ouro Preto	1997	Moderna	Narrativa	
139	Sonhando Santos Dumont	1997	Salamandra	Narrativa	
140	Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina	1997	Nova Fronteira	Teatro	

(continua)

(conclusão)

Ordem	Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
141	As visitas de dona Zefa	1998	Ática	Narrativa	
142	Fada fofa onça-fada	1999	Ediouro	Narrativa	
143	Pequenas orações para sorrir	1999	Paulinas	Poesia	Póstumo
144	A bruxa Fofim	2002	Nova Fronteira	Narrativa	
145	Contos de estimação	2002	Objetiva	Narrativa	
146	Eu chovo, tu choves, ele chove	2002	Objetiva	Teatro	
147	A garupa e outros contos	2002	Martins Fontes	Narrativa	
148	Contos da escola	2003	Objetiva	Narrativa	
149	Contos para rir e sonhar	2003	Salamandra	Narrativa	
150	Você viu? Você ouviu?	2003	Global	Narrativa	
151	Faz de conto ("Vovê General, Vovô Vedete")	2006	Global	Narrativa	
152	Que saracotico! (Antologia)	2009	Ática	Narrativa	
153	O baile do fim do mundo e outras histórias	2012	Rovelle	Narrativa	
154	Poesia d'água	2013	Rovelle	Poesia	
Outras produções					
155	Senhor Vento e dona Chuva	1986	Melhoramentos	Narrativa/Poesia	Adaptação da obra de Paul de Musset
156	O inspetor geral	1987	Scipione	Narrativa	Tradução e Adaptação da obra de Nikolai Gógol
157	As aventuras de Igor na Antártida	1987	Intervideo	Vídeo	

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Quadro 2 –Títulos em ordem alfabética.

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
A avareza ("Unha de fome")	1995	Ediouro		
A barriga de H. Linha	1983	Ebal	Narrativa	
A bruxa Fofim	2002	Nova Fronteira	Narrativa	
A décima terceira mordida	1997	Global	Narrativa	
A Fada Sempre-Viva e a galinha-fada	1990	FTD	Narrativa	
A família Eco-Eco	1991	Imago	Narrativa	
A fofa fofura e o sol solteiro	1984	Orientação Cultural	Narrativa	
A garupa e outros contos	2002	Martins Fontes	Narrativa	
A gema do ovo da ema	1988	FTD	Prosa	

(continua)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
A gula ("O doce pecado")	1995	Ediouro	Narrativa	
A inveja ("Seca-pimenteira")	1995	Ediouro	Narrativa	
A ira ("Nem toda ira é justa!")	1995	Ediouro	Narrativa	
A limpeza de Teresa	1983	Ática	Narrativa	
A luxúria ("O baile do fim do mundo")	1995	Ediouro	Narrativa	
A mesa de botequim e seu amigo Joaquim	1986	Salamandra	Narrativa	
A onça de Vitalino - Brincando com os bonecos de barro do Mestre Vitalino	1994	Salamandra	Narrativa	
A poesia é uma pulga	1992	Atual	Poesia	
A preguiça ("Preguicite aguda")	1995	Ediouro	Narrativa	
A rainha rabiscada	1994	Artes e Contos	Narrativa	
A vaca Mimosa e a mosca Zenilda	1982	Ática	Narrativa/Poesia	
A Velhota Cambalhota	1986	Lê	Narrativa/Poesia	
A viagem de um barquinho	1975	Grafipar	Teatro	
A viagem de um barquinho	1986	Nova Fronteira	Prosa	
A viagem de um barquinho	2015	FTD	Narrativa rimada e Teatro	
Adolescente poesia	1996	Ediouro	Poesia	
As casas do bom astral - Boas vibrações para a construção do bem	1995	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
As casas que fugiram de casa	1982	Abril	Narrativa/Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
As visitas de dona Zefa	1998	Ática	Narrativa	
Ave alegria	1989	FTD	Poesia	
Aventuras da família Repenica: Em busca do tesouro	1983	Salamandra	As casas que fugiram de casa	
Avoada, a sereia voadora	1995	Ática	Narrativa	
Bagunça total na cidade imperial	1994	Paulinas	Narrativa	
Bóia, bóia lambisgoia!	1992	Lê	Narrativa	
Bruzundunga da Silva	1985	Melhorament os	Narrativa	
Cabidelim, o doce monstrinho	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
Cadê a peruca do Mozart?	1991	Miguilim	Narrativa	
Canarinho, cachorrão e a tigela de ração	1994	Braga	Narrativa	
Cantarim de cantarã	1980	Agir	Poesia	
Chamuscou, não queimou ("Maga Orthofiana cantadeira")	1994	Ediouro	Narrativa	

(continua)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
Choque no roque	1989	Memórias Futuras	Narrativa	
Chora não...!	1991	Nova Fronteira	Narrativa	
Ciranda de anel e céu	1997	Global	Narrativa	
Contos da escola	2003	Objetiva	Narrativa	
Contos de estimação	2002	Objetiva	Narrativa	
Contos para rir e sonhar	2003	Salamandra	Narrativa	
Cordel adolescente, ó xente!	1996	Quinteto Editorial	Narrativa/Poesia	
Cropas ou praus? ("Frescôlia, a dos olhos verdes...")	1994	Ediouro	Narrativa	
Curupaco coisa e tal, quero ir para Portugal!	1990	Nova Fronteira	Narrativa	
Dita-cuja, a coruja	1987	Salesiana	Narrativa	
Doce, doce... E quem comeu regalou-se!	1987	Paulus	Narrativa	
Dona Lua vai casar	1982	Abril	Narrativa/ Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
Dona noite doidona	1985	Ao Livro Técnico	Narrativa/poesia	
Dragonice diz-que-disse	1994	Paulinas	Narrativa	
Duas histórias de perna fina	1985	Quinteto Editorial	Narrativa	
Dumonzito, o avião diferente - passageiro igual a gente	1985	Ao Livro Técnico	Narrativa	
Enferrujado lá vai o soldado	1984	Salamandra	Narrativa	
Ervilina e o Príncipe ou Deu a louca em Ervilina	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
Eu chovo, tu choves, ele chove	2002	Objetiva	Teatro	
Eu sou mais eu!	1993	Moderna	Narrativa	
Fada Cisco Quase Nada	1992	Ática	Narrativa	
Fada fofa e os sete anjinhos	1997	Ediouro	Narrativa	
Fada fofa em Paris	1997	Ediouro	Narrativa	
Fada fofa onça-fada	1999	Ediouro	Narrativa	
Fada lá de Pasárgada	1990	Miguilim	Narrativa	
Fantasma de camarim - Doideiras com Apolônia Pinto	1995	Formato	Narrativa	
Faz de conto ("Vovê General, Vovó Vedete")	2006	Global	Narrativa	
Felipe do abagunçado	1987	Globo	Narrativa	
Foi o ovo? Uma ova!	1990	Formato	Narrativa/Teatro	

(continua)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
Folia dos três bois	1987	Antares	Prosa	
Fraca Fracola, galinha-d'angola	1993	Ática	Narrativa	
Galo, galo, galo não me calo	1992	Formato	Narrativa	
Gato pra cá, rato prá lá	1984	Memórias Futuras	Narrativa/Poesia	
Guardachuvando doideiras - capítulos curtíssimos pra quem tem preguiça de ler, ora!	1992	Atual	Narrativa	
História avacalhada	1997	Globo	Narrativa	
História engatada	1997	Globo	Narrativa	
História enroscada	1997	Globo	Narrativa	
História vira-lata	1997	Globo	Narrativa	
Histórias curtas e birutas	1982	Codecri	Narrativa	
Histórias de arrepiar o cabelo	1989	José Olympio	Narrativa	
Infância e velhice ("Genoveva e os biscoitos mentirinhas")	1993	Atual	Narrativa	
João Feijão	1982	Ática	Narrativa	
Jogando conversa fora	1986	FTD	Narrativa	
Leãozinho feroz da fina voz	1986	Memórias Futuras	Narrativa	
Livro aberto - confissões de uma inventadeira de palo e escrita	1996	Atual	Autobiografia	
Luana adolescente lua crescente	1989	Nova Fronteira	Narrativa	
Mais-que-perfeita adolescente	1994	Ediouro	Narrativa	
Malandragens de um urubu	1982	Abril	Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
Malaquias	1995	Quinteto Editorial	Narrativa	
Mamãe, eu quero miar!	1982	Abril	Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
Manual de boas maneiras das fadas	1995	Ediouro	Autoajuda, informativo e outros	
Maria-vai-com-as-outras	1982	Ática	Narrativa	
Mas que bixo lagartixo!	1996	Braga	Narrativa	
Meus vários quinze anos	1995	FTD	Narrativa	

(continua)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
Moqueca, a vaca	1994	Paulinas	Narrativa	
Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro	1981	Codecri	Narrativa	
Mula sem cabeça e outras histórias ("Mula sem cabeça", "A flauta de Nicolau", "Fada Crica cozinheira")	1993	Livros do Tatu	Narrativa	
Nana Pestana	1987	Nova Fronteira	Narrativa	
Nem assim nem assado ("Uma história apimentada")	1994	Ediouro	Narrativa	
No fundo do fundo-fundo lá vai tatu Raimundo	1984	Nova Fronteira	Narrativa	
O anjo de Aleijadinho	1996	Salamandra	Narrativa	
O baile do fim do mundo e outras histórias	2012	Rovelle	Narrativa	
O cavalo transparente	1987	FTD	Prosa	
O cavalo transparente	2001	EDC	Teatro	
O cavalo transparente	2015	FTD	Narrativa e Teatro	
O fantasma travesti	1987	Espaço e Tempo	Narrativa	
O livro da sorte - Pequeno manual adivinhatório para responder às questões de amor, finanças saúde, etc...	1997	Garamond	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
O livro do bem - Pequeno manual utilizando símbolos da natureza para os caminhos energéticos da paz	1994	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
O livro dos bons negócios - Pequeno manual adivinhatório para responder às questões relativas ao trabalho	1994	Espaço e Tempo	Autoajuda, informativo e outros	Pseudônimo F. Ramon
O livro que ninguém vai ler	1997	Ediouro	Narrativa	
O orgulho ("Um tanto quanto...")	1995	Ediouro	Narrativa	
O rei preto de Ouro Preto	1997	Moderna	Narrativa	
O sapato que miava	1986	FTD	Narrativa	
Os bichos que tive	1983	Salamandra	Narrativa	
Os nomes da sorte	1997	Mandrágora	Os nomes da sorte	Pseudônimo Samira Sandall
Ovos nevados	1997	Formato	Ovos nevados	
Papai Bach, família e fraldas	1994	Paulinas	Ovos nevados	
Papos de anjo	1987	Record	Ovos nevados	
Pé de pato	1985	Ao Livro Técnico	Ovos nevados	
Pequenas orações para sorrir	1999	Paulinas	Poesia	Póstumo

(continua)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
Pererê na pororoca	1982	Abril	Teatro	História de Sylvia Orthof, musicalizada pela Editora Abril em sua Coleção chamada Taba.
Pinguilim, voz de flautim...	1989	Rio Fundo	Narrativa	
Pirraça que passa, passa...	1988	Melhoramentos	Narrativa/Poesia	
Poesia d'água	2013	Rovelle	Poesia	
Pomba Colomba	1982	Ática	Narrativa	
Ponto de tecer poesia	1987	Ebal	Poesia	
Que raio de história!	1994	Ediouro	Narrativa	
Que saracotico! (Antologia)	2009	Ática	Narrativa	
Quem acorda sonha ("O Gnomo Sinote e o treco na glote")	1994	Ediouro	Narrativa	
Quem roubou meu futuro?	1989	Atual	Narrativa	
Quincas Plim pois foi assim	1996	Paulinas	Narrativa	
Rabiscos ou rabanetes	1995	Global	Narrativa	
São Francisco-Bem-te-vi	1993	FTD	Narrativa	
Saracotico no céu ou a verdadeira história de São Jorge e do disco voador	1984	Rocco	Narrativa	
Se a memória não me falha	1987	Nova Fronteira	Narrativa	
Se as coisas fossem mães	1984	Nova Fronteira	Poesia	
Se faísca, ofusca ("Ora, bolhas!")	1994	Ediouro	Narrativa	
Senhor Vento e dona Chuva	1986	Melhoramentos	Narrativa	Adaptação da obra de Paul de Musset
Sonhando Santos Dumont	1997	Salamandra	Narrativa	
Sou Miloquinha - a duende	1987	Quinteto Editorial	Narrativa	
Tem cachorro no salame - Brincando com Paolo Uccello e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
Tem cavalo no chique - Brincando com Simone Martini e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
Tem graças no Botticelli - Brincando com Sandro Botticelli e sua pintura	1996	FTD	Narrativa	
Tem minhoca no caminho	1995	Braga	Narrativa	
Tia Anacleto e sua dieta	1994	Paulinas	Narrativa/Poesia	
Tia Carlota tricota e tricota!	1994	Paulinas	Narrativa/Poesia	
Tia Januária é veterinária	1994	Paulinas	Narrativa/Poesia	
Tia Libória contando história	1994	Paulinas	Narrativa/Poesia	
Trem de pai... uai!	1989	José Olympio	Narrativa	
Tumbune, o vaga-lume	1989	Ática	Narrativa	

(continua)

(conclusão)

Título	1ª edição	Editora	Categoria	Observações
Um pipi choveu aqui	1986	Global	Narrativa	
Uma estória de telhados	1981	Codecri	Narrativa	
Uma velha e três chapéus	1986	FTD	Narrativa	
Uxa ora fada, ora bruxa	1985	Nova Fronteira	Narrativa	
Você viu? Você ouviu?	2003	Global	Narrativa	
Vou ali e volto já ("Docemel")	1994	Ediouro	Narrativa	
Vovô Bastião vai comendo feijão!	1994	Paulinas	Narrativa	
Vovó viaja e não sai de casa?	1994	Agir	Narrativa	
Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina	1997	Nova Fronteira	Teatro	
Zoiúdo - o monstinho que bebia colírio	1990	Nova Fronteira	Narrativa	

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Uma vez apresentados esses dados levantados minuciosamente, vale acrescentar que a autora alcançou o selo de obra “Altamente Recomendável para crianças pela FNLIJ” em treze publicações.

O número total de títulos identificados configurou um corpus bastante amplo, que conferiu ao projeto original de estudar o conjunto da obra de Orthof uma proporção absolutamente não prevista quando organizamos o primeiro roteiro de estudos. Diante da necessidade de delimitar o que, de fato, seria possível analisar com rigor, tendo em vista o prazo estipulado para a conclusão de nosso estudo de doutorado, tornou-se necessária uma definição mais restritiva do objeto de pesquisa, ainda que o conjunto da obra se mostrasse crescentemente sedutor, à medida que fomos conhecendo mais e mais sobre a personalidade libertária e excêntrica dos personagens elaborados por Orthof.

Assim, de comum acordo com o orientador, decidimos que após essa introdução, apresentaria um levantamento exaustivo dos textos que compõem a fortuna crítica da produção da autora. Esse levantamento seria acompanhado de comentários que oferecessem uma visão abrangente do conjunto, destacando as apreciações tecidas sobre a literatura de Orthof como um todo e aquelas dirigidas especificamente para sua produção voltada aos públicos infantil e juvenil.

Isto posto, apresento na Parte I desta tese um levantamento da produção teórica sobre a literatura infantojuvenil de Sylvia Orthof, ou seja, uma espécie de diagnóstico das principais questões identificadas em sua ampla produção literária. Esses textos evidenciam alguns dos temas mais comuns à sua escrita, com a

proposição de relações pautadas em uma forte renovação de mentalidade, que pressupõe um amplo diálogo entre crianças e adultos, ou seja, um questionamento mais acirrado sobre os papéis hierárquicos, laços familiares, relações de poder, humor e memória.

Assim, é aqui levantado e comentado um amplo conjunto de textos, de natureza bastante diversa, sobre a literatura infantojuvenil de Sylvia Orthof. São contemplados resenhas e artigos de divulgação publicados em jornais e revistas; livros e capítulos de livro; artigos publicados em revistas acadêmicas; dissertações de mestrado e uma tese de doutorado, tudo constituindo um conjunto muito significativo de informações sobre a obra da autora e de reflexões sobre seu fazer literário, produzidos de 1986 a 2019. Procuramos, assim, realizar um balanço do que de mais significativo e procedente encontramos sobre sua irreverente literatura, que rompe com o convencional ao estimular a criatividade do leitor por meio da imaginação, da fantasia e do espírito lúdico, assim como por realizar um apurado trabalho no nível da linguagem.

Na parte II desta tese, procuramos realizar um estudo das nove narrativas publicadas por Sylvia Orthof sob a rubrica *literatura juvenil*, concentrando nosso esforço analítico e interpretativo do conjunto de obras na questão específica da *metaficção*, aspecto fulcral do horizonte literário de Sylvia Orthof, particularmente verticalizada no âmbito dos livros juvenis que produziu. Inicialmente, apresentamos uma síntese teórica sobre o conceito de metaficção, difundido por autores como Patricia Waugh em *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984); Linda Hutcheon em *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) e Mark Currie em *Metafiction* (1995). Julgamos imprescindível essa discussão para sustentar a análise realizada das nove narrativas em pauta.

As duas autoras, apesar de apresentarem abordagens distintas sobre esse tema, elencam conceitos que se complementam em relação aos propósitos desta reflexão, que atesta a relevância da produção de obras literária mais próximas à realidade do leitor, a quem o livro sempre deve oportunizar voz.

Ainda nesse capítulo, apontamos por meio da análise de nove narrativas juvenis publicadas por Orthof, entre 1987 e 1997, os principais traços que nos conduziram à percepção de que o caráter metaficcional dessas obras diminui as possibilidades de uma leitura inocente, pois seu leitor é constantemente incentivado a estabelecer uma conexão entre conhecimentos diversos.

No capítulo final, apresentamos uma síntese dos principais aspectos a que conduziu a análise realizada do corpus de obras literárias ao horizonte estabelecido pela fortuna crítica da obra de Orthof levantada detalhadamente na primeira parte do trabalho.

2 A PRODUÇÃO SOBRE A LITERATURA DE SYLVIA ORTHOF

Conforme já mencionamos, ao realizarmos um levantamento sobre estudos relacionados aos títulos orthofianos, identificamos textos de jornalistas, críticos literários e pesquisadores. São publicações veiculadas a partir de conclusões expostas em oito resenhas, treze dissertações, uma tese de doutorado, dez capítulos de livros, cinco artigos científicos e vinte ensaios.

2.1 Resenhas

A produção textual identificada como precursora na apresentação de uma série de considerações críticas sobre a escrita literária de Sylvia Orthof é uma publicação da revista *Matraga: estudos linguísticos e literários*³. Esse periódico apresenta desde seu primeiro número, datado do ano de 1986, textos produzidos por autores de grande relevo, entre os quais destacamos Alfredo Bosi, Marisa Lajolo e Massaud Moisés.

Entre as composições divulgadas nesse primeiro ano de existência, destaca-se “Literatura infantil: vale o que é bom” (1986), texto concebido por Maria Helena Werneck no qual a pesquisadora relaciona duas obras de Sylvia Orthof ao livro *Tchau* (1985) da escritora Lygia Bojunga.

Ao nos determos na apreciação empreendida quanto aos títulos *Os bichos que tive* (1983) e *Se a memória não me falha* (1987), podemos observar que Werneck (1986, p. 80) tece considerações a respeito de como a autora assume com tranquilidade o fato de ser acionada por duas forças: “a premência do objeto pronto para satisfazer a indústria editorial” e a liberdade de escolha que não vincula à obra uma destinação premeditada. Com relação ao livro de 1987, a resenhista informa que a ótica intimista ordena as lembranças de guerra que, segundo a perspectiva infantil, desenrolam-se a partir da narração feita pela protagonista na qual descreve a chegada dos demais familiares judeus ao Brasil.

Para a autora do artigo, a narração orthofiana efetuada sob o comando da memória permite que “as relações não compreendidas na infância” sejam

³ Revista produzida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

“revisitadas e esclarecidas no seu lado mais verdadeiro, até então disfarçado” (WERNECK, 1986, p. 80) devido à pressão exercida pelos adultos.

Ainda segundo Werneck, esse distanciamento contribui para que afetos e imagens passem por uma revisão desvelada no capítulo introdutório, de modo a assemelhar-se, ainda que de maneira breve, a um tom “levemente machadiano”, que é expresso na descrição de detalhes reais ou inventados. (WERNECK, 1986, p. 81).

Quanto ao livro *Os bichos que tive* (1983), a pesquisadora destaca que a narradora investe em uma divertida retomada de episódios da infância, desenvolvida por meio da presença de seres inusitados como o bicho-de-pé e o bicho-papão. Além disso, Werneck reforça que a imaginação da criança é privilegiada na seleção de episódios dessa obra, que trazem à tona a discussão sobre o posicionamento ocupado por adultos autoritários e crianças livres.

A resenhista conclui que, ao conhecer essas obras orthofianas, o leitor infantil terá suas expectativas atendidas por meio de livros marcados por uma profunda qualidade estética.

Quanto às outras sete resenhas identificadas em nossa pesquisa, todas são elencadas por Laura Sandroni⁴ na coletânea *Ao longo do caminho* (2003), que reúne textos divulgados no jornal “O Globo”, entre os anos de 1975 e 2002, nos quais os jornalistas avaliam títulos lançados na área de literatura infantil e juvenil.

Entre esses textos, consta uma resenha em que Sandroni focaliza dois livros infantis de Orthof: *Uma história de telhados* e *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro*. A jornalista descreve nesse registro, datado de 27/12/1981, como a escritora já havia conquistado espaço em meio ao cenário do teatro infantil brasileiro. A resenhista argumenta que as narrativas orthofianas eram caracterizadas pela mesma graça e segurança presente em todo o seu trabalho, com destaque para uma “linguagem simples em que as repetições e rimas ajudam na compreensão e marcam o compasso das frases” (SANDRONI, 2003, p. 104).

A segunda resenha, publicada em 05/12/1982, aborda três livros infantis: *A vaca mimosa e a mosca Zenilda*, *Maria vai com as outras* e *Histórias Curtas e Birutas*. No texto em questão, Sandroni novamente enfatiza o uso da rima,

⁴ Fundadora da FNLIJ.

apresentada por meio de uma linguagem simples e engraçada, que está atrelada a uma temática muito original.

Em 18/09/1983, o mesmo jornal traz uma resenha sobre o livro *Os bichos que tive: memórias zoológicas*, na qual Sandroni (2003) relata que os oito contos em questão constituem um material muito proveitoso para o trabalho em sala de aula, bem como para o uso por parte dos pais, em função de sua diagramação mais fechada. Os textos interessam, segundo a autora, às diversas faixas etárias e até mesmo a adultos⁵. A relevância da obra é reforçada pela resenhista em virtude do modo como Orthof retrata seu inconformismo em relação à desigualdade, que, no caso desse livro, inclui a discriminação de cor:

Minha família era de Viena, que é uma cidade cheia de valsas, tortas e um rio marrom, que todo mundo chama Danúbio e que inventaram que é azul. Sabem como é, as pessoas preferem azul a marrom, por causa do preconceito de cor. (ORTHOF, 1983, sem paginação *apud* SANDRONI, 2003, p. 131).

A jornalista observa a interessante incorporação proposta pela obra quanto à categorização de criaturas como “bicho de pé”, “bicho papão” e “bicho carpinteiro”, que são vistos como “bichos de estimação”. Por último, importa citar a comparação com Monteiro Lobato, pois, para a resenhista, assim como fizera Lobato, “Sylvia Orthof pressupõe na criança um interlocutor inteligente, capaz de estabelecer inter-relações entre experiências vividas e as situações propostas na narrativa” (SANDRONI, 2003, p. 132).

Em 30/12/1984, a Sandroni publica uma resenha sobre o livro *Se as coisas fossem mães*. Ao elogiar a forma como a autora está em constante evolução, ela destaca como a ideia da relação mãe e filho permeia o universo retratado pela escritora:

Se as coisas fossem mães, de Sylvia Orthof, busca nas sensações comuns à infância matéria prima para sua fantasia. A ideia de que a relação mãe/filho se reproduz em todas as coisas do universo é intuitiva, basta observar uma criança brincando. (SANDRONI, 2003, p. 149, grifo do autor).

⁵ Trata-se de narrativas curtas que destoam das demais narrativas analisadas nesse trabalho. Por esse motivo os contos não constam como objeto de nossa análise.

Em 29/06/1986, Sandroni escreve sobre dois outros títulos. Inicialmente, a jornalista discorre sobre a reprodução do texto teatral *A viagem de um barquinho* em livro:

Do palco ao texto narrativo algum tempo correu, mas *finalmente A Viagem de um barquinho* está nas livrarias. Os que ainda não conhecem poderão agora deliciar-se com a poética história, em versos rimados, do menino Chico Eduardo, que com a ajuda da lavadeira Elisete, sai por um rio de pano em busca de seu barquinho de papel... (SANDRONI, 2003, p. 164, grifo do autor).

Em um segundo momento, a resenhista focaliza como a obra *Ervilina e o Princês* (1986) explora os jogos de palavras e diversas brincadeiras, ao retomar o conto *A princesa e o grão de ervilha*, narrado por Andersen. Além disso, Sandroni chama atenção para a forma como a própria escritora ilustra o livro. Para ela, os “traços simples, de linha acentuadamente cômica” lembram a técnica de quadrinhos (SANDRONI, 2003, p. 164).

Em 25/03/1988, a estudiosa tece considerações sobre o leitor juvenil e as adaptações destinadas a ele. Para ela, a série Reencontro desperta em seu público a vontade de ler os clássicos universais:

Entre os novos lançamentos da série, destacam-se alguns títulos que tem em comum o alto teor crítico de suas histórias. *O inspetor Geral*, de Gógol, narrado por Sylvia Orthof, é um texto no qual a mediocridade e a corrupção da administração pública são expostas de forma “contundente e satírica”. (SANDRONI, 2003, p. 179, grifo do autor).

Por fim, a coletânea apresenta a última resenha sobre Orthof, publicada em 05/11/1991. Nesse texto, Luiz Raul Machado elogia Tatiana Belinky, Helena Morley e Luciana Sandroni. Ao fazer alusão ao livro *Se a memória não me falha* (1987), o autor comenta que a obra de Orthof provoca empatia no jovem leitor pela identificação que lhe é proporcionada em relação à autora.

A análise do parecer de cada um dos colunistas comprova que as produções literárias da autora chamam a atenção dos redatores por seu caráter irônico, pois a maior parte de seus títulos propõe reflexões relacionadas às imposições hierárquicas e ao machismo contemporâneo.

Antes de apresentarmos mais detalhes a respeito dos trabalhos acadêmicos voltados à análise de obras produzidas por Sylvia Orthof, decidimos relacionar todo

esse material por meio de um quadro elaborado em ordem cronológica, segundo a qual serão apresentadas treze dissertações e uma tese.

Quadro 3 – Trabalhos de Conclusão de Curso de Pós-graduação

Tipo	Ano	Autor	Título
Mestrado	1991	Maria de Fátima Cruvinel	<i>O riso na obra infantil de Sylvia Orthof</i>
Mestrado	1993	Maria Heloisa de Moraes	<i>As formas de humor em Sylvia Orthof</i>
Mestrado	1994	Ana Lucia de Oliveira Brandão	<i>Uma abordagem da obra infantil de Sylvia Orthof e Tato Gost</i>
Mestrado	1996	Regina Souza Gomes	<i>Toda bruxa pode ser fada: contribuição da Teoria semiótica para o ensino da leitura</i>
Mestrado	2001	Deise da Silva Gutierres	<i>Sobre literatura infantil: um diálogo com o trabalho de Sylvia Orthof</i>
Mestrado	2002	Maria Aparecida Barbosa	<i>Ciranda das estripulias e palavras. Apresentação de Recreio. “A revista brinquedo”. Uma publicação da Ed. Abril 1969 a 1982.</i>
Mestrado	2004	Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo	<i>Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?</i>
Mestrado	2004	Maria Cristina Conduru Villaça	<i>Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof</i>
Mestrado	2007	Flor de Maria Silva Duarte	<i>O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão e Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975) A Gema do Ovo da Ema (1979)</i>
Mestrado	2013	Glaucia Silva de Moura	<i>Ora fada, ora bruxa: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof</i>
Mestrado	2014	Gláucia dos Santos Lemes	<i>A constituição do jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves e ele chove..., de Sylvia Orthof</i>
Mestrado	2018	Jamilly Satarling Santos de Jesus	<i>A alegria na escola em diálogo com os escritos da fada carioca: “Ave Alegria”</i>
Mestrado	2018	Taise Milhomem Borges Matos	<i>Quem roubou o meu futuro? O texto dramático de Sylvia Orthof na formação de leitores na educação básica</i>
Doutorado	2017	Marcia Andrade Moraes Cabral	<i>Semiótica e Argumentação: análise das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof</i>

Fonte: elaborado pela autora.

2.2 Dissertações de mestrado

2.2.1 O Riso na Obra Infantil de Sylvia Orthof (1991)

De acordo com nosso levantamento, o primeiro trabalho de pesquisa publicado sobre a produção de Sylvia Orthof é de autoria de Maria de Fátima Cruvinel. A dissertação de mestrado, realizada sob orientação do Professor Doutor José Fernandes, foi apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás⁶. Em seu trabalho, a pesquisadora retoma algumas considerações sobre a literatura infantil e seu público, destacando como a origem desse gênero pode ser relacionada à reestruturação da família burguesa, bem como à consequente descoberta da infância, conceito inexistente durante a Idade Média.

Cruvinel percorre esse itinerário analisando a relevância da literatura infantil veiculada na década de 1990. A pesquisadora destaca, então, a importância dos livros infantis escritos por Orthof e justifica que, com exceção de alguns poucos títulos, a maior parte da produção analisada conquista o leitor pelo fato de ser divertida, questionadora e crítica:

[...] A produção que foge à sua performance criadora talvez possa ser justificada pelo extraordinário número de publicações em tão curto espaço de tempo. Entretanto, a quantidade de livros que peca em qualidade é tão irrisória que diante dos inúmeros textos de indiscutível valor – dentre eles vários premiados – que, nem de longe, ameaça manchar o conjunto de suas obras. (CRUVINEL, 1991, p. 16).

Ante a necessidade de composição de um *corpus*, Cruvinel (1991, p. 18) seleciona vinte títulos infantis, nos quais o riso incontido se expressa como “uma luneta pela qual a autora espia o mundo”. Essa definição fundamenta a elaboração do primeiro capítulo de seu trabalho de pesquisa, denominado “A retomada do riso”. Sob esse título, a autora propõe a recuperação de considerações apresentadas principalmente por Henri Bergson em *O Riso* (1983). Nessa obra, o autor define que o riso pode ser provocado por uma força cômica própria, relacionada ao modo como a linguagem é “estruturada” (CRUVINEL, 1991, p. 26).

⁶ Instituição que nos disponibilizou o material por meio da solicitação da equipe da Biblioteca da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Faculdade de Ciências e Letras de Assis, por intermédio do Assistente de Serviços Acadêmicos Auro Mitsuyoshi Sakuraba.

Essa relação entre o riso produzido pela linguagem é aprofundada pela pesquisadora a partir de *Os chistes e sua relação com o inconsciente humano* (1977), de Sigmund Freud, estudo no qual o psicanalista aborda a linguagem dos chistes com um método de investigação similar ao utilizado na observação de sonhos. Seguindo esse critério, Freud estabelece que o autor do chiste é um homem possuidor de “espírito”, que produz “o prazer, o riso e a técnica expressiva” necessários a essa forma de composição. O chiste seria intencional, o que o diferenciaria do cômico: “um o chiste se faz, o cômico se constata” (FREUD, 1977, p. 41 *apud* CRUVINEL, 1991, p. 27).

Nessa perspectiva, a pesquisadora conclui que o riso do chiste é diferente do riso do cômico. Essa afirmação é feita com base em Mikhail Bakhtin, que, ao estudar a cultura cômica da Idade Média e do Renascimento, por meio da análise da produção de François Rabelais, ressalta um conjunto de imagens resultantes dessa cultura, as quais denomina *realismo grotesco*. Para o ensaísta russo, além de unir o trágico e o cômico, o grotesco estaria sempre relacionado ao “baixo” material e corporal, o que lhe permitiria associar “a imagem da morte” à “regeneração”. Essas características também são identificadas na obra de Sylvia Orthof, em que o caráter positivo inerente a essa constante “renovação da vida” marcaria o riso, mesmo em meio à abordagem da tragicidade, pelo fato da produção orthofiana ser “impregnada pelo ludismo” (CRUVINEL, 1991, p. 34).

Bakhtin também é referenciado pela pesquisadora em decorrência da conceituação por ele apresentada a respeito da “carnavalização”, conceito que expressa “a subversão das verdades e dos valores do mundo oficial”, cujo objetivo seria “denunciar e contestar a ordem vigente” (CRUVINEL, 1991, p. 36). Nesse sentido, a *carnavalização* figuraria, ao lado da velhice e do ludismo, como forças expressivas da linguagem empregada por Orthof. Trata-se de forças atreladas a processos cômicos expressos no emprego do ludismo sonoro, exposto por meio de parônimos, trocadilhos, entre outros jogos de palavras: as metáforas, as onomatopeias e as informalidades, utilizadas de modo a fazer da carnavalização a principal manifestação dessa produção tão marcada pela inversão de situações convencionais.

Com base nessa constatação, a pesquisadora tece algumas considerações sobre as ilustrações de Tato Gost, as quais, segundo ela, estabelecem o mais

perfeito diálogo com a linguagem verbal. Nesse diálogo, os personagens idosos são representados como figuras fortes que primam pela liberdade e autonomia:

Nem exaltação, tampouco aviltamento, caracterizam a abordagem da velhice pela obra orthofiana. A insistente presença da personagem velha como protagonista da história e de sua história anula qualquer possibilidade de dissimulação. Caso haja por trás do fazer literário de Sylvia Orthof algum clichê, escusado seu valor depreciativo, é o que aproxima a velhice da alegria da infância. (CRUVINEL, 1991, p. 84).

Desse modo, a pesquisadora conclui que o lúdico está intimamente relacionado ao ato de brincar com literatura infantil, principalmente com a poesia, pois as obras de Orthof desmascaram diversos valores rígidos impostos pela sociedade, dando lugar à diversão e à fantasia.

2.2.2 As Formas de Humor em Sylvia Orthof (1993)

Nessa dissertação de mestrado, orientada pelo Prof. Dr. Vicente de Ataíde, Maria Heloisa de Melo Moraes⁷ focaliza as implicações ideológicas decorrentes da presença do humor tanto nos estabelecimentos de ensino, quanto na literatura infantil. A pesquisadora apresenta uma perspectiva diferente em relação a esse ambiente. Com base nas colocações de Sigmund Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente*, ela considera a escola um local onde a literatura infantil deve expor sua face transgressora, capaz de conduzir à reflexão crítica:

Muito poderosas são as restrições à criança durante o processo educacional, quando se a introduz o pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão, a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura [...] O poder da crítica aumenta tanto na derradeira infância e no período de aprendizagem, estendida além da puberdade, que o prazer do “nonsense liberado” só raramente ousa se manifestar diretamente [...] Com o “nonsense” o estudante tenta recuperar seu prazer na liberdade de pensar, da qual vai sendo mais privado pela aprendizagem da instrução acadêmica. (FREUD, s/d, p. 148-149 *apud* MORAES, 1993, p. 36-37).

A pesquisadora reforça que a presença do humor na escola despertaria a criança e o adolescente para o questionamento da realidade por meio de formas de

⁷ A Dissertação de Mestrado foi apresentada ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal de Alagoas.

expressão não tão óbvias, como as que costumeiramente são empregadas nesse ambiente. Esse olhar sobre o humor se fundamenta também na obra *O Riso* (1987), em que Henri Bergson afirma que o “riso se destina à inteligência pura” (BERGSON, 1987, p. 13 *apud* MORAES, 1993, p. 37).

A partir dessas considerações, a autora dessa dissertação lança mão de conceitos bakhtinianos apresentados em obras como *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981). Esses conceitos fundamentam, por exemplo, a análise que ela apresenta em relação ao livro *Doce, doce... e quem comeu regalou-se* (1987), ao demonstrar como a obra de Orthof estabelece um nítido diálogo ao relacionar o texto verbal ao pictórico:

Seria redundante detalhar a beleza plástica de cada um dos desenhos. Em todo o livro, o clima artístico é mantido. Essa atitude, porém, não exclui a irreverência e o humor, como na primeira página, quando o escrito chama a atenção para um detalhe da ilustração- uma mulher sentada num urinol em frente a uma janela aberta-, e que talvez não fosse notado facilmente sem essa explicitação da linguagem verbal. (MORAES, 1993, p. 145).

Seguindo essa perspectiva, Moraes (1993) indica como a literatura orthofiana integra o elenco de autores infantis brasileiros presentes na escola e como sua leitura traz contribuições para a apreensão concreta do leitor, principalmente pela questão da literariedade e pela fuga tanto do pedagogismo quanto do caráter moralizante.

Desta forma, podemos dizer que, assim como Cruvinel fizera em sua dissertação, Moraes também fundamenta suas constatações em autores como Freud, Henri Bergson e Bakhtin. Esse dado em comum não desprestigia a relevância do trabalho da segunda pesquisadora, já que Moraes propõe um estudo mais específico sobre a questão da ilustração, visto que analisa cinquenta obras e, consequentemente, o trabalho de vários ilustradores, como Sônia Maria de Souza, Gê Orthof, Ana Raquel, Patrícia Gwinner, Helena Alexandrino e também Tato Gost.

2.2.3 Uma Abordagem da Obra Infantil de Sylvia Orthof e Tato Gost (1994)⁸

Nessa dissertação de mestrado, Ana Lúcia de Oliveira Brandão⁹ propõe uma investigação a respeito da presença do humor na literatura infantojuvenil brasileira. A autora destaca a década de 1980 como um período marcado por uma extensa produção de histórias bem-humoradas que parodiavam os contos tradicionais ou de fadas. Nesse sentido, a pesquisadora tece algumas reflexões relacionadas à concepção de humor a partir de Mikhail Bakhtin, Henri Bergson e Sigmund Freud. Esse fato pode induzir à ideia de que o trabalho de Brandão não apresenta muitas conclusões inovadoras, já que Cruvinel e Moraes também se fundamentam nos autores supracitados.

Convém, todavia, assinalar que, somadas à leitura desses estudos, as obras produzidas por outros intelectuais como Arthur Koestler (1905-1983) e Fayga Ostrower (1920-2001) conduzem à constatação de que Sylvia Orthof e Tato Gost criam um paradigma para o humor que dá continuidade ao movimento inaugurado por Monteiro Lobato na literatura infantil brasileira:

[...] podemos concluir que, as imagens confeccionadas por Tato Gost, ao longo das narrativas de Sylvia Orthof, são na verdade o paradigma visual humorístico de sua obra. E mais, o dinamismo de sua narrativa verbal acaba por repercutir na interpretação visual de suas histórias de maneira que todas as releituras dos ilustradores observados apresentam diversos pontos de contato com o trabalho de Tato Gost, atuando como sintagmas de sua obra humorística visual. (BRANDÃO, 1994, p. 153).

A pesquisadora não deixa de destacar o trabalho de ilustradores como Gê Orthof, Luiz Maia, Eva Funari, Pat Gwinner, Cláudio Martins, Helena Alexandrino e Sônia Souza. Cada um desses nomes constitui um tópico de análise em sua pesquisa, no entanto, mesmo reconhecendo a relevância dos trabalhos analisados, a autora declara que as obras de Orthof, ilustradas por Tato Gost, quebram totalmente com a noção ingênua de criança, pela irreverência e pelo questionamento da sociedade atual.

⁸ Convém salientar que o acesso a essa pesquisa tornou-se possível a partir do trabalho prestado pelos bibliotecários da UNESP de Assis.

⁹ O trabalho foi apresentado ao Curso de Mestrado de Comunicação Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Professora Doutora Samira Chalhub.

Deste modo, Brandão conclui que ambos os artistas demonstram estar em consonância com a infância e adolescência contemporânea flagrada no momento em que publicaram diversos títulos, propondo reflexões com vistas à mudança da realidade de uma sociedade burguesa repleta de preconceitos.

2.2.4 Toda Bruxa Pode Ser Fada: Contribuição da Teoria Semiótica para o Ensino de Leitura (1996)

A observação das três dissertações anteriormente citadas nos permite dizer que os trabalhos de Cruvinel, Moraes e Brandão possuem alguns pontos em comum, pois, apesar de apresentarem propostas diferentes, se fundamentam em Bergson, Freud e Bakhtin. Esses estudiosos não são mencionados de maneira tão explícita na dissertação de mestrado de Regina Souza Gomes¹⁰, que, sob orientação da professora doutora Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira, estabelece considerações que auxiliam no reconhecimento da comunicação existente entre texto escrito e os elementos visuais.

A perspectiva de Gomes difere das demais pelo fato de não contemplar aspectos de diversas obras de Sylvia Orthof, pois a pesquisadora oferece uma análise mais específica ao ater-se exclusivamente ao livro infantil *Uxa, ora fada, ora bruxa* (1985). Em sua apreciação a autora faz alusão a estudiosos brasileiros da ilustração, como o autor, ilustrador e escritor Luís Camargo, que em “A criança e as artes plásticas”, capítulo publicado em *A produção cultural para crianças*, obra organizada por Regina Zilberman em 1990, demonstra o quanto a escola é responsável pelo estímulo e descoberta do prazer de ler:

Neste ponto, reportamos às observações feitas por Luís Camargo, em relação à “leitura” das obras de arte, e, adaptando-as à leitura do texto escrito, concordamos que “as interpretações já prontas, mesmo que amparadas numa metodologia séria, criam uma barreira” entre a criança e o texto, pois “colocam em dúvida” a própria capacidade de ler, restando-lhe

¹⁰ Nosso contato com o conteúdo referente a esse trabalho apresentado à Universidade Federal Fluminense (UFF) ocorreu por meio de outras duas pesquisas. A primeira delas constitui a Dissertação *O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina (1975) A gema do ovo de Ema (1979)*, defendida em (2007), por Flor Maria da Silva Duarte; já a segunda pesquisa resultou na única Tese que encontramos a respeito da produção literária de Orthof, denominada *Semiótica e Argumentação: análise das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof*. Tese essa elaborada por Marcia Andrade Moraes, sob orientação da própria Regina Souza Gomes.

apenas o ingrato papel de “adivinho” das leituras do professor. (CAMARGO, 1990, p. 151 *apud* GOMES, 1996, p. 87-88).

Nesse sentido, ela declara que a leitura prévia do professor pode conduzi-lo a um melhor desempenho na orientação de seus alunos, pois esse preparo colabora para uma atuação que não é estabelecida no silenciamento, mas sim na construção de uma leitura coerente, que leva em conta as hipóteses levantadas pelos discentes.

Por meio de outras sugestões destinadas às práticas educacionais, a pesquisadora atesta como algumas estratégias podem resultar no desenvolvimento de aptidões por parte de leitores, que se tornam mais críticos na identificação de algumas manobras utilizadas com vistas ao direcionamento de sua interpretação:

Todas as escolhas do enunciador, mesmo as relacionadas às projeções actanciais, temporais e espaciais, pretendem, em última instância, convencer e persuadir o enunciatário da “verdade” do seu discurso, sendo, portanto, argumentativas. A implicação de conteúdo, a escolha de uma determinada norma linguística, a citação de textos ou discursos autorizados e o modo de citá-los, a apresentação de argumentos contrários para refutá-los são exemplos de mecanismos argumentativos que podem ser utilizados. Todos esses procedimentos causam efeitos de sentido que impressionam o enunciatário, prendendo sua atenção e provocando sua adesão. Para saber ler e interpretar um texto é necessário perceber esses mecanismos argumentativos e seus efeitos. (GOMES, 1996, p. 100).

A partir da teoria semiótica do texto, desenvolvida pelo linguista Algirdas Julien Greimas (1917-1992) e difundida em títulos como *Du Sens II. Essais sémiotiques* (1983), a autora demonstra possibilidades de trabalho desenvolvidas com produções literárias que, ao apresentarem uma releitura dos contos de fadas, despertam o interesse de seu público para o conhecimento de outros textos:

O desconhecimento de outros textos com os quais determinado texto dialoga impede que se tenha dele uma compreensão mais abrangente e rica, ou, melhor dizendo, impede que uma das intenções do enunciador seja percebida, fazendo com que um dos planos de leitura instaurados seja ignorado. Tomando como exemplo o livro de Sylvia Orthof percebemos a importância de se conhecer as histórias infantis tradicionais e, especificamente, o conto Cinderela para perceber a história de Uxa como uma paródia e achar graça de suas inversões. Além desses textos tradicionais, com os quais o livro infantil analisado mantém um diálogo polêmico, podem-se encontrar outros textos a ele contemporâneos, que também fazem uma revisão dos antigos contos de fadas, mantendo, portanto, entre si, um diálogo contratual. (GOMES, 1996, p. 100).

Dessa maneira, a autora também alicerça seu trabalho em livros como *Literatura: a formação do leitor, alternativas metodológicas* (1993), de Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar. Neste, as escritoras sublinham aspectos referentes ao emprego de métodos de estudo no ensino de uma literatura, defendendo que o contato com os mais diversos textos alarga o horizonte de conhecimentos do leitor, ampliando as oportunidades de ocupação de outros espaços sociais, o que resulta em uma transformação da realidade.

2.2.5 Sobre Literatura Infantil: Um Diálogo com o Trabalho de Sylvia Orthof (2001)

A dissertação de mestrado apresentada por Deise da Silva Gutierres à Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, Araraquara, em convênio com a Universidade Estadual do Oeste do Paraná, sob orientação da professora doutora Renata Coelho Marchezan, focaliza questões específicas quanto à literatura infantil e ensino. Entre suas colocações, a pesquisadora reflete de maneira semelhante a Regina de Souza Gomes sobre a relevância da atuação e do conhecimento do professor, uma vez que suas reflexões incidem sobre o processo de formação do leitor.

Nessa perspectiva, Gutierres também se ancora no livro *Literatura: a formação do leitor, alternativas metodológicas* (1993), organizado por Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira de Aguiar, no qual as autoras defendem que o discente precisa ter contato com os mais diversos textos, de forma a ampliar seus horizontes de expectativas:

Todos os livros favorecem a descoberta de sentidos, mas são os literários que o fazem de modo mais abrangente. Enquanto textos informativos atêm-se aos fatos particulares, a literatura dá conta da totalidade do real, pois, representando o particular, logra atingir uma significação mais ampla contratual. (GUTIERRES, 2001, p. 39).

A pesquisadora pauta-se no pensamento de Mikhail Bakhtin quanto à consideração do papel do leitor que, segundo ela, é visto por Orthof como inteligente, questionador e participativo. Esse aspecto estabelece uma afinidade entre seu trabalho e as dissertações de mestrado já citadas, escritas por Cruvinel, Moraes e Brandão.

Gutierrez também apresenta um breve histórico da literatura infantil brasileira, fator que aproxima mais ainda seu trabalho à proposta defendida na dissertação de mestrado de Cruvinel, voltada a uma detalhada apreciação de *Uxa, ora fada, ora bruxa* (1985). No entanto, suas considerações focalizam de maneira pormenorizada outras obras infantis de Sylvia Orthof: *A vaca mimosa e a mosca Zenilda* (1982), *Manual das boas maneiras das fadas* (1995), *Maria-vai-com-as-outras* (1982) e *Rabiscos e Rabanetes* (1995).

2.2.6 Ciranda das Estripulias e Palavras: Apresentação de *Recreio* - “A Revista Brinquedo”. Uma Publicação da Ed. Abril 1969 a 1982

Em sua dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Maria Aparecida Barbosa, sob orientação do professor doutor Carlos Erivany Fantinati, analisa exemplares da revista *Recreio* publicados pela Editora Abril entre os anos de 1969 e 1982.

O trabalho traz à tona considerações sobre autores como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Elenice Machado, Joel Rufino dos Santos, Marina Colasanti e Sylvia Orthof. Trata-se de escritores que, em parceria com ilustradores como Carlos Brito, Jorge Kato, Walter Ono e Helena Alexandrino, contribuíram para o sucesso da revista e consequente reconhecimento de vários outros artistas.

Nesse sentido, Barbosa comenta como a proposta lúdica de *Recreio*, fundamentada em pesquisas pedagógicas, alcançou tiragens semanais de 250 mil exemplares por meio de textos que despertam a atenção do leitor e solicitam sua intervenção a todo o momento:

Em muitos casos, o leitor se vê forçado a preencher espaços vazios propositalmente disseminados entre os detalhes das ilustrações. Esse procedimento tende a acentuar-se nas histórias criadas por Sylvia Orthof, em decorrência do estilo da própria autora na criação de textos que requerem de contínuo o envolvimento do pequeno leitor. (BARBOSA, 2002, p. 54).

Para simplificar o acesso às informações basilares relacionadas a essa prática em *Recreio*, a autora faz alusão a Luís Camargo, pelo modo como o autor descreve a funcionalidade dos vínculos estabelecidos entre imagem e texto, por

meio da obra *Ilustração do livro infantil* (1995). Sobre esse aspecto, convém salientar que o escritor também foi citado na dissertação de mestrado de Deise da Silva Gutierrez, mas, no caso, a alusão foi feita ao artigo *A criança e as artes plásticas*, capítulo publicado na obra *A produção cultural para criança* (1993), organizada por Regina Zilberman.

Barbosa também se fundamenta em outros pesquisadores brasileiros e cita nomes como Antonio Candido, fazendo referência à obra *Literatura e Sociedade: estudos da teoria e história literária* (1967), e Ecléa Bosi, aludindo à publicação de *Cultura de massa e cultura popular; leituras de operárias* (1972).

Com base nesses e outros autores, a pesquisadora indica que os treze anos de circulação da revista por ela analisados expressam temáticas que demonstram a percepção crítica frente à realidade de seus destinatários, ao buscar cativá-los a partir de uma postura respeitosa em relação a sua criticidade. Essas constatações são reconhecidas pela autora na denúncia feita a respeito do governo opressor, retratada no final dos anos 60 e início da década de 70, bem como no tom satírico presente a partir de 1980, quando as histórias de Sylvia Orthof passam a se reportar a um universo simbólico de críticas à sociedade.

De modo geral, Barbosa conclui que a *Recreio* demonstrou ser possível ensinar brincando, princípio identificado por ela em cada atividade desenvolvida na revista, que contou com os seguintes textos de Orthof: “O violão que tocava gato” (1980), “Um domingo de Sol” (1980), “Um assalto no céu” (1980), “A mesa de botequim e seu amigo Joaquim”, “A história de madame de Avelãs” (1980), “Eu, eu, Tutu?” (1980), “A gema de ovo da Ema” (adaptação da peça infantil, 1980), “A barata e a velha” (1980), “Um borbolete estupidamente azul” (1981) e “O gato, a novela e o novelo” (1981).

2.2.7 Sylvia Orthof e a Recuperação dos Contos de Fadas: O Cômico Vai à Escola? (2004)

Em sua dissertação de mestrado¹¹, realizada sob orientação da professora doutora Alice Áurea Penteado Martha, Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo

¹¹ Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá.

apresenta um estudo fundamentado na Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1921-1997) e na teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser (1926-2007), destacando a especificidade de cada uma delas:

[...]. Embora as duas teorias estejam voltadas para a figura do leitor, há duas orientações diferentes que as distinguem, uma vez que a Estética da Recepção diz respeito às condições históricas da recepção documentada de textos e a Teoria do Efeito se preocupa com a relação dialética entre texto, leitor e sua interação, sendo assim denominada, porque exige do leitor atividades imaginativas e perceptivas que o obrigam a diferenciar suas próprias atitudes. Logo, a teoria da recepção se atém às condições históricas da recepção, analisando a assimilação documentada de textos, enquanto que a teoria do efeito se baseia no estudo do texto literário, investigando os processos individuais de sentido da leitura e interpretação que ocorrem na interação entre texto e leitor. (RAMPAZZO, 2004, p. 20).

Ao identificar a ausência de trabalhos com o cômico no contexto da sala de aula, a autora apresenta uma proposta desenvolvida por meio da observação das seguintes obras de Sylvia Orthof: *Uxa, ora fada, ora Bruxa* (1985), *Ervilina e o príncês* (1986), *Manual de boas maneiras das fadas* (1995), *Fada fofa em Paris* (1997), *Fada fofa e os sete anjinhos* (1997), *Fada fofa, onça fada* (1999) e *A Fada Sempre Viva e a Galinha fada* (1990).

Nesse sentido, Rampazzo apoia sua observação em perguntas como: Por que o cômico é considerado um gênero menor? Textos de Sylvia Orthof podem ser considerados cômicos? Quais instrumentos linguísticos foram e estão presentes nos textos de Sylvia Orthof? Como Sylvia Orthof recupera os contos de fadas tradicionais em suas histórias? Como o professor do ensino fundamental recebe e trabalha esse tipo de texto em sala de aula?

Para responder a esses questionamentos, a pesquisadora cita escritores como Bruno Bettelheim e indica, com base em *A psicanálise dos contos de fada* (1980), algumas conclusões a respeito dessas narrativas, que estimulam a imaginação da criança, esclarecendo suas emoções:

Enquanto diverte a criança, o conto de fadas a esclarece sobre si mesma, e favorece o desenvolvimento de sua personalidade. Oferece significado em tantos níveis diferentes, e enriquece a existência da criança de tantos modos que nenhum livro pode fazer justiça à multidão e diversidade de contribuições que esses contos dão à vida da criança. (BETTELHEIM, 1980, p. 20 *apud* RAMPAZZO, 2004, p. 62).

A pesquisadora declara também a relevância encontrada nas dissertações de mestrado de Maria de Fátima Cruvinel (1991) e Ana Lúcia de Oliveira Brandão (1993), que atestam a importância dos artigos elaborados por Henri Bergson a respeito do cômico, publicados em *O Riso* (1983). Ao citar esses trabalhos, Rampazzo faz alusão à obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), que apresenta estudos realizados por Mikhail Bakhtin, e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1969), livro no qual são reunidas algumas declarações de Sigmund Freud.

Vale destacar ainda que, entre as autoras das dissertações analisadas em nosso trabalho, Rampazzo é a primeira pesquisadora a mencionar “O universo lúdico de Sylvia Orthof”, capítulo publicado por Vera Maria Tietzmann Silva¹², por meio da obra *Literatura InfantoJuvenil: prosa & poesia* (1995), organizada por Silva, Ana Maria Lisboa de Mello e Maria Zaira Turchi. Do mesmo modo, importa-nos mencionar como Rampazzo faz menção a dois textos produzidos por sua orientadora, Alice Áurea Penteado Martha¹³. O primeiro deles recebeu o título de “Sylvia Orthof: o bom humor na literatura infantil brasileira”, ao ser publicado em 2002 na 9ª edição da revista de literatura infantil *Fundación Cuatrogatos*.

Quanto à segunda publicação aludida no trabalho de Rampazzo, de autoria de Martha, cabe ressaltar que se trata de um capítulo denominado “O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice”, publicado em *Leitura e Literatura infantojuvenil: memória de Gramado*, livro organizado por nosso orientador João Luís C. T. Ceccantini, em 2004.

Todas as leituras elencadas pela pesquisadora conduzem à percepção de que os textos de Orthof se aproximam da paródia, constituindo-se como instrumento de desmistificação por despertarem o riso e a reflexão por meio de situações inesperadas:

Entre as muitas obras de Sylvia, notamos a marcante tendência da escritora em usar fadas como personagens de suas histórias ou em narrar às avessas os contos de fada. Porém essas personagens se distanciam das fadas boas, generosas e bem-comportadas dos contos tradicionais, pois as fadas de Sylvia sempre são teimosas, contestadoras, bagunceiras, além disso, a comicidade de suas “histórias ao contrário” é um convite para o leitor refletir sobre as verdades sociais, através de muito riso e brincadeira. (RAMPAZZO, 2004, p. 70).

¹² Esse texto será analisado quando nos detivermos à observação de obras compostas por artigos que focalizam a produção orthofiana.

¹³ Esses textos também serão analisados quando nos detivermos à observação de obras compostas por artigos, que focalizam a produção orthofiana.

Ao encerrar sua dissertação, Rampazzo ressalta a postura ativa que Orthof espera de seu leitor, demonstrando o quanto essas obras desmentem verdades sociais e auxiliam no processo de atribuição de sentido ao texto, por questionarem o que realmente contribuiria para a felicidade das personagens.

2.2.8 Novos Finais Felizes: A Mulher e o Casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof (2004)

A dissertação de mestrado apresentada por Maria Cristina Conduru Villaça¹⁴, sob orientação da professora doutora Rosa Maria de Carvalho Gens, revela como o conto de fadas continua sendo um gênero merecedor de notoriedade no mercado editorial, principalmente pelo fato de tratar temáticas atemporais e universais. Para concretização de sua proposta, a pesquisadora elegeu três contos de fadas contemporâneos: *Ervilina e o Príncipe*, de Sylvia Orthof (1986), *Procurando Firme*, de Ruth Rocha (1984) e *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado (1978). Trata-se de obras que, segundo ela, indicam o engajamento ideológico de suas autoras.

Villaça compara os desfechos dessas produções aos finais apresentados em *Contos de Fadas para o Lar e as Crianças* (1812) e *Lendas Alemãs* (1815), obras que reúnem as narrativas coletadas da cultura popular pelos irmãos Jacob Ludwing Carl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Carl Grimm (1786-1859).

A pesquisadora relaciona também as releituras elaboradas por Ana Maria Machado e Ruth Rocha ao livro *Contos de fadas para crianças* (1835), publicado por Hans Christian Andersen (1805-1875), e à obra *Contos populares do Brasil* (1946), de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986).

Sua análise parte, ainda, de produções como *A psicanálise dos contos de fada* (1980), de Bruno Bettelheim (1903-1990). Título já mencionado em nosso trabalho, pela referência que Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo faz a esse autor, ao elaborar a dissertação de mestrado intitulada *Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômodo vai à escola?*, defendida no mesmo ano em que Villaça apresenta seu trabalho, ou seja, 2004. Nesse sentido, a pesquisadora amplia

¹⁴ Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

as observações a respeito desse gênero, fundamentando-se em ensaios de pesquisadoras feministas norte-americanas, bem como em estudos teóricos sobre história social e, sobretudo, na crítica destinada à literatura infantil e juvenil no Brasil:

Cabe-nos refletir e observar a literatura produzida para crianças nas últimas décadas e atentar para as mudanças encontradas no gênero. Com as conquistas do feminismo e da revolução sexual, o desfecho das histórias de fada teve de mudar, o casamento deixa de ser a meta da heroína. Demonstrando desinteresse pelo matrimônio, os protagonistas contemporâneos passam a ter outros anseios infinitos. (VILLAÇA, 2004, p. 38-39).

São destacadas, de maneira similar, considerações apresentadas por Marie Louise von Franz (1915-1998) no capítulo *O processo de Individuação*, presente em *O homem e seus símbolos* (1964). Nesse livro, produzido a partir de estudos vinculados a Carl Gustav Jung (1875-1961), Franz argumenta que os contos de fadas constituem o melhor material para a compreensão dos processos da psique, pelo fato de apresentarem os arquétipos em sua forma mais lapidar, diferentemente do modo como são representados em mitos e lendas.

A pesquisadora inclui, do mesmo modo, mais algumas definições sobre esse gênero respaldadas em afirmações apresentadas em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), de Wladimir Propp (1895-1970), *Jung, vida e obra* (1968), de Nise da Silveira (1905-1999), *Fábulas italianas: coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos* (1956), de Italo Calvino (1923-1985) e *O conto de fadas* (1956), de Nelly Novaes Coelho (1922-2017).

Tais obras conduzem a melhor definição a respeito dessas produções curtas, lineares, de autoria desconhecida, nas quais ocorre certa impregnação da visão de mundo de quem narra, o que pode ser identificado nas histórias apresentadas por Sylvia Orthof, Ruth Rocha e Ana Maria Machado. Para a pesquisadora, “o fenômeno artístico só se realiza integralmente ao provocar alguma transformação no receptor” (VILLAÇA, 2004, p. 28). Essas transformações são demonstradas em obras elaboradas a partir da década de 1970 e 1980, nas quais a felicidade parece estar vinculada a novos valores:

Seguindo a rota da emancipação feminina e da revolução sexual, a nova heroína dos contos de fada não mais obedece aos cânones do comportamento aristocrático burguês de séculos atrás, nem ao padrão preconizado por uma *sociedade-patriarcal-branca-de-classe*-

média-protestante canonizada pelos estúdios Disney. (VILLAÇA, 2004, p. 40, grifo do autor).

Ao encerrar a análise, a autora indica como as produções das três escritoras demonstram o quanto as escolhas, tomadas de sujeito a sujeito, refletem na sociedade e podem contribuir para que a injustiça deixe de reinar em nossas histórias.

2.2.9 O Teatro Infantil de Sylvia Orthof. *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* (1975) e *A Gema do Ovo de Ema* (1979) (2007)

Em sua dissertação de mestrado¹⁵, Flor de Maria Silva Duarte apresenta uma proposta de estudo da literatura infantil brasileira realizada mediante a leitura de duas obras elaboradas por Sylvia Orthof, denominadas *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* (1975) e *A Gema do Ovo da Ema* (1979). A escolha por esse texto teatral é justificada, entre outros motivos, por sua atuação profissional como atriz e coreógrafa na montagem cênica dos dois textos citados, fato ocorrido em decorrência de um convite da “Casa de Ensaios”, criada em 1975, pela própria Orthof, que convivera com Duarte no biênio 1980/1981:

A convivência diária com a autora durante esses dois anos foi altamente enriquecedora. Além de escritora, era também uma encenadora fabulosa, com raro poder de criatividade e coerência. Suas montagens eram ousadas, construídas passo a passo, sem pressa e sem soluções fáceis ou convencionais. Não era um “teatro-show”, mas um teatro infantil voltado para a reflexão, a partir de situações inesperadas e questionamentos sobre situações e atitudes. (DUARTE, 2007, p. 8).

A partir desse relato, a pesquisadora empreende uma análise dessas duas produções de dramaturgia infantil¹⁶, sob orientação da professora doutora Alice Áurea Penteado Martha, pesquisadora já mencionada pela elaboração do artigos: “Sylvia Orthof: o bom humor na literatura infantil brasileira” (2002)¹⁷ e pela elaboração do capítulo “O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e

¹⁵ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

¹⁶ *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* (1975) e *A Gema do Ovo da Ema* (1979).

¹⁷ Esse artigo publicado na 9ª edição da revista de literatura infantil *Fundación Cuatrogatos*, elaborada, em 2002, será analisado no terceiro capítulo, quando nos detivermos aos artigos, que focalizam a produção orthofiana.

a velhice” (2004)¹⁸. Desse modo, cabe acrescentar que Martha também orientou a elaboração de “Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?”, trabalho apresentado por Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo (2004), a sétima dissertação de mestrado elencada em nossa pesquisa.

Seguindo essa perspectiva, podemos observar, tanto no trabalho de Rampazzo como na produção de Duarte, reflexões sobre a realidade escolar, pois ambas sustentam suas apreciações na Estética da recepção de Hans Robert Jauss e na Teoria do efeito de Wolfgang Iser, teorias nas quais o leitor é elevado à condição de coautor. Convém salientar, no entanto, que as duas pesquisadoras apresentam propostas inovadoras, partindo da abordagem de gêneros literários distintos.

Rampazzo focaliza a relevância da comicidade em sala de aula a partir de considerações sobre como se dá a recuperação dos contos de fadas tradicionais nas narrativas de Orthof, incluindo em sua produção uma pesquisa de campo que demonstra o quanto os professores do ensino fundamental desconhecem as obras de Orthof assim como o recurso cômico. Duarte, por outro lado, demonstra o modo como Sylvia Orthof se destaca no teatro infantil brasileiro, embora seu lado teatral seja menos conhecido. A pesquisadora apresenta, então, um levantamento do estado da questão da produção acadêmica sobre as obras de produção de Orthof, no qual enumera sete dissertações de mestrado. Nosso trabalho apresenta treze¹⁹, incluindo, ainda, uma tese de doutorado.

Essa diferença não resulta somente dos treze anos que distanciam esta pesquisa das investigações propostas por Duarte, mas também do empenho demonstrado pela equipe da biblioteca da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis²⁰, ao solicitar junto à Universidade Federal de Goiás a digitalização do trabalho *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof* (1991), de Maria de Fátima Cruvinel.

Desse modo, nossa fortuna crítica acrescenta ao levantamento já realizado por Duarte a análise das seguintes dissertações de mestrado:

¹⁸ Esse capítulo publicado no livro *Leitura e Literatura infantojuvenil: memória de Gramado*, organizado por João Luís C. T. Ceccantini, em 2004, também será analisado no terceiro capítulo, onde mencionamos livros, que compõem sua fortuna crítica.

¹⁹ Dentre as treze Dissertações de Mestrado que apresentamos, inclui-se o trabalho da própria Duarte.

²⁰ A localização dessa primeira Dissertação de Mestrado ocorreu por intermédio do Assistente de Serviços Acadêmicos Auro Mitsuyoshi Sakuraba.

Quadro 4 – Acréscimos

Dissertações de Mestrado/ano	Autor	Instituição
O riso na obra infantil de Sylvia Orthof (1991)	Maria de Fátima Cruvinel	Universidade Federal de Goiás
O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina (1975), A gema do ovo de ema (1979) (2007)	Flor de Maria Silva Duarte	Universidade Estadual de Maringá
Ora fada, ora bruxa: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof (2013)	Gláucia Silva de Moura	Universidade do Estado da Bahia
A constituição do jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves, ele chove..., de Sylvia Orthof (2014)	Gláucia dos Santos Lemes	Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
A alegria na escola em diálogo com os escritos da fada carioca: “Ave alegria” (2018)	Jamilly Starling Santos de Jesus	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Ao fazer alusão a dois textos voltados à apreciação das obras de Sylvia Orthof, Duarte cita os mesmos títulos apresentados na dissertação de Rampazzo (2004), ou seja, as duas autoras fazem menção ao capítulo “O universo lúdico de Sylvia Orthof”, publicado por Vera Maria Tietzmann Silva na obra *Literatura Infanto-Juvenil: prosa & poesia* (1995), organizada por Silva, Ana Maria Lisboa de Mello e Maria Zaira Turchi.

Do mesmo modo, as duas pesquisadoras mencionam o artigo “Silvia Orthof: o bom humor na literatura infantil brasileira”, publicado por Alice Áurea Penteado Martha na 9ª edição da revista de literatura infantil *Fundación Cuatrogatos*, em 2002, e o capítulo elaborado por Alice Áurea Penteado Martha denominado “O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice”, publicado em *Leitura e Literatura infantojuvenil: memória de Gramado*, livro organizado por nosso orientador João Luís C. T. Ceccantini, em 2004.

Como já foi dito, tanto os artigos científicos como os capítulos de livros produzidos sobre a produção orthofiana serão analisados em um tópico específico de nosso trabalho, no qual demonstramos, assim como Duarte, que não é possível encontrar qualquer tipo de publicação entre 2005 e março de 2007 – quando ocorreu

a defesa da dissertação de mestrado de Flor de Maria Silva Duarte – voltada à análise da literatura infantojuvenil de Orthof.

Com relação a livros destinados exclusivamente à análise das produções infantis e juvenis da autora, a pesquisadora cita *Ora fada, ora bruxa. Estudos sobre Sylvia Orthof* (2006). Trata-se de título organizado por Vera Maria Tietzmann Silva e que também será descrito em nossa pesquisa quando nos analisarmos especificamente esse tipo de obra. Além desse levantamento, Duarte elabora um breve panorama histórico da literatura infantil no ocidente, a partir de seu surgimento na Europa. Esse apanhado demonstra como a literatura infantil teve sua origem vinculada ao atendimento de ideais favoráveis à burguesia.

Nesse sentido, podemos afirmar que o trabalho de Duarte dialoga com a proposta apresentada na dissertação de mestrado elaborada por Maria de Fátima Cruvinel (1991), autora citada em suas referências bibliográficas, mas não descrita no levantamento do estado da questão por ela proposto. De forma geral, Duarte aborda com maior profundidade outras duas pesquisas: *As formas de Humor em Sylvia Orthof* (1993), de Maria Heloisa Melo de Moraes, e *Sobre Literatura infantil: um diálogo com o trabalho de Sylvia Orthof* (2001), de Deise da Silva Gutierrez.

Nesse sentido, podemos informar ao leitor que, ao examinarmos essas propostas explicitadas pelas autoras por meio da análise que apresentamos sobre cada uma delas no início desse trabalho, identificamos que Cruvinel, Moraes e Duarte sentem a necessidade de especificar questões inerentes à relação entre literatura infantil e ascensão da burguesia:

[...] a emergência deste gênero explica-se historicamente, na medida em que aconteceu estreitamente ligada a um contexto social delimitado pela presença da família nuclear doméstica e particularização da condição pueril enquanto faixa etária e estado existencial. Por outro lado, tornou-se um dos instrumentos através do qual a pedagogia almejou atingir seus objetivos. (ZILBERMAN, 1982, p. 11-12 *apud* DUARTE 2007, p. 42).

Apesar dessa afinidade, importa destacarmos que a autora aponta uma perspectiva singular ao focalizar o surgimento do texto teatral enquanto gênero literário e algumas de suas especificidades relacionadas à produção do teatro infantil no Brasil.

Se a produção cênica infantil possui um número expressivo de montagens, por outro lado, a produção de dramaturgia infantil brasileira parece não ser

numerosa. Mas a verdade é que a maioria dos textos não chega a ser publicada; mesmo assim, o material de dramaturgia infantil impresso confirma que possuímos uma boa tradição em teatro infantil. (DUARTE, 2007, p. 53).

A pesquisadora passa, então, a abordar a importância de Sylvia Orthof no contexto da dramaturgia brasileira, observando como *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* (1975) é uma obra que expõe, com metáforas e versos, diversas verdades impostas pelos adultos ao universo infantil, constituindo-se como uma espécie de deboche em relação às instituições consagradas e às verdades estabelecidas.

Além de destacar essa obra, Duarte chama a atenção para *A Gema do Ovo da Ema* (1979), demonstrando como esse texto literário tece uma crítica relevante aos costumes brasileiros associados à família, ao autoritarismo, ao machismo e ao poder, instigando a imaginação de leitores por meio da exploração do folclore. Quanto a esse último título, cabe reforçar que, apesar de ser um livro juvenil, a análise apresentada por Duarte é tão completa em sua abordagem de questões contemporâneas que optamos por não a submeter à grade, pois todos os aspectos que poderiam ser contemplados em nosso trabalho já foram minuciosamente observados por Duarte.

Desse modo, podemos resumir a peça teatral como a história de um homem chamado “Coronel Firmino do Sertão”, conhecido também como “Mamão-Macho”: certo dia, o fazendeiro autoritário recebe da ema um telegrama avisando da chegada de uma embarcação cheia de turistas estrangeiros. Ele decide, então, que sua filha deve encontrar um marido rico neste navio. A jovem, porém, acaba conhecendo o poeta Marujim, um pobre marinheiro com quem inicia uma grande história de amor, mesmo com toda a oposição do pai, pois o rapaz conquista o coração da moça.

Ao detalhar os diversos espaços vazios, que devem ser completados pelo leitor, a pesquisadora demonstra como os aspectos típicos da cultura nordestina despertam a curiosidade do público. Esse interesse decorre, entre outros motivos, da forma como a linguagem e a comicidade são empregadas pela autora.

Essa comicidade, contudo, não impede Orthof de apresentar uma crítica à ditadura militar contemporânea à publicação do livro, pois, segundo Duarte (2007, p. 81), essa é uma das possíveis conotações que o texto pode apresentar:

A autora se coloca decididamente a favor da liberdade, opondo-se ao autoritarismo personificado pelo coronel. A respeito disso, cabe lembrar em que época foi escrito (final da ditadura militar, já que nessa época, Sylvia Orthof se posicionou frontalmente contra o regime autoritário).

A partir dessas constatações, a pesquisadora conclui que o trabalho com o gênero dramático não deve ser ignorado pela escola, principalmente pelo fato de textos como *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* e *A gema do Ovo de Ema* exigirem a participação do leitor, incentivando sua formação crítica.

2.2.10 Ora Fada, Ora Bruxa: Um Diálogo entre Crianças Hospitalizadas e a Literatura Infantil de Sylvia Orthof (2013)

A dissertação de mestrado apresentada por Glaucia Silva de Moura ao Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da Universidade do Estado da Bahia, sob orientação da professora doutora Verbena Maria Rocha Cordeiro, expõe um estudo das reações e expressões demonstradas por crianças hospitalizadas a partir da literatura infantil de Sylvia Orthof, mediada pela contação de histórias.

As ações dessa pesquisa tiveram como sujeitos doze crianças internadas no setor de oncologia do Hospital Martagão Gesteira (HMG), instituição filantrópica, localizada no bairro do Tororó, em Salvador, voltada ao atendimento de crianças e adolescentes de todo o estado baiano. Entre os motivos que nortearam a proposição desse trabalho, a pesquisadora destaca sua atuação como agente de leitura no Hospital Santa Izabel em Salvador. Essa atividade foi desempenhada junto ao projeto Rodapalavra, desenvolvido pela Universidade do Estado da Bahia:

[...] no Rodapalavra, os círculos constituíram-se em dois movimentos: um que privilegia uma base teórica sobre leitura e literatura, e outro que promove e instiga a leitura de obras literárias clássicas e contemporâneas, previamente selecionados pelo grupo e conduzida, a cada sessão, por um de seus participantes, na função de leitorguia, que busca instaurar o diálogo entre autor, texto e leitores. A leitura compartilhada de natureza livre abre-se à discussão, comentários, diferentes emoções, trocas de opiniões controversas, identificações, discordâncias, entre outras tantas formas de ler. (CORDEIRO; GONÇALVES; MAGALHÃES, 2010, p. 173 *apud* MOURA 2013, p. 17).

A participação nesse projeto desenvolvido sob a coordenação de Verbena Maria Rocha Cordeiro, que posteriormente se tornaria sua orientadora no mestrado, conduziu a pesquisadora à percepção do prazer despertado pelo contato com as produções de Orthof:

As narrativas de Sylvia Orthof contagiavam o hospital. O ambiente hospitalar frio e silencioso, após as contações, era tomado pelo calor do humor e agitação das obras orthofianas. As crianças pareciam transpor “janelas” e, por um período, esqueciam a dor e o ambiente. O contato com elas e sua rotina estimulava a enxergá-las apenas como crianças saudáveis e curiosas, e não como pequenos enfermos passivos. (MOURA, 2013, p. 18).

Ainda segundo a pesquisadora, entre as obras mais solicitadas pelos pacientes, destacavam-se *Maria-vai-com-as-outras* (1982), *Tumbune o vaga-lume* (1989) e *Uxa, ora fada, ora Bruxa* (1985). Por esse motivo, a estudante definiu que, em sua análise, abordaria essas mesmas produções. A partir de então, Moura deu início ao primeiro capítulo de seu estudo partindo de considerações relacionadas à história social da criança, por meio de obras como *História Social da Criança e da Família* (1981), de Philippe Ariès (1914-1984) e *Estudos da infância: educação e práticas sociais* (2007), de Manoel Jacinto Sarmiento (1955). Esses livros lhe levaram à seguinte constatação:

Entende-se, portanto, que a população infantil possui características diferentes de acordo com os processos de socialização em que está inserida, em sua comunidade e em sua cultura. Logo, concepções de infância são diversas, uma vez que a distinção entre infância e adultez não corresponde a uma única ideia de infância, nem origina uma única norma da infância. (SARMENTO, 2007, *apud* MOURA, 2013, p. 18).

Em um segundo momento, a pesquisadora destinou sua atenção à observação de produções voltadas à realidade da criança hospitalizada, selecionando, entre essas obras, *A criança e a morte* (2001), de Heloisa Benevides de Carvalho Chiattonne, e *Crianças hospitalizadas: atenção integral como uma escuta à vida* (1997), de Ricardo Burg Ceccim.

O hospital e a enfermidade produzem, para a criança, uma relação peculiar com o mundo, onde o cuidado, a cura e os atos de saúde requerem uma abordagem mais integral em que os saberes sobre o comportamento clínico não desprezem a relevância dos atos objetivos de construção singular da existência. (CECCIM, 1997, p. 33 *apud* MOURA, 2013, p. 30).

Ao elaborar o segundo capítulo, a autora atestou como as experiências de contação de histórias ocupam um lugar especial no espaço hospitalar por contribuírem para humanização, proporcionando determinado nível de alívio aos pacientes e revivificando as matrizes da fantasia por meio da literatura:

O diálogo com as crianças através da contação de histórias também se caracteriza como uma ação humanizadora, pois, ao entrar em contato com as histórias, com o “faz de conta”, é apresentada à criança uma possibilidade de elaboração da sua dor através da vivência de outras histórias com elementos do imaginário que ajudam a elaborar o real com leveza e humor. (MOURA, 2013, p. 33).

Para demonstrar como literatura dedicada à infância se modela em diferentes estilos, Moura apresentou um breve histórico a respeito desse gênero enquanto produto destinado à disseminação de valores familistas relacionados aos preceitos defendidos pela burguesia. A pesquisadora aborda, em seguida, o surgimento desse gênero no Brasil, destacando títulos produzidos por Orthof que rompem com o caráter utilitarista e moralizante, principalmente, pelo fato de colaborarem para o posicionamento do leitor-criança quanto à escolha de livros.

Moura afirma que a escritora seguiu a proposta iniciada por Lobato por proporcionar prazer e divertimento, distanciando-se do cunho formativo apregoado por outros autores. Essa sua percepção é compreendida a partir de autores que tecem análises voltadas a composições orthofianas, entre os quais podemos citar Martha (2002²¹; 2004²²) e Silva (2006)²³.

A pesquisadora ainda faz alusão à produção dessa segunda autora, mencionando *A literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura* (2008)²⁴, obra que também será analisada em nosso trabalho no tópico destinado à investigação de artigos sobre Orthof. Nesse mesmo capítulo, Moura demonstra que sua proposta conta com contribuições apresentadas por três das dissertações de mestrado citadas em nosso trabalho até o momento, ou seja, As

²¹ Referimo-nos ao artigo “Silvia Orthof: o bom humor na literatura infantil brasileira”, publicado na 9ª edição da revista de literatura infantil *Fundación Cuatrogatos* em 2002, por Alice Áurea Penteado Martha.

²² Capítulo elaborado em 2002, por Alice Áurea Penteado Martha, denominado “O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice”, publicado em *Leitura e Literatura infantojuvenil: memória de Gramado*, livro organizado por nosso orientador João Luís C. T. Ceccantini, em 2004.

²³ Livro: *Ora fada, ora bruxa: estudos sobre Sylvia Orthof*, organizado por Vera Maria Tietzmann em 2006.

²⁴ Esse artigo publicado por Silva foi apresentado em nosso trabalho sob o título de “O Universo Lúdico de Sylvia Orthof” (1995).

formas de humor em Sylvia Orthof (1993), de Moraes, *Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?* (2004), de Rampazzo e *O teatro infantil de Sylvia Orthof, Zé Vagão da Roda Fina Fina e sua Mãe Leopoldina* (1975), *A Gema do Ovo da Ema* (1979), defendida em 2007 por Flor de Maria Duarte.

Além desses estudos, a pesquisadora cita a tese produzida por Rosane Salete Freytag, denominada *As interfaces da poética de Sylvia Orthof sob um viés de brasilidade*, de (2008). No entanto, a alusão a essa produção é feita de maneira muito breve. Entre os motivos que justificariam a ausência de uma apresentação mais detalhada dessa pesquisa no trabalho de Moura, cremos que conste a dificuldade de acesso, pois encontramos esse problema ao tentar levantar maiores informações.

As poucas referências que encontramos dizem respeito à defesa realizada sob orientação da professora doutora Maria Payeras Grau, junto ao Programa de Doutorado em História da Literatura e Literatura Comparada da *Universitat de Les Illes Balears*, UIB, Espanha. Esses dados foram coletados a partir da última atualização de currículo efetuada em 2015 na plataforma Lattes por Freytag, que foi professora da Universidade do Estado de Mato Grosso de 1995 a 2017.

Após essas investigações referentes aos estudos propostos sobre Orthof, Moura apresenta outro capítulo destinado a retratar a recepção das três obras selecionadas para a realização de sua pesquisa, demonstrando como a contação de histórias foi benéfica a todos os envolvidos:

Entre as reações, expressões e palavras, é possível ponderar algumas considerações acerca do diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof. As situações inusitadas vividas pelas personagens e a singularidade da escrita da autora, que confessa “acriançar-se” em palavras enquanto escreve, parecem importantes atrativos no hospital. Esse diálogo rico em possibilidades e interpretações não constitui um ponto final, mas sim um atalho para outros estudos, outros caminhos de pesquisa. (MOURA, 2013, p. 77).

Ao fim de seu trabalho, a autora conclui que essa experiência metodológica se constituiu em um caminho para proporcionar às crianças uma experiência diferente na rotina marcada pela dor e outras mazelas decorrentes do tratamento na busca pela cura dessa doença.

Ainda que momentânea, essa alternativa revelou-se muito eficiente, uma vez que seu público demonstrou interesse, chegando ao ponto de trocar a TV pelo livro.

Foi observado também um grande reconhecimento por parte dos acompanhantes, que identificaram nesses momentos uma oportunidade para interação, reflexão e entretenimento.

2.2.11 A Constituição do Jogo Dramático Infantil em *Eu Chovo, Tu Choves e Ele Chove...*, de Sylvia Orthof (2014)

A dissertação de mestrado elaborada por Gláucia dos Santos Lemes²⁵, sob orientação do Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, apresenta uma análise a respeito da publicação empreendida pela editora Objetiva de *Eu chovo, tu choves e ele chove....* (2001).

Ao analisar esse texto teatral, a pesquisadora observa como Sylvia Orthof desvela um tom subversivo que valoriza a liberdade de expressão e o respeito à percepção, memória, emoção, intuição, criatividade e imaginação de seu público leitor:

Vários textos dramáticos de Sylvia Orthof foram escritos entre 1970 e 1979, em plena ditadura militar, e isso explica porque suas obras enfocam a liberdade como tema central. *Eu chovo, Tu choves, Ele chove...* foi escrito em 1975, pouco antes do Ato Institucional (AI 5), de 13 de dezembro de 1968, que dava força total à censura e às perseguições políticas totalmente arbitrárias. Com seu texto ágil e divertido, a autora faz uma crítica à sociedade utilizando-se do humor para retratar a relação de poder entre patrão e empregado, e também enfatiza a liberdade, mostrando como um simples pinga de chuva, que representa a classe subordinada, pode subverter a ordem estabelecida e transformar a vida numa grande aventura. (LEMES, 2014, p. 41).

A pesquisadora pontua que, apesar de trazer inúmeras contribuições à formação de leitores, as produções teatrais de Orthof carecem de um olhar mais cuidadoso por parte da crítica, pois, segundo Lemes, essas obras constituem uma fonte de cultura, contribuindo para a valorização da autenticidade.

Entre as referências utilizadas pela pesquisadora para fundamentar sua proposta com relação à estruturação do texto teatral, podemos citar *Para ler o teatro*

²⁵ Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

(2005), de Anne Ubersfeld (1918-2010), *Dicionário de teatro* (1999), de Patrice Pavis (1947) e *A construção da Personagem* (1988), de Renata Pallottini (1931):

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado), recriado na cena por um artista autor ou por um artista ator. (PALLOTTINI, 1989, p. 11 *apud* LEMES, 2014, p. 56).

Além dessas reflexões relacionadas ao processo de criação artística, a pesquisadora baseia seu trabalho em obras como *A constituição do jogo dramático infantil* (1985), de Peter Slade (1912-2004) e *Metodologia do Ensino de teatro* (2001), de Ricardo Ottoni Vaz Japiassu (1959). Tais títulos lhe auxiliam quanto à percepção da necessidade de incluir esse tipo de texto no currículo escolar pelo fato de apresentar um universo repleto de fantasia que desperta a criatividade e agilidade de raciocínio.

Tanto no jogo dramático como no jogo teatral o processo de representação dramática ou simbólica no qual se engajam os jogadores desenvolve-se na ação improvisada e os papéis de cada jogador não são estabelecidos a priori, mas emergem das interações que ocorrem durante o jogo. (JAPIASSU, 2001, p. 21 *apud* LEMES, 2014, p. 80).

Ao criticar a postura de escritores que destinam ao público infantil textos utilitários, Lemes retrata como Sylvia Orthof demonstra seu respeito em relação ao leitor por meio da elaboração de obras transgressoras, nas quais se observa uma inegável qualidade estética:

Seus textos são questionadores, divertidos, ágeis e de linguagem fácil. Na maioria de seus textos a autora aborda a liberdade como forma de expressão e talvez esse aspecto esteja relacionado com o momento histórico político vivenciado pela autora quando escreveu a maioria de suas obras. (LEMES, 2014, p. 41).

Seguindo essa perspectiva, a pesquisadora aprofunda conclusões sobre a produção de Orthof de modo mais amplo, evidenciando a forma como alguns de seus textos são marcados por uma estrutura lúdica, pelo humor e a fácil compreensão, dados que também são apresentados em *Eu chovo, tu choves e ele chove.....*:

Ao fazer a leitura do texto de Orthof, percebe-se que o leitor tem oportunidade de criar, em sua imaginação, todo o cenário, figurino, personagens, diálogos e melodias. Dessa forma, nas brincadeiras com outras crianças ou nas conversas imaginárias, a criança cria situações em que ela representa a história, isto é, passa a ter noção do que é interpretar. (LEMES, 2014, p. 41).

A autora faz alusão à teoria bakhtiniana²⁶, ressaltando o conceito de carnavalização enquanto recurso identificável nessa peça teatral, que celebra o riso por meio da desconstrução da ordem hierárquica e da criação de um universo onde tudo é possível (LEMES, 2014).

Essa inversão de conceitos é proposta por Orthof em várias outras obras. Isso justifica o fato de Cruvinel (1991), Moraes (1993), Brandão (1994) e Rampazzo (2004) destacarem essa característica, demonstrando como ela pode interferir na realidade social do leitor, a partir do momento que ele passa a refletir sobre sua coragem, conflitos e medos.

2.2.12 A Alegria na Escola em Diálogo com os Escritos da Fada Carioca: “Ave Alegria” (2018)

A penúltima dissertação de mestrado mencionada em nossa pesquisa é de autoria de Jamilly Starling Santos de Jesus. Seu trabalho, realizado sob orientação da professora doutora Mary de Andrade Arapiraca, com coorientação da Professora Doutora Lícia Maria Freire Beltrão²⁷, teve como objetivo tecer problematizações acerca do contato de discentes com obras que compõem o patrimônio cultural da humanidade.

Essas problematizações deram origem a um apurado estudo que visou responder à seguinte pergunta: que proposições pedagógicas podem ser construídas sobre a alegria cultural escolar com base na leitura do universo literário de Sylvia Orthof? Ao responder essa questão, a pesquisadora inseriu no debate sobre a alegria cultural escolar alternativas pedagógicas ancoradas na leitura da

²⁶ A pesquisadora faz referência à obra *A cultura popular na Idade Média e o Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1993).

²⁷ A pesquisa foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia.

produção literária de Orthof a partir da conceituação exposta por Benedictus de Spinoza (1632-1677) *Alegria e Afeto*²⁸.

O trabalho foi desenvolvido também com base em estudos contemporâneos entre os quais destacamos *Sobre ler, escrever e outros diálogos* (2012), de Bartolomeu Campos de Queirós (1944), e *Poesias e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (2014), de Luciana di Leone (1980).

A partir dessas observações, Jesus deu início a uma etapa de sua pesquisa empírica da qual participaram discentes da Universidade Federal da Bahia, vinculados aos cursos de Licenciatura em Pedagogia, Licenciatura em Letras Vernáculas, Secretariado e Bacharelado Interdisciplinar em Ciência e Tecnologia. Nesse momento, todos os estudantes tiveram chances de conhecer algumas das obras de Orthof, no entanto, em 2017, a investigação tornou-se um pouco mais específica quanto aos sujeitos nela envolvidos, quando os discentes de Pedagogia foram desafiados a construir, juntamente com a pesquisadora, atividades escolares que contemplassem produções de Orthof.

Além de conhecer ainda mais sobre a autora, esse público, ao participar do componente curricular EDC 306 – Leitura e Produção de Textos, pôde aprofundar algumas das postulações relacionadas ao conceito de “alegria cultural”, definido pelo educador Georges Snyders (1917-2011), sobre quem a autora dessa dissertação de mestrado informa o seguinte:

Em sua juventude, o educador francês passou por uma experiência que mudou a sua existência. Snyders viveu dez meses preso no campo de concentração de Auschwitz. Durante esses dias terríveis, além da fome, do trabalho sem descanso, o judeu também enfrentou uma série de humilhações que tentavam desumanizá-lo. (JESUS, 2018, p. 21).

A partir de dados biográficos, a pesquisadora demonstrou como a experiência vivida por Snyders contribuiu para sua expressiva produção acadêmica, na qual o autor conceitua a relevância do contato com a obra-prima, atividade que, segundo ele, deve ser propiciada também nas instituições de ensino:

Tendo contato com os estudos sobre a alegria cultural escolar, inferimos que cada estudante pode ser um mediador da alegria, compartilhando os estudos de Snyders com as pessoas dos espaços em que transitam. Nossa inferência se confirmou quando, após o

²⁸ Definições apresentadas em *Ética*. Obra publicada pela editora Autêntica em 2009.

término do componente, recebi uma ligação de uma das alunas em que ela me perguntava se poderia socializar o meu contato com uma colega, estudante do curso de Pedagogia, que, ao ouvi-la falar sobre a alegria cultural escolar, demonstrou interesse em conhecer mais os estudos de Snyders. (JESUS, 2018, p. 41).

Partindo dessas observações, a pesquisadora apresentou de maneira mais detalhada sua ideia aos discentes, que inicialmente destinaram seus estudos à ampliação de conhecimento sobre leitura, escrita, gêneros textuais, gêneros do discurso, análise do discurso, bem como estudos relacionados à alegria cultural escolar.

Após essa etapa, Jesus propôs a cada um deles que elaborassem textos relacionados aos assuntos abordados até aquele momento. Algumas dessas produções foram descritas por ela, que optou por referir-se aos graduandos por meio de nomes fictícios, como Severino:

Durante os dias que antecederam a aula seguinte, Severino nos procurou para pedir referências de estudos sobre os contos de fadas e para conversar sobre a sua produção. Severino não declinou, face à complexidade, mas se aventurou ao novo. Georges Snyders (1988, p.274), ao pensar a alegria cultural escolar, defende que a escola precisa ser o espaço em que o aluno ouse se aventurar frente às complexidades próprias da construção do conhecimento, em que ele se sinta seguro para tentativas inéditas e também complexas. Penso que Severino viu, em EDC 306 – Leitura e Produção de Textos, esse espaço defendido por Snyders e redigiu a narrativa nomeada por ele de *As Moiras e a Linha do Tempo* em que, a partir dos repertórios dos contos de fadas, transformou colegas e professora em personagens, além de rememorar as atividades da aula que antecedeu a narração. (JESUS, 2018, p. 47).

Posteriormente, a pesquisadora sugeriu que os discentes dessem início à elaboração de atividades, nas quais propusessem uma abordagem sobre três obras publicadas por Orthof: *Cadê a peruca de Mozart* (1994), *A onça de Vitalino* (1994) e *Sonhando Santos Dumont* (1997):

Ao escolher *A onça de Vitalino*, valorizei os artistas populares do Nordeste do Brasil, dentre os quais, Vitalino é um expressivo nome, em razão de sua obra ter galgado reconhecimento tanto nacional quanto internacionalmente. Com a escolha de *Sonhando Santos Dumont*, desejei marcar o lugar da ciência entre as obras-primas, como deseja Snyders (1993). Por fim, eleger o livro *Cadê a Peruca do Mozart* decorre tanto de sua contribuição para a música mundial quanto pela presença de Mozart na obra de Sylvia Orthof. (JESUS, 2018, p. 40, grifo do autor).

As propostas foram colocadas em prática por meio de dois estabelecimentos de ensino. Ao descrever o trabalho desenvolvido com o ensino fundamental I, a pesquisadora demonstrou os benefícios advindos de um diálogo propiciado entre universitários e uma docente:

Na Escola Municipal São José, ao apresentarmos a proposta para a coordenação e o grupo de professoras, uma delas se interessou muito pela alegria cultural escolar, principalmente porque pretendia desenvolver um projeto valorizando pessoas que marcaram a história da humanidade. Ao conversarmos com a professora, ela nos contou sobre os desafios e pudemos pensar sobre a alegria cultural como uma conquista instável [...]. É preciso que não imaginemos que a alegria cultural escolar pode ser estabelecida em atividades pontuais, não, ela precisa ser trabalhada diariamente e paulatinamente. Os elementos de não-alegria, como as desigualdades sociais, as crises, o preconceito, as guerras, estão sempre nos desafiando. No entanto, relembremos que a alegria cultural escolar bebe da fonte da filosofia de Spinoza em que a alegria não é compreendida nessa concepção como aquilo que nos leva a sorrir [...]. Nessa concepção, situações que podem ser lidas a priori como tristes, podem levar à alegria se mobilizarem as pessoas, se as conduzirem a ações. (JESUS, 2018, p. 102).

No tocante ao ensino médio, a prática foi desenvolvida junto a alunos da Educação de Jovens e adultos pertencentes ao Colégio Antônio Vieira (EJACAV), o que propiciou à pesquisadora uma das experiências mais marcantes em sua atuação enquanto docente:

Os estudantes da EJACAV discorreram sobre como a música os afeta, falaram sobre música clássica e música popular. Entre as falas, uma das estudantes presentes, ressaltou que a obra de Mozart está tão presente em sua família, a ponto de seu filho levar o nome do músico austríaco. A estudante enfatizou que apresentou a obra de Mozart aos seus filhos e que ela acreditava que todas as pessoas deveriam, pelo menos, ouvir A Flauta Mágica. Outra estudante, flautista transversal, declarou que a música está presente em sua vida desde a infância e, recentemente, aprendeu a tocar algumas músicas de Mozart como Ronda Alla Turca. A estudante, que também tem baixa visão, afirmou que sua condição não a afastava da música. Revelou conhecer a biografia de Mozart, ao dizer que gostava da personalidade do compositor, da sua genialidade. Por fim, encerrou sua fala anunciando que a música de Mozart ficará para as próximas gerações, para crianças e adultos, pois a música é importante para todos. (JESUS, 2018, p. 102).

Com base nessa atividade, a pesquisadora elaborou dois ensaios que compõem sua dissertação de mestrado: “Dos trilhos da invenção da música e das artes visuais: Sylvia Orthof e Tato Gost em diálogos intertextuais” e “*Papos de anjo*:

conversas sobre alegrias políticas, literatura e escola”. No primeiro deles, Jesus descreve os resultados da experiência proposta aos alunos de Pedagogia, demonstrando o quanto eles aprofundaram suas leituras em relação às obras de Sylvia Orthof e como o projeto trouxe contribuições à formação dos acadêmicos envolvidos. Quanto ao segundo ensaio, a pesquisadora informa que sua fundamentação partiu do conceito de obras-primas de ação, exposto por Georges Snyders.

2.2.13 Quem Roubou o Meu Futuro? O Texto Dramático de Sylvia Orthof na Formação de Leitores na Educação Básica (2018)

A última dissertação aqui comentada é de Taise Milhomem Borges Matos, cujo mestrado foi realizado sob orientação da professora doutora Vivianne Fleury de Faria²⁹. Essa pesquisa objetivou contribuir para uma efetiva aplicação de práticas relacionadas ao gênero dramático na escola por meio da análise de obras de Sylvia Orthof que demonstram possíveis contribuições para o processo de formação de leitores literários. Por tratar-se de um trabalho bastante recente, por sua excelente qualidade e por apresentar a síntese de muitos dos aspectos apontados nos trabalhos anteriores, houve a opção, neste caso, por uma explanação mais longa e detalhada do conjunto da pesquisa.

Matos deu início à pesquisa bibliográfica e a partir dela propôs uma sequência didática, enquanto plano de ação, promovendo, assim, oficinas de leitura que partiram do modo tradicional para a leitura dramática, com intuito de familiarizar os discentes com o referido gênero. Essas oficinas ocorreram no decorrer de dez aulas, que subsidiaram os instrumentos da pesquisa qualificativa, desenvolvida com base em questionários semiestruturados, entrevistas e diário de campo, os quais contribuíram para a identificação dos hábitos de leitura dos alunos.

Os resultados testemunharam que a experiência de leitura dramática da peça teatral *Quem roubou meu futuro* (1989), de Orthof, trouxe inúmeras consequências positivas à formação da consciência crítica de leitores da Educação Básica, por apresentar um texto de inegável qualidade literária.

²⁹ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino na Educação Básica do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás.

Em sua introdução a pesquisadora buscou chamar atenção para a importância do trabalho desenvolvido pelo professor em sala de aula. Esse trabalho deveria propiciar o contato com os diversos gêneros literários, algo que, segundo ela, raramente acontece. Ao destacar como a maior parte dos docentes utiliza apenas excertos de textos narrativos contidos nos livros didáticos e o quanto isso prejudica por diversas vezes a compreensão da obra em sua completude, Matos decidiu elaborar seu trabalho, que é dividido em três capítulos.

O primeiro recebeu a nomenclatura de “As faces da literatura dramática na Educação Básica”. Por meio dele, a pesquisadora buscou apresentar a relevância da literatura dramática, retomando, por meio de um breve percurso, a história do teatro nacional, passando pelo teatro grego até o medieval.

Tendo em vista o importante papel do professor na proposição da leitura literária, Matos descreveu, com base nos escritos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), como o conhecimento da literatura é relevante por propiciar um diálogo que favorece o desenvolvimento do leitor:

A escolha da peça *Quem roubou o meu futuro?*, de Sylvia Orthof, para este trabalho de pesquisa se justifica pelo fato de, nela, a autora apresentar temas presentes na vida de todo adolescente, mas, principalmente, pela abordagem da realidade vivida no Brasil do século XX e que perdura até os dias atuais, como, por exemplo, a desigualdade das classes sociais, a falta de perspectiva de um futuro melhor para o jovem e a corrupção, uma vez que a instabilidade e a desigualdade que imperavam no Brasil no ano de 1989 ainda vigoram. Esta é uma obra que trata da juventude e de alguns de seus conflitos e dúvidas em meio a um país em crise constante. Os dramas vivenciados pela personagem principal na obra e também pelos outros personagens ocorrem, paralelamente, à tensão econômica e política do Brasil. (MATOS, 2018, p. 41, grifo do autor).

A pesquisadora elenca algumas particularidades do drama, destacando que esse gênero não necessita de um narrador para falar, pois a história é produzida com vistas à apresentação e não para ser contada, o que contribui para que os fatos pareçam mais reais. Ela ressalta, ainda, o quanto é possível identificar simbologia em cada personagem e em cada uma de suas mensagens latentes, que acabam por abrir porta ao imaginário humano por serem capazes de ampliar nossa compreensão do mundo e das demais pessoas, como ocorre no caso do título do livro:

De volta à peça, a primeira coisa que chama a atenção é o título, por ser peculiar e em forma de pergunta. À primeira vista, sem uma leitura prévia do texto, o leitor já começa a refletir sobre alguns

pontos que são suscitados por meio desta indagação: Será que o futuro de alguém pode ser roubado? Quem será que possui esse imenso poder para fazer tal coisa? Como é possível impedir alguém, neste caso, o jovem, de realizar os próprios planos para o futuro? Essas e outras questões que surgirem somente poderão ser respondidas com a leitura da obra completa, o que atia a curiosidade do aluno, levando-o a ter grande vontade de iniciar a leitura. Além disso, a ilustração da capa, com cores fortes e chamativas, dá ao leitor uma ideia de quem profere a questão, fornecendo-lhe algumas dicas sobre os temas que serão tratados no livro, bem como do universo juvenil que predominará. (MATOS, 2018, p. 41).

No início da peça, um palhaço lança uma série de questionamentos e algumas vozes, que representam a plateia, respondem ao fundo. Tudo contribui, segundo a pesquisadora, para que o universo do circo seja reproduzido e para que o leitor também passe a refletir sobre sua atuação social:

- Hoje tem marmelada?
- Tem, sim senhor!
- Hoje tem goiabada?
- Tem, sim senhor!
- E o palhaço o que é?
- É ladrão de mulher. (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 42).

De repente, o tom festivo expresso pelo palhaço sofre alteração, quando entra em cena com passos de bailarina uma segunda personagem, a Colombina, que apesar de vestir uma roupa comum, exibe a maquiagem e a gola típica dessa figura proveniente do estilo teatral popular, nascido na Itália no século XVI, sob o título de *Commédia dell'arte*. O contraste entre a roupa comum e a maquiagem da Colombina reforça uma mudança de perspectiva, por parte dos personagens, que tentam disfarçar a tristeza por eles sentida. Seu descontentamento diante da injustiça, que lhe rouba inúmeros direitos:

- Vim da Estrela, vim do Sol,
vim do branco da Neblina,
peço palmas, minha gente,
eu finjo estar contente,
o meu nome é Colombina! (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 42).

Nesse momento os personagens retiram a maquiagem e confirmam, por meio dos semblantes abatidos, um grande descontentamento. A remoção dessa pintura é

interpretada pela pesquisadora como representação de uma máscara, que agora já não precisa ser mantida:

Essa ação de retirar a máscara remete à técnica do distanciamento e foi criada por Bertolt Brecht (1898-1956), que queria evitar que o público confundisse ficção com realidade. Brecht entendia que a arte deveria ser instrumento de conscientização da realidade e não de alienação. Este momento em que o espectador vê o ator tirar a máscara em cena causa o estranhamento, que o leva a sair do universo da fantasia e voltar para a realidade [...]. A peça deve fazer com que o espectador se identifique com os personagens, mas não somente isso, a desnaturalização do que está sendo encenado pode levá-lo a uma mudança de consciência para que ele possa influenciar e promover transformações em sua realidade. (MATOS, 2018, p. 43).

A atmosfera melancólica é intensificada quando o Palhaço e a Colombina começam a implorar pela atenção da plateia, convidando o espectador à resolução do problema que, conforme a pesquisadora, representa o sofrimento do povo brasileiro.

Esse mesmo tom de tristeza é reforçado quando os dois saem de cena para que outros três personagens sem nome possam adentrar ao palco. O primeiro deles chega a passar um chapéu, como gesto de quem pede uma esmola de atenção, o que é compreendido pela pesquisadora como representação de uma nação sem identidade retratada por meio das seguintes falas:

Personagem 2:

- Por dentro me choro inteiro,
sou você: sou brasileiro!

Personagem 3:

- Pega ladrão!
- Fui assaltado!
- Roubado,
mãos pro alto!
- Houve um assalto!

Personagem 3:

- Roubaram o meu futuro.
- Sou jovem,
- Estou duro,
- Não sei o que estudar,
- O que fazer, pra onde ir...
- Eu sou você! (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 43-44).

A pesquisadora relaciona as imagens descritas ao período histórico da escrita da peça e informa que a década de 1980 foi marcada por dificuldades econômicas,

falta de emprego para os jovens e uma inflação responsável por motivar muitos brasileiros a saírem do país em busca do dólar.

Matos menciona então o surgimento de uma nova personagem com um pano verde e amarelo na cabeça que, aos seus olhos, parece ser uma representação da mãe pátria, desesperada, implorando para que o filho não vá embora, reforçando o quanto seu papel é indispensável para a construção de uma realidade menos sofrida.

Nesse momento, o personagem que interpretou o papel de palhaço passa a representar um sujeito comum, um cidadão brasileiro, incomodado com o desejo de fuga por parte do jovem 3, a quem recrimina e busca convencer dos prejuízos comuns à vida de quem adentra ilegalmente em outros países:

- Com passaporte de turista?
- Você vai trabalhar sem documento?
- Olha só o contratempo, marginal!
- Eu fico, não leve a mal. (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 45).

A pesquisadora descreve algumas interpretações em relação à entrada de novos personagens. São eles os cozinheiros: Cuca 1, Cuca 2, Cuca 3 e Cuca 4, o coro e por último a Bruxa, que, segundo Matos, seria a personagem mais impactante por representar a corrupção, vigente há muito tempo no Brasil, diante da qual Cuca 3 se pronuncia:

- O rico come, aí!
 - A marmelada vai
 - Pro estrangeiro
 - Meu dinheiro s'embarcou.
- (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 45).

Essa fala da personagem expressa um problema seríssimo enfrentado pela nação que vê muitas de suas reservas, bens, produtos, serviços e lucros não sendo usufruídos pelo seu povo, pois a Bruxa da corrupção apropria-se de tudo que poderia retornar à economia brasileira:

Enquanto a maioria da população come marmelada, que aqui é referência de uma comida popular, os ricos usufruem da alimentação mais sofisticada e dispendiosa que se pode comprar, como, por exemplo, o caviar. No final desta cena, a Bruxa da corrupção sai dando gargalhadas e debochando da situação em que vivem os jovens no Brasil. (MATOS, 2018, p. 46).

A cena seguinte, quando o ex-palhaço raciocina a respeito dos desabamentos e o excesso de lixo nas ruas, tem seu ar lastimável atenuado pela entrada da ex-colombina, que tenta focalizar os aspectos positivos de residir no Brasil. Mesmo assim, os elogios feitos por parte da personagem não se sobrepõem à constatação de que o desrespeito à lei seria o maior problema vivido pela nação:

- A lei é indecentemente desigual.
 - Isso é constitucional,
 ou inconstitucional... (ORTHOF, 1989, sem paginação *apud* MATOS, 2018, p. 46).

A pesquisadora focaliza também a intertextualidade presente em versos que dialogam com as produções nacionais. Para ela, a fala expressa pela mãe-pátria prestar-se-ia a exaltar a beleza natural do Brasil por meio dos versos da *Canção do exílio* (1843), de Gonçalves Dias (1823-1864).

O personagem 3 menciona, então, um trecho do poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, publicado por Manuel Bandeira (1886-1968) em *Libertinagem* em 1930. Para a pesquisadora, esse pronunciamento do jovem retrataria seu desejo de evasão:

Com efeito, a intertextualidade, face mais visível do dialogismo bakhtiniano, é um recurso bastante usado nessa peça. Este expediente potencializa o caráter crítico do discurso, uma vez que as mensagens latentes de textos que fazem parte da memória cultural do país, como os poemas de Dias e Bandeira, entram em diálogo com o discurso das personagens, enriquecendo o debate sobre as questões nacionais. (MATOS, 2018, p. 47).

A intertextualidade se mantém presente mesmo depois de uma nova mudança de clima na peça, quando surgem o Boi-bumbá, a Burrinha, o Bem-te-vi e o Sabiá. Essas figuras, próprias do folclore nacional, ao serem apresentadas contribuem para criação de uma atmosfera alegre e condizente com o som de flautas que toma conta do espaço.

Nesse momento, entram em cena três jovens reis: um negro, um branco e um oriental, o que é entendido por Matos como uma referência aos magos da narrativa bíblica; para ela, o primeiro rei incorpora o passado libertado, o segundo explana o presente e o terceiro simboliza o futuro, ao trazer um cartão-postal do personagem 3.

A partir de então, o jovem, que antes não alimentava nenhuma esperança em relação ao país, decide voltar ao Brasil e contribuir para construção de um lugar

melhor. Esse retorno do filho é representado por meio de um cenário no qual se delineia uma espécie de presépio. No fundo figuram o boi, o burrinho e a estrela. Na frente estão a mãe-pátria e o filho a abraçá-la. Esse cenário remete, segundo a pesquisadora, à festa ordenada pelo rei quando sabe da chegada do filho pródigo, que é recebido de forma extremamente acolhedora.

Ao fim desse primeiro capítulo, Matos conclui que esse livro induz o jovem brasileiro a não só refletir sobre a situação atual do país, mas também o convoca a lutar por um futuro melhor, já que, apesar de ser uma peça que aborda questões problemáticas relativas à década 80, ainda trata de assuntos atuais.

No segundo capítulo, intitulado “Teoria e prática: preparação da sequência didática”, a autora detalha o percurso metodológico utilizado em sua busca pelos dados finais de seu estudo, descrevendo como a pesquisa bibliográfica subsidiou seu plano de ação, que teve como intuito o desenvolvimento de uma proposta voltada ao conhecimento do gênero dramático na educação básica.

São narrados também os cenários da pesquisa, ou seja, os locais selecionados para as aulas e coleta de dados. A análise de todos esses instrumentos foi realizada com objetivo de identificar quais eram os hábitos de leitura dos estudantes, o grau de contato que eles já demonstravam em relação ao texto teatral e o resultado das atividades propostas.

A prática foi desenvolvida no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE), da Universidade Federal de Goiás (UFG), em Goiânia. O público contemplado pelo projeto era formado por adolescentes de 12 a 13 anos. Outro espaço selecionado como palco para pesquisa foi o Colégio Estadual Maria Joana de Jesus, localizado em Aparecida de Goiânia, Goiás, que incluía jovens de 15 a 16 anos. A experiência iniciada no primeiro semestre de 2017 nesses dois estabelecimentos de ensino parte de uma sondagem inicial realizada pela pesquisadora. Esta deu origem a um segundo momento no qual foi apresentada a primeira parte da obra, que, segundo Matos (2018, p. 56), pode ser resumida da seguinte forma:

Quem roubou o meu futuro? é uma obra de ficção que permite ao aluno o estudo dos três gêneros literários, o narrativo, o poético e dramático, pois a autora utiliza esses três gêneros para escrever o enredo do livro. Na primeira e na terceira parte do livro, a estrutura do texto é de narrativa, pois se trata de um diário. Como se trata desse tipo de texto, a linguagem usada é bem informal e em 1ª

pessoa. Na segunda parte, a estrutura do texto é dramática, porém a história é escrita em versos, com muitas rimas e uma linguagem cheia de metáforas.

A personagem principal da obra é Valéria, que narra na primeira parte do livro fatos do próprio cotidiano, como a criação de um grupo de teatro. Por meio dele, ela e os demais participantes cogitam a viabilidade de dramatizar seu diário, mas acabam mudando de ideia ao conhecer a avó de um dos componentes do grupo, chamada Sylvia Orthof, que lhes apresenta um texto teatral de sua autoria, exposto na segunda parte do livro.

A terceira parte da obra retoma o registro das vivências de Valéria, bem como algumas reflexões acerca do primeiro amor, das amizades e de conflitos entre gerações. Esses assuntos despertaram grande interesse nos alunos da Educação Básica.

A partir dessa temática, foram propostos diversos debates, os quais contribuíram para que os adolescentes participassem da oficina dramática precedida por atividades voltadas ao desenvolvimento e aprimoramento das expressões faciais e da espontaneidade necessários à leitura dramatizada da peça.

Quanto ao terceiro capítulo da dissertação de mestrado, “Análise e coleta de dados”, Matos relata o perfil dos leitores alvo dessa investigação, na qual ela buscou diagnosticar hábitos, preferências e experiências de leitura no tocante ao gênero dramático. Nesse momento da investigação, a autora novamente menciona que a realidade da sala de aula raramente considera a arte teatral como atividade relevante. Entre os motivos dessa indiferença ao gênero, a pesquisadora identifica ausência de leituras do texto dramático durante a formação do estudante de Letras.

Com base nesses dados, a pesquisadora encerra seu trabalho por meio da demonstração de como sua proposta resultou em uma excelente possibilidade de aprendizado, desenvolvida por meio de um texto de grande qualidade estética, que traz à tona algumas das angústias demonstradas pelo público juvenil.

Tendo em vista a amplitude da produção de Matos, percebemos que sua perspectiva corrobora as constatações apresentadas por Cruvinel (1991), Moraes (1993), Brandão (1994), Gutierrez (2001), Rampazzo (2004), Duarte (2007), Moura

(2013)³⁰ e Lemes (2014), principalmente no tocante ao modo como as pesquisadoras analisam produções de Orthof com base em conceitos bakhtinianos.

Todas essas autoras ressaltam que a escritora pressupõe a imagem de um leitor inteligente, questionador e participativo. No entanto, convém destacar que Gutierrez já mencionava, por meio de suas referências bibliográficas, a relevância do livro *Quem roubou meu futuro*. Essa pequena menção presente na pesquisa de 2001 contribuiu para a nossa percepção quanto à relevância da proposta elaborada por Matos em 2018, sobretudo por sua riqueza de detalhes, já que a autora, assim como Duarte (2007), demonstra ainda, por meio de análises de títulos diferentes, como o gênero dramático deve fazer parte do processo de formação do leitor juvenil.

2.3 Tese de Doutorado

Quando tivemos acesso à tese de doutorado elaborada por Márcia Andrade Moraes Cabral, sob orientação da Professora Doutora Regina Souza Gomes, percebemos que essa pesquisa, assim como outra análise já citada em nosso trabalho, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se da Dissertação de Mestrado *Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof* (2004), produzida por Maria Cristina Conduru Villaça, sob orientação da Professora Doutora Maria de Carvalho Gens.

Apesar desse dado comum e do fato de os dois estudos apresentarem constatações acerca da obra *Ervilina e o Príncipe*, publicada por Sylvia Orthof em (1986), as perspectivas de investigação apresentadas pelas pesquisadoras se diferem. Enquanto Villaça estabelece uma relação entre o livro e títulos de outras duas autoras, revelando como o conto de fadas constitui um excelente material para compreensão dos processos da psique e para o debate a respeito dos atuais anseios femininos, Cabral aborda, além da intertextualidade, outros aspectos da produção orthofiana observados com base na teoria da semiótica greimasiana, que demonstram a dinamicidade e a inventividade encontradas em mais dezesseis produções da autora.

³⁰ Embora não tenhamos encontrado uma nítida referência a Bakhtin, entendemos que a produção de Moura também se desenvolve por meio da focalização da linguagem, tendo em vista que a autora cita o trabalho de Moraes (1993), Rampazzo (2004) e Duarte (2007).

Por meio dessa análise, a pesquisadora destaca o modo como esses livros subvertem determinados valores presentes nas narrativas de literatura infantil tradicionais por meio do emprego de recursos expressivos argumentativos incomuns que envolvem o enunciatário.

Quanto ao primeiro capítulo, Cabral optou por estabelecer um breve panorama da literatura infantil no Brasil com o objetivo de explicitar melhor o contexto em que a autora produziu, bem como o papel por ela desempenhado em meio ao mercado editorial de literatura infantil brasileira, no qual teve uma importante atuação na definição da imagem de seu público, contribuindo para que a criança passasse a ser vista como perspicaz e apta à reconstrução dos sentidos do texto.

A pesquisadora demonstra, ainda, como o nome de Sylvia Orthof se faz presente na atualidade por meio de um levantamento do estado da questão, ao qual buscamos dar continuidade, o que nos permitiu identificar que, até o momento, já podemos somar aos onze estudos constados por Cabral mais duas dissertações de mestrado, sua tese de doutorado e mais de vinte outros textos, os quais serão analisados nos próximos tópicos deste trabalho.

Essa constatação da relevância dos títulos orthofianos conduziram a pesquisadora à elaboração de um segundo capítulo no qual apresenta considerações acerca da argumentação, sob o enfoque de autores como Oswald Ducrot (1930)³¹ e José Luiz Fiorin³² (1947), escritores fundamentais para a compreensão do tema.

Nessa perspectiva, Cabral afirma que a enunciação pressupõe a existência de um enunciador, que estabelece relações com enunciatário, a quem se dirige e a quem cabe não somente o papel de destinatário da mensagem emitida, mas uma atuação contínua inerente à interpretação de dados. Para a pesquisadora, a relevância do enunciatário é levada em conta desde o momento inicial de produção do texto, quando o enunciador cria uma imagem a seu respeito, pois dele provém a atribuição de sentido, ou seja, a ação interpretativa do discurso.

³¹ A autora cita as seguintes obras de Ducrot: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987 e *Argumentação retórica e argumentação linguística*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 20-25, jan./mar. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/5648/4116>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

³² Quanto a Fiorin, a pesquisadora cita oito obras, dentre as quais podemos destacar a seguinte: *As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário*. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 32, p. 53-67, 1988.

Cabral argumenta que a adesão do enunciatário em relação ao discurso depende da forma como os argumentos apresentados lhe parecem verdadeiros, pois, para que exista aceitação, é preciso que o enunciador busque ser persuasivo, espalhando marcas a serem identificadas e interpretadas pelo enunciatário, com base no conhecimento já existente:

Relacionando esses conceitos ao corpus de análise, os livros infantis de Sylvia Orthof, somos levados então a considerar que, em alguma medida, há previamente os valores e crenças instaurados por esse enunciador que, antes de levar a apreciação do enunciatário o seu discurso – concretizado no leitor dos livros infantis – constrói a verdade por meio desse processo de reconhecimento entre o novo e o conhecido, a argumentação. Em muitas obras, há um saber prévio construído a partir da intertextualidade com outros contos de fada, a respeito dos valores de felicidade, bondade, justiça, etc., que já são tomados como pressupostos para a instauração de um novo saber que, muitas vezes, se inscreve pela complexificação, reiteração ou negação dos valores já conhecidos das narrativas de literatura infantil. (CABRAL, 2017, p. 51-52).

Para a pesquisadora, o estilo de Orthof é caracterizado por um *éthos* brincalhão, detentor de um estilo jocoso, lúdico. Esse perfil delineado por meio de seus textos faz com que o leitor já tenha em mente certa expectativa em relação ao que será apresentado em outros livros da escritora.

No terceiro capítulo Cabral define ainda mais o *éthos* do enunciador em Orthof e o *páthos* do enunciatário, identificando qual foi o tipo de contato de veridicção firmado pelos parceiros da interação e quais os recursos utilizados pelo enunciador para alcançar aceitação junto ao enunciatário, tendo em vista que a opção por certos recursos contribui para que o enunciado pareça ser verdadeiro ou verossímil. Com base nesse objetivo, a pesquisadora identifica como o enunciador direciona o modo de ler o enunciado, por meio da combinação de figuras e temas que reforçam seu ponto de vista, de modo a construir simulacros da verdade ou da mentira por meio do emprego de recursos figurativos distintos, o que pode causar, a princípio, um aparente estranhamento diante do texto:

Em *A bruxa Fofim* (2002), a narrativa se baseia na troca da palavra mágica "Abracadabra" por "Abracadim", o que faz com que a bruxa vá perdendo suas peças de roupa, até terminar nua (usando apenas um chapéu e um sapato). No texto, há, de um lado, um percurso figurativo que remete ao universo das narrativas de contos de fadas, como "bruxa", "palavra encantada", "abradacadabra", "receitas bruxais", "chapéu" e, de outro lado, figuras como "elástico da

calcinha", "sapato vermelho", "sutiã", "traseiro ao vento" que instauram o insólito e provocam o riso, à medida que incluem elementos estranhos àqueles do universo de valores inscritos nos contos de fadas conhecidos, misturando universos temáticos distintos. Não são somente estranhos aos contos de fada, mas inesperados para uma narrativa infantil, pelo despudor, pela ousadia, já que recobrem o tema da nudez. (CABRAL, 2017, p. 73).

O corpus analisado conta ainda com apreciações a respeito de como a presença do insólito resulta em uma demonstração de humor e irreverência, que contribuem para persuadir o leitor pelo fato de chamar atenção para o que está sendo dito a respeito de assuntos atuais, como a discussão sobre determinado padrão de beleza ditado na contemporaneidade:

Em *Fada Fofa em Paris* (1995), narra-se a história de uma fada que, de tão gorda, ao subir na torre Eiffel, deixa-a torta, e fica entalada no Arco do Triunfo, ao tentar passar por ele. As figuras da "balança", "farmácia", onde a fada se dirige a fim de verificar o peso, bem como a "boca colada com esparadrapo" para não comer mais, as figuras da torre Eiffel e do Arco do Triunfo, em Paris, remetem a um efeito de realidade, ao explorar figuras e temas do universo vivido pelo próprio leitor, abarcando temas da beleza e da saúde relacionados a um modelo de corpo, tão discutidos nos dias atuais, conflitando com o mundo fantástico e maravilhoso dos contos de fada, em um movimento que, ao mesmo tempo, cria uma aproximação do leitor pelo uso de figuras e temas de seu universo experiencial e um afastamento, considerando o universo maravilhoso, condizente aos contos de fadas, distante do leitor. Essa dinâmica e essa mistura provoca o humor, causando surpresa ao enunciário. (CABRAL, 2017, p. 73).

A pesquisadora estabelece uma diferenciação entre conto de fadas, que seria marcado pela realização essencial do herói ou heroína, enquanto o conto maravilhoso seria identificado pela ausência de fadas, mesmo em meio a um cotidiano mágico. Com base nessas definições, ela aponta a coexistência de elementos dessas duas vertentes:

Essa mescla do universo do conto de fadas com a representação figurativa dos contos maravilhosos ocorre também em *Manual de Boas Maneiras das Fadas* (1995). O Manual, como o próprio nome indica, parece ditar regras de comportamento, em que o sujeito deve entrar em conjunção com normas de conduta e conjunto de regras de etiqueta, adquirindo a competência para /ser fada/. Observando-se os elementos figurativos, é possível recobrir o universo maravilhoso das fadas, da ficção e do faz-de-conta, a partir das figuras "gnomo", "fada", "varinha de condão", e que também reiteram a temática do universo dos contos de ficção infantis. No entanto, esse manual, que

na manifestação também mantém uma relação com o gênero discursivo nomeado no título, pelo uso dos verbos no presente do indicativo, por exemplo, se constrói somente no nível do parecer, uma vez que, dentre as figuras que concretizam o dever fazer das fadas, verificam-se outras como dever "mastigar de boca fechada", nunca "palitar os dentes" ou "arrancar a obturação". (CABRAL, 2017, p. 74, grifo do autor).

Para demonstrar como a mistura de elementos do universo do conto de fadas e dos contos maravilhosos – assim como a fusão entre o real e o fantasioso – resulta em comicidade e irreverência, captando a atenção do enunciatário, a pesquisadora seleciona alguns excertos do *Manual de Boas Maneiras das Fadas*, dentre os quais destacamos o seguinte:

Uma fada boazinha, coitadinha,
deve saber dobrar sem dar nó na linha,
ser criatura pura, comer muita verdura,
nunca ficar gripada.
Se possível, não usar dentadura. (ORTHOF, 1995, sem paginação
apud CABRAL, 2017, p. 75).

Cabral indica também, com base nesse excerto, uma ridicularização do gênero manual por parte da autora, que acentua padrões de etiqueta sem relevância e relaciona o percurso temático do fantasioso e o humano como se apresentassem uma mesma sustentação. Nesse sentido, são elencados por ela livros como *Felipe do abagunçado* (1987), obra em que um computador usa avental e babados, e *Uxa, ora Fada, ora Bruxa* (1985), que apresenta um “táxi abóbora”, além de uma personagem apaixonada pelo computador.

Além dessas combinações que parodiam o universo maravilhoso, Cabral focaliza a grande presença de comparações e metáforas no corpus analisado e observa como essas figuras exploram o universo conhecido pelo leitor, ou seja, seu cotidiano:

Em *Uxa, ora fada ora bruxa* (1985b), a peruca da fada é descrita como “tão loura, que chega a parecer uma cenoura” (ORTHOF, 1985b, [n.p.]). Considerando um caminho possível de relação entre as duas figuras, “loura” e “cenoura”, a cor parece ser o traço sêmico comum aos dois elementos, daí a possibilidade de nexos entre as duas. No entanto, o único traço possível, a cor, é também discutível, tendo em vista que louro, por definição, relaciona-se à “cor amarelo-claro, entre o dourado e o castanho-claro” (AURÉLIO, p. 319), enquanto a cenoura é uma “planta herbácea [...] de cor alaranjada” (ibid, p. 138). Na verdade, a aproximação insólita das figuras “loura”

e "cenoura" indica uma estratégia do enunciador de aproximar as figuras incompatíveis, o que é corroborado no próprio texto, em que se nega o próprio dizer... (CABRAL, 2017, p. 76-77).

Com base na análise dessa obra, a pesquisadora sugere que a analogia feita entre a cenoura e a cor do cabelo serve também para negar a afirmação inicialmente apresentada, já que o mesmo enunciador é capaz de induzir a aproximação e de desconstruí-la por meio de um dizer jocoso, como é possível ver no trecho por ela citado:

Vestido de cetim,
varinha de condão
peruca escandinava...
que é uma peruca muito loura,
tão loura que chega a parecer uma cenoura... se cenoura fosse
loura. (ORTHOFF, 1985, sem paginação *apud* CABRAL, 2017, p. 77).

Quanto à intertextualidade, a pesquisadora afirma ser possível encontrá-la sob forma de duas orientações distintas no texto orthofiano. A primeira delas remete a um texto específico, como é o caso de *Uxa, ora Fada, ora Bruxa* (1985), *Ervilina e o Príncês* (1986) e *Maria-vai-com-as-outras* (1982). Já a segunda faz referência a contos de fadas, que, apesar de narrarem fatos diversos, costumam fazer parte do acervo de histórias conhecidas pela maior parte das crianças que cursam a educação básica. Essas narrativas são retomadas nas obras *Manual das boas maneiras das fadas* (1995), *A bruxa Fofim* (1997), *Fada fofa em Paris* (1995), *Fada cisco quase nada* (1992) e *A fada lá de Pasárgada* (1990).

Cabral também chama a atenção para o modo como a interdiscursividade pode ser apontada em produções como *A fada lá de Pasárgada* (1990), *Fada cisco quase nada* (1992), *A bruxa Fofim* (1997) e *Fada fofa em Paris* (1995), demonstrando o quanto o uso desse recurso argumentativo complexifica a narrativa e coopera para que os textos de Orthof confrontem valores remontados tradicionalmente.

Outro recurso apontado pela pesquisadora diz respeito à criação de realidades dentro da realidade, como ocorre em *Zoiudo - O monstrinho que bebia colírio* (1990), livro que possui um caráter autobiográfico, ao apresentar em seu texto fatos relacionados a Orthof e a seu marido Tato.

Com relação às projeções enunciativas, Cabral enfatiza como esse recurso lança mão de um complexo jogo de vozes, que pode incluir desde o retratar da voz

de mais de um narrador, como a possibilidade de diálogo entre um desses narradores com alguém inesperado na trama como a Editora do Livro, conforme é possível observar em *Guardachuvando doideiras* (1992).

Essas constatações acerca do enunciador são exploradas ainda mais no quarto capítulo, no qual a pesquisadora reforça que o uso da musicalidade alcançada por meio de recursos como a metáforas, aliterações, assonâncias, rimas e paralelismo sintáticos são explorados de forma estratégica para marcar a memória do leitor.

Ao fim de sua pesquisa, Cabral ressalta que tais instrumentos argumentativos, assim como a criatividade, afetividade, complexidade e humor, favorecem a instauração do cômico, do lúdico e da inventividade nesses títulos de Orthof, que passam a marcar a experiência de leitura.

Desse modo, ao analisarmos essa tese de doutorado, percebemos que, por meio de uma contextualização do surgimento e da consolidação da literatura infantil brasileira, a autora aprofunda questões apresentadas nas Dissertações de Mestrado defendidas por Cruvinel (1991), Gutierrez (2001) e Moura (2013). Esses trabalhos já foram mencionados em nossa proposta, assim como as produções de Rampazzo (2003), Brandão (1994) e Moraes (1993), claramente citadas por Cabral.

Nesse sentido, vale destacar também que esse trabalho de 2017 contou com a orientação da professora doutora Regina Souza Gomes, autora de *Toda bruxa pode ser fada: contribuição da teoria semiótica para o ensino de leitura* (1996), ou seja, da quarta dissertação de mestrado aludida em nosso levantamento.

Dessa forma, podemos concluir que tanto Cabral quanto Gomes fundamentam suas observações na teoria da semiótica greimasiana. No entanto, enquanto a pesquisa de 1996 contempla o livro infantil *Uxa, ora fada, ora bruxa*, a tese de doutorado dá continuidade a essa perspectiva e inclui a análise de outras 16 obras infantis escritas por Orthof entre a segunda metade da década de 80 e primeira metade da década de 90.

2.4 Capítulos de livros, artigos científicos e breves ensaios

Conforme assinalamos em nossa introdução, a análise da produção literária de Sylvia Orthof tem chamado a atenção de críticos literários como Laura Sandroni,

Nelly Novaes Coelho e Fanny Abramovich. O trabalho iniciado por essas autoras há mais de três décadas encontra continuidade também por meio da publicação de artigos inseridos em revistas e livros, os quais buscamos reunir aqui.

2.4.1 Capítulo: “O Universo Lúdico de Sylvia Orthof³³” (1995)

Ao elaborar esse texto, a professora e crítica literária Vera Maria Tietzmann Silva sintetiza algumas das principais considerações expostas em uma palestra proferida no 6º Simpósio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade Federal de Goiás, realizado em maio de 1994. Ao transformá-lo em um capítulo de livro, a autora revela o quanto o universo orthofiano é capaz de encantar, sensibilizar, impactar e divertir leitores de todas as idades, que são convidados à reflexão sobre o processo de elaboração de suas obras nas quais a realidade se relaciona perfeitamente à fantasia:

Exuberante, alegre, extrovertida, a autora se parece com sua obra (ou seria o contrário?). Algumas características podem ser apontadas em seus textos, constituindo, por assim dizer, elementos unificadores. O tom, bem-humorado, que já mencionamos, é obtido através de diversos recursos, tanto de situações como de personagens ou de uso de linguagem. Com relação ao gênero, a obra de Sylvia Orthof é predominantemente narrativa, encontrando tanto textos em prosa, como narrativas rimadas, traço que partilha com Ruth Rocha por exemplo. (SILVA, 1995, p. 177).

Para a pesquisadora, o narrador presente nas obras de Orthof apresenta-se por meio de duas perspectivas. A primeira delas pode ser percebida em títulos como *Os bichos que eu tive*, *Se a memória não me falha* e *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. Para a pesquisadora, nessas obras, as reflexões orthofianas fazem com que a autora se diferencie de vários outros escritores, como Graciliano Ramos, pois seu discurso não se caracteriza por nenhum tipo de lamento com relação à descrição do passado, mas sim por uma alegria capaz de despertar o riso do leitor, mesmo quando o assunto diz respeito aos próprios medos, angústias e dificuldades, o que representa uma grande inovação em relação à produção contemporânea. Quanto à segunda perspectiva assumida por Orthof, Silva indica a

³³ Esse capítulo de Vera Maria Tietzmann Silva foi publicado em *Literatura Infanto-juvenil: Prosa & Poesia*, de Ana Maria Lisboa de Mello, Maria Zaira Turchi e Vera Maria Tietzmann Silva (Org.). Goiânia: UFG, 1995.

existência de um narrador infantil que contribui para a fluidez de suas ficções, nas quais as narrativas são construídas sem estruturação prévia de modo a se aproximar do pensamento do leitor.

Silva também destaca a forma como suas histórias desobedecem aos ditames sociais, não se prendendo ao didatismo, mas, ao contrário, demonstrando muitas vezes uma atitude subversiva em relação à ordem estabelecida, como ocorre em *A velhota cambalhota* (1986).

Com relação à produção lírica de Orthof, a autora do artigo chama atenção para *Ponto de tecer poesia* (1987), obra que desvela um cuidadoso trabalho de criação, notável desde o título, a partir do qual a escritora se apresenta como uma espécie de tecelã:

Tal qual Penélope
a primeira malha eu teço.
Por isso o primeiro verso
escrevo aqui, a mão.
Feita a mão é a poesia
tecida com esta linha de escrita,
Quem não gostar do que faço
apague com a borracha
o ponto e linha do traço.
Cuidado com a tal da traça,
poesia cheia de graça,
agulha, vara encantada
de mão
de fada! (ORTHO, 1987, p. 7 *apud* SILVA, 1995, p. 180).

A pesquisadora observa que, se o poema dá espaço à voz adulta em decorrência da menção feita à Penélope, a ideia de hierarquia logo perde a força quando o eu lírico sugere várias imagens familiares à criança, ao informá-la que seus versos foram criados por meio de uma varinha de condão:

A poesia é sem idade,
é moça
velha. (ORTHO, 1987, p. 23 *apud* SILVA, 1995, p. 180).

Desse modo, a autora conclui que o poema emprega recursos intertextuais com destreza, constituindo fatores que despertam não somente a atenção do público infantojuvenil, mas também de adultos. Estes, inclusive, dão continuidade a esse processo de análise iniciado por Silva e por ela organizado a partir da publicação da Coletânea *Ora fada, ora bruxa: estudos sobre Sylvia Orthof* (2006), livro composto por vinte análises que detalharemos ainda neste capítulo.

Ao lermos essa obra, podemos observar a existência de três capítulos que fazem clara referência à Silva: “(Outra) viagem de um (mesmo) barquinho”, de Maria Marta Martins Otim, “Quem veio primeiro, o ovo ou a galinha”, de Rubens Arcelino Feliciano, e “A ironia em *Papos de anjo*” e “*Passando a ferro*”, de Tatiane Regina de Azevedo.

De maneira semelhante, podemos afirmar também que, apesar de não participarem dessa coletânea, quatro autoras já mencionadas em nosso trabalho defenderam suas pesquisas sobre Orthof partindo de considerações expostas por Silva, sendo elas as seguintes: Rampazzo³⁴ (2004), Duarte (2007)³⁵, Moura (2013)³⁶ e Cabral³⁷ (2017).

Tais pesquisas nos levam a perceber não somente a relevância do trabalho empreendido por Vera Maria Tietzmann Silva, mas também por Alice Áurea Penteado Martha, professora doutora com vasta experiência relativa à docência no Ensino Superior e Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá, que tem dedicado grande parte de seus estudos à apreciação crítica das obras orthofianas, conforme poderemos observar nesse próximo subtítulo.

2.4.2 Artigo científico: “Sylvia Orthof e o Bom Humor na Literatura Infantil Brasileira” (2002)

Nesse artigo científico, publicado na 9ª edição da revista de literatura infantil *Fundación Cuatrogatos*, Martha apresenta dados biográficos de Sylvia Orthof e os relaciona à perspectiva abrangente com a qual a escritora evidencia a crença em um Deus retratado pelos mais diversos símbolos religiosos, encontrados na cultura judaica, bem como no cristianismo e no Candomblé.

Ao fazer alusão a alguns poemas encontrados por Cláudia Orthof na bolsa de sua mãe, referentes a textos que provavelmente foram escritos no hospital pouco

³⁴ Dissertação de Mestrado “Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?” (2004).

³⁵ Dissertação de Mestrado “O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão e Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975) A gema do ovo de Ema (1979)”, (2007)

³⁶ Dissertação de Mestrado “Ora fada, ora bruxa: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof” (2013).

³⁷ Tese “Semiótica e argumentação: análise das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof”, defendida (2017).

tempo antes da morte da escritora, a pesquisadora convida os leitores a conhecerem todas as obras da autora:

Se eu me for
vou de bagagem
sem ter mala
e compromisso.
Vou de anjo,
sem ter asa,
vou morando,
sem ter casa.
Vou medir
o infinito.

Hoje sou mais ontem
e me resvalo
em pensamento
e lembrança.
Virei criança. (MARTHA, 2002, p. 4).

No encerramento desse texto, a pesquisadora apresenta a capa de quatro títulos que compõem o vasto conjunto de publicações feitas por Orthof: *Fada Fofa em Paris* (1999), *Manual de boas Maneiras* (1995), *Se as coisas fossem mães* (1984) e *Tem cachorro no salame* (1996).

2.4.3 Capítulo: “O Tempo de Óculos, Requebra numa Bengala: Sylvia Orthof e a Velhice” (2004)³⁸

Ao elaborar esse capítulo sobre a autora, publicado na coletânea *Leitura e Literatura infantojuvenil: memória de Gramado*³⁹, Martha nos permite observar algumas considerações em relação à ausência de personagens idosas na literatura infantojuvenil brasileira. Ao iniciá-lo, a pesquisadora demonstra como a discípula de Monteiro Lobato descreve de maneira inusitada a imagem do idoso:

A relação diferenciada que Sylvia mantém com a velhice, observada nos textos literários, com a criação de personagens idosos e divertidos, pode ser percebida também em pequenas entrevistas na quais a escritora confessa como vê o velho na sociedade. No posfácio do livro *Meus vários quinze anos* (FTD, 1995), por exemplo ao relatar como começou a publicar, aos 48 anos, menciona o

³⁸ Esse texto reproduz os dados expostos em uma comunicação realizada durante o XVII Encontro Nacional da ANPOLL ocorrido em Gramado, RS, no período de 24 a 28 de junho de 2002.

³⁹ Coletânea publicada em 2004 pelo Professor Doutor João Luís C. T. Ceccantini.

orgulho de ser uma *velhota que vive de sua profissão*. De forma mais explícita, diz que não aceita preconceito contra velhice e que, aos 62 anos, sonha, brinca e faz coisas que muitos jovens podem ser incapazes de fazer. (MARTHA, 2004, p. 85, grifo do autor).

Para a pesquisadora, o comportamento infantil é estabelecido por Orthof enquanto característica de diversas personagens que já são senhoras. O olhar bem-humorado direcionado a essas velhinhas faz com que o leitor se interesse mais ainda por suas histórias:

Concluindo, ressalta-se a construção lúdica, irreverente e potencialmente ambígua com que Sylvia Orthof marca sua produção, utilizando recursos como invenções, trocadilhos, paradoxos, tiradas, repetições, neologismos e ironia, com a consequente valorização da oralidade [...] Ao brincar com a construção da linguagem, a escritora privilegia o campo sonoro [...] Em *Pirraça que passa passa*, por exemplo, a brincadeira com os sons e a valorização da ambiguidade com os jogo de significados do verbo passar, presente já no título, revela ao leitor, ao mesmo tempo, a passagem do tempo para Pirraça, o envelhecimento, bem como o ato de passar roupa, no caso, o tempo. (MARTHA, 2004, p. 95, grifo do autor).

Esse modo cômico é relacionado pela pesquisadora a uma visão crítica do papel atribuído ao idoso na organização familiar, propiciando uma percepção a respeito do modo como cada sujeito tem grande importância na estrutura familiar e social.

2.4.4 Coletânea de pequenos Ensaio: Ora Fada, Ora Bruxa: Estudos sobre Sylvia Orthof (2006)

Ao organizar essa coletânea de vinte breves ensaios publicados pela Câne Editorial, Vera Maria Tietzmann Silva antecipa uma homenagem aos dez anos de ausência de Sylvia Orthof, que é por ela descrita como alguém que encantava as pessoas por sua postura simples e bem-humorada.

No prefácio da obra, a pesquisadora relata um episódio ocorrido durante o Simpósio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil, promovido pela UFG, em 1994. Na ocasião, ela, enquanto organizadora do evento, solicitou a Orthof, uma das convidadas especiais, a elaboração de um texto para constar na série *Cadernos de Letras*, produzido pelos professores da instituição citada:

Sylvia veio, trouxe a encomenda, mas, muito vexada, deu uma longa explicação sobre a dificuldade que sentia para falar diante de uma plateia universitária – ela, que nunca havia chegado em seus estudos à Universidade – e da dificuldade maior, a de escrever para tal público especializado. Contragosto, entregou-me o papel, escrito à máquina e com remendos, e, cumprido o ritual da sessão, soltou-se, desistiu da pose de conferencista e voltou a ser ela mesma. Disse ao público que, na verdade, ela era uma atriz e que só se sentia bem no palco. Então, ali, diante de mais de 500 participantes, descalçou os sapatos e meias com trejeitos de *stripper* e encenou *A viagem de um barquinho*, uma de suas peças infantis. Foi um espetáculo inesquecível. (SILVA, V., 2006, p. 10-11 grifo do autor).

Como Orthof optou por não ler o referido texto e, já que a publicação dele acabou não ocorrendo, Vera Maria Tietzmann Silva decidiu inseri-lo, mesmo depois de doze anos, nessa obra por ela organizada. A autora informa, então, que os interessados em conhecer esse registro podem encontrá-lo no apêndice de seu livro sob o título de “A palavra na literatura para crianças e jovens”.

Além desse documento, o livro organizado por Silva apresenta, por meio de vinte ensaios, diversos argumentos que assinalam a relevância de produções literárias infantojuvenis, ou seja, narrativas, poemas e peças teatrais de autoria de Orthof, conforme expomos a seguir.

2.4.4.1 “Sylvia Orthof e Literatura de Resistência”

Nesse artigo, Alessilma Carlos da Silva propõe uma análise de *Eu sou mais eu* (1993), livro juvenil no qual Orthof lança mão de elementos de cunho crítico-social, destacando a questão da individualidade e de direitos, sem abrir mão da esteticidade:

Em *Eu sou mais eu*, buscam-se as pistas da literatura que, por ser morada dos saberes, trabalha no sentido de repensar a realidade das meninas de rua, bem como as nuances que o tema acolhe. Assim, abordam-se questões pertinentes a esse grupo minoritário, tais como gênero, raça, direitos reprodutivos, a partir das situações da personagem principal, sem que se omitam as circunstâncias de produção da obra. (SILVA, A., 2006, p. 13, grifo do autor).

A pesquisadora chama atenção para a forma como se faz perceptível nesse livro o sentido de *resistência*, entendida como uma “experiência dos artistas cujas obras estão nos liames da ética e da estética” (SILVA, A., 2006, p. 13). Resistir,

segundo ela, implicaria combater, opor-se a uma força, o que poderia resultar, no caso do saber artístico, em uma transformação da realidade social. Nesse sentido, Alessilma Silva fundamenta-se na obra *O arco e a lira* (1982), do teórico mexicano Otávio Paz (1914-1998), para retratar como estudiosos da arte observam a versatilidade da literatura, que pode funcionar como um instrumento para a luta das minorias:

Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito [...]. Voz do povo, língua dos escolhidos, do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma. (PAZ, 1982, p. 15 *apud* SILVA, A., 2006, p. 14).

A pesquisadora também faz alusão à *Literatura e resistência* (2002), do professor Alfredo Bosi (1936), para declarar que em *Eu sou mais eu*, Sylvia Orthof cria em uma literatura, que “apela para a força da vontade que resiste a outra força exterior ao sujeito” (BOSI, 2002 *apud* SILVA, A., 2006, p. 16). Essa literatura, segundo ela, utiliza-se do tema e da escrita sobre o cotidiano, “sem inflamação ideológica e sensacionalista do panfletarismo”, ao enfrentar o esquema de interações, por meio da demonstração de sua resistência em favor das minorias, opondo-se, desta forma, às instituições de poder:

Eu sou mais eu é uma espécie de narrativa com poemas, instrumento de talhes diversos, que exprime manifestação na perspectiva crítica do *eu* para o mundo, em que o *ponto de vista* e a estilização (campos da escrita) trabalham juntos na composição da obra. Por sua vez, essa narrativa vem da leitura o cotidiano, sem a inflamação ideológica e sensacionalista do panfletarismo. (SILVA, A., 2006, p. 16, grifo do autor).

A autora do artigo sugere que a formação artística de Orthof, na França em 1952, período marcado por grande agitação e resistência, teve relevante contribuição para a constituição do posicionamento militante da escritora infantojuvenil, uma vez que essa separação do sujeito das estruturas institucionais constitui-se em um tema que, mesmo sendo discutido atualmente, é resultante de toda importância alcançada pelos movimentos sociais após anos 60.

Para sustentar essa suposição, ela recorre às definições explicitadas pelo teórico cultural Stuart Hall (1932-2014) ao citar *A identidade cultural na pós*

modernidade (1998), livro no qual são elencados alguns marcos sociais e políticos que, desde aquele período, auxiliaram nesse processo de repensar as narrativas da humanidade.

Como parte desses marcos, figuraria a releitura do filósofo Karl Marx (1818-1883); as constatações do neurologista Sigmund Freud (1856-1939) no tocante ao inconsciente; a compreensão do psicanalista Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) com relação ao *self*, constituído enquanto resultado do olhar do outro; os conceitos do linguista Ferdinand de Saussure a respeito da não fixação do significado das palavras; e as definições de Michel Foucault (1926-1984) sobre o controle do Estado.

Todo esse novo pensar propagado ao mundo após os anos 60 seria responsável, segundo a pesquisadora, por esse abandono da ingenuidade intelectual. Essa consciência resultaria, portanto, em uma recusa perante os modos antigos de compreensão histórica por parte de escritores como Orthof, que, em *Eu sou mais eu*, lança mão de uma grande quantidade de formas com as quais os temas da resistência são contemplados.

Dentre esses recursos empregados pela escritora, a pesquisadora destaca a prosa direta em tom de crônica, atitude comum aos intelectuais revolucionários do período pós-guerra, empregada com vistas à desvinculação do que fora preestabelecido, conforme ela observa ao citar o seguinte excerto, em que Vidinha, a protagonista, narra uma situação por ela vivenciada:

- O que é aquilo- perguntei.
- Aquilo é a América do Sul – responderam as estrelas. Elas falavam *una lengua que nosotros* todos quase entendíamos.
- Que língua é essa?
- É portunhol, mistura de português com espanhol – explicou a lua. (ORTHOF, 1993, p. 12 *apud* SILVA, A., 2006, p. 17, grifo do autor).

Outro mote, acentuado na análise proposta pela pesquisadora acerca desse livro, diz respeito à advertência sobre a opressão em termos globais, que reforçaria ainda mais esse tom de resistência do livro, expresso no fragmento abaixo, no qual Orthof descreve o sofrimento enfrentado por sujeitos como Vidinha:

Terceiro mundo eu piso.
Terreiro, meu pé sofreu.
O batuque do oprimido.
Quem manda em mim sou eu! (ORTHOF, 1993, p. 38 *apud* SILVA, A., 2006, p. 17).

Com relação à fé, que traz uma nova perspectiva à vida da protagonista, Alessilma Silva interpreta que a representação dos Orixás na obra decorre da possibilidade de constituírem-se como figuras mais próximas ao povo brasileiro, fator esse, entendido por ela, como um indicador da poesia mítica em *Eu sou mais eu*:

Sou o poderoso Ogum!
Ogum-de-lê! Ogum magê!
Sou Osunda de Cuba, ê!
Vou guerrear! Saravá! (ORTHOF, 1993, p. 21 *apud* SILVA, A., 2006, p. 17).

Para a pesquisadora, Vidinha é uma adolescente esperançosa. O contexto problemático vivenciado por ela, que tão cedo se torna mãe, não a impede de acreditar que “o Brasil vai melhorar”. Com base nessa premissa, Alessilma Silva afirma que a figura de São Jorge e o modo como ensina a garota a se manter resistente mesmo diante ao dragão da fome reforçam o grau de inconformismo expresso nessa narrativa inovadora:

O enredo de *Eu sou mais eu* poderia ser a história comum de uma menina de rua, que ao final do livro, tem um filho nos braços. Como seu nome sugere, a sua é uma vidinha, ao mesmo tempo, comum e única. Porém Sylvia Orthof leva a olhar o “problema social” de perto: já na abertura do livro, está uma das ilustrações de Tato, que, juntamente com as outras subsequentes, irá contar a história da garota. Trata-se de um cartão postal do Rio bastante conhecido, Igreja da Candelária, lugar que fora marcado, no mesmo ano do lançamento deste livro, pela chacina de 43 menores, dos 65 que lá viviam. Abaixo da ilustração, a dedicatória de Sylvia às crianças que lá viviam. (SILVA, A., 2006, p. 18).

A narrativa em questão chama o leitor para a reflexão sobre a violência da realidade nas ruas, desvelando como o desprivilegiado é silenciado pelo dono do discurso. Para a autora, esse enfoque pode ser percebido desde a apresentação do livro, até a seguinte argumentação do narrador: “Nós somos todos brasileiros e sabemos de fadas e heróis louros. Achamos tudo tão natural... Então comecei a lembrar de outras fadas, dos outros heróis, aqueles de raízes africanas” (ORTHOF, 1993, p. 4 *apud* SILVA, A., 2006, p. 18).

Com base nessas considerações, a autora do capítulo constata que tanto esse livro como diversas outras obras de Orthof, a exemplo de *Maria vai com as outras* (1989), *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1981) e *Ervilina*

e o *Princês* (1986), tratam da individualidade, da insubmissão, do questionamento dos preconceitos e tabus.

Para comprovar como essa tendência é bastante característica da produção infantojuvenil dos anos 70, ela faz referência à dissertação de mestrado *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof* (1991), de Maria de Fátima Cruvinel:

No Brasil, a partir dos anos 70, a produção literária para crianças efetiva sua existência e seu objetivo principal, que é mostrar criticamente a realidade nacional [...]. A declarada crítica ao poder estatuído, ao maniqueísmo, à inversão de valores através da desentronização das convenções sociais aliadas ao caráter de invenção, são aspectos marcantes no perfil da moderna literatura infantojuvenil. (CRUVINEL, 1991, p. 122 *apud* SILVA, A., 2006, p. 19).

Pautada na identificação do caráter questionador expresso na crítica que *Eu sou mais eu* suscita, no tocante à marginalização social, a pesquisadora chama a atenção para a forma como a construção da protagonista coopera para a percepção mais atenta do leitor em relação à realidade de crianças e adolescentes em situação de rua:

Uma adolescente que expressa a crítica aos poderes circulantes é um meio de conscientizar o leitor, levando-o a questionar a sociedade nos seus lugares de poder. Não é à toa que nome “Vidinha”, imaginária moradora da praça da igreja, alcança campos semânticos diversos – seja como a pequena vide que produz o sangue da sacristia, seja como uma metáfora de uma pequena existência, ela é apenas uma menina. E quando se chega mais perto para olhá-la, ela é vista como singular. A “não generalização” é um dos nós cegos em que a formação crítica mais tropeça. Esse tratamento é dado à personagem, uma menina negra, cujo rosto saltou à experiência de Sylvia Orthof num dia qualquer, quando viu uma menina de olhar aflito sob os arcos da Lapa (a autora relata o episódio no posfácio). (SILVA, A., 2006, p. 19).

Além de destacar que Orthof compõe esse retrato singular de uma jovem brasileira desprovida de cidadania, a estudiosa da obra da escritora sublinha as várias sistemáticas de gênero presentes nessa obra, principalmente no que diz respeito à sexualidade e à imagem da mulher.

Nessa perspectiva, chama-lhe a atenção o fato de *Eu sou mais eu* ser uma obra de autoria feminina, que atribui grande relevância a personagens femininas. Entre essas personagens, ela destaca a figura de uma mulher que toca violão e

ensina a Vidinha a cantiga da jabuticabeira, canção evocada pela menina sempre que sente fome.

Para além dessa personagem, ela identifica muitos outros traços do feminino, como a imagem da lua, descrita como “uma mulher de pirilampos nos cabelos, de meias bordadas, como as das lindas moças que trabalhavam na praça” (SILVA, A., 2006, p. 20). É mencionado do mesmo modo a presença da sensual Diana, o satélite, fumando seu cigarro de estrela, sentada de pernas cruzadas sobre o Pão de Açúcar.

A lua transpõe Vidinha para um universo onírico, no qual a pesquisadora enfatiza novamente a referência feita ao feminino. Para ela, o perfil de diversos personagens contribui para a constituição desse espaço. Entre essas figuras, ela também cita Iemanjá, apresentada a Vidinha por meio de um sonho, assim como acontece com São Jorge, também chamado de Ogum:

Até a figura de São Jorge colabora na configuração desse mundo feminino, já que não aparece com os típicos traços de “macho”. Ele não se sente na obrigação de saber todas as coisas, como a tradição cobra de um homem, ainda mais de um santo. O que se vê nele é a coragem, porém mais próxima do humano, e não como um traço que se opõe ao feminino. (SILVA, A., 2006, p. 20).

A idealização do amor romântico, tão distante da realidade de Vidinha, revela-se como um dos aspectos analisados no capítulo em questão, no qual Alessilma Silva ressalta a total indiferença demonstrada pelo jovem Jorge ao saber que a menina esperava um filho dele. A relação estabelecida entre essa temática amorosa e a discussão sobre o aborto é sublinhada pela pesquisadora com a seguinte colocação:

Uma discussão sempre em pauta entre as feministas é o direito da mulher fazer aborto. Nas páginas subsequentes, vê-se que Vidinha tinha como fazê-lo. O entrecruzar com a realidade coloca o leitor frente a frente com os seus conceitos. O aborto poderia ser legitimado devido às condições de Vidinha. Seria cabível fazer uma concessão à moral religiosa da formação do brasileiro? As questões éticas que as narrativas de Sylvia Orthof apresentam são: não seria mais que justo que a adolescente - na verdade, uma menina de rua, negra e iletrada – praticasse o aborto? A cultura cristã também se aplicaria nesse caso, condenando esta possibilidade? (SILVA, A., 2006, p. 20).

Diante dessas perguntas, a pesquisadora conclui que o desfecho criado por Orthof, segundo o qual Vidinha opta por criar seu filho, faz com que a obra vá “além da surpresa” já que, por meio dela, Sylvia, sem revestir de tom religioso a decisão da menina, incorpora referências da história afro-brasileira (SILVA, A., 2006, p. 22), demonstrando o quanto as decisões de uma mulher precisam ser respeitadas.

Todos os dados apresentados por essa pesquisadora não só demonstram a forma elaborada com a qual Orthof suscita a reflexão de seus leitores, mas também nos induzem à percepção de que Vidinha é uma adolescente esperançosa, apesar da dura realidade que enfrenta nas ruas.

O contexto problemático vivenciado pela garota não a impossibilita de sonhar, pois, apesar do descaso dos governantes em relação ao futuro do país, ela acredita que “o Brasil vai melhorar”. Esse dado nos faz relacionar esse título de Orthof a outra de suas obras que analisaremos mais adiante. Trata-se de *Quem roubou meu futuro* (1989), no qual as personagens também refletem sobre o futuro da nação ao se darem conta da existência de uma bruxa chamada corrupção.

O modo como São Jorge incentiva Vidinha a vencer o dragão da fome, transformando o problema em um ser fantástico, nos faz estabelecer uma forte relação entre esses dois livros que apresentam uma temática bastante atual, tendo em vista que esse mal se faz presente tanto na década de 1980 como na atualidade.

2.4.4.2 “Os Nomes Próprios como Criação Literária em Sylvia Orthof”

Nesse capítulo, Ana Letícia Souza Garcia examina como Orthof demonstra um perfil inovador não apenas pela escolha da temática que será abordada em seus livros, como também pela elaboração dos personagens. Para exemplificar alguns dos efeitos decorrentes dessas características, a pesquisadora cita a personagem “Pirraça”, do livro *Pirraça que passa, passa...*. Essa velhinha, que a princípio se mostrava ranzinza por sempre estar preocupada com os afazeres domésticos, sofre uma transformação que inclui até mesmo sua forma de ser chamada, pois o nome que remetia a uma personalidade marcada pela teimosia passa a indicar graciosidade:

A mudança na personalidade de “Pirraça” veio com o tempo e conseqüentemente ocasionou uma mudança no seu nome, que passa a ser “Maria da Graça”. Sylvia Orthof altera o sentido, mas mantém a rima entre “Pirraça” e “Graça” [...] Dessa forma, o novo nome de “Pirraça” reflete sua característica psicológica atual. Existe

uma ambiguidade no título do livro, que se esclarece no final. A expressão “que passa, passa...”, tendo como sujeito a própria Pirraça, é entendida como a ação de passar roupas (isso é reforçado pela ilustração da capa), mas depois, ao transformar-se de um substantivo próprio em comum (o estado de ânimo da protagonista), muda o sentido, marcando a transitoriedade do tempo e das ações. O tempo de Pirraça, passou, melhorou seu ânimo, e agora ela vive o tempo de Maria da Graça. (GARCIA, 2006, p. 29).

A pesquisadora também chama a atenção para algumas obras que fazem alusão a figuras históricas, como o Santos Dumont, retratado em *Dumonzito, o avião diferente* (1986), São Francisco de Assis, homenageado em *São Francisco Bem-te-vi* (1993) e Apolônia Pinto, sobre quem Orthof elabora uma espécie de biografia ao compor o *Fantasma de Camarim: doideiras com Apolônia Pinto* (1987):

Você sabe quem foi Apolônia Pinto?

Se não sabe, não tenha aflições: a maioria dos brasileiros não sabe. A culpa não é sua, nem dela... A culpa é dos desgovernos culturais do nosso país, ora! Ninguém preserva a memória nacional, e é uma pena. Porque Apolônia, apesar do nome esquisito, foi fantástica [...] Foi uma das maiores atrizes brasileiras. (ORTHOFF, 1995, p. 5-6 *apud* GARCIA, 2006, p. 30).

Ao citar personagens como Cabidelim, de *Cabidelim, o doce monstrinho* (2003) e Cobertina e Tio Armário de *Duas histórias de perna fina* (1985), a pesquisadora postula que diversos nomes criados por Sylvia Orthof fazem referência a objetos do cotidiano, algo bastante familiar às crianças, que em seus primeiros anos costumam atribuir vida aos objetos.

Além disso, Garcia afirma que a atribuição dessa nova roupagem pode resultar na criação de vocábulos engraçados ou mesmo em uma revisitação aos contos de fadas, ocorrida a partir da elaboração de obras como *História Engatada* (1997) e *Enferrujado, lá vai o soldado* (1984).

Desse modo, a pesquisadora conclui que tanto a ausência quanto a escolha de nomes nessas obras relacionam-se ao modo como a autora busca provocar curiosidades, estranhamento, humor e riso.

2.4.4.3 “A Paródia a Andersen: Ervilina e o Príncipe”

Ao elaborar esse capítulo, Cleidvan Coelho Martins elenca algumas informações a respeito do surgimento da literatura infantil brasileira, incluindo desde dados relativos às traduções de clássicos estrangeiros, chegando até os anos de 1980, quando autores como Sylvia Orthof, fundamentados em Lobato, abrem espaço para que o leitor tenha seus direitos e sua liberdade assegurados.

Desse modo, o pesquisador dá certa ênfase ao reconhecimento alcançado por Orthof em função de suas ideias “surpreendentes e bem-humoradas”, que são apresentadas por meio de situações engraçadas “inusitadas e absurdas” (MARTINS, 2006, p. 36). São situações capazes de alegrar o leitor, conduzindo-o à reflexão, mesmo quando a autora revisita contos de fada, como ocorre em *Ervilina e o Príncipe* (1986), uma vez que o emprego da intertextualidade possibilita a alteração de alguns pontos encontrados na narrativa.

O conto original de Andersen, *A princesa e o grão de ervilha*, é a história de um príncipe que queria se casar, mas não conseguia encontrar uma princesa do seu agrado. Um dia bateu à sua porta uma moça suja e toda molhada dizendo que era uma princesa. A rainha, mãe do príncipe, decidiu fazer um teste para saber se a moça era verdadeiramente uma princesa. Empilhou vinte colchões sobre uma cama, pôs um grão de ervilha debaixo deles e ali colocou a moça para dormir. No outro dia a moça acordou dizendo que tinha dormido muito mal, porque tinha alguma coisa dura na cama que a incomodou a noite toda. Tamanha delicadeza comprovou o sangue nobre. A princesa casou-se com o príncipe, indo a ervilha para uma redoma de vidro onde está até hoje. (MARTINS, 2006, p. 37, grifo do autor).

Ao analisar a maneira como Orthof reconta essa história, o pesquisador focaliza como o termo “príncipe” remete à passividade demonstrada por esse personagem, já que seu comportamento é semelhante ao demonstrado por princesas de narrativas apresentadas por Andersen.

Com relação ao enredo dessa produção orthofiana, o autor do artigo ressalta que é possível constatar poucas adaptações nos parágrafos iniciais, nas quais o narrador informa o desejo demonstrado pelo jovem Príncipe com relação ao seu casamento.

No tocante às condições das provas estabelecidas para a escolha da candidata mais apta ao posto de princesa, Martins indica pequenas variações, pois a jovem escolhida seria aquela que ao dormir percebesse a existência de uma pedra pequena, bicuda e lascada, colocada sob três colchões e vinte cobertores.

Diante do fato de nenhuma das donzelas demonstrarem estar pronta para o casamento com o rapaz, a rainha ordena que uma moça esfarrapada, chamada Ervilina, também passasse pelo teste. Contudo, apesar de ser aprovada, Ervilina não aceita o pedido de casamento e parte para casa a fim de cuidar de seu rebanho, deixando entristecido o príncês.

Com base nesses dados, o pesquisador chama a atenção para o formato desse texto de Orthof, pois, por meio dele, a autora parodia em versos o conteúdo da narrativa apresentada em contos de fadas:

Ervilina prefere se casar com um pastor, de quem é namorada, a casar-se com um príncipe. Desfaz-se assim a ideologia presente nos contos de fadas em que o casamento é tido como único caminho para a felicidade e transmite-se a ideia mais atual de uma mulher independente e dona de suas decisões. Ervilina também é diferente das princesas de contos de fada por ter nome e sobrenome - em outras palavras, por identidade própria. Ervilina de Lima Cunha de Andrada é uma moça trabalhadora e não está à procura de casamento, só se casará com o homem que realmente amar. (MARTINS, 2006, p. 39).

Para o autor do artigo, a paródia expressa em *Ervilina e o Príncipe* não se reporta somente ao plano escrito, mas alcança ainda a capa e ilustração do livro em que a autora comenta como “rabiscou” essa história, pormenorizando o processo de elaboração desse livro:

Frequentemente ela se dirige ao leitor, dando-lhe explicações ou convidando-o a participar da ilustração. Por exemplo, na folha de rosto e no pé das páginas (que ela informa ter chulé), Sylvia faz trocadilhos e brincadeiras como “esta página tem um apelido: ‘página de rosto...’ ‘Ou tá na cara!’” As ilustrações não são completas e esse recurso ajuda a enfatizar traços cômicos e jocosos de seus textos. No meio das ilustrações há observações do tipo: “Coloque mais ministros... uf! Generais... desenhe mais 78... fiquei com preguiça!” (MARTINS, 2006, p. 40).

O pesquisador ressalta que frases como “ABAIXO A RAINHA” e “VOTE NO PT” expressam uma nítida oposição ao governo, semelhante às passeatas nas quais cidadãos comuns carregam cartazes e vão figuras políticas, ridicularizando, assim, sua postura.

Por último, o autor do artigo demonstra como a autora se apropria de partes de outros textos comuns ao universo de seu leitor, conforme ocorre quando o

narrador menciona dois versos de uma cantiga de roda com os quais a escritora encerra sua história:

O princê ficou sem graça,
 Detestou a tal história, chegou na sua janela, botou a língua de fora,
 Disse um verso bem bonito.
Disse adeus e foi-se embora! (ORTHOF, 1986, p. 32 *apud* MARTINS, 2006, p. 41, grifo do autor).

Com relação a nossa análise, podemos dizer que essas constatações de Martins reforçam diversas observações apresentadas desde a dissertação de Cruvinel, intitulada *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof* (1991), como, por exemplo, as questões sociais.

Nesse sentido, podemos afirmar que nosso trabalho dialoga com a temática retratada pelo articulista, pois nele buscamos demonstrar como a obra *Quem roubou meu futuro* (1989), assim como os títulos citados por Martins, traz à tona a discussão sobre problemas sociais decorrentes da irresponsabilidade do governo.

2.4.4.4 “O Humor Escatológico em Sylvia Orthof”

Em seu artigo, Karla Nonato afirma que a carnavalização na obra de Sylvia Orthof é apresentada sob forma do realismo grotesco, evidenciado pelo “rebaixamento”, que transfere o olhar costumeiramente voltado ao abstrato para coisas comuns ao cotidiano infantil, como as palavras “traseiro”, “cocô”, “pum”, que são utilizadas com total naturalidade:

O baixo corporal, nesse processo, constitui-se como uma degradação que, ao mesmo tempo em que rebaixa, regenera, dando lugar a um novo crescimento. É representado por imagens em estado de transformação, ora próximas da morte, ora do nascimento, daí o caráter ambivalente em que se justapõem os opostos. Sob este aspecto, a visão do grotesco aparece na literatura de Sylvia Orthof como uma forma de crítica, que predispõe a mudanças e aberturas, já que a negação também aponta para a afirmação de uma nova atitude, além de consolidar-se, é claro, como um valioso recurso humorístico que perpassa toda sua obra. (NONATO, 2006, p. 44).

Para a pesquisadora, Sylvia Orthof rejeita a acomodação social e propõe a implantação de uma nova ordem ao colocar em evidência questões cotidianas. Essa

proposição da autora ocorre num clima bem-humorado, expresso em obras como *Mudanças no Galinheiro mudam a vida por inteiro* (1985) e *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda* (1982).

Para demonstrar como o humor escatológico pode ser identificado enquanto traço marcante de *Mudanças no Galinheiro mudam as coisas por inteiro*, Nonato transcreve parte dessa história, na qual o Sol, ao ser acometido por uma gripe fortíssima, liga para Dona Lua e a encarrega de trabalhar duas noites seguidas:

- Alô!
 - Quem fala?
 - É a dona Lua Nova, seu Sol idiota!
 - Manda chamar e depois fica perguntando quem é
 - É que estou rouco e não escuto direito!
 respondeu o Sol.
 - Diga logo qual é a pressa do assunto, estou ocupada!
 - Fazendo o que? - perguntou o Sol
 - Lendo um jornal no banheiro
 E fazendo o que não é da sua conta!
 respondeu Dona Lua Nova.
 (ORTHOFF, 1985, p. 10-11 *apud* NONATO, 2006, p. 45).

O tom de informalidade da conversa, o coloquialismo e as respostas indiferentes da Lua que se dirige ao Sol, chamando-o de “idiota” pelo fato de estar incomodando-a no momento em que ela estava fazendo suas necessidades fisiológicas, são vistos pela pesquisadora como dados que assinalam a linguagem específica do realismo grotesco.

Além disso, a situação em que se encontra a Lua proporciona o riso, mesmo diante da omissão da palavra cocô, já que a criança é levada a perceber certa proximidade entre seu mundo e o universo adulto, ali representado por seres celestes, que revelam uma completa vulnerabilidade:

O tom irreverente da Lua, no trato com o sol, assim como sua própria posição de degradação, visto que se encontra numa situação pouco comum em histórias infantis, “fazendo cocô”, é garantia de risos. Motivo de inspiração para poetas e adorada em várias culturas, a lua é rebaixada e o próprio sol também o é. De estrela luminosa, centro do sistema solar, que propicia a sobrevivência dos seres vivos com sua luz e calor, ele “desce” à condição de um convalescente de gripe, incapacitado para o trabalho. Ambos os personagens, Sol e Lua, em seu diálogo direto, sem metáforas, reforçam a criação de um clima humorístico, da transgressão e do rebaixamento. (NONATO, 2006, p. 46).

Relativamente ao livro *A vaca mimosa e a mosca Zenilda* (1982), a pesquisadora ressalta o rebaixamento sob uma nova perspectiva, expressa na inversão de valores e na oposição existente entre a frágil mosca e a imponente vaca, que decide engolir o inseto para não precisar ouvir mais seu zunido. Esse ato expressa o rebaixamento do inseto pelo fato de a vítima juntar-se às fezes. No entanto o pum da vaca, que também está relacionado ao sistema excretor, propicia o renascimento da mosca. Assim sendo, um ato que costumeiramente é interpretado como falta de educação passa a ser a solução mais adequada para resolução do problema.

Desse modo, Nonato identifica tanto nessa obra como em *Mudanças no Galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1985) certa libertação do que seria convencional. Essa postura desprendida é alcançada por meio do clima humorístico e pelo grotesco carnavalesco que viabiliza a associação entre elementos aparentemente distantes.

Essa temática retratada pelo articulista também dialoga com nossa perspectiva alcançada por meio da leitura de obras como *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987), pois nesse outro livro a autora também expõe o cômico grotesco, com auxílio das ilustrações de Tato, que recria a tela *Jogos infantis* produzida por Bruegel em 1560, acrescentando a ela uma personagem que utiliza um penico para fazer suas necessidades.

2.4.4.5 “Sonhos, Surrealismo, Nonsense: Os Enredos de Sylvia Orthof”

Leonardo Pereira Batista inicia seu artigo buscando ilustrar a relação existente entre o universo onírico e alguns aspectos dos seguintes livros de Sylvia Orthof: *Uxa, ora fada ora Bruxa* (1985), *Gato pra cá, rato pra lá* (1984) e *A viagem de um barquinho* (1986). São obras que, segundo ele, exigem do leitor certo desprendimento em relação à realidade pelo fato de ultrapassarem a obviedade do cotidiano.

Nesse sentido, o pesquisador se propõe a apresentar uma amostragem de como esses títulos dispõem de uma complexidade que remete ao surrealismo e ao *nonsense*, ao expor imagens advindas da imaginação como ocorre em *Uxa, ora fada ora Bruxa*, livro no qual a protagonista foge totalmente aos padrões estéticos.

Essa personagem possui dupla personalidade, pois em certos dias acredita ser fada, já em outros pratica maldades por estar cansada de ser boazinha, rompendo assim com o padrão “maniqueísta e polarizado” (ORTHOF, 1985, p. 50), ao criar um paradoxo em decorrência de sua postura transgressora.

Diante das imagens surreais, o articulista sugere a possibilidade de compreender essa personagem como uma representação dos sonhos e desejos secretos da escritora, que revisita a história de Cinderela, transportando-a para a sua realidade e atribuindo a ela um sentimento oposto ao esperado, já que Uxa encontra o príncipe e decide fugir dele, pois tais distorções só poderiam ser admissíveis no universo dos sonhos.

Ao analisar *Gato pra cá, rato pra lá*, o pesquisador destaca o modo aparentemente natural com que situações inusitadas e eventos que jamais ocorreriam na realidade se consolidam, como a existência de um rato voador e de um gato capaz de miar poesia:

Em outro livro, *Gato pra cá, rato pra lá*, Sylvia Orthof conta a história de um gato e um rato que se encontram sob o olhar da lua. O gato, ao invés de fazer o que normalmente os gatos fazem com ratos, sente pena do roedor e, inspirado pela formosura de uma lua redonda que desce à Terra para contemplar os bichos mais de perto, começa a “miar poesia” para o rato. O roedor percebe que não será comido e, transformando-se em morcego (confirmando a etimologia dessa palavra, rato cego) voa para longe do gato. (BATISTA, 2006, p. 51, grifo do autor).

O pesquisador sugere também que a história seja interpretada como uma metáfora resultante dos anseios presentes no inconsciente de Sylvia Orthof, entre os quais constaria o desejo de que conflitos entre seres humanos fossem resolvidos sem uso da violência. Para ilustrar esse mundo ideal, a autora teria escolhido animais para representarem os seres humanos e suas diferenças no tocante à classe social, país de origem e crença. Esses sujeitos seriam capazes de resolver suas divergências sem o uso da violência, pelo fato de reconhecerem a importância que cada um deles desempenha dentro de uma mesma história.

Quanto ao último livro analisado no capítulo de sua autoria, Batista informa ter encontrado em *A viagem de um barquinho* não somente a possibilidade de compará-lo com os sonhos, mas também a identificação de particularidades acentuadas de forma a expressar, nitidamente, o caráter surreal da narrativa, que se encontra resumida de forma breve na contracapa por meio do seguinte texto:

O menino Chico Eduardo construiu um barquinho de papel. A lavadeira Elisete foi lavar roupa e, de um longo trapo azul, fez um rio. De repente, cadê o barquinho? Fugiu navegando pelo rio de pano. Socorro, lavadeira Elisete! Me ajude com o patinete, vamos correr para o oceano, procurando o barquinho antes que ele se afogue em mil lágrimas. (ORTHOF, 1995, p. 5 *apud* BATISTA, 2006, p. 53).

Ao analisar o enredo dessa obra, o pesquisador comenta episódios ilógicos que tomam uma proporção de realidade no decorrer da história como resultado da forma como a aventura os encadeia por meio de uma narração que, mesmo sendo aparentemente absurda, decorre de fatos coerentes, quando esses acontecimentos são analisados no todo:

O enredo traz uma série de imagens e de situações totalmente insólitas. Ao se lançarem em uma louca aventura à procura de um barquinho, Chico e Elisete encontram dois cavaleiros, um azul e outro verde, montados em seus cavaleiros de pau; encontram também um sapo que já foi rei; falam com o sol e com um vagalume; comem um bolo de aniversário que tinha o gosto que se desejasse; conversam com os próprios sonhos e com o barquinho, agora já transformado em veleiro. (BATISTA, 2006, p. 53).

Por fim, o articulista afirma que o encadeamento das ações narradas a respeito do menino Chico e seu barquinho efetiva-se de maneira tão bem organizada que os acontecimentos descritos passam a fazer sentido não somente para crianças, mas também para adultos leitores, proporcionando a ambos uma experiência diferenciada que resulta numa ampla reflexão.

Essa reflexão proposta pela obra faz com que possamos identificar como a tomada de decisões e as consequências advindas dessas escolhas constituem um dos temas centrais da vasta produção infantojuvenil de Orthof, que concede vazão ao potencial imaginativo do leitor.

2.4.4.6 “Marcas da Oralidade na Obra de Sylvia Orthof”

Em seu artigo, Lúcia Helena de Araújo apresenta uma análise da obra *Senhor Vento e Dona Chuva* (1990), livro que, segundo a pesquisadora, apresenta uma espécie de adaptação de um texto do século XIX, escrito por Paul de Musset (1804-1880), que não tem seu título original mencionado nem por Araújo ou mesmo por Orthof:

[...] não tenho nada com isso: quem escreveu este livro foi Paul de Musset...eu só estou adaptando, não posso mudar [...]. Eu não escrevi o livro, de modo que a história é assim, mesmo que eu não queira! Como sofre um adaptador, credo! (ORTHOF, 1990, p. 7 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 56).

Ao contextualizar esse trabalho como uma leitura que Orthof faz da obra de Musset, Araújo (2006) informa que a autora lança mão de diversos recursos comuns à oralidade de maneira estratégica, de modo a propiciar ao leitor certa ilusão, para que ele sinta estar diante de uma obra falada, o que o aproxima consideravelmente do narrador que chega a convencê-lo da necessidade de virar o livro de ponta cabeça.

O primeiro ponto observado por Araújo diz respeito a como Orthof não deixa de registrar sua marca nessa adaptação. Para evidenciar esse traço da autora, a pesquisadora compara o estilo da narrativa ao falar de uma criança, no qual os acontecimentos são descritos por meio de um encadeamento em que uma ideia conduz à outra:

[...] e, sem vento, moinho vira “estátua de moinho”, não gira, não mói o trigo, o trigo não vira farinha, a farinha não vira pão, nem biscoito, nem bolo de aniversário... E se a farinha de trigo não vira coisa gostosa, pra que farinha, hein? (ORTHOF, 1990, p. 7 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 56).

A articulista chama a atenção também para os juízos de valor expressos pelo narrador acerca dos males decorrentes das injustiças sociais, da má distribuição de renda e dos encargos tributários. No entanto todo esse questionamento se dá por meio do maravilhoso, identificável, segundo ela, pela antropomorfização da natureza e inclusão de personagens típicos dos contos de fada, como reis, príncipes e princesas.

Outro aspecto observado pela pesquisadora diz respeito ao emprego do lúdico e da linguagem coloquial: “Ela também era pobretona, mas trabalhadeira e resolveu arrumar o casebre, dar uma ‘geral’ em tudo” (ORTHOF, 1990, p. 8 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 57). Essa informalidade é identificada até na ideia de suspense, quando o narrador revela o lado humorístico da autora, ao fazer uma inusitada sugestão ao leitor:

Você pensa que eu ia contar a magia do anel assim, sem mais nem menos?

Nada disso: você vai ter que virar o livro de cabeça para baixo para saber qual era o poder mágico do magicíssimo anel...

Perdão, mas suspense exige isso, você mesmo pode virar de cabeça para baixo... e pronto! Assim você lê e faz exercício! (ORTHOF, 1990, p. 96 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 58).

Referente à seleção lexical, a articulista observa um grande uso de expressões muito próprias da criatividade de Orthof, que se prestam a enfatizar o grau aumentativo, diminutivo ou superlativo das palavras, como ocorre na passagem em o Senhor Vento presenteia João Pedro:

Dentro, tinha uma cozinhezinha e, do outro lado, tinha um armariozinho e uma mesinha pequetititititinha! Ai, que lindo! E na cozinha pequenininha tinha panelas menores do que dedal, frigideiras próprias para fritar ovos de micróbio, uma graça! E tinha um anãozinhozinho cozinheirozinho... e dois ajudantezinhos que corriam para lá, corriam pra cá, abanavam o fogo, ferviam uma gota de água, mexiam nas panelinhas! Estavam preparando bifezinho e batatinhas fritadinhas, tudo o que você adora comer. (ORTHOF, 1990, p. 22 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 59).

A autora do artigo menciona que o grande uso da oralidade na narrativa manifesta-se também nas estruturas sintáticas, pois a narradora faz com que a organização das palavras sofra alterações com intuito de expressar uma proximidade entre o que está dizendo e a língua falada pelo leitor, a quem são direcionadas claras perguntas:

A baronesa menina chamava-se Margarida. Era uma graça: tinha olhos azuis da cor do céu e cabelos loiros da cor do céu... céu é louro? Bem, os cabelos louros eram da cor loura do sol, pronto... (ORTHOF, 1990, p. 40 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 61).

A pesquisadora encerra o capítulo citando uma entrevista de vídeo em que Orthof afirmou que para fazer literatura infantil é preciso se “acriançar”. Com base nesse neologismo, Araújo conclui que a escrita orthofiana é marcada por uma busca de identificação com o leitor, que resulta em narrativas de nítida qualidade literária, nas quais é possível perceber tanto a oralidade quanto a linguagem da criança.

2.4.4.7 “O Rei Preto de Ouro Preto”

Lúcia Vânia B. de Oliveira inicia seu artigo traçando reflexões quanto à importância sociocultural e histórica do livro *O Rei Preto de Ouro Preto* (1997), obra em que Sylvia Orthof apresenta personagens reais, mesclando ficção e história, por meio de um texto e de ilustrações que em nada suavizam o tema da escravidão.

A pesquisadora chama atenção para a relevância do título do livro, pela forma como faz uso do adjetivo “preto” por duas vezes. Palavra que além de denotar cor, está quase sempre relacionada a algo pejorativo, o que difere totalmente da proposta apresentada pela autora, na qual o significado desse termo atribui a ele um grande grau de prestígio:

O rei preto, protagonista da narrativa, é de um lugar que também é descrito com essa cor. Mas não se trata de cor de pele, e sim do metal mais precioso de suas minas – Ouro Preto. O seu valor e a riqueza que traz rompe com a ideia de algo ruim ou pobre que o adjetivo poderia sugerir. É de se notar que Sylvia Orthof optou pelo nome atual dessa cidade que, ao tempo das ações, ainda chamava Vila Rica. A escolha feita permitiu-lhe fazer um jogo de palavras entre a cor preta e a riqueza do metal, estabelecendo uma oposição que tanto pode ser entendida como paradoxo ou como marca de identidade. (OLIVEIRA, 2006, p. 63-64).

A autora do artigo ressalta que o contraste de valores é reforçado pela capa do livro, na qual Tato apresenta a silhueta de um homem negro com os braços abertos, em uma posição que alude à vitória e força de um guerreiro. O homem traz em suas mãos lanças africanas, induzindo o leitor à percepção de sua coragem e de seu sofrimento representado por algemas.

A partir da análise tanto do texto imagético quanto do texto verbal, Oliveira reforça como Sylvia Orthof realiza uma quebra de paradigma ao enaltecer a figura de um personagem não branco, chamado Chico Rei, que consegue retomar no Brasil o posto de rei que ocupava na África:

A história começa apresentando “um rei/todo negro enfeitado” (ORTHOF, 1997, p. 6) habitante de um lugar que a princípio era bonito, colorido e alegre. Assim, Sylvia nos apresenta a África sem a figura do branco invasor. O seu povo é descrito positivamente, é um povo trabalhador e alegre, conforme relata a autora: “Gente negra e valente / gente que dança e canta/no sorriso do contente” (ORTHOF, 1997, p. 5). Nas ilustrações que acompanham o texto, muito colorido e os signos da África selvagem. O sol reaparece sem tanto destaque, tendo um leão (considerado o rei da selva) e talvez uma leoa ao seu

lado, os quais parecem inofensivos comparados à figura imensa em primeiro plano de um negro vestido com roupas tribais. A imagem que denota poder e respeito não é a do leão nem do sol, mas sim do negro valente. (OLIVEIRA, 2006, p. 63-64).

Após analisar essa parte inicial do livro, a pesquisadora observa como Orthof narra a chegada do homem branco à terra do Rei Preto que, por desconhecer a maldade dos estrangeiros, os acolheu. Toda essa narração é acompanhada de imagens, que contribuem para descrição do sofrimento por ele vivenciado:

[...] E, novamente, a ilustração complementa o texto trazendo a imagem do navio, negros acorrentados como bicho sem nenhum cuidado. Atrás, ainda que em segundo plano, mas em evidência, aparece a imagem de um homem branco, gordo, com cara de mau e chicote na mão. É assim que Sylvia relata a história do Brasil, sem vendas nos olhos ou disfarces. O que se pretende aqui é ser fiel aos fatos desde o início, para que crianças e adolescentes saibam como os escravos merecem ser respeitados por tudo que construíram em nosso país. Para representar essa página negra da história do Brasil, a autora escolheu uma figura especial, digna de todo respeito, um legítimo líder, o Rei Preto: Chico Rei. (OLIVEIRA, 2006, p. 63-64),

A autora do capítulo destaca a veracidade dos fatos por meio da homenagem que escritores como Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade prestam à história desse personagem, que conseguiu comprar sua alforria, ajudando ainda centenas de outros escravos.

O enaltecimento da figura de Chico Rei, presente na obra de Sylvia Orthof, é observado pela pesquisadora no modo como a autora descreve a vitória do personagem negro, quando ele finalmente alcança liberdade e poder, demonstrando sua ousadia. O texto atesta, assim, a coragem desse homem que condensa tantos traços de um povo tão sofrido, que não se deixa abater, mas que luta constantemente por “Liberdade, igualdade... Mesmo tarde!” (ORTHOF, 1997, sem paginação, *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 68).

A pesquisadora informa também que a autora insere na obra uma reflexão capaz de colocar em dúvida a liberdade alcançada pelos negros em nosso país, já que, depois de tanto tempo, essa grande parcela da população ainda sofre com preconceito e desigualdade social.

Nesse sentido, podemos informar que a pesquisadora demonstra como Orthof, ao lançar mão de uma linguagem aparentemente infantil, trabalha questões

não contempladas na maioria dos livros didáticos, o que conduz o leitor a uma análise mais atenta da realidade de diversos brasileiros.

2.4.4.8 “O Diálogo entre a Ilustração e Palavra: Tato Recria Bruegel”

Nesse capítulo, Luciana Schuster focaliza a relevância da presença de ilustrações em livros de literatura infantojuvenil brasileira e em específico nos títulos de Sylvia Orthof ilustrados por Tato Gost. Além disso, ela observa como esse aspecto influencia a venda das obras em decorrência do interesse que desperta em adultos e crianças.

Ao analisar o crescimento qualitativo e quantitativo das imagens presentes nos livros, a pesquisadora argumenta que essa expansão é resultante de uma série de fatores que incluem desde a modernização da arte caricatural e do projeto gráfico até a mudança de perspectiva em relação à infância.

A fim de sintetizar dados a respeito de como ocorreu a ampliação dessa produção a partir do século XVII e XVIII, Schuster faz referência à dissertação de mestrado *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof* (1991), de autoria de Maria de Fátima Cruvinel, trabalho esse já citado em vários momentos em nossa pesquisa, entre outros motivos, por se tratar da primeira dissertação encontrada em nosso levantamento a respeito da produção de Orthof. Sendo assim, podemos dizer que as considerações apresentadas por Cruvinel fundamentam diversas análises posteriores, como as que se apresentam em “Sylvia Orthof e literatura de resistência⁴⁰”, primeiro ensaio analisado nessa coletânea organizada por Silva.

Schuster faz menção ainda à dissertação de mestrado de Moraes (1993)⁴¹ e, com base nela, afirma que os livros de Orthof apresentam diversas ilustrações que convergem com o texto, estabelecendo, desse modo, uma coerência semiótica para com ele.

Em meio a outros ilustradores dos livros publicados pela autora, a articulista se detém à apreciação dos traços de Tato Gost pelo fato de revelarem-se como uma fonte intertextual, que incentiva a imaginação do leitor a partir do nítido estabelecimento de uma conexão entre a escritora e o desenhista:

⁴⁰ Ensaio de autoria de Alessilma Carlos da Silva. Texto pertencente a essa coletânea publicada e organizada por Vera Maria Tietzmann Silva em 2006.

⁴¹ As Formas de Humor em Sylvia Orthof (1993)

Tato Gost, arquiteto e artista plástico, casado com Sylvia Orthof, é o principal ilustrador de sua obra. Sua produção nessa área começou a partir de convite de Sylvia, para ilustrar seus livros. Ele que a princípio rechaçou a ideia, depois cedeu e não parou mais. Sua obra apresenta traços expressionistas e fauvistas. Os primeiros são caracterizados pelo interesse dispensado à interiorização da criação artística em detrimento da sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. Os segundos caracterizam-se pelo emprego das cores puras, em que as coisas representadas são menos importantes do que a maneira de representá-las. Os desenhos de Tato apresentam uma marca bastante peculiar da maneira como representa as coisas, que se realiza em perfeita sintonia com os textos irreverentes de Sylvia Orthof: o realismo grotesco. (SHUSTER, 2006, p. 71).

O realismo grotesco identificado como traço peculiar de Tato e de Orthof é compreendido pela pesquisadora como um estilo capaz de subverter o sentido das coisas, rompendo com a previsibilidade de regras estabelecidas, como ocorre em *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987), obra na qual ocorre uma inversão no que concerne à feitura do livro, no qual a história narrada foi elaborada sobre a ilustração e não o inverso, como seria de se esperar.

Shuster relata que Orthof informa no prefácio da obra que o livro teria surgido de uma ideia de Tato, que decidiu recriar o universo medieval expresso nas composições do pintor flamengo Pieter Bruegel. Diante das ilustrações do marido, Orthof escreveu então uma história bem simples:

A história foi organizada em capítulos de textos bem curtos, com títulos que conduzem o olhar curioso a descobrir e redescobrir “a pintura” de Tato e do velho Bruegel. A partir de *Jogos infantis*, uma das telas mais famosas do pintor flamengo e datada de 1560, Tato dá início a uma narrativa voltada para o público infantil. Esta tela, que hoje se encontra no Museu de História da Arte de Viena, corresponde a um verdadeiro panorama das brincadeiras infantis no séc XVI. Bruegel com o olhar atento de um antropólogo, retrata crianças flamengas em dezenas de brincadeiras de rua. (SHUSTER, 2006, p. 72, grifo do autor).

A pesquisadora observa que, enquanto a obra “Jogos infantis” apresenta crianças como adultos em miniatura, Tato acrescenta figuras, cenas e fisionomias menos sérias, as quais rompem parcialmente com os traços medievais em função de sua irreverência:

Na ilustração de Tato, o realismo grotesco também é marca registrada, como já foi dito; no entanto, ele apresenta uma diferença: a presença de alegria e riso. Enquanto as crianças de Bruegel

emanam um sentimento de intranquilidade, de terror mesmo, nas palavras de Cruvinel (1991), o ilustrador brasileiro as retrata num clima de descontração, de alegria e riso, o que é garantido pelo tom dos traços e cores e pelo sorriso, sobretudo nas faces do grupo de cinco meninos de roupas idênticas, que parecem divertir-se o tempo todo. São intrusos no mundo sombrio de Bruegel, que Tato acrescentou ao modelo original do século XVI. (SHUSTER, 2006, p. 73).

A pesquisadora declara que o grotesco cômico é garantido também pelas cenas relacionadas ao rebaixamento, presentes na recriação de Tato, em que é possível observar a imagem de uma pomba defecando sobre a cabeça dos noivos em uma cerimônia matrimonial.

Do mesmo modo, Schuster cita a recriação da tela *Dança campestre* (ORTHOF, 1987, p. 25). Nela, Tato mantém o aspecto dos narizes grossos e das bochechas salientes, que na obra de Bruegel já negavam o mundo de formas perfeitas. Essas imagens passam a figurar na festa de casamento ilustrada pelo artista brasileiro, que acrescenta aos personagens cinco meninos e o casal formado pelo gato e a rata.

Por último, a articulista faz menção à *Banquete Nupcial*, destacando as trocas feitas por Tato no que diz respeito à comida característica da Idade Média, que é substituída por tortas, bolos e estrogonofe. Entre os convidados, ao lado da noiva é possível identificar ainda Tato e Sylvia Orthof.

Todos dados apreciados por Shuster conduzem à conclusão de que enquanto Bruegel retrata personagens, destacando características de seu povo, o ilustrador brasileiro contribui para a formação do senso estético de seus leitores por meio da recriação e criação desse e de outros mundos.

2.4.4.9 “Ficção e Vida em Sylvia Orthof”

Nesse capítulo, Márcia Maria de Rezende Gonçalves objetiva demonstrar como o mundo poético de Sylvia Orthof permite diversos níveis de leitura, tendo em vista a forma como suas obras despertam o interesse de leitores infantis e também de adultos. Para atestar a consciência que a autora demonstra ter em relação ao seu público, a Gonçalves analisa o livro *Se as coisas fossem mães*, ilustrado por Ana Raquel e publicado em 1984.

A obra é composta por uma narrativa rimada, marcada por um tom leve e bem-humorado, mas que, ao mesmo tempo, abre espaço para a reflexão sobre o amor, principalmente o materno. Isso ocorre sob a perspectiva de um narrador que adentra no mundo infantil, assumindo o olhar da criança que se põe a imaginar como seria se de repente as coisas se tornassem mães e como seriam seus filhos.

Ao retomar o aspecto ilustrativo desse livro, Gonçalves informa que a composição de Ana Raquel se caracteriza pela utilização da técnica da pintura em aquarela. A leveza das cores encontra, conforme a articulista, complemento nas palavras que dão início ao poema, por meio dos seguintes versos, “Se a lua fosse mãe, seria mãe das estrelas / o céu seria sua casa, casa das estrelas belas” (ORTHOF, 1984 p. 4-5), o que resulta em um efeito belíssimo, alcançado em razão dos elementos como lua, estrela, mar e sereia, que, ao serem selecionados pela autora, são pintados em aquarela de modo a refletir o mundo feminino:

Em poucas palavras, o narrador associa os objetos com tudo o que eles significam, todos voltados para o símbolo maior que é a mulher e, que tem a capacidade divina de dar a vida, de alimentar e dar amor aos seus filhos. Assim como a lua, que dá seu brilho para alegrar as noites escuras, a mãe nos ilumina com seu amor. O ciclo da lua, que tem forte influência na vida terrestre, é também associado ao ciclo menstrual feminino. Sendo tão importante como é, seus filhos não poderiam deixar de a desejar. Dessa forma, nada melhor que ser mãe das estrelas, que são comparáveis a anjos, e sendo tão especiais assim, mãe e filhas só poderiam morar numa casa também especial, o céu, que representa no imaginário humano a morada de Deus. (GONÇALVES, 2006, p. 79).

A cena seguinte traz o mar e seus elementos “Se a sereia fosse mãe, seria mãe dos peixinhos / o mar seria um jardim e os barcos seus caminhos” (ORTHOF, 1984, p. 6-7 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 79). Nessa cena a articulista identifica uma representação da figura feminina, retratada pela sereia. Ela passeia pelo jardim, local de crescimento e de cultivo do interior, com seus filhos peixinhos, que, por sua vez, simbolizam a vida.

Com relação à terceira cena, “Se a casa fosse mãe, seria mãe das janelas” (ORTHOF, 1984, p. 8-9 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 80), a autora reconhece as janelas como representação da receptividade existente na casa, ou seja, no corpo aberto ao acolhimento.

Na sequência, Gonçalves infere que os versos citados a seguir aludem à imagem de vizinhas que dialogam sobre o dia a dia, partilhando suas vivências:

“conversaria com a lua sobre as estrelas” e “falariam de receitas, pasteis de vento, quindins, / emprestaria a cozinha para fazer pudins!” (ORTHOF, 1984, p. 8-9 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 80).

Quanto à reflexão exposta no verso “Se uma fada fosse mãe, seria mãe da alegria...” e “toda mãe é um pouco fada... Nossa mãe fada seria” (ORTHOF, 1984, p. 11 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 81), a pesquisadora compreende-a como uma fuga da realidade para a fantasia. Algo comum à maioria das obras da autora, que rejeita a representação tradicional de bruxas contra fadas, questionando a polarização entre bem/mal e belo/feio, como ocorre em outra cena: “Se uma bruxa fosse mãe, /seria mãe gozada: /seria a mãe das vassouras, da família vassourada” (ORTHOF, 1984, p. 11 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 81).

A sétima cena “Se a chaleira fosse mãe, seria mãe da água fervida/ faria chá e remédio para as doenças da vida” (ORTHOF, 1984, sem paginação *apud* GONÇALVES, 2006, p. 81) é vista pela articulista como um aparente retorno à realidade, já que nela Orthof retoma elementos comuns a casa e não ao mundo da fantasia. Contudo essa possibilidade de retorno é descartada pela pesquisadora quando ela considera todo o universo mágico do quadro anterior:

Essa mãe chaleira guarda um pouco de bruxa e fada, pois tem sempre um chazinho milagroso para tudo: chá de alho para gripe, chá de hortelã para dores de barriga, chá de romã para dor de garganta. Quem sabe no meio de tantos chazinhos, não aparece um que seja bom para os males da vida? (GONÇALVES, 2006, p. 81).

Para a pesquisadora, o ambiente descrito no poema é focalizado com maiores detalhes quando o eu-lírico descreve o mobiliário da cozinha, “Se a mesa fosse mãe, /as filhas, sendo cadeiras, /sentariam comportadas, /teriam boas maneiras” (ORTHOF, 1984, p. 14-15 *apud* GONÇALVES, 2006, p. 81). O comportamento expresso pela mesa e por parte das cadeiras é reforçado também pelas imagens de Ana Raquel que, segundo a articulista, extrapolam o texto, enriquecendo-o por meio da apresentação de diversos detalhes, provavelmente comuns a casa do leitor:

Ao lado da mesa com toalha (onde se veem garrafadas para coração apaixonado e para coração partido), há duas cadeiras, uma bem-comportada e calçada de sapatos de pulseirinhas, outra descalça e tomada, de pernas para o ar. Diante da cena ouvimos, na memória, a advertência materna: “olha os modos de sentar, menina!”. (GONÇALVES, 2006, p. 82).

Nas páginas que dão continuidade à obra, a pesquisadora identifica um abandono da metáfora quando o poema passa a descrever as mães de verdade. A lembrança dessa figura central é marcada pela preocupação e atenção que ela demonstra sendo ela mãe adotiva, avó, tia e até mesmo o pai, que, no caso da ilustração do livro, aparece dormindo sentado no quarto das crianças, com um livro na mão.

Ao fim de sua análise, Gonçalves conclui que as 33 repetições da palavra “mãe” ocorrem em decorrência das várias formas sob as quais esse personagem pode aparecer. Essa diversidade de formas é reforçada e complementada pelas ilustrações de Ana Raquel que, ao dialogarem com texto, despertam alegria e emoção no leitor.

2.4.4.10 “Uma Gramática “Orthofiana”

Em seu artigo, Maria Eva Pinto de Oliveira destaca algumas das diversas formas de críticas expressas por Sylvia Orthof no tocante às regras gramaticais e o modo como o ensino da norma padrão é realizado em escolas de ensino tradicional onde persiste ainda uma concepção que regulamenta fala e escrita segundo um único padrão.

Essas críticas são expostas claramente em muitos dos livros de Sylvia Orthof, dentre os quais a pesquisadora seleciona como exemplo inicial de sua produção *As aventuras da Família Repinica* (1983). O texto presente na quarta capa dessa obra evidencia de maneira engraçada a opinião da escritora sobre o assunto:

Escrevo umas loucuras que dizem ser Literatura Infantil. Sei lá se é mesmo. Sei que me divirto. Comecei a escrever sem saber gramática, fui sempre uma aluna que passava raspando.... Quando não ficava em segunda época.

Agora, credo, estou até dando aulas de literatura! Dizem que quem não sabe, ensina! (OLIVEIRA, 2006, p. 86).

Como segundo exemplo de uma clara insubordinação ao ensino das regras gramaticais, a articulista faz menção a uma breve novela juvenil, que analisaremos no terceiro capítulo deste trabalho. Trata-se de *Mais-que-perfeita-adolescente* (1994), livro que dá voz a uma escritora adolescente:

Já pensei na chata da Dona Inácia e na sua gramatiquice! Dona Inácia até me deu de presente um livro grosso, de Celso Ferreira da Cunha, chamado Gramática da Língua Portuguesa, cheio de dicas.

No livro tem algo que diz uma crase acontece quando...

E EU VOU FAZER UM LIVRO DE GRAMÁTICA? Nunquinha da Silva, Credo! Peço perdão a quem se amarra em crases e vírgulas, mas eu estou em outra: vou cometer um crime. (ORTHOF, 1998, p. 5 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 86).

Com base nesse título e outros livros da autora, a pesquisadora afirma que, segundo Orthof, as regras são criadas para ser ultrapassadas, principalmente na escrita, pois o texto é criado com a finalidade de proporcionar prazer. Para isso, a escritora se vale dos mais variados recursos linguísticos, utilizando-os da maneira que lhe convém.

Ainda segundo a articulista, essa atitude de Orthof segue uma lógica particular que orienta a criação de novas palavras ou expressões, pois ela parte de um léxico já estabelecido, no qual a palavra é criada a partir de um vocábulo primitivo, ou seja, um substantivo pode dar origem a um adjetivo, por meio de processo de sufixação, como ocorre em *A gema do ovo da Ema* (1988) e *Mais-que-perfeita-adolescente* (1994), pois de nada valem os “Silêncios lixentos” que preenchem as páginas de “coisas que nem são lidas e vão direto pro lixo” (ORTHOF, 1994, p. 23 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 88).

Quanto à possibilidade de a autora utilizar adjetivos para dar origem a substantivos abstratos, também por sufixação, a pesquisadora cita um exemplo identificado por ela em *A gema do ovo da Ema*, em que o adjetivo “horroroso” dá origem ao substantivo abstrato *Horrorosidade*, graças ao acréscimo do sufixo nominal: “dade”. Esse termo é antecedido ainda pela junção de horroroso com horrível, que resulta no adjetivo “horrorível” pertencente ao mesmo período composto que “ruim-pilante”, derivada da palavra “horripilante”.

Para Oliveira, a busca de uma melhor sonoridade motiva Sylvia Orthof a utilizar sufixos na construção de rimas lúdicas, como ocorre com “chatilda”, adjetivo criado para caracterizar a mosca Zenilda e seu desagradável temperamento em *A vaca Mimosa e a mosca Zenilda*. Esse adjetivo é identificado também em *A gema do ovo da Ema* para categorizar narrativas enfadonhas, já que, segundo a escritora, “se todas as histórias fossem boas e boazinhas. Escritas e contadas de maneira certa e

certinha, seriam chatildas sem novidade” (ORTHOF, 1989, p. 9 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 90).

Com relação à invenção de substantivos próprios, a articulista ressalta que esse é outro relevante traço dos textos orthofianos, pois ele pode trazer em si o perfil dos mais variados personagens, a exemplo do que ocorre em *A gema do ovo da Ema*, no qual o narrador descreve o “Coronel Mamão-Machíssimo”, cujo nome expõe, por meio da utilização do superlativo, a personalidade arrogante e machista do latifundiário, “dono de mil fazendas, dono dos bois bumbás, canas e canaviais, dono dos mares, ares, pessoas, bichos e gameleiras deste sertão” (ORTHOF, 1994, p. 11 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 90).

A viabilização de ações que são aparentemente impossíveis ganha forma nas obras de Orthof, entre outros motivos, pelo emprego de prefixos. Para demonstrar essa habilidade da escritora, a pesquisadora faz alusão novamente a excertos de *A gema do ovo da ema*:

- Comeu? Então Descoma! - ordenou o coronel, muito do mamão macho.
- Eu não vou descomer assim, na frente dos outros. (ORTHOF, 1989, p. 15 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 91).

A articulista chama atenção para as palavras que a autora forma a partir do processo de derivação parassintética, ou mesmo para o emprego de expressões que, apesar de não serem neologismos, assumem um ar de novidade pelo modo como se relacionam com os demais termos da oração, conforme ocorre no excerto a seguir que faz parte de *Manual de Boas Maneiras das fadas* (1995): “Uma fada *enfadada* nunca deve esticar o dedo”:

Entretanto, para Oliveira o ápice da gramática inventiva de Orthof expressa-se em *Guardachuvando doideiras* (1992). Livro no qual a autora retira o hífen do substantivo guarda-chuva formado por justaposição, transformando-o em verbo por conta da aquisição de um prefixo e de sufixo verbal: *desguardachuvado*: “Quando voltei a ficar totalmente *desguardachuvado*, minha mãe teve uma ideia /-que tal você ir nos ACHADOS E PERDIDOS”. (ORTHOF, 1992, p. 34 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 91, grifo do autor).

Todo esse trabalho de valorização da oralidade e de criação de uma gramática exclusiva é interpretado pela pesquisadora como parte de uma das tendências pós-Monteiro Lobato, que consiste na construção de textos favoráveis ao potencial criativo da criança.

Desse modo, Oliveira identifica nas obras orthofianas uma natureza criadora fundamentada na liberdade sem intenção pedagógica em vez da transmissão mecânica de fórmulas ainda impostas em muitas escolas, que intimidam a possibilidade de uma reflexão mais ampla a respeito da linguagem.

2.4.4.11 “(Outra) Viagem de um (Mesmo) Barquinho”

Nesse artigo Maria Marta Martins Otim apresenta um breve estudo sobre *A viagem de um barquinho* (1975), elencando alguns fatos que marcaram a trajetória editorial desse título, que em sua primeira versão foi apresentado no formato de uma peça teatral para crianças, com a qual Sylvia Orthof recebeu o primeiro lugar no Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil, da Fundação Guaíra, no ano de 1975.

Otim informa também que a primeira adaptação do texto para narrativa data do ano de 1986. Essa adaptação passaria por mudança somente em 1995, quando o livro ganhou uma nova versão, mantida nas edições subsequentes, na qual é possível conhecer a história de uma lavadeira e do menino Chico Eduardo⁴².

Após apresentar as informações essenciais da história, a pesquisadora se propõe a expor, com base nesse título, traços do lúdico e a relação que ele estabelece com o humor enquanto característica mais relevante das obras de Sylvia Orthof.

Ao citar o trabalho de pesquisa empreendido por Cruvinel (1991), Otim observa que a abordagem lúdica permeia uma questão fulcral na obra, que apesar de infantil lança mão de questões da vida real. Pois a decisão do barco, que resolve se distanciar de seu criador, pode simbolizar a separação entre mãe e filho, conforme descreve a própria a Sylvia:

Quando lancei o texto teatral minha filha estava começando a descobrir seu caminho. Pouco tempo depois casou, saindo de casa. Era o meu barquinho que saía para o mar; pressenti e entendi que não somos donos dos barquinhos que fabricamos. O amor faz entender as separações: hoje meus três filhos, três barquinhos, navegam por conta própria, procurando os próprios rumos. (ORTHOF, 1995, p. 48 *apud* OTIM, 2006, p. 96).

⁴² O enredo desse livro foi também apresentado pelo articulista Leonardo Pereira Batista, autor do quinto capítulo dessa coletânea organizada por Silva em 2006.

A autora faz alusão ao capítulo “O Universo lúdico de Sylvia Orthof”, pertencente à obra *Literatura InfantoJuvenil: Prosa e Poesia* (1995), também por ela organizada, para explicar por que lhe causa perplexidade o modo como Sylvia Orthof focaliza o tema da separação entre mãe e filho, sem angústia. Esse modo subjetivo com o qual a questão é tratada só pode ser mais bem compreendido, segundo ela, se observamos a forma como Sylvia escreve, demonstrando “um olhar divertido de adulto, que sabe ver os problemas de longe, sem hipertrofias” (SILVA, 1995, p. 178 *apud* OTIM, 2006, p. 97).

Outros temas que parecem bastante curiosos aos olhos da articulista dizem respeito à amizade, respeito e liberdade, pois, para ela, a aventura que move a trama é viabilizada graças à existência de uma forte amizade entre a lavadeira e o menino.

De maneira semelhante, Otim reconhece a liberdade como um tema que permeia todo o enredo, estabelecido em torno das implicações resultantes do processo de emancipação do barquinho. Destaca a autora que, tanto na versão dramática quanto na narrativa, é possível observar a relevância atribuída ao lado lúdico e a poesia. Além desse traço, a articulista detecta em seu objeto de análise um relevante número de rimas, responsáveis por uma melodia que dimensiona o leitor a uma nova realidade, “menino, meu garotinho /vou dizer a verdade: /cada passo é um caminho /todo rio é liberdade!” (ORTHOF, 1975, sem paginação *apud* OTIM, 2006, p. 101).

Para a pesquisadora, a versão teatral desse texto seria a mais prolixa, já que a linguagem não-verbal deve ser cuidadosamente detalhada nas notações cênicas. Essa versão inclusive acrescenta uma personagem, a Fada Princesa, que se apaixona pelo barco e se casa com ele.

Além disso, na versão dramática, o barco retorna com o menino, exigindo como condição a possibilidade de voltar para o mar quando sentisse vontade, algo que não acontece nas versões narrativas, nas quais ele declara a impossibilidade de seu retorno.

A articulista afirma ainda que, apesar de as duas versões narrativas disporem dos elementos essenciais à obtenção do sentido global do texto, não é possível encontrar nelas a mesma riqueza de detalhes peculiar à versão dramática. Além disso, ao compará-las, Otim identifica diferenças até mesmo entre as duas versões narrativas:

A edição mais antiga, cuja publicação foi imediatamente posterior à dramática, dispõe de fatos com um alto grau de concisão, ao passo que a edição mais recente, reformulada, é o resultado de acréscimos e modificações ao primeiro texto narrativo. É interessante observar ainda, que a reformulação do texto foi acompanhada também da reformulação das ilustrações e do projeto gráfico das edições, ambos de autoria de Tato. (OTIM, 2006, p. 102).

Ao fim de sua análise, a pesquisadora salienta que esse confronto de uma mesma história disposta sob a forma de dois gêneros distintos lhe permitiu compreender de maneira mais detalhada cada um dos gêneros e o modo como eles se articulam e podem se complementar.

Dessa forma, apesar de seu objetivo inicial estar pautado na análise do gênero épico e dramático, ela acrescenta que houve necessidade também de fazer algumas considerações sobre o gênero lírico, pois, apesar de Orthof declarar por diversas vezes certa dificuldade em relação às questões teórico-literárias específicas de cada gênero, suas obras demonstram o quanto ela domina bem esse assunto.

2.4.4.12 “Dois Diálogos sobre o Tempo: Sylvia Orthof e Jorge Luis Borges”

Em seu artigo, Marina Cardoso Mesquita buscou comprovar que a literatura infantojuvenil permite diferentes níveis de leitura e, por isso, não deve ser vista como uma arte empobrecida. Sua constatação partiu da comparação entre o conto “Um guarda-chuva no parque”, presente em um livro de Sylvia Orthof denominado *Papos de Anjo* (1987) e o conto “O outro”, do autor argentino Jorge Luis Borges presente em *O livro de areia* (1975).

Para dar início à sua análise, a pesquisadora tece algumas considerações sobre a relevância do nome de Sylvia Orthof, que, assim como Marina Colasanti, Tatiana Belinky e Roseana Murray, se destacou na década de 80 pela produção de obras que oferecem um grande potencial de significados, dentre as quais consta o já citado conto “Um guarda-chuva no parque”, narrativa que é basicamente resumida pela pesquisadora da seguinte forma:

[...] Ela mostra uma senhora chamada Perpétua, que roda na mão um guarda-chuva vermelho e usa um vestido azul-marinho com bolas brancas, enquanto observa sua neta, Linda, no parque de diversões, mais precisamente na roda gigante. De repente, ela para de rodar seu guarda-chuva e perde a neta de vista. Desesperada conta aos guardas que sua neta sumiu, mostra-lhes a foto da menina e estes saem à sua procura. Após percorrerem vários caminhos em vão, eles decidem chamar a família de Perpétua. Quando sua filha chega e vê

a foto que os guardas seguram, ela declara que a menina do retrato é a própria Perpétua quando criança e acrescenta que não existe neta nenhuma. (MESQUITA, 2006, p. 106).

O primeiro ponto destacado pela pesquisadora diz respeito à apresentação de duas vozes nos quatro primeiros parágrafos, as quais se confundem: primeiro aparece a fala de um narrador, que elenca a sequência de dados por meio de uma visão externa sobre o aspecto físico da velha, seu traje, o guarda-chuva e o ambiente.

Já no quinto parágrafo observa-se a adoção de um tom confessional na narração, quando a própria senhora reconhece estar descrevendo sua história: “só agora me dou conta de que a velha estava ali, e que a velha sou eu” (ORTHOF, 1998, p. 45 *apud* MESQUITA, 2006, p. 107).

Em meio a esse processo de contar e recontar, Perpétua alterna várias vezes o foco de narração, o que é interpretado pela articulista como um indício de que a senhora está falando de si mesma, por meio de um constante jogo de memória, no qual Mesquita identifica dificuldades comuns à velhice, como o esquecimento e a não aceitação da idade avançada.

Esse desejo de não parecer velha é evidenciado pelo uso das cores que compõem o vestido azul-marinho de bolinhas brancas e o tecido do guarda-chuva que ela carrega, pois o vermelho da sombrinha se diferencia totalmente dos discretos itens das outras velhinhas que usam preto. Com a ajuda desse guarda-chuva, “réplica em ponto menor da roda gigante” (MESQUITA, 2006, p. 108), Perpétua controla o giro do tempo:

Quando a protagonista olha para a roda-gigante e vê a neta, ela está olhando, na verdade, em direção ao seu passado. A imagem da roda, nesse caso, sugere o tempo circular ou cósmico. É o tempo concebido a partir das observações dos astros, um tempo recuperável, que permite ao sujeito vivenciar novamente experiências passadas, rever o que ficou para trás, de maneira nostálgica, refugiando-se nas lembranças que, infelizmente falham. (MESQUITA, 2006, p. 106).

A articulista acrescenta que, segundo o Dicionário dos Símbolos (1982), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a imagem do guarda-chuva sugere uma fuga da realidade, expressa por meio das lembranças. Desse modo, o objeto proporcionaria uma proteção em face de um confronto com o tempo atual, do qual a personagem

busca se afastar ao máximo, o que é reforçado pela cor do vestido, que remete à noite:

Ao evocar a ideia da noite, sobretudo do céu azul da noite, ela fala sobre as estrelas, as bolas brancas no vestido, e afirma ser linda, a imagem da infância, também uma estrela. Isso nos remete ao ideal helênico de Perseu, que, após, um passado de glórias, mesmo tendo suscitado a ira das Gréias, capazes de lhe destinar um triste fim, é transformado em estrela, não morrendo jamais, permanecendo como figura museificada. Perpétua, como o próprio nome já diz, evita de todas as formas a velhice e a morte, mesmo sabendo que estão próximas. (MESQUITA, 2006, p. 108).

A velhinha passa a ter consciência de que a garota no retrato não é sua neta, mas ela mesma em sua infância; somente quando sua filha a encontra no parque e explica a ela tudo que aconteceu de modo detalhado, suas lembranças são reorganizadas.

Essa “temática da velhice, da memória e da tentativa de olhar para si em um tempo passado e irrecuperável” (MESQUITA, 2006, p. 109) faz com que a autora identifique determinada semelhança entre o texto em questão e o conto “O Outro”, de Jorge Luis Borges. Ao estabelecer essa relação, Mesquita (2006, p. 109) argumenta que, no entanto, essa revisitação não pode ser totalmente compreendida por “leitores mais ingênuos”, pois ela se constitui em um apelo subjetivo de um narrador mais consciente, que tem um episódio de sua vida, ocorrido em 1972, descrito da seguinte maneira:

[...] o próprio Jorge Luis Borges, está sentado em um banco de frente do rio Charles, em Boston, olhando para as águas do rio e pensando no tempo e na imagem de Heráclito. Nesse momento, um rapaz bem mais jovem que ele senta-se ao seu lado e põe-se a assobiar. O narrador refere-se ao rapaz como sendo o “outro”, e emite comentários sobre a música que ele está assobiando, dizendo recordar um pátio já desaparecido e a memória do já falecido escritor hispânico Álvaro Melián Lufinur. Nesse momento, o narrador diz reconhecer a voz do rapaz com horror. Entretanto, o leitor já tem uma pista de que se trata de uma projeção dele mesmo, na forma como era anos atrás, pois ao comentar seu assobio, o narrador diz, entre parênteses: “nunca fui muito entoadado”. (MESQUITA, 2006, p. 109).

A articulista informa que, a partir de então, inicia-se um diálogo em que o narrador faz diversas perguntas ao rapaz sobre sua vida presente, enquanto o velho revela fatos ocorridos posteriormente, os quais atestam que ele conhece a vida do

jovem, pois os dois são a mesma pessoa. Mesclam-se, assim, nesse diálogo, a memória do velho e os anseios comuns a um jovem.

Para a pesquisadora, o rio diante do qual os dois estão sentados representa a vida em movimento, ou seja, o tempo que está presente em toda a narrativa proporcionando tanto reconhecimento como distanciamento, em função da sabedoria do velho e do entusiasmo do rapaz, que o observa de maneira temerosa, mas mesmo assim idealista.

Mesquita estabelece, então, que, enquanto Perpétua tenta fugir da velhice, o velho de Borges sabe que a idade lhe proporciona um olhar menos ingênuo. Se o tempo de “Um guarda-chuva no parque” é circular, o tempo em Borges é linear e irrecuperável, sendo apresentado de maneira perturbadora, por meio de uma narrativa mais psicológica. Contudo, nos dois contos é possível identificar uma reflexão sobre o passar do tempo.

Dessa forma, a articulista conclui que Sylvia Orthof lança mão de uma linguagem simples e um tom lúdico, capaz de atingir o público infantil em determinado nível e o adulto em outro. Para Mesquita, os livros dessa autora crescem com seus leitores, oportunizando releituras, o que contradiz totalmente a velha classificação de público alvo.

2.4.4.13 “Sylvia em Cordel: Literatura Infantil no ‘Foiete’”

O artigo elaborado por Paula de Almeida Silva traz algumas informações a respeito da obra *Cordel encantado, ó xente* (1996), por meio da demonstração de como as aventuras orthofianas brincam com as formas, rimas e ideologias dessa arte, saudando-a respeitosamente.

Para a pesquisadora, essa arte costuma ser desprezada pela forma como reconta a realidade, com base em seu modo simples de interpretar os fatos. Esse menosprezo advém de uma visão eurocêntrica, que repudia a criação de formas literárias elaboradas por pessoas distanciadas dos grandes centros intelectuais, julgadas incapazes de qualquer capacidade criadora em função de seu poder político e econômico:

A visão eurocêntrica, recheada de ideologias políticas, comportamentais e literárias, coloca a literatura de folhetos

nordestina como um apêndice da literatura de cordel portuguesa. Argumentos de que histórias como “História da Donzela Teodora”, “História de Pierre e Magalona”, “História da Imperatriz Porcina”, foram publicadas nos folhetos nordestinos como cópias dos originais são lançados, mas, ao contrário do que muitos pensam, essas histórias foram recriadas, adaptadas ao ritmo nordestino, expressando assim uma nova forma de se fazer literatura de cordel. (SILVA, P., 2006, p. 116).

Fundamentando-se na obra *Histórias de cordéis e folhetos* (1999), publicada por Márcia Abreu, a articulista afirma que por meio da inserção da rima nordestina e da conversão ao padrão poético da literatura de folhetos, os autores nordestinos recriaram as histórias, modificando-as:

O artista nordestino se desgarra das amarras coloniais e parte para o seu particular; parte do alheio ao próprio e consegue, dessa forma, fundar a literatura de folheto genuinamente brasileira. Seguindo a trajetória da tradição oral que atingiu a forma escrita com a invenção das máquinas de escrever (e tendo como pioneiro no Brasil o poeta Leandro Gomes de Barros, o primeiro a utilizar os tipos na impressão de seus versos), observa-se no Brasil o mesmo destino seguido pela literatura de *Colportage* na França; do *Chapbook* na Inglaterra; do *Pliego Suelto* na Espanha; da literatura de cordel em Portugal. É assim que se forma aqui a literatura de cordel ou de folhetos. Segundo Marlyse Mayer (1980),⁴³ o folheto é um livrinho que tem sua impressão geralmente feita em papel-jornal, tendo a variação dos números de páginas sempre entre os múltiplos de quatro. Ao número de páginas prende-se o conteúdo: os folhetos noticiosos têm o menor número de páginas (8, 16), e os romances o maior número (32, 48). (SILVA, P., 2006, p. 116, grifo do autor).

Para a pesquisadora, o cordel é visto como o jornal do trabalhador da zona rural, que registra acontecimentos regionais, narra feitos de heróis sobre terríveis competidores, aparentemente mais vistosos e saudáveis. Nele, o desfecho é sempre favorável ao bem do herói e ao amor. Isso ocorre em virtude da ação divina ou do destino, ainda que a história tenha início a partir de uma desilusão amorosa.

A decepção é ponto de partida da história de Sylvia Orthof, analisada por Paula Silva, na qual uma mocinha se apaixona por um cangaceiro, ao ter seu primeiro beijo roubado por ele. Percebendo a indiferença do sujeito, a garota demonstra o quanto é sábia e passa a rejeitá-lo:

O formato desse folheto juvenil, que apresenta na ilustração a técnica de bico-de-pena, imitando a típica xilografura nordestina,

⁴³ A obra referenciada pela articulista, como sendo de autoria de Marlyse Meyer, é intitulada *Autores de Cordel*.

presente nos folhetos das feiras, sustenta a brincadeira de ser de fato um texto do Nordeste desde a capa. As ilustrações, que são traços inseridos no folheto orthofiano, normalmente não aparecem nos outros folhetos. No entanto, como a autora pertence ao universo da literatura infantojuvenil, a ilustração dá um caráter original ao seu folheto, ratificando, assim, que essa brincadeira tem o propósito de levar a forma popular aos seus leitores, sem que a literatura infantojuvenil perca seus traços identitários. (SILVA, P., 2006, p. 116).

Por meio dessa obra, Sylvia Orthof revela a comunhão de duas literaturas, demonstrando que uma nova tendência já está vigorando no mundo acadêmico, na qual o popular e o aceito se relacionam. Ao encarnar o papel de autora de cordel, ela apresenta um texto que é entendido pela pesquisadora como algo que vai além de uma simples adequação da literatura popular aos moldes da literatura infantojuvenil:

As modificações seguem atingindo o número de páginas e a rima, que não coincidem com o padrão dos folhetos nordestinos. *Cordel Adolescente* tem 31 páginas, quase chegando ao número múltiplo de quatro exigido pelo modelo que seria 32. O sistema de rimas adotado por Orthof em seu folheto varia ao longo do livro, assim como o número de versos das estrofes, que são compostas sem manter regularidade. Há quadras, sextilhas, estrofes com oito, nove versos - uma completa apresentação dos vários modos de se fazer estrofe. Por conseguinte, a rima não segue os padrões dos folhetos, apresentando também diversas variações. Os versos mais usuais da narrativa de cordel são as redondilhas, maior e menor, podendo ocorrer a variação entre decassílabos e hendecassílabos, o martelo agalopado em décimo, com versos de dez sílabas. A forma das estrofes é a sextilha, e o esquema rímico dos versos em geral é a b c b d b. Os casos raros de estrofes com sete versos apresentam a rima a b c b d d b. A décima estabelecida com esquema rímico de a b b a a c c d d c. (SILVA, P., 2006, p. 119, grifo do autor).

Segundo a articulista, Sylvia Orthof demonstra sua consciência no tocante à ruptura apresentada a partir de rimas e de estrofes, costumeiramente, empregadas em cordéis. Além disso, a autora evidencia seu conhecimento quanto à tradicional veiculação dessa literatura em feiras e festas populares. Essa percepção é revelada desde a primeira estrofe do folheto:

Sou mocinha nordestina **a**
 Meu nome é Doralice **b**
 Tenho treze anos de idade **c**
 Canto e recanto o que disse **b**
 Pois me chamo Doralice **b**

Sou quem vende meu cordel **d**
 Nas feiras lindas do longe **e**
 Onde a poesia se esconde **e**
 Nas sombras do meu chapéu **d**. (ORTHOF, 1996, p. 4 *apud* SILVA, P., 2006, p. 119, grifo do autor).

Da segunda estrofe, a pesquisadora destaca novamente a alusão feita por Sylvia Orthof à tradição dessa literatura popular e ao caráter metalinguístico do cordel em questão, uma vez que ele detalha aspectos sonoros comuns a esse tipo de produção:

Eu falo tudo rimado
 No adoçado da palavra
 Do Nordeste feiticeiro
 No meu jeito brasileiro
 Aqui vim dizer e digo
 Que escrevo muito livro
 Que penduro no cordel
 Todo fato acontecido,
 Eu coloco no papel. (ORTHOF, 1996, p. 4 *apud* SILVA, P., 2006, p. 120).

Ainda como aspecto característico do cordel, a articulista identifica a caracterização da heroína Doralice, jovem valente que consegue enfrentar o cangaceiro que busca iludi-la. Assim, sua história é marcada por um final feliz, como ocorre constantemente nesse tipo de folheto composto por versos:

A mocinha nordestina
 Paraibana e valente
 Deu soco, uma pernada
 Lutou muita capoeira,
 Num beijo, arrancou um dente
 Da boca do cangaceiro
 Deu coice em seu cavalo
 Cuspiu fogo no seu olho,
 Cavalo ficou zarolho,
 o moco teve um ataque
 Um romance foi pro brejo
 Por causa de um falso beijo. (ORTHOF, 1996, p. 4 *apud* SILVA, P., 2006, p. 120).

Por último, a pesquisadora chama atenção para o modo como Orthof trouxe para a poesia infantojuvenil o cordel, não somente pelo fato de conduzir seus leitores ao conhecimento desse gênero e da realidade, mas também por garantir um

desfecho que se afasta das “historinhas de amor dos dramalhões-clichês” (SILVA, P., 2006, p. 121), sem abrir mão da simplicidade que permeia o cordel.

2.4.4.14 “Mudanças no Galinheiro, ou a Consciência Social do Indivíduo”

Rafaela Eleutério inicia seu artigo apresentando reflexões sobre a obra de Sylvia Orthof em função de seu caráter questionador e reflexivo, que faz do lúdico um recurso em nada gratuito, mas sim inquietante. Sua perspectiva em relação à autora pauta-se, inclusive, na primeira dissertação de mestrado que encontramos sobre a escritora, denominada *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof*.

Nessa perspectiva, a pesquisadora afirma que o tom de brincadeira está relacionado à capacidade que a autora demonstra de produzir uma literatura que quebra paradigmas. Essa rejeição à ordem estabelecida é alcançada em seus livros por meio da carnavalização, que, de acordo com a articulista, é entendida por Cruvinel como:

O princípio eternamente ridente, destronador e renovador, característico da visão carnavalesca do mundo [...], manifesta-se de diversas maneiras na obra em análise⁴⁴. Mas é através da inversão [...], de comportamentos convencionais e do realismo grotesco [...] que melhor se pode constatar a concepção carnavalesca do mundo. (CRUVINEL, 1991, p. 39 *apud* ELEUTÉRIO, 2006, p. 126).

Partindo dessa conceituação, a articulista identifica como a inversão que carnavaliza a ordem, questionando os comportamentos cristalizados pela sociedade, é usada em *Mudanças no galinheiro*⁴⁵, *mudam as coisas por inteiro* (1985) para ridicularizar padrões.

Essa mesma perspectiva de desconstrução da hierarquia e destituição de poder advinda de um questionamento é apresentada posteriormente por Eleutério, quando ele aborda as relações de poder existentes no âmbito familiar e na sociedade como um todo, principalmente no que concerne à mulher:

Essa releitura do papel da mulher na sociedade parafraseia o processo de emancipação feminina ocorrido em meados do século

⁴⁴ Quando Cruvinel utiliza a expressão “A obra em análise” ela está se referindo a maior parte dos livros infantis de Sylvia Orthof.

⁴⁵ Conforme já mencionamos, esse livro é também focalizado na p. 104 da coletânea de resenhas *Ao longo do caminho*, publicada em (2003), a partir da organização de Laura Sandroni.

passado, que alterou de modo significativo as relações familiares e trabalhistas. Agora a galinha pode se impor... (ELEUTÉRIO, 2006, p. 127).

A insubordinação a valores dominantes expressa na atitude da galinha que representa, segundo a pesquisadora, as mulheres que já não aceitam mais a falta de reconhecimento pelas funções por elas desempenhadas, abre caminho para que outros personagens não aceitem conceitos firmados com base na massificação:

Ao colocar-se firme diante do galo, libertando-se de amarras convencionais e hierárquicas, a galinha contribui para que também outros indivíduos percebam sua condição subjugada, servil. O dragão, “cachorrinho” da dona Lua (entende-se o termo no sentido mais pejorativo que afetivo), fazia-lhe a vez de um bom vassalo, a ponto de não reconhecer a própria identidade. (ELEUTÉRIO, 2006, p. 128).

Por fim, a articulista observa como toda essa mudança adveio de um descompasso inicial que conduz o leitor à reflexão de como as coisas são passíveis de mudança. Esse questionamento é incentivado por uma sutil ironia presente no riso que também é despertado quase sempre pelas obras de Sylvia Orthof.

2.4.4.15 “Uma Adolescente em Sylvia Orthof”

Em sua pesquisa, Renata Lima Alves informa ter encontrado uma infinidade de sites voltados à apresentação de dados sobre a biografia de Sylvia Orthof e sua representatividade no âmbito da literatura infantojuvenil. A articulista enumera várias curiosidades sobre a autora, porém, chama a atenção para inexistência de páginas da internet destinadas à veiculação de informações a respeito da humanização presente nessas obras.

Diante da ausência de um material que contemplasse esse aspecto da produção orthofiana, a pesquisadora decidiu produzir esse artigo descrevendo parte de sua vivência enquanto leitora. Nele, Alves revela que seu interesse pela produção literária de Sylvia Orthof teve início a partir de uma apresentação do livro *A Bruxa Fofim* (2002), realizada por uma professora de Literatura infantojuvenil durante seu curso de graduação.

A partir dessa experiência, a articulista passou a conhecer obras como *A velhota Cambalhota* (1986), *Pirraça que passa, passa* (1988), *O sapato que miava* (1988) e *História Engatada* (1997). Trata-se de narrativas que lhe pareceram muito agradáveis, mas que não lhe proporcionavam uma identificação semelhante a que ela posteriormente encontrou com a leitura de *Mais-que-perfeita adolescente*:

Finalmente, encontrei *Mais-que-perfeita adolescente*, uma novela juvenil curta, lançada em 1994, justamente à época em que Sylvia Orthof esteve em Goiânia para um Simpósio de Literatura Infantil na UFG. A identificação que senti com esse livro foi imediata. A princípio, o que me intrigou mais foi a capacidade da autora de transpor para um texto destinado ao jovem o linguajar tipicamente orthofiano, que é tão característico e capaz de expressar de forma tão completa a pessoa da autora. (ALVES, 2006, p. 128, grifo do autor).

Para demonstrar a destreza com que Sylvia Orthof consegue despertar a empatia do leitor, ao partir do riso para a reflexão sobre a realidade, a articulista faz menção a “Sylvia Orthof: o bom humor na literatura infantil”, de Alice Áurea Penteado Martha, texto publicado na revista infantil em Cuatrogatos, em setembro de 2002⁴⁶:

Embora a estrutura dos textos de Sylvia Orthof privilegie, frequentemente, o lúdico, o nonsense, o absurdo e o grotesco, aparentemente sem compromisso com a reflexão, suas narrativas acabam problematizando questões com as quais a criança e o adolescente, seus leitores em potencial, se defrontam no dia-a-dia. Desse modo, pela brincadeira, pela imaginação, os leitores podem retornar à realidade com uma visão mais questionadora. (PENTEADO, 2002, sem paginação *apud* ALVES, 2006, p. 133).

Alves considera o adolescente como um público não muito fácil de ser atingido pelo fato de possuir ainda uma mentalidade em processo de transformação. A perspicácia com a qual Orthof realiza essa tarefa é fortemente destacada pela pesquisadora quando ela comenta a capacidade da autora de captar tamanha atenção do público juvenil:

Quando quis falar com o adolescente, Sylvia Orthof, como boa atriz que era, entrou na pele de uma adolescente e viveu Bia, a protagonista, seus medos e desejos. Em mais que perfeita adolescente, Sylvia Orthof não é mãe de Bia, com suas lições de Moral, cheias de sim e de não; não é a gramatiqueira Dona Inácia, alvo do ódio de Bia, não é a escola como instituição de ensino...

⁴⁶ Esse texto é analisado no início desse tópico de nosso trabalho.

Sylvia é a própria Bia! É a crítica, é a emoção falando mais alto que a razão, é a petulância, a língua solta, a perspicácia. Sylvia fala como uma garota de quatorze anos tem as mesmas dúvidas e inseguranças, dores e amores que qualquer outra garota dessa idade tem. (ALVES, 2006, p. 134).

Desse modo, a articulista conclui que Bia e Sylvia Orthof parecem ser uma só: uma personagem em processo de amadurecimento, que, ao mesmo tempo em que demonstra ser adulta, parece ser também uma adolescente rebelde, cheia de personalidade, falhas, talentos, sonhos, inseguranças e contradições, inerentes à construção de sua maturidade e de seu senso crítico.

2.4.4.16 “A Velhice na Obra de Sylvia Orthof”

Em sua análise, Rosilene Braga da Silva apresenta algumas constatações quanto à irreverência inerente nas obras de Sylvia Orthof, pautando-se na fundamentação construída a partir das leituras apresentadas na dissertação de mestrado “O riso na obra infantil de Sylvia Orthof” (1991)⁴⁷.

Rosilene Silva se dispõe a demonstrar que algumas obras orthofianas despertam o público infantojuvenil, bem como o adulto, para uma nova perspectiva frente à velhice, por meio da apresentação de personagens cômicos e surpreendentes em títulos como *As aventuras da família repinica* (1983), *O sapato que miava* (1997), *Tia Carlota tricota e tricota* (1994), *Vovó viaja e não sai de casa?* (1994), *A velhota cambalhota* (1986) e o conto “Um guarda-chuva no parque” do livro *Papos de Anjo* (1987).

Em relação à obra *As aventuras da família repinica* (1983), a pesquisadora chama atenção para as transgressões de padrões sociais que partem de uma família residente em um barco oscilante, mas seu enfoque principal se dá sobre a avó Maricota:

Essa avó é doidona e irreverente. Ela usa short de escoteiro, chapéu de marinheiro e, além do mais, calça chuteiras de goleiro. Com certeza uma imagem que se distingue de qualquer outra que tenhamos de uma avó. As únicas características que nos lembram uma senhora idosa são o nome Maricota, a blusa de babadinhos e o

⁴⁷ Dissertação de mestrado defendida por Maria de Fátima Cruvinel, já descrita no primeiro capítulo de nossa pesquisa.

ato de tricotar, corriqueiramente associadas a idosas. (SILVA, R., 2006, p. 138).

No tocante ao livro *O sapato que miava* (1997), a articulista destaca como o texto provoca o riso constantemente e rompe com as regras da boa educação, ao descrever a história de Dona Velha, que morava em uma casa velha e possuía um sapato que apresentava um forte chulé, no qual dormia sempre seu gato Deodato. Certo dia, ao decidir ir à feira, por distração, a senhora calçou o sapato com o Deodato dentro. Incomodado, o animal começou a miar e encontrou na feira uma espécie de resposta no latido de um cachorro chamado Fedelho, que acompanhava um velho, com o qual a idosa começou a conversar, dando início a uma convivência muito engraçada e diferente:

Da hilariante relação – velha, sapato e gato- surgem dois novos personagens na história: o velho e o seu cachorro Fedelho. Dona Velha e Velho se casam, fato pouco comum em nossa sociedade, que associa o amor e casamento à juventude. Passar a viver juntos já soa um pouco estranho para um casal de velhinhos, agora casar na igreja com véu e tudo mais, como mostra a ilustração, vai muito além de nossas habituais convenções. Ainda vemos implícita a sexualidade nessa união matrimonial, fato que remete à vitalidade dos personagens. (SILVA, R., 2006, p. 139).

No que concerne a *Tia Carlota tricota e tricota* (1994), a pesquisadora sintetiza a história de uma idosa que tricota o tempo todo, a ponto de não perceber que seu sapato velho está sendo roído por um rato, o que é visto por Rosilene Silva, inicialmente, como um indício de que a felicidade da personagem se resume ao ato de tricotar, não importando a ela a realidade exterior.

Uma segunda interpretação proposta pela pesquisadora segue a tese de que a obra se constitui como uma crítica à marginalização social sofrida pelo idoso. No caso dessa última hipótese, a articulista testifica seus apontamentos com base no texto imagético:

Nas ilustrações vemos pessoas que olham de longe a situação, mas que não se aproximam de tia Carlota para trazê-la para o grupo, fazendo com que ela se sinta integrante de um todo e possa se reconhecer como agente na sociedade. Será que ela nota isso? Ou será que tenta se fazer notar? A ilustração da capa mostra uma senhora com um olhar desolado, que volta o olhar para cima, tentando ver o rato, mas que não consegue tomar nenhuma providência. Talvez o tricotar seja um refúgio para que ela possa se sentir útil de alguma maneira em uma sociedade que nem percebe sua presença. (SILVA, R., 2006, p. 139).

A respeito de *Vovó viaja e não sai de casa* (1994), a articulista pressupõe que a obra possa ser apontada como um texto de despedida da própria Sylvia Orthof, consciente da passagem do tempo e da chegada da morte. Essa consciência, no entanto, está atrelada a alguns ganhos como a sabedoria e a experiência.

Por último, Rosilene Silva aponta no perfil da protagonista de *A velhota Cambalhota* (1986) uma postura bastante particular: a personagem contraria os padrões morais da sociedade ao dar constantes piruetas durante os momentos em que sobe ou desce as ladeiras.

Fundamentada na exposição das velhinhas cômicas, a pesquisadora conclui que o texto de Sylvia Orthof, por meio do riso e do *nonsense*, consegue atrair a atenção de leitores de todas as idades, pois a visão expressa nessas obras surpreende a sociedade quando as velhinhas despertam o riso e riem de si mesmas.

2.4.4.17 “Quem Veio Primeiro, o Ovo ou a Galinha”

A análise proposta por Rubens Arcelino Feliciano Junior tem como objeto de estudo o livro *Foi o ovo? Uma ova!* (1990), por meio da qual o pesquisador procurou demonstrar como a genialidade de Sylvia Orthof é exposta no tratamento de “conceitos rígidos, que por ela, são carnavalizados, ou seja, tratados de modo menos sério” (FELICIANO JUNIOR, 2006, p. 145).

Nessa perspectiva, o pesquisador relata que a escritora aborda com maestria temas complexos aos olhos da criança, de maneira a instigar sua atenção em relação ao universo que a cerca. A focalização desses assuntos ocorre, segundo ele, pautada na ludicidade, irreverência e ambiguidade, instrumentos linguísticos encontrados, inclusive, nessa história por ele analisada:

O livro *Foi o ovo? Uma ova!* Conta a história de um ovo rebelde, diferente dos outros, que já nasceu com um bigode e, por isso, mostra-se arrogante acerca de sua identidade e personalidade. Ele se considera o “mandachuva” do galinheiro. (FELICIANO JUNIOR, 2006, p. 145).

Ainda segundo o articulista, tamanha prepotência por parte do ovo é demonstrada também quando ele cria encrencas, justificando ter nascido antes da galinha e se autodenominando, por esse motivo, o rei do galinheiro. A arrogância e o

orgulho do personagem fazem com que esse texto de Orthof se aproxime de outras de suas obras no tocante à denúncia do arbítrio e prepotência.

Para o pesquisador, a forma como o ovo demonstra ter certeza de que veio primeiro desperta indagações por parte de outros seres envolvidos na narrativa, fazendo com que até mesmo a lua pergunte ao vento quem deles teria surgido primeiro. Em relação a essa sequência, Feliciano Junior percebe a compreensão demonstrada pela escritora no que diz respeito à ideia exposta por Jean Piaget, segundo a qual a criança constrói sua concepção da realidade, pois esse mundo é apresentado à criança, sem que a escritora responda à questão central do livro, que é proposta por meio de uma linguagem poética sugestiva e convincente.

Feliciano Junior faz uma clara alusão ao capítulo “O Universo Lúdico de Sylvia Orthof”, publicado por Vera Maria Tietzmann Silva em *Literatura Infanto-Juvenil: Prosa e Poesia* (1995), obra organizada por Ana Maria Lisboa de Mello, Maria Zaira Turchi e Vera Maria Tietzmann Silva. Esse texto já foi citado em nossa pesquisa por sua presença na dissertação de mestrado “O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão e Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975), A Gema do Ovo da Ema (1979)” apresentada por Flor de Maria Silva Duarte, bem como na tese de doutorado de Marcia Andrade Moraes, denominada “Semiótica e Argumentação: análise das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof” (2017).

Podemos dizer, então, que esse capítulo, publicado por Vera Maria Tietzmann Silva em *Literatura Infanto-Juvenil: Prosa e Poesia* (1995), conduz Rubens Arcelino Feliciano Junior à elaboração desse ensaio publicado em obra também organizada por Tietzmann em 2006, ou seja, ambos os textos da crítica literária conduzem o pesquisador a uma detalhada observação a respeito de como títulos orthofianos convidam o leitor ao questionamento sobre padrões hierárquicos.

2.4.4.18 “A Brasilidade de Sylvia: Uma Colcha de Retalhos”

O modo como a linguagem orthofiana seduz seu leitor, abordado no artigo que acabamos de analisar, de autoria de Rubens Arcelino Feliciano Junior, também é alvo de apreciação crítica nesse capítulo elaborado por Susana Marciano Costa, que destaca os traços de simplicidade presentes em Orthof.

Nesse sentido, a pesquisadora faz questão de destacar que essa característica não pode ser confundida com simplismo e que esse linguajar da autora é carregado de brasilidade, ou seja, demonstra uma identidade valorizadora de traços da cultura brasileira, totalmente diferente do nacionalismo, que nada tem de intrínseco, pelo fato de ser impulsionado por forças exteriores, não sendo algo natural ao sujeito.

Para Costa, essa valorização das tradições brasileiras presente nos textos orthofianos está totalmente relacionada ao enaltecimento do folclórico, que é retratado por meio de uma linguagem popular, insinuante e rica o suficiente para estabelecer uma comunicação com o público, mesmo quando a autora reconta uma história estrangeira, como acontece em *Ervilina e o príncês* (1986).

Os neologismos propostos por Orthof também são alvo de atenção da pesquisadora, que identifica o uso desse recurso em *História avacalhada* (1997), *História engatada* (1997), *Avoada - a sereia voadora* (1995), *Duas histórias de perna fina* (1995) e *Chamuscou, não queimou (Maga Orthofia cantadeira)*, publicada em 1994. Sobre esse aspecto da produção orthofiana, julgamos interessante acrescentar que Costa apresenta uma perspectiva convergente com outras duas autoras responsáveis por ensaios presentes nessa coletânea⁴⁸, são elas: Lúcia Herena Araújo⁴⁹ e Lúcia Vânia B. de Oliveira⁵⁰.

Ainda no que concerne à linguagem, Costa destaca a utilização de trava-línguas em *Tia Carlota tricota e tricota* (1994), bem como faz novamente referência a *Ervilina e o Príncipe* (1986), abordando nesse momento o ritmo marcado no uso de rimas, característica presentes também em *Dona Noite Doidona* (1985). Para ela, é possível perceber certo engajamento nos livros da escritora, que sutilmente expõe uma visão crítica ao relacionar o real e o imaginário em *Trem de pai... uai!* (1989), pois este livro retrata as adversidades comuns ao trabalhador brasileiro.

Essa classe é focalizada pela articulista quando ela cita novamente *História avacalhada* (1997). A análise da obra evidencia nesse momento que, assim como a protagonista desse livro, o povo brasileiro desdobra-se com os poucos bens materiais que pode ter.

⁴⁸ Coletânea Ora Fada, Ora Bruxa: estudos sobre Sylvia Orthof (2006). Organizada por Vera Maria Tietzmann Silva.

⁴⁹ Autora do 6º ensaio presente nessa coletânea. Denominado: "Marcas da oralidade na obra de Sylvia Orthof"

⁵⁰ Autora do 7º ensaio presente nessa coletânea. Denominado: "O Rei Preto de Ouro Preto"

A persistência também é uma característica presente na paródia do descobrimento do Brasil apresentada por meio da história do papagaio Prequeté, narrada em *Currupaco, paco e tal, quero ir pra Portugal* (1990), pois a narrativa em questão focaliza a criatividade demonstrada pelo animal que, ao desejar viajar para Portugal, decide construir um barco feito de um pedaço de coco, caído perto de um coqueiro, por não possuir um barco:

Prequeté fez o que sempre fazemos para sobreviver, e não estranhe se mesmo assim somos felizes. Tudo aqui é motivo para comemorar, pois o espírito festivo, ingênuo e irresponsável descreve bem como é o brasileiro. Sempre há espaço para o lazer depois das obrigações. (OLIVEIRA, 2006, p. 156).

Esse tom festivo se faz presente em todo nosso território, pois, para a articulista, por maiores que sejam nossas diferenças, podemos dizer que uma parcela da população sabe ser tolerante, conforme registra a autora em São Francisco bem-te-vi:

Vim dizer que São Francisco
Cabe em toda plantação
De amor, em qualquer raça,
Em qualquer religião. (ORTHOF, 1993, p. 8 *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 165).

Por último, o articulista acrescenta que o jeito afetuoso com o qual nos dispomos a acolher essa diversidade seria um fator que despertaria certo fascínio em Orthof, que, do mesmo modo, exerceria sobre o leitor um grande encantamento alcançado por meio da forma como ela explora a linguagem.

2.4.4.19 “Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove: O Teatro Infantil de Sylvia Orthof”

Conforme informamos no início desse capítulo destinado à análise de capítulos de livros voltados à apreciação crítica da produção de Sylvia Orthof, Taíse Milhomem Borges, autora desse ensaio publicado em livro em 2006, como parte da obra organizada por Silva, foi responsável pela elaboração da dissertação de mestrado denominada *Quem roubou o meu futuro? O texto dramático de Sylvia Orthof na formação de leitores na educação básica* (2018). Convém reafirmar, no

entanto, que enquanto a dissertação teve como principal objeto de estudo o livro *Quem roubou meu futuro* (1989), o capítulo em análise apresentava conclusões sobre a peça teatral *Eu chovo, tu choves, ele chove*.

O caráter contestador dessa peça teatral, já destacado também por Lemes em “A constituição do jogo dramático infantil em *Eu chovo, tu choves e ele chove...*, de Sylvia Orthof” (2014), é identificado por Borges quando a autora destaca que o personagem Sol buscava esconder, por meio de uma máscara, sua verdadeira essência:

O personagem que vai participar das maiores aventuras da trama surge em meio a todo resplendor causado pelo Sol e, com muita humildade, consegue fazer com que o Sol vá embora. Pingo, o nosso personagem mais corajoso, é quem terá coragem de ir até o patrão Chuveiro Elétrico pedir licença para chover. Este personagem, além de humilde, é também bastante atrapalhado, mas tem um objetivo bem definido: quer apenas chover. Como patrão, o Chuveiro Elétrico usa de todo seu poder com Pingo e, em troca, licença ele pede o cumprimento de uma missão, que consiste em levar uma carta para Sereia que mora no fundo da poça que vai dar no fundo do mar. Como na vida real, Pingo, sendo um subalterno, não tem muita opção, em troca da licença, aceita a grande missão. Ganha a autorização, mas precisa pagar seu preço, pois nada é de graça nas relações entre o mais forte e o mais fraco. (BORGES, 2006, p. 161-162).

Quanto à exploração da sonoridade e a forma como ela provoca o riso, a pesquisadora destaca as repetições presentes nos diálogos que Pingo estabelece com seu patrão, o Chuveiro, e na resposta que a Tia Nuvem destina a ele por meio de uma música:

Oi skindô-lê... lê...
 Eu também quero chover!
 Oi skindô-la-la!
 Nesta chuva quero entrar
 Eu chovi num garotinho
 Do colégio militar
 O diabo do garoto
 não queria se molhar.
 (ORTHOF, 2001, p. 31 *apud* BORGES, 2006, p. 162).

Ao analisar a menção feita a essa música, a articulista indica que o texto demonstra uma busca demasiada pela exatidão, em um momento em que essa

característica não se faria tão necessária, o que gera um tom humorístico muito mais expressivo por ser inesperado:

Sete e sete são quatorze
Três vezes sete vinte e um
Tenho sete pingos d'água
Mas só vou chorar com um! (ORTHOF, 2001, p. 31 *apud* BORGES, 2006, p. 162).

O emprego desse recurso reforçaria ainda o apontamento de desequilíbrios sociais, demonstrando como a carnavalização está relacionada à liberdade de expressão comum ao processo de criação de Orthof, que lança mão de diversas modalidades do cômico pelo fato de ser esse um gênero atrelado à cultura popular.

Para justificar a identificação dessa característica, a pesquisadora recorre à dissertação de mestrado de Maria Heloisa de Melo Moraes (1993), já citada em nossa pesquisa como a segunda produção desse tipo identificada no levantamento de estudos voltados às obras orthofianas. Por meio dela, Moraes conclui que, ao carnavalizar a linguagem, Orthof alcança níveis muito mais notáveis de humor, uma vez que a utilização de grande parte dos recursos estilísticos identificáveis na literatura carnalizada “permite descobrir o novo e o inédito” (MORAES, 1993, p. 71 *apud* BORGES, 2006, p. 163).

Ao fim de seu texto, a pesquisadora postula que essa literatura carnalizada seria expressa inclusive na seleção dos personagens, que são extremamente diferentes entre si, os quais vivenciam uma total revolução empreendida pela vitoriosa ação dos empregados contra os patrões.

2.4.4.20 “A Ironia em ‘Papos de Anjo’ e ‘Passando a Ferro’”

Nesse ensaio, Tatiane Regina de Azevedo, assim como Taíse Milhomem Borges, autora do décimo nono capítulo do livro que estamos analisando, ou seja, do texto “Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove: O Teatro Infantil de Sylvia Orthof”, também faz referência à dissertação de Maria Heloisa de Melo Moraes (1993)⁵¹. Com base nesse trabalho, Azevedo recorre à Moraes, mas não focaliza

⁵¹ A dissertação de mestrado Maria Heloisa de Melo Moraes foi defendida em 1993, sob o título de *As Formas de Humor em Sylvia Orthof*. Essa foi descrito a segunda dissertação que identificamos no levantamento de estudos voltados às obras orthofianas.

necessariamente o emprego da carnavalização, como havia feito Taíse Milhomem Borges. A proposta de Azevedo vislumbra então, uma perspectiva mais ampla do conceito de ironia difundido por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), obra na qual o autor afirma que esse traço “tende ao riso contido”, ou seja, mais “abafado”, mas por isso e mesmo bem mais “irônico” e “inquiridor”, (AZEVEDO, 2006, p. 166), conforme a pesquisadora sustenta ao examinar os contos⁵² “Papos de Anjo” e “Passando a ferro”.

Outra obra que fundamenta o estudo realizado pela pesquisadora seria o *Dicionário de termos literários* (1974), de Massaud Moisés, para quem “a ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso” (MOISES, 1974, p. 295 *apud* AZEVEDO, 2006, p. 166). A partir dessa conceituação, a articulista aponta quais são os indícios de uma perspectiva mais irônica estabelecida por Orthof, que conduzem seu leitor do risível à reflexão e à crítica em contos como “Papos de Anjo” e “Passando a ferro”, textos presentes em *Papos de Anjo* (1987).

Seguindo essa perspectiva, Azevedo faz uma breve ressalva no tocante ao gênero textual das composições em análise, justificando que, apesar de essa classificação não se constituir como seu principal foco de atenção, caberia informar que os dois textos seriam, na verdade, crônicas, pois faltariam a eles dois elementos indispensáveis ao conto: o conflito e o desfecho. Além disso, a pesquisadora justificaria que, como costuma acontecer em crônicas, nessas duas obras ocorre uma humanização de situações corriqueiras que, nesse caso, resulta do questionamento de temas sociais e a forma como eles são trivializados:

Em “Papos de anjo”, uma voz em terceira pessoa mostra um grupo de senhoras elegantes e bem vestidas que se reúnem em um chá beneficente, para as “órfãs do Perpétuo Socorro”. Na roda das madames, entre conversas fúteis e petiscos, pãezinhos e doces portugueses, uma das senhoras – Antonieta- anuncia sua nova campanha, “coisa de doação de córneas”. A ironia maior desse conto reside no fato de a “caridosa” madame, apesar de fazer a tal campanha, ainda não se sentir preparada para doar seus próprios olhos. (AZEVEDO, 2006, p. 166).

Ainda nesse sentido, a articulista faz menção à dissertação de mestrado de Cruvinel (1991), pois nessa pesquisa a autora, com base na obra *Os chistes e a sua relação com o inconsciente* (1977), de Freud, postula que o cômico pode ser

⁵² Esses textos são definidos como contos pela ensaísta Tatiane Regina de Azevedo.

identificado nos fatos, nos atos, na personalidade e nos costumes das pessoas. Essa característica, segundo Azevedo, é evidenciada em todo esse conto e, mais especificamente, na postura de Antonieta, quando diz que sua família deverá encher seu caixão de inseticida, para que “nenhuma minhoquinha, se alimente de sua carne” (ORTHOF, 1987, p. 34 *apud* AZEVEDO, 2006, p. 166).

O egocentrismo da personagem, que demonstra tamanha preocupação com sua integridade física, mesmo após a morte, seria um dos traços que atestariam seus interesses, assim como das demais senhoras ali presentes. Os objetivos de tais pessoas em nada condizem com a compreensão da relevância de causas humanitárias ou filantrópicas:

Como vemos, a conversação das senhoras situa-se em um plano etéreo distante dos problemas sociais. Estão em um chá beneficente para os pobres, frisemos. Suas mentes, porém, vagueiam por outra realidade, onde as grandes questões se resumem as suas economias, seus bordados e, como não poderia deixar de ser, aos seus dotes culinários. Em outro momento do texto, as mulheres sentem-se extasiadas com os deliciosos, toicinhos-do-céu e papos de anjo que são servidos durante o chá. Em suma é isso, além de se deliciarem os anjos papeavam. (AZEVEDO, 2006, p. 168).

Com relação ao conto “Passando a Ferro”, a articulista chama atenção para o que define como monólogo de uma mulher negra em processo de reavaliação da própria vida. A situação apresentada nesse texto seria ainda, segundo a pesquisadora, totalmente antagônica à descrita no conto anterior:

No segundo conto em análise, “Passando à ferro”, temos uma situação oposta à do conto anterior. Nele acompanhamos o solilóquio de uma negra, de baixo poder econômico e de pouca instrução, que tece comentários diversos acerca das atitudes “pouco descentes”, das negras da cidade, que ficam nos comícios “sambando, de vestido mal tampando as vergonhas [...] pro mode fazer os candidatos ganhar a eleição”. (ORTHOF 1987, p. 41 *apud* AZEVEDO, 2006 p. 169).

A pesquisadora não deixa de ressaltar, no entanto, o estranhamento decorrente das constatações tecidas pela protagonista, pelo fato de ela recriminar a atitude das outras mulheres ao mesmo tempo em que afirma já ter trabalhado no prostíbulo:

São deveras interessantes, e não menos irônicas, as considerações, que a protagonista faz. Neste conto, a ironia é acentuada quando ela, ao mesmo tempo que recrimina as atitudes “desavergonhadas” das negras ditas “modernas”, afirma, orgulhosamente, ter trabalhado na

“zona” antes de ir “pro ferro engomar”, e que suas filhas também fazem esse tipo de serviço, ou seja, são prostitutas. A diferença está em que elas fazem tal serviço “tudo dentro da ordem e progresso” (ORTHOF, 1987, p. 41). Não poderíamos deixar de destacar, também, a ironia da expressão ordem e progresso, lema da bandeira nacional, utilizada em um contexto tão inusitado. (AZEVEDO, 2006 p. 169).

Ao comparar os dois contos, a articulista conclui que ambos apresentam temáticas relacionadas à desigualdade econômica e às práticas sociais. Ela destaca, no entanto, que “Papo de anjo” está imerso em uma realidade mais doce, enquanto “Passando a ferro” apresenta uma conotação mais forte, corroborada, sem dúvida, pela palavra “ferro”, já que os negros no tempo da escravidão eram marcados a ferro e agrilhoados a correntes (AZEVEDO, 2006, p. 170).

Para ela, o verbo passar pode ser entendido como um indicativo de que a protagonista, Cremilda, gostaria de “(re)passar” os fatos de sua vida de maneira a deixá-la com uma aparência melhor perante si mesma. O emprego do gerúndio serviria para testificar uma busca contínua de avaliação desempenhada pela personagem.

O conto desvelaria, então, a realidade dos socialmente marginalizados. Para descrever com maiores detalhes esse distanciamento entre as narrativas, a pesquisadora identifica também na fala da “passadeira” a ausência de concordância verbal, o coloquialismo e o desvio a norma padrão, como no trecho em que ela justifica a necessidade de bailarinas ocuparem palanques, “pro mode fazer os candidatos ganhar as eleição” (ORTHOF, 1987, p. 40 *apud* AZEVEDO, 2006, p. 170).

Nesse sentido, a autora do artigo questiona se por meio da elaboração desses personagens “estereotipados, quase caricaturais”, Orthof não estaria tentando despertar o leitor para certos comportamentos, já aceitos, sem estranhamento em nossa cultura. Para reforçar essa reflexão sobre como a ironia que perpassa os dois textos, Azevedo faz alusão ao capítulo “O universo lúdico de Sylvia Orthof”, publicado por Silva e outras duas organizadoras a partir de *Literatura Infanto-juvenil: Prosa & Poesia* (1995).

2.4.5 “‘*Minha Vida de Menina*’, ‘*Infância*’ e ‘*Os Bichos que Tive*’: O Gênero Autobiográfico e a Representação da Infância na Literatura” (2008)

O periódico *Resgate*, produzido pela Universidade Estadual de Campinas desde 1990, apresenta resultados de pesquisas da comunidade acadêmica nacional e internacional. Entre esses trabalhos, podemos citar o texto elaborado por Celdon Fritzen, professor da Universidade do Extremo Sul Catarinense de Criciúma e Gladir da Silva Cabral, docente da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A análise publicada no volume 16, número 1, de 2008, propõe uma abordagem comparativa de três narrativas memorialísticas, *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley, *Infância*, de Graciliano Ramos e *Os Bichos que Tive*, de Sylvia Orthof. Essas produções literárias são focalizadas a partir da observação de processos de representação de si, empregados pelo relato autobiográfico.

Para os pesquisadores, ao se pautar fundamentalmente na imaginação, o livro de Orthof fere o pacto autobiográfico, já que as lembranças nele expostas extrapolam a realidade. Essa transgressão, no entanto, deve ser analisada, segundo Fritzen e Cabral, por dois vieses.

O primeiro diz respeito às incertezas da memória, pois ela costuma ser atravessada por sonhos que confundem o passado, como ocorre na obra de Graciliano Ramos, logo na abertura do livro: “A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, e quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutro posterior, julgá-lo-ia sonho” (RAMOS, [19--]; p. 190-191 *apud* FRITZEN; CABRAL, 2008, p. 57).

Quanto ao segundo viés, os autores acrescentam que a própria fantasia existente na obra pode ser vista como uma representação mais verossímil da infância, pois “a supressão do tempo linear, pelo tempo cíclico” (FRITZEN; CABRAL, 2008, p. 58) aproximaria o gênero autobiográfico do modo como a criança observa a realidade.

Desse modo, os pesquisadores concluem que a obra *Os bichos que tive* constitui-se, assim como os livros de Graciliano e Morley, em uma representação de si que é também um diálogo com o outro, ou seja, a narrativa em questão estabelece um nexo entre o que seria particular ao indivíduo e os fatos históricos. Ao identificarem essa intertextualidade, Fritzen e Cabral (2008), embora não

referenciem o artigo produzido em 1995 por Silva⁵³, apresentam argumentos que atestam a tese levantada pela pesquisadora, segundo a qual é possível estabelecer laços entre o livro de Graciliano Ramos e a série de contos publicada por Orthof em 1983.

2.4.6 “Uma Adolescente como as Outras? - Sylvia Orthof e o Mercado Editorial” (2011)

Nesse artigo publicado por meio da revista *Semioses*⁵⁴, Raquel Cristina de Souza e Souza⁵⁵ atribui grande relevância à obra *Mais-que-perfeita adolescente* (1994), de Sylvia Orthof, destacando que o livro, além de promover o desenvolvimento semântico, contribui para a formação de leitores estéticos.

Em linhas gerais, é disto que o livro trata: Bia tem quatorze anos e adora escrever. Quer publicar um livro, mas é rejeitada pela única dona de editora que conhece, dona Inácia, a tia de um colega de escola (por quem, aliás, é apaixonada). O que a deixa mais transtornada é certeza de que seu texto foi preterido sem ser lido, embora tenha recebido ressalvas quanto a problemas de gramática. Está aí o germe de uma crítica bem-humorada – mas não menos contundente – sobre os ditames da indústria editorial. Bia passa, então, a maquinar um crime “mais-que-perfeito”: assassinar, por vingança, a tal dona da editora. É a obsessão por esse assassinato que move a escrita da garota. (SOUZA, 2011, p. 86).

Segundo a pesquisadora, a protagonista decide expressar suas emoções a partir da criação de uma narrativa ficcional, gênero que lhe permite expor diversas inquietações comuns à adolescência, entre as quais se destaca o inconformismo com as produções destinadas ao público juvenil. Desse modo, Bia emprega em todo texto uma linguagem informal, por meio da qual demonstra ser diferente da maioria das personagens juvenis presentes na literatura massificada, que tende a padronizar condutas e personalidades menos expressivas, manifestas por personagens mais contidas

Decido que sou escritora. Se você não estiver de acordo, dane-se!
Sei que tenho talento. Eu tinha que ter algo de bom, né? As pessoas

⁵³ Artigo “O universo lúdico de Sylvia Orthof”.

⁵⁴ Rio de Janeiro, v. 01, n. 08, fev. 2011.

⁵⁵ Mestre (UFRJ) e Professora de Língua Portuguesa e Literaturas (Colégio Pedro II).

vivem dizendo que sou respondona, metida a coisa, que não me enturmo... METIDA A COISA TEM CRASE? (ORTHOFF, 1994, p. 5 *apud* SOUZA, 2011, p. 86).

Para comprovar como esse registro informal contribui não só para a verossimilhança do relato, mas também para a proposição de diversos questionamentos relacionados ao teor autorreferencial do texto que conta com a contribuição do leitor, a pesquisadora menciona o capítulo “MINTO OU DIGO A VERDADE?”:

O livro é cheio de espaços em branco que se associam a momentos de pausa ou hesitação no meio da enxurrada de pensamentos. É esclarecedor a esse respeito o trecho em que Bia, trabalhando na editora durante as férias para ganhar uns trocados, se vê na difícil situação de ter que mentir para outro jovem a pedido de sua chefe. Dona Inácia não leu o texto do rapaz, mas fingiu que leu (assim como fez com Bia), e justificou com desculpas pouco esclarecedoras a recusa. Bia, enquanto secretária, era quem deveria dar o recado, mentindo sobre a presença da senhora na editora. No momento de indecisão, abre-se um capítulo chamado MINTO OU DIGO A VERDADE?, ao qual se segue meia folha de espaço em branco, e logo depois novo capítulo: VERDADE OU MENTIRA? (SOUZA, 2011, p. 86).

Em meio às inúmeras considerações de ordem metatextual, a articulista destaca também como a protagonista traz à tona dúvidas comuns a essa etapa da vida, que são postas em evidência a partir da perspectiva de uma adolescente. Trata-se de questões que muitas vezes nem chegam a ser consideradas por adultos.

O desapontamento em relação a personagens mais velhas é revelado em tom de brincadeira, quando a protagonista afirma que tornar-se adulto é o mesmo que “adulterar”, ou seja, falsificar a realidade e abrir mão das próprias convicções, o que gera insegurança.

Esses aspectos deixados suspensos sugerem ao leitor a necessidade de reavaliação do que está sendo dito pela narradora, pois ela indica a existência de razões encobertas que justificam suas possíveis mentiras, ao deixar claro que, em verdade, ela não cometeu nenhum tipo de crime, uma vez que a morte de dona Inácia não passava de um mero pretexto para a elaboração da narrativa.

Essas considerações partilhadas pela articulista fundamentam-se de um outro texto, que consiste em um “Manual do Professor Digital para a obra Mais-que-perfeita adolescente” (2018). Por meio dessa proposta, apresentada pela editora

Dueto, Amanda Leal de Oliveira realça algumas características dos textos orthofianos que surpreendem o leitor, como a irreverência, o humor, a liberdade e a criatividade:

[...] Em mais que perfeita adolescente, por exemplo, Sylvia nos apresenta uma personagem adolescente que escreve, ela mesma, um livro: mas Bia, a narradora-protagonista é uma jovem rebelde que não escreve um diário e, sim, um livro de ficção. Esse processo de construção do livro da personagem protagonista se dá em diálogo com própria construção do livro que o leitor tem em mão: a crise na escolha das palavras, os espaços em branco, o medo da avaliação... tudo isso está presente no livro que Bia escreve e no que lemos também. (OLIVEIRA, 2018, p. 9).

A responsável pela elaboração do manual menciona que os autores de títulos literários juvenis não podem desconsiderar que os leitores pertencentes a essa faixa etária estão passando por um processo de formação marcado por vários níveis, ou seja, a juventude inclui fases distintas. Essa perspectiva reforçada pela autora nos faz lembrar alguns dos apontamentos que mencionamos na introdução de nosso trabalho, quando fizemos referência à tese de nosso orientador João Luiz Ceccantini e ao capítulo “Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre a literatura juvenil”. Esse texto foi publicado pela crítica literária portuguesa Maria Madalena M. C. T. da Silva como parte da coletânea *A narrativa Xuvenil a Debate (2000-2011)*, organizada por Rechou, Lópes e Rodriguez em 2012.

Apesar não de não mencionar em suas referências nem a tese de Ceccantini nem o capítulo da escritora portuguesa, Oliveira também justifica que as obras voltadas a adolescentes não podem desconsiderar a diversidade de opiniões apresentada por esse público leitor que inclui “diferentes níveis de conhecimentos e visões de mundo” (OLIVEIRA, 2018, p. 12). Desse modo, a autora do manual conclui que essa obra de Orthof atesta o quanto suas produções envolvem questões atuais que fogem a uma proposta de literatura bem-comportada.

2.4.7 Coletânea de Artigos Sylvia Orthof: Um Ramalhete de Histórias (2017)⁵⁶

A análise dessa obra nos conduziu à percepção de que parte do seu prefácio foi produzida por Ana Lúcia Brandão, autora da terceira dissertação de referida

⁵⁶ Optamos pelo emprego da expressão artigo pelo fato de ser esse o termo utilizado na quarta capa do livro.

nesse levantamento, no qual buscamos manter uma ordem cronológica quanto à apresentação desse tipo de pesquisa.

Nesse texto de apresentação, a pesquisadora faz alusão a produções literárias de Orthof como *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1981), obra que, conforme observamos, constitui-se como uma das principais composições investigadas em seu trabalho defendido em 1994.

A escritora destaca na introdução da coletânea de 2017 – ainda que indiretamente, pois ela não cita títulos, mas apenas o protagonista – a ganância evidenciada pelo principal personagem de *No fundo do fundo, Lá Vai o Tatu Raimundo* (1984), “que descobre petróleo e cujo poder econômico grandioso reúne gente do mundo inteiro... até mesmo Delfim Neto que já tinha ocupado o cargo de ministro da economia” (BRANDÃO, 2017, p. 13). Após focalizar essas e outras características da escritora, como a paixão por música e artes plásticas, a pesquisadora convida o leitor a conhecer, por meio dos artigos que compõem essa antologia, outros aspectos do universo orthofiano.

Assim como Brandão, Cristina Villaça e José Prado, enquanto coordenadores dessa homenagem prestada à Sylvia Orthof, reforçam que a autora reinventou a tradição de contar histórias, ao produzir obras literárias marcadas também sotaque teatral. Os autores ressaltam que, na metade da década de 1970, o mundo ainda vivia intensos reflexos das revoluções. Nesse contexto, os inúmeros protestos alavancados primordialmente pelos Estados Unidos, França, Alemanha, Polônia e a anteriormente chamada Tchecoslováquia trouxeram à tona o discurso de jovens preocupados em discutir o capitalismo, o repúdio ao racismo, a busca pela liberdade de expressão, reflexões acerca do feminismo e da sexualidade.

A realidade do Brasil, marcada por atos como AI 5, contribuía para que grande parte da população demonstrasse seu inconformismo em relação à ditadura militar. Desse modo, mesmo em meio aos vinte anos de autoritarismo, destacou-se um grito expresso na educação e nas artes que movimentou o mercado editorial do livro infantojuvenil:

O cuidado das novas edições, com ilustrações atraentes e enredos comprometidos com os novos ventos, atraiu não apenas novos leitores, mas formou uma geração de autores, muitos ainda em fértil atuação, que procuraram oferecer alternativas mais profícuas para a reflexão e a crítica. A busca por uma sociedade mais justa, livre de preconceitos e diferenças sociais, o respeito pelo próximo e a

liberdade de opinião são notoriamente conteúdos recorrentes na literatura infantojuvenil contemporânea. Hoje o livro infantil é visto como formador. Bons autores contemporâneos indagam, questionam, provocam e convocam seus leitores a tomarem uma postura mais crítica diante das injustiças e acenam a necessidade de constante reflexão acerca dos problemas do mundo. (VILLAÇA; PRADO, 2017, p. 20-21).

Ainda de acordo com os pesquisadores, o alto índice de popularização experimentada pela literatura juvenil fez com que esse momento fosse equiparado ao período lobatiano, pois se torna nítido o impacto causado pelas edições da revista *Recreio*, periódico no qual Orthof passou a publicar:

Trazida para a literatura infantil e juvenil pelas mãos de Ana Maria Machado em meados dos anos de 1970, Sylvia, já madura, passou a produzir freneticamente para a revista *Recreio*, então comandada por Ruth Rocha. Sua produção artística até aí voltada, exclusivamente para as artes cênicas, encontrou uma nova dinâmica: do teatro para a literatura, da ação para a narração. A nova atividade não a afastou da primeira Orthof, construiu um caminho, uma via de mão dupla, na qual transitava sem se perder. No conjunto de sua obra narrativa pode-se perceber um delicioso sotaque teatral, herança de toda uma vida dedicada à encenação. (VILLAÇA; PRADO, 2017, p. 21-22).

Os autores sublinham como o texto orthofiano transcende o caráter informativo e não se restringe ao lúdico, moralizador ou exemplar, contribuindo para que o leitor tenha seu senso crítico enriquecido, no que diz respeito ao seu universo textual e cultural, por meio de uma reinvenção da “contação de histórias”. Esses apontamentos nos fazem lembrar duas críticas literárias mencionadas em nossa introdução: Nelly Novaes Coelho, autora de *O Dicionário Crítico da Literatura Infantil e juvenil brasileira* (1983) e Fanny Abramovich, que publicou *Sylvia sempre surpreende* (2007). Essas são obras que contextualizam o lugar ocupado por Orthof em meio a outros autores da literatura infantojuvenil brasileira que romperam paradigmas sociais a partir de meados da década 1970.

Esse tom de admiração pela autora é mantido pelo escritor Ricardo Benevides, autor do primeiro capítulo desse livro, denominado “Subversão e Transgressão na escrita de Orthof”. Nele, o pesquisador faz um levantamento de como a subversão e a transgressão se fazem presentes em grande parte da produção orthofiana:

Conto sempre, com muito orgulho, de quando editei ao lado do meu mestre Raul Machado, o livro *Fada fofa, onça fada*, na Ediouro

(1998). A personagem já era um sucesso, aparecera nos livros *Manual de boas maneiras de fadas*, *Fada Fofa e os sete anjinhos* e *Fada fofa em Paris* - agora retornava numa história ainda mais absurda (no bom sentido, sempre) cheia de invenções: fada fofa disse assim: Vou inventar, num bailado, uma história bailareco, vou dançar o que invento. Para isso, eu chamo o vento! E então começam as subversões da língua: Ó vento, que vento frade, vamos bailar uma história de risadinha e bestagem? Uma história inventadeira, de vento, pé, brincadeira, dançadeira e amolecada? História Ventadafaca? (BENEVIDES, 2017, p. 36, grifo do autor).

De modo semelhante, o escritor e ilustrador Luiz Raul Machado focaliza em “Sylvia um caso sério de poesia” o lirismo orthofiano, estabelecendo um diálogo entre as produções da autora e de outros literatos, entre os quais menciona Cecília Meireles e Mário Quintana. O artista cita ainda algumas dificuldades pelas quais Orthof passou:

Em 1996, eu era editor da Ediouro e, junto com Sylvia, bolamos um tiro infalível para vender montes de livrinhos de poesia. Eram livros pequeninhos a um ou dois reais, para adolescentes darem de presente em dia dos namorados e outros dias. O plano resultou num estrondoso fracasso, o texto era lindo e só ganhou uma edição à altura pela Rovel em 2010: *Adolescente poesia*. (MACHADO, 2017, p. 46, grifo do autor).

Outros dados comuns à tessitura de Orthof são observados também pelo editor José Prado em “A viagem de um barquinho: Sylvia Orthof do teatro para literatura”, texto no qual ele elenca fatos que considera relevantes quanto ao ingresso da autora no cenário da literatura infantil brasileira, assim como algumas especificidades relacionadas ao público de suas obras:

Na língua literária de Sylvia Orthof, nota-se uma predileção pela oralidade da infância e pela coloquialidade da juventude e evidencia-se a preocupação da autora com adequação da linguagem ao leitor e à gramaticalidade inerente a ele. Essa, entendida como gramática natural, isto é, o conhecimento necessário para indivíduo usar a língua na comunidade a que pertence. (PRADO, 2017, p. 58).

Uma linha mais teórica é proposta pela pesquisadora Antonella Catinari, que, em “Uma conversa entre duas fadas: Orthof e Walsh”, analisa o diálogo estabelecido entre Sylvia Orthof e outra escritora que dedicou sua carreira ao humor na literatura infantojuvenil, a argentina Maria Helena Walsh.

Em seguida, o poeta Leo Cunha apresenta, por meio do capítulo “Guardachuvando doideras: o humor orthófico e sua recriação em ‘Joselito seu

esporte favorito”, uma série de considerações fundamentadas na dissertação de mestrado de Brandão (1994), pesquisa que o instigou a conhecer alguns novos personagens do universo humorístico orthofiano.

Apresenta-se, na sequência, o capítulo “Desconstrução e humor em fada fofa de Sylvia Orthof”, de Cíntia Barreto, que aprofunda questões relativas aos aspectos cômicos das fadas, indicando como a autora apresenta personagens que se distanciam do comportamento esperado pelo leitor, levando-o a rir e incentivando-o a conhecer novas culturas.

O último dos sete estudos apresentado por meio dessa coletânea é de autoria de uma de suas organizadoras, Cristina Villaça, que, ao aprofundar algumas leituras dispostas em sua dissertação de mestrado,⁵⁷ intitula esse capítulo como “Novos finais felizes: a revolução do feminino em Sylvia Orthof”. Sua dissertação, conforme já mencionamos, foi defendida em 2004, sob o título de “Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth rocha e Sylvia Orthof”.

2.4.8 “*Meus Vários Quinze Anos* de Sylvia Orthof e a Formação de Leitores” (2018)

Publicado em 2018 pela revista Ecos, “‘*Meus Vários Quinze Anos*’ de Sylvia Orthof e a Formação de Leitores” apresenta um estudo sobre o papel destinado à literatura infantojuvenil em meio ao processo de formação intelectual de leitores juvenis. Por meio dele, Elizete Dall’Comune Hunhoff e Sandra Sara de Oliveira⁵⁸ propõem uma análise da produção orthofiana fundamentada em referenciais bibliográficos de autores que trazem à tona a discussão sobre questões sociais tais como Coelho (2000)⁵⁹, Lajolo (2006)⁶⁰, Orthof (1997)⁶¹, Zilberman (2005)⁶², dentre outros. Com base nesses títulos, Hunhoff e Oliveira demonstram que a protagonista de *Meus vários quinze anos* deve ser interpretada como uma personagem em

⁵⁷ Trabalho apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁵⁸ Componente do Grupo de Pesquisa “Literatura Infantojuvenil: Poesia e Prosa – LIPP”, UNEMAT.

⁵⁹ COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil*. São Paulo: Moderna, 2000.

⁶⁰ LAJOLO, Marisa; ZILBERAN, Regina. *Literatura infantil brasileira histórias e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

⁶¹ ORTHOF, Sylvia. *Meus Vários Quinze Anos*. 3. ed. São Paulo: FDT, 1997.

⁶² ZILBERMAN, Regina. *Como e Porque Ler a Literatura Infantil Brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

evolução, pois, no decorrer da narrativa, Violeta não permanece imune às transformações que marcam sua trajetória:

“Meus Vários Quinze Anos” tem como personagem principal Violeta. O enredo é narrado em primeira pessoa, pela personagem que conta sua história. Inicia com os primeiros quinze anos, depois vem o segundo, até o quinto, constituindo o título da obra. Violeta descreve a sua vida, fala sobre seus sentimentos, paixões, comportamentos. São retratados no livro assuntos cotidianos, problemáticas, típicos dos seres humanos, descobertas, decepções, tudo que acontece no decorrer da vida, garantindo, dessa forma, que o leitor, ao ler a obra, envolva-se, emocionalmente, com o enredo. Violeta narra as grandes etapas de sua vida, contando-as de quinze em quinze anos. (HUNHOFF; OLIVEIRA, 2018, p. 40, grifo do autor).

Para as pesquisadoras, as atitudes da protagonista mostram como ela aprende a lidar com empecilhos apresentados em vários momentos, sob as mais diversas formas. Essa construção de identidade retrata a necessidade do abandono a rótulos e a busca constante pelo próprio aprimoramento, bem como pela emancipação de uma mulher que não aceita mais ditames machistas.

2.4.9 “A Seguir, Cenas do Próximo Capítulo: Uma Reflexão Sobre o Gênero Literário Novela na Formação do Leitor (2019)⁶³

Nesse artigo, Fernando Teixeira Luís⁶⁴, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira⁶⁵ e Berta Lúcia Tagliari Feba expõem algumas reflexões acerca da categorização do gênero textual novela e verificam como ele se inscreve no território da produção literária juvenil. Os pesquisadores também observam dados relacionados à inserção dessa estrutura textual nos livros didáticos e apresentam uma possibilidade de leitura da obra *Mais-que-perfeita adolescente*, de Sylvia Orthof (2014)⁶⁶, verificando o modo como ela é descrita pelo Guia do PNLD Literário de 2018.

Ao se ater mais especificamente à subversão do gênero novela, a investigação proposta pelos pesquisadores citados diferencia-se da análise voltada à outra apreciação crítica desse mesmo livro, já citada em nosso trabalho, publicada no artigo “Uma adolescente como as outras - Sylvia Orthof e o mercado editorial”

⁶³ Artigo publicado em 2019 por meio da Revista Textura.

⁶⁴ UNOESTE (fer.luiggi@hotmail.com).

⁶⁵ UNESP Assis (elianegalvao13@gmail.com).

⁶⁶ A primeira edição da obra foi publicada em 1994.

(2011), de Raquel de Souza e Souza. Desse modo, Luís, Ferreira e Feba identificam a presença dessa obra orthofiana em meio a outras produções literárias contempladas pelo programa federal, observando como a inserção desse livro deveria ser acompanhada por textos que abordassem sua estrutura composicional.

Ao examinarem parte do material didático oferecido às instituições públicas de ensino médio, os pesquisadores relatam ter encontrado diversos questionários que, em função de sua superficialidade, não conduzem o discente a uma compreensão mais ampla sobre as peculiaridades fundamentais da escrita literária. Desse modo, os autores buscam problematizar o gênero novela, ressaltando o espaço que deve ser reservado a ele em meio às aulas de Língua Portuguesa, nas quais os professores podem contemplar a leitura integral de obras literárias e não apenas excertos.

Os pesquisadores identificam, então, diversos traços desse livro de Orthof que remetem a títulos como *Lazarillo de Tormes* (1554) e *Dom Casmurro* (1900), os quais colaboram para a formação do gosto literário e para que o leitor sinta necessidade de manter-se fiel à leitura da obra:

[...] seduzindo o destinatário, a partir de uma retórica que mistura o léxico de uma adolescente rebelde – com todos os anseios e receios inerentes a essa faixa etária – a uma postura bastante irônica, e às vezes amarga, perante as adversidades do próprio cotidiano. As desventuras dessa narradora-protagonista ardilosa podem ser visualizadas de imediato. O primeiro parágrafo da obra revela sua insubmissão, contrariando as expectativas dos adultos que com ela convivem, abordando-os como alvo de sua inconstância... (LUÍS; FERREIRA; FEBA, 2019, p. 140-141).

As observações expostas nesse artigo conduzem-nos à percepção de que a autora da novela em questão evidencia “um mundo às avessas” (LUÍS; FERREIRA; FEBA, 2019, p. 141), ao fugir do desfecho esperado, contribuindo para a ampliação da capacidade crítica do leitor por distanciar-se da exemplaridade propagada pelos livros tradicionais,

Essa fuga ao convencional promove não somente o riso, mas um confronto de ideias sobre o papel desempenhado por outros personagens da narrativa citada, como dona Inácia, que se torna alvo de críticas da protagonista, pois nem mesmo o leitor escapa ao olhar atento da adolescente, que o observa como uma provável vítima de seu discurso.

A retórica de Bia também é analisada pelos pesquisadores em função das constantes digressões por meio das quais a narradora desconstrói figuras históricas, ao partilhar seus devaneios e desejos mais íntimos, estabelecendo certa cumplicidade com o leitor:

Mozart chegaria perto de mim, ele mudaria de século só por minha causa, e eu estaria de tênis.

– Eu te amo, love you, Bia!

Mozart tiraria a peruca branca, aquela roupa de cetim azul, as meias, os sapatos de verniz com fivelas. Mozart estaria quase despido, usando ceroulas...

Mozart começaria tirando minha roupa... Tiraria minha blusa, meu sutiã...

Sei que tenho seios bonitos...

Quando chegasse a hora, eu lá, firme, de tênis.

– Tira os sapatinhos, amor! – diria ele. Mozart ignoraria o termo “tênis”, com certeza.

– Não, eu tenho uma fantasia sexual, meu Johann Sebastian!

– Eu não sou Johann Sebastian. Você me traiu com Bach?

– Perdão, comecei a me interessar por música clássica faz pouco tempo. Eu entendo mais de Madonna, sabe? [...]

Pronto. Mozart se danou e foi embora.

Ainda bem que não tirei o tênis! (ORTHOFF, 2014, p. 53-55 *apud* LUÍS; FERREIRA; FEBA, 2019, p. 142).

Por fim, os pesquisadores reiteram que essa narradora traz à tona um amplo questionamento acerca do conceito de produção literária por meio da própria literatura, ao transgredir o gênero novela, distanciando-se de uma visão idealizada ou verdadeira, já que a estruturação de seu texto integra diferentes gêneros textuais.

As considerações expostas nesse artigo, assim como as reflexões apresentadas nos demais trabalhos identificados em nossa pesquisa, permitem observar como a produção juvenil de Orthof emprega uma linguagem informal, que se aproxima da fala comum a um adolescente. A aparente sinceridade demonstrada por seus narradores é reforçada pelo reconhecimento de suas vulnerabilidades, quando eles descrevem o processo acelerado de escrita, ao qual se submetem em função da cobrança do mercado editorial.

Narradoras, como a escritora Sylvia, apresentada em *Se a memória não me falha* (1987), demonstram toda sua exaustão e transmitem ao leitor o papel de autor, delegando a ele a responsabilidade pela definição do desfecho dessa narrativa, já que a “Sylvia” está “enjoada” de tanto escrever. (ORTHOFF, 2012, p. 111). Essa liberdade com a qual a narradora-protagonista se expressa é inerente ao

caráter metaficcional de algumas obras orthofianas, as quais são marcadas por questionamentos relacionados ao valor estético que norteia o processo de elaboração da obra literária.

Com base na observação dessa característica, identificamos a necessidade de propor uma análise que será apresentada no próximo capítulo de nosso trabalho, no qual buscaremos demonstrar como nove narradores elaborados por Orthof, utilizam estratégias para convencer seus leitores a terem uma participação efetiva no processo de construção dessas obras.

3 A PRODUÇÃO JUVENIL DE SYLVIA ORTHOF: FICÇÃO E METAFICÇÃO

A análise dos dados elencados no capítulo anterior nos conduz à identificação da necessidade de estudos sobre alguns diferentes aspectos da produção orthofiana compreendida entre os anos de 1987 e 1997. Entre esses, podemos destacar o caráter metaficcional das obras e a relação que estabelecem com a poesia, a música, a religião e o teatro. Esses livros contam, assim, com o conhecimento prévio, a historicidade e o gosto de quem irá interpretar seu discurso, que é apresentado de diversas formas, de um bilhete deixado pela protagonista a um logotipo por ela observado; de uma frase de seu diário até mesmo a uma receita de pudim.

A alusão é feita por meio de paródia, citação, paráfrase e outros recursos que lançam mão do discurso alheio, sobre o qual o narrador passa a tecer reflexões, contando, constantemente, com a sagacidade do leitor a quem cabe a ressignificação textual. Diante de tantos recursos que atestam o caráter metaficcional de diversos textos publicados por Orthof, importa elencarmos de modo mais detalhado os principais motivos que nos levaram a estabelecer essa relação entre a produção orthofiana e alguns tópicos de uma série de estudos fundamentados nessa extensa discussão surgida na literatura sobretudo a partir da década de 1960 e estendida até os dias de hoje.

Tendo em vista o vasto número de autores consagrados que empreenderam debates sobre a metaficcionalidade, desde esse período, ressaltamos o quanto se torna difícil elencar os inúmeros referenciais, focos, variações conceituais, apresentados em trabalhos monográficos, capítulos de livros e artigos sobre o assunto. Desse modo, importa destacarmos que, diante da necessidade de fundamentarmos nossa análise em estudos essenciais à compreensão desse conceito, definimos que faríamos uma menção, ainda que pequena, a alguns clássicos produzidos sobre essa temática.

Trata-se de trabalhos que apontam definições essenciais sobre a escrita metaficcional, inserindo-a em relação a discussões literárias e filosóficas apresentadas em estudos pautados pela reflexão sobre o que seria o realismo; antirrealismo; o estruturalismo e o pós-estruturalismo; a modernidade e a pós-modernidade, entre outros conceitos.

Nesse sentido, destacamos que diante da dificuldade de acesso a edições traduzidas desses estudos, sentimos a necessidade de ampliarmos nossas leituras sobre essa temática a partir da coletânea *Metafiction*, organizada pelo editor Mark Currie. Trata-se de uma obra que abarca alguns dos principais escritos da crítica literária e da teoria sobre o tema, dentre os quais destacamos os textos: “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”, publicado inicialmente por Patricia Waugh em 1984, e “Historiographic Metafiction”, de Linda Hutcheon, que teve sua primeira publicação realizada em 1988.

Diante da dificuldade de acesso a uma versão traduzida da obra, inicialmente publicada em 1995, acabamos por utilizar uma edição de 2013, que nos permitiu observar como esses autores definiram conceitos complementares em relação à abordagem da metaficção, enquanto função literária.

De maneira semelhante, buscamos elencar ainda, por outro lado, sob o ponto de vista de uma abordagem histórica da produção literária, certos momentos e movimentos literários nos quais que a função metaficcional assume total predominância no texto narrativo.

Apesar de estarmos cientes da impossibilidade de chegarmos a um conceito fechado sobre o assunto, pretendemos estabelecer relações, neste capítulo, entre as definições e usos da metaficção identificados, ainda que enfatizem aspectos distintos entre si, na medida em que isso enriquece uma discussão que traz em seu cerne a própria ideia de pluralidade.

3.1 Fronteiras entre ficção e crítica: a função do texto metaficcional

Para que possamos caminhar em direção a uma definição sobre o conceito de metaficção, ainda que bastante ampla, julgamos que seja indispensável prestar o devido reconhecimento a William Gass (1924-2017), professor de filosofia, crítico e romancista estadunidense cuja produção é profundamente marcada pela metaficcionalidade.

Gass é mencionado logo na abertura da introdução presente nessa coletânea organizada por Mark Currie, à qual tivemos acesso por meio dessa edição de 2013. Nesse capítulo ele é descrito como um dos principais teóricos responsáveis pela difusão do termo “metaficção”, a partir de 1970, quando ele passou a cunhá-lo, ao se

referir a ficções recentes que, de alguma maneira, versavam sobre a própria ficção, seu processo de elaboração e leitura (CURRIE, 2013).

Esses estudos acabaram sendo retomados por outros teóricos que se alinhavam a suas conclusões, pelo fato de perceberem a metaficção como um fenômeno importante e crescente na literatura do século XX, conforme atesta o texto “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”, publicado inicialmente por Patricia Waugh em 1984 e compilado na coletânea proposta por Currie em 2013.

Nesse capítulo, Waugh (2013) demonstra o quanto o contexto relativo a essa conceituação de metaficção é paralelo ao aparecimento de uma tendência surgida no interesse cultural geral, ao fim dos anos 1960, por teorias sobre como os seres humanos analisam, elaboram e mediam suas experiências no mundo. Tal período é descrito pela autora como uma época marcada por uma forte tendência de estudos que discorrem sobre a metaficção e que trazem à tona uma série de outras discussões importantes para cenário acadêmico, tais como metapolítica, metateatro e metateoria, ou seja, reflexões que estão voltadas à investigação sobre si mesmas, revelando-se, desse modo, como um instrumento nessa busca humana pela compreensão de suas vivências.

Waugh (2013) informa que nesse momento a literatura passa a ser também analisada pela apresentação que traz de indivíduos, vistos como modelos que podem ser úteis para a compreensão da construção da subjetividade do mundo externo aos romances, pois a atuação desses personagens possibilita uma reflexão sobre a realidade a partir de fundamentos relacionados às teorias filosóficas e linguísticas contemporâneas.

Com base nesses apontamentos da autora, podemos observar que, a partir de então, o estudo da metaficção passa a expandir o universo literário, uma vez que, conforme a ênfase da interpretação, a obra se revela como um espaço ideal para a proposição de debates sobre subjetividades e o modo como a sociedade se estrutura e se desenvolve a partir da linguagem.

É possível observar também, de acordo com Waugh (2013), o quanto esse diálogo recíproco entre as interpretações das produções literárias e os questionamentos sobre a realidade passa a ser compreendido com base nas estruturas da comunicação e da linguagem, sendo estabelecida uma constante comparação entre o mundo e uma dada obra metaficcional.

Esse crescimento de estudos literários e filosóficos subsequentes ao que fora iniciado como pesquisa a partir da década de 1970 é comentado também pelo próprio Marc Currie na introdução da coletânea, onde ele define metaficção como ficção com “autoconsciência, autopercepção, autoconhecimento, autodistanciamento irônico”. (CURRIE, 2013, p. 1, tradução nossa). No entanto, ainda segundo o autor, essa nova focalização do conceito de metaficção torna-se também problemática quando teóricos da pós-modernidade passam a discordar da possibilidade de qualquer tipo de individualidade ou autoconsciência do autor, justificando que o conceito de “autoconsciência” é ilógico.

Tais autores refutam, portanto, a ideia de que o texto esteja ciente de sua ficcionalidade, metaficcionalidade e assim sucessivamente ao indicarem outro problema. Este diz respeito à existência de uma lacuna entre um termo novo e as características por ele descritas, já bem definidas, na literatura clássica em obras de Dante e Shakespeare, por exemplo. Desse modo, Currie (2013, p. 1, tradução nossa) afirma que a “[m]etaficção’ pode ter consolidado seu lugar no léxico da crítica como um descritor derivado das preocupações ficcionais pós-modernas, mas poucos comentaristas propuseram a absoluta novidade da autoconsciência literária”. O autor não nega, portanto, a existência de estratégias autorreflexivas, mas questiona sua capacidade no sentido de ser o critério central para a análise e conceituação de um fenômeno complexo como a metaficcionalidade, presente na literatura há séculos. Para Currie, na década de 1970, convencionou-se observar como introspectivo e autorreflexivo algo que, na verdade, olha para o externo, pois muitas obras metaficcionais trazem referências aos clássicos, limitando a importância central do sentido da autorreflexão.

O autor enfatiza, portanto, que o estudo da metaficção deve ser feito a partir da consideração de um discurso limítrofe: “um tipo de escrita que se coloca na borda entre ficção e crítica, tomando essa borda como seu sujeito” (CURRIE, 2013, p. 2, tradução nossa). Tal definição confere à metaficção uma importância considerável em meio aos projetos literários modernos e pós-modernos, desde que ela apresente, implícita ou explicitamente, de forma clara, o modo como estabelece a relação entre ficção e crítica.

Isso significa que as suas instâncias mencionadas podem se identificar e se reconhecer como tal. Daí, novamente, surge a necessidade de que se tenha certo

cuidado em relação à vulnerabilidade da definição centrada em um olhar reducionista, voltada apenas à abordagem da ficção sobre ficção.

Nesse sentido, podemos concluir que o pleno funcionamento dessa definição só ocorre efetivamente quando dá fundamento a uma discussão contínua sobre metaficção, que deve ser baseada em questionamentos responsáveis pelo surgimento de novos critérios, tal como fizera Currie (2013). Assim, para o autor, a ideia de autoconsciência leva em consideração tanto a crítica como a ficção, que devem ser reconhecidas em seus papéis pela relação limítrofe, advinda do reconhecimento da intensa relação recíproca entre dois discursos semelhantes e progressivamente indissociáveis: “[u]ma explicação simples dessa inseparabilidade seria o fato de que os papéis de escritor e crítico são, frequentemente, ocupados pela mesma pessoa” (CURRIE, 2013, p. 3, tradução nossa).

Tal ideia contribui para a análise da figura do escritor/crítico, que encabeça tanto a produção quanto a recepção da ficção, ao assumir a figura de *autor* e de *leitor*, estabelecendo, por meio de seu texto, uma dinâmica paradigmática no campo da dialética inerente à metaficção. Cria-se, assim, um espaço favorável ao surgimento de críticos que se tornam grandes romancistas, graças ao elevado nível de percepção e profundo conhecimento a respeito do conteúdo crítico exigido pelo processo de elaboração de suas obras ficcionais.

Esse recorte defendido pelo teórico se revela tão valioso quanto adaptável, na medida em que não constitui um quadro estático, sendo demonstrado que não é possível falar em uma categoria rígida, como se a metaficcionalidade fosse, necessariamente, uma propriedade objetiva do texto. Segundo essa abordagem, a metaficção também pode ser vista como um recurso que envolve o uso de vários outros elementos, relacionados ou não, conforme estes se acercam da fronteira entre ficção e crítica. Trata-se de dados que apesar de não significarem em si metaficcionalidade, devem ser analisados em relação à função metaficcional,

Nessa perspectiva, a narrativa desfruta de total liberdade no que diz respeito à exposição de reflexões sobre si e ao emprego de recursos como o diálogo direto com o leitor, sem que se precise pormenorizar dados sobre o processo de elaboração do texto literário e os limites entre o que seria ficção e realidade.

Currie (2013) chama atenção, contudo, para a existência de um conceito importante quando destaca os casos marginais de metaficção, que se tornam

possíveis por meio da elaboração de obras nas quais uma ou mais histórias são contadas no interior da história principal.

Nesses textos, é comum a presença do autor substituto e do interlocutor substituto, recursos que estabelecem uma conexão entre a audiência do narrador ficcional e o leitor da própria narrativa, articulando a autoconsciência do autor que, por meio do narrador, amplia as possibilidades interpretativas de seu discurso.

Um segundo caso marginal, descrito por Currie, diria respeito à metaficção que depende da intertextualidade para sua autoconsciência. Nesse caso, a artificialidade da narrativa é declarada por meio de uma clara alusão às formas tradicionais ou princípios estruturais de outras narrativas.

Como exemplo desse caso, o autor menciona a possibilidade de uma obra ficcional estabelecer conexões com o *Inferno*, de Dante, ao atribuir à narrativa uma harmonia simbólica e literária, que conduz à reflexão sobre a artificialidade da ficção, representada por meio de “uma fronteira interna entre referências extratextuais à vida real e referências intertextuais a outras literaturas” (CURRIE, 2013, p. 4).

Essa dinâmica é sintetizada por meio da seguinte conclusão do autor:

[a] fronteira da arte e vida dentro da ficção, ao reproduzir a fronteira da arte e vida que envolve a ficção, subverte a ilusão de seu próprio referencial e, ao fazê-lo, o coloca na fronteira entre ficção e crítica. (CURRIE, 2013, p. 4-5, tradução nossa).

Para o estudioso, a ficção traz um referencial reconhecidamente ficcional ao colocar o leitor diante da quebra de ilusão da narrativa, uma vez que ela mesma não se submete totalmente a elementos do mundo real. Esse fato alinha o texto crítico ao texto literário e vice-versa, pois, para Currie, essa seria a mais sucinta expressão da condição pós-moderna no âmbito da ficção e da crítica.

Com base nessas afirmações do autor, julgamos ser possível defender a ideia de que esse jogo constante entre as tentativas de avaliar o real e o ficcional evidencia a natureza do texto metaficcional, que está constantemente vinculada à reflexão dos limites estabelecidos entre ficção e crítica.

Nesse sentido, é importante considerar que a vasta visão de Currie sobre a crítica favorece amplas alternativas viáveis à proposição da análise metaficcional, que é, por conseguinte, bastante minuciosa e foge de eventuais reduções simplistas diante da complexidade de tal temática.

Desse modo, julgamos interessante acrescentar que essa discussão proposta por Currie pode ser relacionada ao estudo de Patricia Waugh, por ele compilado nessa coletânea de 2013, pois tanto a introdução elaborada pelo organizador quanto o estudo dessa autora contribuem significativamente para a discussão que propomos neste capítulo. Assim, importa ressaltarmos a ampla análise realizada por Waugh em relação a esse conceito no tocante às vertentes filosóficas mais determinantes no período do pós-guerra e sua importantíssima contribuição no sentido da definição do que seria metaficcionalidade.

Vale destacar, ainda, que tanto a compreensão das principais características desse tipo de escrita como a observação de suas conexões histórico-literárias são essenciais para que possamos apresentar um quadro teórico mais sólido e viável para a análise dessas nove narrativas publicadas por Sylvia Orthof, uma vez que autora escreve no período focalizado por Waugh (1984). Segunda essa autora, a metaficção deve ser compreendida a partir dos seguintes princípios básicos:

- a) valorização do poder da imaginação criativa vinculada a determinada incerteza sobre a validade de suas representações;
- b) forte autoconsciência sobre a linguagem, forma literária e o ato de produzir ficção;
- c) hesitação persuasiva sobre o vínculo estabelecido entre ficção e realidade;
- d) uma percepção paródica, lúdica ou (aparentemente) inocente da escrita (WAUGH, 2013).

Para viabilizar uma compreensão mais ampla da ficção contemporânea, Waugh (2013) retoma dados relativos à evolução histórica recente do gênero romance, ao abordar as aproximações e os distanciamentos da ficção contemporânea em relação ao realismo, observando como cada um deles colabora para o estabelecimento de um eixo fundamental para as considerações sobre seus pressupostos filosóficos e características literárias.

A escola literária realista destacada no século XIX a partir de produções baseadas na crença de uma experiência comum e objetiva é mencionada por Waugh (2013) como um movimento que não representou uma postura isolada; mas sim, uma junção de princípios filosóficos comuns àquele período, como materialismo, positivismo e empirismo, que buscavam representar a realidade.

Segundo a autora, é possível afirmar, desse modo, que a literatura realista se opõe diretamente à subjetividade do texto, ao enfatizar e buscar o afastamento de suas marcas ficcionais de construção e artifício, ou seja, o processo se daria tal como na fotografia, que aparentemente está pautada na realidade crua. Ou seja, a obra elaborada pelo escritor realista deveria apresentar uma escrita fundamentada na exatidão.

Essa busca pela objetividade desconsidera, no entanto, a existência de ângulos e focos diferentes, assim como as escolhas, composições, lentes e os inúmeros elementos inerentes ao trabalho desempenhado tanto pelo escritor como pelo fotógrafo. Tal perspectiva realista norteia, segundo Hutcheon (2013),⁶⁷ crenças positivistas compartilhadas durante o século XIX sobre a realidade observável na história, que busca apresentar em tom descritivo uma série de fatos aparentemente reais registrados a partir de uma excessiva preocupação no que concerne à verossimilhança.

Essa abordagem influenciou, nitidamente, a apreciação de produções literárias, que se aproximassem da função de um espelho social, conforme ocorre no Brasil, quando as obras de Aluísio Azevedo e parte da produção de Machado de Assis, entre tantos outros autores que poderiam ser citados aqui, trouxeram a público textos marcados por reflexões pautadas no cientificismo, no naturalismo e na representação do real.

Surgem, a partir de então, crescentes indagações concernentes à maneira como o texto tem sua existência vinculada às convenções e construções, que, por sua vez, são altamente intertextuais, em decorrência do diálogo que estabelecem com o passado em sua própria textualidade.

Ao elencar essas e outras tendências intelectuais que se sucederam ao longo do século passado, Waugh demonstra como a metaficção passa a se destacar no âmbito da produção literária, indicando algumas das principais inclinações a ela relacionadas:

- a) progressiva observação dos “meta” níveis do discurso e da experiência, consequência autoconsciência social e cultural;
- b) crescente percepção do papel desempenhado pela linguagem na construção e manutenção do senso do mundo real;

⁶⁷ Texto originalmente publicado em 1988, por Linda Hutcheon, sob o título *The Poetics of Post Modernism: History, Theory, Fiction*.

- c) abandono da ideia reducionista de que a linguagem se constitui em uma reflexão passiva da realidade;
- d) Autonomia da linguagem, que é um sistema contido em si mesmo e que, dessa forma, torna-se responsável pela definição de seus próprios “significados”;
- e) valorização da relevância de “meta” termos para explorar as relações entre o arbitrário sistema linguístico e o mundo a que ele se refere.

Waugh (2013) destaca, também, que a reunião dessas tendências intelectuais valorizadas principalmente pela filosofia e pela linguística colaborou para que toda uma geração definitivamente percebesse o quanto o conhecimento sobre o mundo é fundamentado a partir da linguagem. A ficção literária passa a ser percebida e concebida, a partir de então, como um modelo essencial para a compreensão e transformação da própria realidade, conforme já ocorria, mas em um nível mais amplo, que inclui reflexões embasadas em temas diversos como política, economia, filosofia, religião, entre outros.

De maneira semelhante, a metaficção passa a ser vista em função dessa possibilidade de análise, que se realiza, entretanto, a partir do estabelecimento de relações existentes entre o mundo da ficção e a realidade externa à ficção, de modo questionador, ao relativizar as certezas que aparentemente seriam inerentes à comunicação.

Essa compreensão a respeito da metaficção também é aprofundada no já citado texto de Hutcheon, disponibilizado na coletânea organizada por Mark Currie. Nesse estudo, a autora, fundamentada nos pensamentos pós-modernos, atesta que toda representação é pautada no discurso, que deve ser observado a partir do melhor descritor da pós-modernidade: o ceticismo. É por meio desse descritor que a metaficção demonstra que tanto a história como a ficção possuem suas demarcações e inter-relações, variáveis conforme o tempo, pois, para a autora, ainda que a confiança nas epistemologias empíricas e positivistas estejam abaladas, elas não foram destruídas.

Diante de tal definição, a partir da qual a pesquisadora desenvolve o conceito de metaficção historiográfica e questiona a separação desses discursos, ao demonstrar a aproximação entre ambos, julgamos que seja possível, abordarmos agora alguns dados relacionados ao surgimento da chamada “paródia pós-moderna”. Para Hutcheon, a paródia pós-moderna deve ser vista como aquela que,

de uma forma irônica, rompe com o passado, por guardar em si um paradoxo, pois ela afirma tanto a diferença em relação ao passado como reforça seu vínculo com ele, a partir da imitação intertextual, conforme será exposto no tópico seguinte.

3.1.1 A poética da pós-modernidade: ficção historiográfica e paródia pós-moderna

Tendo em vista a forma como buscamos demonstrar no tópico anterior, ainda que de modo breve, algumas das relações estabelecidas entre ficção e realidade e entre literatura e crítica, consideramos também interessante aprofundar nossas observações a respeito das relações existentes entre literatura e história, as quais constituem textos socialmente estruturados em convenções e subjetividades.

Partindo dessa definição como ponto fundamental para o desenvolvimento do conceito de *metaficção historiográfica*, Linda Hutcheon (2013) desafia a separação desses discursos, ao ressaltar a aproximação existente entre ambos e elencar quais são os princípios comuns a eles. A autora compara, assim, os conceitos e aplicações de arte e historiografia ao longo do tempo. Esse processo permite à pesquisadora desenvolver sua teoria com base na observação de como as conclusões alcançadas a partir desses dois âmbitos de estudo costumam ser, equivocadamente, separadas.

Seguindo essa perspectiva, a escritora faz alusão ao pensamento aristotélico, que limitava o papel do historiador a uma simples descrição do que realmente havia acontecido e que atribuída ao poeta o privilégio de poder abordar os acontecimentos relacionando-os às questões mais universais.

Hutcheon (2013) argumenta que essa tradição não só polariza tais formas, mas favorece a literatura em detrimento da história, que é considerada, assim, hierarquicamente inferior como conhecimento, sendo este limitado à representação da particularidade e do contingente. Para a autora, essa oposição entre “autenticidade” e “não autenticidade”, “particular” e “geral”, revela-se bastante problemática pelo fato de conferir aos textos históricos uma esperada originalidade e transparência no que se refere à descrição precisa de dados.

Essa questão também se faz presente em *A poética do pós-modernismo* (1998), obra já citada, na qual Hutcheon analisa a literatura pós-moderna,

justamente no que concerne ao questionamento dos opostos citados, buscando desafiar a ideia de verdade e falsidade, tipicamente moderna.

A autora argumenta que, ao abordar a história por meio de recursos ficcionais e com base filosófica estruturalista, a metaficção historiográfica aponta que não existe verdade única e que, portanto, ficção e história são narrativas que se distinguem apenas por seus enquadramentos. Nesse sentido, a autora reforça o quanto a metodologia metaficcional exige abordagens cuidadosas em relação ao traçar as linhas entre ficção e história enquanto gêneros narrativos, pois tal problematização implica uma análise cuidadosa.

Ao retomarmos o texto de Hutcheon (2013), é possível observar que a metaficção enfrenta essa problemática por meio de uma dinâmica em que, primeiro, apresenta a linha que separa os gêneros, para, depois, relacioná-los e fundi-los, aspecto enfatizado também na introdução do problema apresentada por Waugh (2013).

Os dois teóricos indicam, desse modo, como a pós-modernidade é marcada pela provisoriade, intertextualidade, fragmentação e certa atitude investigativa, o que não se constitui em algo inédito, por se fazer presente desde a elaboração de clássicos da literatura épica, tendo alcançado na pós-modernidade uma ocorrência simultânea e aberta, resultante do cruzamento das fronteiras entre os gêneros.

Como enfatiza Hutcheon (1988), a poética do pós-modernismo questiona o texto como entidade autônoma, de modo que o objeto da crítica passa do autor para a produtividade textual, ao substituir o relacionamento autor-texto por outro – aquele que se dá entre leitor e texto. A autora demonstra como a intertextualidade pós-moderna questiona o fechamento do sentido único e centralizado do texto, pois ela não impõe uma ruptura, mas aponta “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1988, p. 24).

Concebe-se metaficção historiográfica, conforme Hutcheon (1991, p. 129), como aquela que recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Configura-se, também como construto humano, a representação pictórica.

Tal abordagem incorpora aquilo que pretende contestar e repensa a história, enquanto uma criação humana valorosa, marcada por suas limitações, que exigem “reparos [...] consoladores e ilusórios” (HUTCHEON, 1988, p. 24), ou seja, suscitam a proposição de estruturas favoráveis à atribuição de sentido e à harmonia da compreensão. Diante dessa possibilidade, Hutcheon (2013) observa que, assim como os romancistas, os historiadores também podem excluir e ignorar certos acontecimentos e vozes pessoais. A autora reforça essa perspectiva ao questionar, por exemplo, o lugar destinado às mulheres na história do século XVIII.

A partir dessa reflexão, a escritora discorre sobre o modo como a metaficção historiográfica problematiza o caráter enunciativo de qualquer texto narrativo, ao focalizar as relações entre texto, escritor, leitor e contexto histórico, assim como com a realidade.

Para a autora, essa abordagem de eventos históricos não apaga o passado, mas o incorpora e transforma, por meio de uma atribuição de novos sentidos, possibilitada pela paródia que, simultaneamente, pode “sacralizar” e “questionar o passado” (HUTCHEON, 1988, p. 165) ao incentivar o leitor à busca por mais conhecimentos. Esse processo ocorre, porque a intertextualidade substitui o relacionamento entre autor e texto, pelo entre leitor e o texto, situando o lócus do sentido textual dentro da história do próprio discurso (HUTCHEON, 1991, p.166).

3.1.2 Metaficção e literatura infantojuvenil brasileira

A revisão bibliográfica apresentada no tópico anterior revela alguns dos principais argumentos em torno de questões como: as implicações da metaficção para a aprendizagem e de formação de leitores; o debate sobre a crítica aos textos metaficcionais orientados a um público que não possui, necessariamente, profundo conhecimento a respeito de referências literárias; a análise das estratégias empregadas na metaficção; a intertextualidade; e o processo de elaboração desses textos.

Com base nessas considerações, decidimos apresentar, a seguir, alguns críticos literários responsáveis pela proposição de discussões que permitem esboçar um panorama sobre metaficção e literatura infantojuvenil, no qual é possível inserir os trabalhos de Sylvia Orthof analisados no tópico seguinte.

Nesse sentido, julgamos que é importante mencionar o artigo “A metaficção revisitada: uma introdução” (2012), texto em que Zenia de Faria discute como a estratégia discursiva empregada por Orthof também costuma se fazer presente em “clássicos literários universais”, ao relatar que a história literária do ocidente registra o surgimento desse tipo de escrita desde o século XVI.

A pesquisadora destaca o livro *Dom Quixote de La Mancha* (1605), publicado por Miguel de Cervantes, como o primeiro romance autorreflexivo produzido na Espanha e informa que, no decorrer dos séculos, essa tendência se espalha pela França, Alemanha, Inglaterra e por parte da América Latina:

Desde o último quartel do século XX, metaficção, narrativa metaficcional, ficção ou narrativa pós-moderna são os termos predominantemente utilizados para designar tais tipos de narrativas. Geralmente, *Dom Quixote de la Mancha* é considerado o precursor de textos que seguem essa linhagem. Assim, desde o século XVI, e ao longo dos séculos subsequentes, o aparecimento de narrativas voltadas para si mesmas e que se autoquestionam tem sido uma constante, com ênfase particular em alguns períodos, como ocorreu no início de século XVII, na França, no século XVIII, sobretudo na França, Inglaterra e Alemanha e como ocorreu num tempo bem mais próximo de nós, ao longo do século XX, principalmente a partir dos anos 1950. De fato, no século passado, houve uma verdadeira proliferação desse tipo de texto não só na Europa, particularmente no chamado “Novo romance francês”, mas em toda a América, particularmente nos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970 e inclusive na América Latina e no Brasil. Com relação às narrativas metaficcionais publicadas no final do século XX, costuma-se falar de ficções pós-modernas, visto que a metaficcionalidade, segundo alguns teóricos, seria uma das marcas de pós-modernidade em literatura. Aliás, é interessante observar que, para outros teóricos, as narrativas voltadas sobre si mesmas e que contêm questionamentos sobre si mesmas no interior da própria obra são uma marca de modernidade. Marthe Robert, por exemplo, em *Roman des origines, origines du roman*, considera *D. Quixote* o primeiro romance “moderno”, exatamente por possuir tais características (FARIA, 2012, p. 238).

Faria (2012, p. 239) menciona que ante a expansão dessa categoria textual, ocorrida de forma mais intensa a partir do século XX, Roland Barthes passa a defini-la como “ficção sobre ficção”, por meio da publicação de *Literatura e metalinguagem* (1959), despertando assim a atenção de vários outros teóricos.

De fato, ao longo dos tempos, pelo menos desde o século XVII, o termo anti-romance era utilizado para designar ficções que transgrediam as normas artísticas ou que, por procedimentos diversos (particularmente a paródia), criticavam a escrita romanesca

no interior da própria obra ficcional. No entanto, o leque de transgressões dos chamados anti-romance e a multiplicidade de aspectos criticados pelas narrativas que recebiam tal designação eram bastante variados. Sendo assim, duas obras consideradas como anti-romance podiam ser de natureza bem diferente. É por esta razão que Gérard Genette (1982, p. 168) considera esse termo, “do ponto de vista teórico, ao mesmo tempo muito restrito e muito vago. (FARIA, 2012, p. 241).

A pesquisadora também ressalta a grande variedade de estudos sobre tal problemática e informa que na atualidade são inúmeras as discussões sobre sociedade, cultura, acervo linguístico, realidade histórica e diferentes visões de mundo:

Desde os primeiros críticos que se debruçaram sobre a questão da autorreflexividade, várias críticas têm sido feitas aos textos metaficcionalis ou pós-modernos, por várias razões. Em primeiro lugar, os termos *autoconsciente*, *autorreflexiva*, *ficção introspectiva*, *romance de introversão*, *narrativa narcisista*, utilizados para designar esse tipo de texto, acabam fazendo com que a reflexividade literária seja assimilada à imagem de um self humano, psicologicamente negativo, problemático. Por esta razão, Hutcheon comenta, sobre os termos acima referidos, que eles são utilizados pelos diferentes teóricos em um sentido completamente neutro. Ela faz questão de afirmar que designação “narcisista” de sua proposta teórica não tem um teor psicológico, nem psicanalítico, embora tenha utilizado o mito de Narciso para fundamentar suas reflexões. Na verdade, diz ela, não é o autor que é descrito como narcisista, é a narrativa. Para Hutcheon (1984), a narrativa narcisista, em suma, é o processo tornado visível. Assim, reforçando essa ideia, a autora introduz em seu estudo a noção de mimese do processo, ou seja, do processo de construir a narrativa, opondo-lhe a noção de mimese do produto, ou seja, da história contada, que é característica do romance do século XIX, particularmente do romance realista. (FARIA, 2012, p. 247).

Esse tipo de texto é focalizado, da mesma forma, no artigo “Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea” (2016), de Diana Navas, que busca descrever como essas obras desnudam o processo de criação literária.

A pesquisadora informa que a metaficção rompe qualquer possibilidade de leitura inocente, pois o uso desse recurso incentiva e amplia a percepção das ambiguidades apresentadas pelo texto por meio da conexão de diferentes conhecimentos:

Várias são as mudanças observáveis na literatura destinada preferencialmente a jovens e crianças na contemporaneidade. Em

diálogo com o atual contexto histórico-cultural, a literatura infantil e juvenil aborda, de forma crítica, mudanças sociológicas no que diz respeito à família, à multiculturalidade, assim como novas preocupações e valores sociais. É comum, nas narrativas endereçadas aos jovens leitores, a presença de temas que, durante muito tempo, foram deles ocultados: drogas, aborto, política, questões raciais e de gênero são alguns assuntos criticamente apresentados pela literatura infantil e juvenil, convidando o jovem a refletir e agir em relação a tais temas. (NAVAS, 2012, p. 84).

Ainda, segundo Navas, o conceito definido por Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1984) tem-se revelado como uma tendência cada vez mais utilizada na literatura infantojuvenil, o que tem redimensionado o papel do leitor:

Desmascarando todas as técnicas e os procedimentos de construção textual comumente mascarados nos textos tradicionais, a metaficção revela as costuras do texto, seus bastidores, deixando em evidência como um texto é construído ficcionalmente mediante uma série de convenções partilhadas pelos seus leitores. Iniciando as crianças e jovens, simultaneamente, no conhecimento das convenções ficcionais e na leitura de diferentes formas de transgressão de certa literatura, os textos metaficcionais, indubitavelmente, provocam um efeito questionador no leitor. (NAVAS, 2012, p. 85).

Para a pesquisadora, elementos como “a fragmentação, a quebra da linearidade, da intertextualidade e o desnudamento do processo ficcional” (NAVAS, 2012, p. 85) têm ocupado também as páginas das obras destinadas às crianças e aos jovens e contribuído efetivamente para o redimensionamento do papel desempenhado pelo leitor:

É comum, nas narrativas endereçadas aos jovens leitores, a presença de temas que, durante muito tempo, foram deles ocultados: drogas, aborto, política, questões raciais e de gênero são alguns assuntos criticamente apresentados pela literatura infantil e juvenil, convidando o jovem a refletir e agir em relação a tais temas. (NAVAS, 2012, p. 241).

A pesquisadora ressalta como as obras de caráter metaficcional colocam em questão a relação entre os mundos empírico e ficcional, ao incentivarem questionamentos referentes à ideia de que todas as histórias são produto de uma construção ficcional. Isso causa nos jovens certo estranhamento na medida em que essas obras abalam suas expectativas, solicitando-lhes uma postura interpretativa que não pode ser efetivada a partir de uma leitura ingênua e passiva, o que, por sua

vez, contribui para a formação de uma leitura crítica dos textos e a verticalização da formação leitora.

Nesse sentido, acreditamos que seja possível identificar várias dessas marcas textuais nas narrativas juvenis de Orthof, nas quais a fala do narrador se distancia das temáticas pedagógicas e incentiva a leitura por prazer, evocando muitas sensações, como a revolta, a angústia e a alegria.

Na dissertação de mestrado *Os narradores híbridos de Memórias da Emília de Monteiro Lobato* (2012), de Emilia Raquel Mendes, a pesquisa lança mão da célebre formulação do crítico literário Antonio Candido (1918-2017), consolidada na obra *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), em que defende que o sistema literário é composto por três elementos basilares interligados: autor, obra e público.

Segundo a pesquisadora, Candido ressalta na obra supracitada a necessidade de diálogo entre o público e autor, indicando que o escritor sempre deve ter em mente o perfil e a reação de seu leitor, pois o sentido de sua produção se dá pela maneira como o livro chega ao público:

Candido afirma que as obras de uma literatura estão ligadas por denominadores comuns, que podem ser tanto características internas da obra (língua, temas, imagens) como elementos externos, de natureza social ou psíquica. Os autores e os públicos em seus contextos históricos e sociais seriam os denominadores externos. A ausência de um destes denominadores inviabilizaria a existência do sistema literário. (MENDES, 2012, p. 5).

Ao falar em sistema literário e a estreita ligação entre os elementos desse sistema, a pesquisadora menciona como Monteiro Lobato ocupou-se da modernização no que tange à publicação de livros no país, preocupando-se com a ilustração, capa, apresentação das obras, bem como com a distribuição de pontos de vendas:

Para explicitar sistema literário e a estreita ligação entre os elementos deste sistema, o caso de Lobato é extremamente interessante. Ele desempenhou diversos papéis: editor, escritor, tradutor, leitor. Lobato-editor realizou a modernização importante no Brasil a partir dos anos 20. Publicou autores desconhecidos ao lado de renomados. Mudou a apresentação do livro, alterando a tradição de capa, investindo em ilustrações. Aumentou o mercado de vendas de livros, discutiu a publicação e distribuição das obras. Propagou uma visão diferente da então dominante sobre o objeto livro, dessacralizando-o ao lhe dar o valor de mercadoria (MENDES, 2008, p. 7).

Mendes cita também Walter Benjamin (1892-1940), remetendo a seu consagrado ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1935), ao argumentar que Lobato dessacralizou o livro literário e o popularizou por meio da criação de suas editoras, permitindo que o acesso ao livro se tornasse o grande negócio de sua vida.

Para a pesquisadora, esse grande escritor soube levar em consideração o caráter mercadológico da obra de arte e por isso passou a comercializá-la, incentivando o surgimento de um conjunto de novos escritores ocupando-se da literatura destinada a crianças, conforme é relatado por meio do segundo volume de *Cartas escolhidas*:

Parece incrível, mas a vida literária do Brasil, de 15 a 25, girou em redor de mim e de minha editora. [...]. Não havia quem não me procurasse, e eu ia lançando nomes e mais nomes novos, depois de haver aberto o país inteiro à entrada de livros. Aquela história de pular das trinta e tantas livrarias que tínhamos pelo país inteiro, para os mil e duzentos e tantos consignatários da Monteiro Lobato & Cia, foi uma das etapas da emancipação cultural no Brasil. (LOBATO, [19--], p. 189 apud MENDES, 2008, p. 8).

Mendes abre o espaço para falar da imensa trajetória de leitura do autor, observando a preocupação de Lobato editor e o modo como ele propõe a construção de um pequeno sistema literário ficcional que contempla conceitos de materialidade e intertextualidade em relação autor-obra-leitor.

Para demonstrar esse cuidado com a materialidade, a pesquisadora cita a obra *Reinações de Narizinho* (1931) e o episódio no qual dona Aranha apresenta o vestido de casamento da protagonista, que é descrito detalhadamente:

Dona Aranha tirou dos seus armários de madrepérola um vestido cor do mar com todos os seus peixinhos; e com o maior pouco caso, como se fosse de alguma casinha barata, desdobrou-o diante das freguesas assombradas. - Que maravilha das maravilhas! – exclamou Narizinho, de olhos arregalados, sentindo uma tontura tão forte que teve de sentar-se para não cair. Era um vestido que não lembrava nenhum outro desses que aparecem nos figurinos. Feito de seda? Qual seda nada! Feito de cor – e cor do mar! Em vez de enfeites conhecidos – rendas, entremeios, fitas, bordados, plissês ou vidrilhos, era enfeitado com peixinhos de mar. Não de alguns peixinhos só, mas de todos os peixinhos – os vermelhos, os azuis, os dourados, os de escamas furta-cor, os compridinhos, os roliços como bolas. (LOBATO, 1936, p. 4 apud MENDES, 2008, p. 10).

Segundo a pesquisadora, a tematização da materialidade se estende até impressão das memórias, pois Emília tem uma preocupação lobatiana com a publicação, bem como com a qualidade de um bom livro que, segundo o escritor, deve apresentar título em relevo para chamar a atenção do leitor.

A questão da materialidade é comum aos moradores do sítio, pois Dona Benta é letrada e conhece o classicismo greco-romano, a mitologia egípcia, demonstrando por diversas vezes o conhecimento sobre meditações de Marco Aurélio.

Enfim, as personagens lobatianas têm muito do autor, da sua erudição e preocupação com a imprensa e com a vendagem dos livros, tanto é que *Memórias da Emília* foi publicado em 31 de outubro de 1936, com uma tiragem de 10571 exemplares.

Mendes salienta que *Memórias da Emília* discute, praticamente durante todo tempo, o processo de criação e leitura de uma obra literária, o que configura um processo de metaficção. Emília também cita em suas memórias o cinema e dialoga com personagens vindos do Olimpo, como ocorre em *O Picapau amarelo* (1939):

Que Memórias, Emília? - As Memórias que o Visconde começou e eu estou concluindo. Neste momento estou contando o que se passou comigo em Hollywood, com a Shirley¹⁹, o anjinho e o sabugo. É o ensaio duma fita para a Paramount. - Emília! – exclamou Dona Benta. – Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Ora, você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso? (LOBATO, 1936, p. 125 apud MENDES, 2008, p. 14).

Em suma, a pesquisadora demonstra como Lobato, num exercício de vanguarda, mistura ficção e realidade, oferecendo ao leitor a capacidade de inferir na escritura, pois o seu texto é aberto, lacunar e quebra as expectativas, uma vez que criador e criatura se misturam. Em relação ao hibridismo, Linda Hutcheon (1991, p. 40) afirma que os romances pós-modernistas são contraditórios, eles “[...] usam e abusam da forma paródica, das convenções das literaturas popular e de elite, e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação”.

Passamos então, à efetiva análise da obra orthofiana, continuadora do projeto literário de Lobato, examinando as nove narrativas da escritora que têm circulado sob a rubrica de literatura juvenil e procurando discutir, em particular, a questão da

natureza metaficcional, que se revela como aspecto dos mais relevantes no conjunto dessa produção, assim como tem sido destacado por alguns pesquisadores no campo da literatura infantil da autora. O corpus de análise é composto pelas seguintes narrativas: *Se a memória não me falha* (1987), *Quem roubou meu futuro* (1989), *Luana Adolescente Lua Crescente* (1989), *Eu sou mais eu* (1993), *Mais-Que-Perfeita Adolescente* (1994), *Meus vários quinze anos* (1995), *Fantasma de Camarim “Doideiras com Apolônia Pinto”* (1995), *O livro que ninguém vai ler* (1997) e *A décima terceira mordida* (1997).

3.2 Análise do corpus de narrativas juvenis

As análises elencadas a seguir constituem o corpus de nove narrativas da escritora Sylvia Orthof que têm circulado sob a rubrica de literatura juvenil. A observação pormenorizada dessas obras demonstra como a questão da natureza metaficcional se revela no conjunto dessa produção, assim como tem sido destacado por alguns pesquisadores no campo da literatura infantil da autora.

3.2.1 Análise de *Se a memória não me falha* (1987)⁶⁸

Esse livro entrecruza a biografia de Sylvia Orthof a relatos ficcionais ocorridos a partir de 1930. Por meio de um tom humorístico e irônico, habitualmente adotado nas produções da escritora, a narradora, que também se chama Sylvia, traz à tona momentos marcantes como o primeiro beijo, a chegada da menarca, a definição de seu posicionamento político, bem como, sua atuação como atriz.

Os episódios não são descritos de forma linear, pois mesclam velhice, juventude, infância e adolescência. Ao nomear alguns capítulos, a obra faz alusão a figuras históricas, conforme se verifica em: “Villa Lobos, Getúlio e a Independência em festa” e “De como foi, vista por mim, a Segunda Guerra Mundial”.

⁶⁸ A primeira edição é de 1989, mas a mais antiga versão a que tivemos acesso é de 2002 e a última é de 2012, sendo as duas produzidas pela Nova Fronteira.

O livro apresenta um final aberto, pois, ao mencionar que está cansada de escrever, a narradora-protagonista indica que precisa de um “recreio” e sugere que nesse intervalo a construção da obra fique exclusivamente por conta do leitor.

Após relembrar a fase em que estudou teatro em Paris e sua atuação como atriz em São Paulo, Sylvia descreve que, quando criança, residiu em Teresópolis e depois em Petrópolis. A descrição desse segundo ambiente é inicialmente marcada por fatos tristes, como a crise no casamento dos pais e a morte do avô, Hugo.

Ao fazer uma segunda menção a esse local, Sylvia demonstra ter encontrado nele uma grande alegria desfrutada na velhice que lhe permite confessar o cansaço advindo da elaboração dessa obra, que demorou um ano para ser concluída. Assim, mesmo admitindo eventuais falhas na memória, a narradora-protagonista não se cansa de destacar vários episódios que se relacionam à descrição de bairros que fazem parte da cidade do Rio de Janeiro.

Botafogo abriga o colégio Resende, onde Sylvia estudou durante a adolescência; Copacabana é bairro da antiga casa de sua avó paterna e também da residência de seus avós maternos, local que posteriormente seria escolhido para a realização de eventos relacionados ao lançamento de um de seus livros.

A Praia do Flamengo lembra a ela a transição entre a infância e adolescência. As visitas feitas pela garota ao lar do pai “mulherengo” (ORTHOF, 2012, p. 78), logo após a separação de sua mãe, que motiva interessantes questionamentos no tocante aos privilégios masculinos.

O bairro de Laranjeiras também é referenciado por duas vezes. Em um primeiro momento Sylvia informa que seu filho, Gê, teria estudado em um colégio pertencente a essa área da cidade. Posteriormente, a narradora-protagonista revela que deu início à elaboração desse livro durante o período em que lá vivera.

Ipanema é local escolhido pelo marido Tato, Sylvia, enteados e noras para a comemoração de um Carnaval em que ela desfila fantasiada de palhaço e acaba por chamar atenção de muita gente, inclusive de um travesti que, ao vê-la tão tímida, comenta: “Ai, que tesão de palhaço!” (ORTHOF, 2012, p. 99).

A menção a esse personagem remete ao conhecimento do livro *O Fantasma Travesti* (1988), que não é citado pela autora em nenhum momento da narrativa, cabendo assim, potencialmente, aos seus leitores o estabelecimento de uma relação entre as duas obras.

Sylvia demonstra estar ciente do quanto sua opinião pode influenciar o processo de transcrição das situações apresentadas e reconhece sua dificuldade, por meio da interjeição “credo”, que reforça um linguajar mais informal e contribui para a verossimilhança do texto e, conseqüentemente, a aproximação do leitor:

Credo como é difícil escrever lembranças. Porque resolvi escrever usando os nomes verdadeiros e tudo fica assim, visto somente do meu ângulo. E eu me lembro do meu ângulo adolescente. É um ângulo espinhento, muitas vezes cruel em relação aos professores. (ORTHOF, 2012, p. 29).

Ainda com relação a esse excerto, chama atenção o emprego do adjetivo “espinhento”, pois a expressão pode aludir à ocorrência de acne, como, também, à caracterização do conflito vivenciado em decorrência da separação de seus pais:

Até hoje, ninguém vai me colocar na cabeça que separação de pais é coisa normalíssima. Pode ser, para os pais. Pro filho, o negócio é mais bravo: não é tão fácil trocar de pai, ou mãe e ter um estranho ali convivendo, de cujo amor, ou *mãe da gente*, não somos o resultado (ORTHOF, 2012, p. 68-69, grifo nosso).

O termo “mãe da gente”, que destacamos em negrito em meio à citação dessa passagem do livro, reforça a proximidade com o leitor e o papel que ele deve desempenhar enquanto sujeito reflexivo:

Um lembrete para trás... pulo no tempo e sou uma garotinha, acho que estou no primeiro ano primário, mas misturo datas. Seria fácil averiguar, é só saber a minha idade, somar, diminuir, saber quando começou a guerra. Deixo o trabalho para você... (ORTHOF, 2012, p. 49).

Aos poucos a narradora-protagonista detalha mais a relação entre ela e a mãe, em que demonstra como o comportamento dela e de outras mulheres imersas naquela realidade impossibilitava uma identificação maior entre as duas, principalmente porque a mãe, segundo Sylvia, “era preconceituosa mesmo” (ORTHOF, 2012, p. 24).

Quanto ao pai, a referência ao hábito carinhoso de “chegar perto” e beijar a filha não a impede de confessar certa tristeza advinda de seu comportamento em relação às mulheres, pois sempre buscava seduzi-las, mesmo estando casado. Trata-se de uma prática que, segundo Sylvia, era aceita com naturalidade pela sociedade machista.

No capítulo “De como foi, vista por mim, a Segunda Guerra Mundial, credo”, são apresentadas informações que cooperam para uma representação negativa do casamento. Inicialmente, porque a avó materna não é apaixonada pelo marido, mas por um médico que residia em Viena.

Essa representação encontra continuidade na descrição do comportamento do avô paterno, que também não é idealizado, pois Sylvia informa que ele abandonara a esposa e os filhos.

No que concerne ao emprego da metalinguagem e à consciência quanto à necessidade de artimanhas para prender a atenção do leitor, cabe a citação do seguinte fragmento, “[...] porque o livro é como teatro: se tudo está certinho, sem conflito, o interesse some” (ORTHOF, 2012, p. 29).

A exploração desse recurso vai além ao relacionar literatura, ditado popular, música e dança: “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça, ou é doente do pé...” (ORTHOF, 2012, p. 91).

Esse forte diálogo com as artes também contribui para a verossimilhança do discurso metaficcional, quando passam a figurar, no texto, personalidades do teatro nacional, como Gianni Ratto, Ziembinski, Rugero Jacobbi, Cacilda Becker e Dercy Gonçalves. Observam-se, do mesmo modo, referências a Villa Lobos, ao pintor Mario Gruber e ao cineasta Renato Pereira.

As temáticas complementares, assim como os assuntos centrais, são marcados pelas críticas ao autoritarismo, à classe média, ao capitalismo e à mentalidade machista, quando a narradora-protagonista ironiza o recato como a “maior riqueza da mulher” (ORTHOF, 2012, p. 46-47).

Desse modo, julgamos interessante mencionar como a sexualidade é abordada nessa obra, pois a referência a essa questão aparenta ser mais branda do que as descrições apresentadas em livros publicados na década de 1990, como *Mais-que-perfeita adolescente* (1994). Ainda assim, a narradora da obra de 1987 toma liberdade para debruçar-se sobre o assunto:

Tínhamos a mania de inventar uma história do Brasil ultra pornográfica [...]. Jamais um garoto chegaria aos nossos pés em matéria de fantasias sexuais. (ORTHOF, 2012, p. 29-30).

Uma segunda referência a essa questão pode ser identificada quando Sylvia declara ter arrancado a camiseta, durante uma partida de futebol, assim como fazem

os meninos. Sua atitude é extremamente criticada, sendo a garota punida pela direção da tradicional escola em que estudava.

Desse modo, importa retomar a menção que a narradora-protagonista faz a um verbete de conotação erótica, ao reproduzir o modo como um travesti ironiza sua fantasia de Carnaval e ri de sua timidez, por meio da seguinte frase: “Ai, que tesão de palhaço!”.

O texto também apresenta uma crítica ao modelo de ensino vigente durante o regime político arregimentado por Getúlio Vargas, pois Sylvia destina diversas críticas, não somente à formação escolar tradicional, mas, sobretudo, ao quadro em vigor depois de tantas décadas:

Dona Lucília *deslecionava* inglês [...], quem aprendesse inglês com dona Lucília poderia falar com ela, pois ninguém mais entenderia [...] Além de não falar inglês, era meio surda [...] Só tinha um defeito: não falava inglês, mas ensinava. Afinal, hoje, as universidades estão cheias de professores assim... com menos candura e até ouvindo bem. (ORTHO, 2012, p. 41-42 grifo nosso).

A narradora-protagonista propõe questionamentos centrando-se na diferenciação entre o período em que se deram os fatos e o contexto relativo à narração desses fatos, “As tias eram as três irmãs. Apesar de serem muito velhas para nossa óptica (seriam hoje para mim?)” (ORTHO, 2012, p. 29). Sylvia faz menção, também, à própria rotina comum a um escritor, de forma a desmitificar essa figura:

No entanto, sou exímia para esquecer, em momento críticos, como por exemplo, em lançamentos de livros, desses em que o escritor fica sentado e os pobres dos amigos são convidados pela pobre da editora para virem prestigiar o evento... uf! Aí, vai me dando um nervoso! Fico achando que o livro é uma droga afinal, coitado de todos nós, livreiros, inclusive! Esqueço os nomes mais íntimos. Esqueço também, em hora de apresentações. Esqueço por medo de esquecer. (ORTHO, 2012, p. 74-75).

A interlocução com o leitor é reforçada no capítulo final, em que a narradora-protagonista, de maneira bem-humorada, demonstra todo o seu cansaço advindo da composição dessa narrativa metaficcional: “[...] estou um pouco farta de falar, escrever, dizer. Na verdade, enquanto durou, adorei o papo. É gostoso ficar imaginando você com esse livro na mão. Como será meu leitor ou leitora” (ORTHO, 2012, p. 100).

Sylvia também coloca em pauta a discussão sobre os possíveis destinatários de sua obra, o interesse do mercado editorial e a qualidade estética dos livros juvenis, questões que serão abordadas também em outras narrativas como *Mais-que-perfeita-adolescente* (1994) e *A décima terceira mordida* (1997), conforme demonstraremos ao analisar essas outras produções literárias:

Este livro foi escrito para adolescentes. As editoras andam querendo textos para jovens. Eu acho que isso não existe e, se a memória não me falha, já falei disso. Livro para jovens, ou livro para adulto, é tudo o mesmo. Vale se for bom. (ORTHOF, 2012, p. 100).

Ao despedir-se, ela novamente relata a forma como fica imaginando o seu interlocutor e não resiste ao desejo de citar mais uma situação em que a escrita e a imaginação são abordadas. Trata-se de um episódio marcante, não só pelo tom humorístico da descrição, mas pela formalidade empregada na linguagem, utilizada por um jovem estrangeiro com quem ela decide se corresponder.

Na carta ele chama a narradora-protagonista, que, naquele momento, contava quatorze anos, de “Gentil senhorinha Sylvia” e se apresenta como “moreno claro, um metro e setenta de altura, apreciador das belas artes, do campo e do amor verdadeiro” (ORTHOF, 2012, p. 101).

Toda essa missiva é marcada por uma linguagem que ironiza o modo como alguns textos não se adequam ao vocabulário comum ao jovem e não conseguem estabelecer um diálogo interessante com ele, pois na carta, o rapaz relata sua curiosidade em relação à beleza dos olhos da “brasileirinha” por meio de um tom muito formal.

Diante dessa descrição, Sylvia (2012, p. 101) responde que seus olhos possuem “a cor de lente forte, tipo fundo de garrafa, de míope” e ainda lhe pergunta se essa descrição “Serve, ou não?”, questionando não somente o adolescente, mas também seus leitores, que precisam concordar ou não com a forma como ela compõe sua produção.

As narradoras-protagonistas elaboradas por Orthof quase sempre fogem dos rótulos, assim como a protagonista Sylvia, que admite não ser a “mãe ideal”, nem a aluna desejada por toda professora, “[...] cheguei a fazer bruxarias para ver se ela ficava doente em dia de prova...” (ORTHOF, 2012, p. 38-39).

Se em alguns momentos Sylvia mostra-se decidida, “[...] Foi assim também que resolvi me tornar de esquerda, mesmo: odiei o capitalismo...” (ORTHOF, 2012,

p. 94), em outras ocasiões chega a criar um neologismo para poder expressar sua oscilação e pluralidade “sou judia-católica” (ORTHOF, 2012, p. 68-72).

Conforme já apontamos, nossa análise contempla as imagens presentes na edição de 2012 desse livro. Essa versão conta com as ilustrações de Vivian Suppa, as quais reforçam o resgate das memórias por meio do desenho de antigos e engraçados retratos.

Neles, as imagens ganham potência e rejuvenescimento por meio das cores fortes e vibrantes que se misturam às estampas e contribuem para a harmonia da técnica de colagem. O uso desse recurso remete às fotografias mentais, que marcam as memórias da narradora-protagonista.

O pano de fundo para cada quadro é estampado e florido, característica que lembra papéis de parede usados, sobretudo, antigamente. Esse traço dialoga, por meio das estampas e das cores, com o vestuário das personagens.

A ilustradora apresenta, ainda, diversos desenhos de objetos e roupas resgatados do cotidiano aparentemente vivido pela narradora-personagem, os quais recebem cores, formas, bom humor e vivacidade, fugindo da aparência nostálgica que é comum às fotografias e memórias.

As ilustrações são mais objetivas que subjetivas, mas se os detalhes de cada imagem, tão harmoniosamente apresentados, condizem ou não com a realidade vivida por Sylvia, talvez nem mesmo ela saiba dizer; talvez as suas memórias sejam todas mesmo como as ilustrações costumeiramente aparecem: lindamente floreadas.

Enfim, pode-se destacar que, por meio de um tom humorístico, a narradora-protagonista Sylvia entrecruza a biografia de Sylvia Orthof à ficção, de modo a dialogar com seu leitor, de quem passa a solicitar uma participação mais efetiva em relação ao processo de construção dessa obra, ao desabafar com ele sobre seu cansaço.

O caráter metaficcional da obra torna-se extremamente evidente à medida que Sylvia demonstra estar ciente do quanto sua perspectiva e o modo como decide narrar suas memórias podem ter influência sobre o processo de transcrição das situações apresentadas.

Ela passa, assim, a intensificar o uso de um linguajar mais informal, que contribui para a verossimilhança do texto e a consequente aproximação do leitor,

com o qual passa a comentar sobre as artimanhas empregadas para seduzi-lo, ou seja, para prender sua atenção.

O papel desempenhado pelo escritor, enquanto sujeito que demonstra plena compreensão a respeito dos assuntos que costumam interessar os possíveis destinatários de sua obra, constitui-se, portanto, em uma das principais temáticas dessa obra.

Por meio dela, o leitor é incentivado a refletir sobre o modo como o mercado editorial fundamenta suas ações a partir da concepção que costuma demonstrar em relação ao leitor juvenil, considerando sua capacidade crítica e reflexiva.

A identificação desse público leitor e o respeito que a ele deve ser destinado faz com que essa obra focalize questões abordadas também em outras narrativas como *Mais-que-perfeita-adolescente* (1994), *O livro que ninguém vai ler* (1997) e *A décima terceira mordida* (1997), nas quais se observa um contínuo questionamento sobre a qualidade estética desse tipo de produção literária.

3.2.2 Análise de *Quem roubou meu futuro?* (1989)⁶⁹

Aos treze anos, a narradora-protagonista Valéria revela-se como uma garota bastante crítica. Muitos de seus argumentos e reflexões são anotados em um diário, que passa a ser objeto de curiosidade de Ramiro, quando ele assume a direção de uma peça teatral de que a menina participa.

O menino argumenta o quanto interessaria a outros adolescentes um texto elaborado a partir da realidade de alguém tão jovem e, assim, novamente, o leitor pode encontrar uma outra narrativa, semelhante à de *Se a memória não me falha*, no que diz respeito ao conceito de metaficção discutido por Hutcheon.

A possibilidade de utilização de seu diário preocupa a narradora-protagonista, principalmente pelo fato de trazer a público a forma pejorativa como ela descreve Lila. No entanto, o grupo toma outra decisão, após realizarem uma visita à personagem Sylvia Orthof, que é tia de um dos membros da equipe. Durante esse passeio, a artista apresenta um dos textos teatrais que escrevera e a obra acaba por

⁶⁹ Analisaremos a décima edição, elaborada pela editora Atual em 1989, que mantém as ilustrações produzidas por Júlio Fisher para a primeira versão do livro.

fascinar o grupo, em decorrência da forma como a peça questiona a realidade dos adolescentes.

Emocionados com a peça orthofiana, eles decidem dramatizá-la, pois, assim como a autora, eles também estão preocupados com o futuro do país. Contudo Valéria inicialmente encontra oposição por parte da avó, que busca convencê-la da necessidade de substituir o teatro por um curso de datilografia.

Aos poucos, a velhinha percebe o quanto a garota amadurece, à medida que aprofunda seus conhecimentos no tocante às diversas artes. Esse amadurecimento contribui para uma maior aproximação entre as duas. A jovem decide, então, seguir a sugestão da avó, sem abrir mão do que ama.

Durante o curso de datilografia, conhece Bruno, um dos estudantes da turma, que fica interessado por ela ao saber que a garota participa de um grupo teatral. A adolescente também demonstra interesse por ele e em pouco tempo, a amizade transforma-se em amor. Ao abordar todo processo de amadurecimento de Valéria, a narrativa elenca os capítulos com base em três divisões:

- a) “1ª parte”: apresenta oito capítulos e constitui-se em um diário. Por meio dele, Valéria registra desde a criação do grupo teatral até o momento em que os membros decidem dramatizar o texto orthofiano.
- b) “2ª parte”: consiste na versão integral que será encenada pelos alunos.
- c) “3ª parte”: inclui quatro capítulos.

No primeiro deles, Valéria retoma o diário e passa a registrar suas reflexões com relação à relevância da atuação de jovens honestos e dispostos a combater a corrupção política.

O segundo capítulo dá continuidade ao registro, em que a narradora-protagonista descreve a conversa franca com Lila. A transparência adotada por Valéria se expressa, também, no terceiro capítulo, no qual demonstra ter amadurecido.

Ela transcreve uma conversa que tivera com a personagem Sylvia Orthof, que chora diante da representação que o grupo realiza de sua peça. Nesse momento, a escritora confessa à garota que sempre sente medo perante a dramatização de um texto de sua autoria.

A encenação, segundo ela, permite a constatação real dos efeitos da obra em relação ao público, que pode demonstrar apreço ou desprezo. A personagem Sylvia

revela também não dar muita importância à opinião das editoras, pois os especialistas podem errar no julgamento da qualidade de qualquer composição.

Em seus registros, a menina admite que, apesar de ter sido sincera com Lila, fica em dúvida quanto aos seus sentimentos ao presenciar a maneira como Ramiro pede a amiga em namoro.

Por fim, dentro dessa terceira parte, conforme atesta o índice do livro, consta o capítulo *Coisas de vó*, que entendemos ser um momento de ruptura, já que a narradora-protagonista abandona o relato manuscrito e decide datilografar suas considerações.

Nada do que menciona a partir de então precisa ser mantido a sete chaves, pois Valéria assume definitivamente uma postura marcada pela sinceridade de seus posicionamentos. Essa característica também beneficia o relacionamento com a avó, pois a idosa, apesar de sua ideia distorcida em relação à importância da arte teatral, passa a demonstrar mais aceitação às decisões da neta.

A satisfação alcançada pela narradora-protagonista é expressa na conclusão do livro, na qual argumenta que sua vida “parece uma peça de teatro”. De fato, a leitura de poemas românticos e histórias de amor confessadas por ela momentos antes, bem como a descrição romanesca e engraçada do episódio em que Bruno declara seu amor, colaboram para que essa etapa da vida de Valéria se pareça com uma comédia romântica.

A partir de então, o leitor é induzido a achar que a narrativa apresentará um final fechado, já que o desejo de criar um grupo teatral, partilhado pela protagonista no início da frase que abre o livro, é concretizado. No entanto o surgimento de um clima romântico entre Valéria e Bruno, garoto que ela conhece nas aulas de datilografia, faz com que o leitor passe a perceber uma outra possibilidade de desfecho, que fica em aberto, pois ela não informa se se tornou ou não escritora.

A história se passa no final dos anos de 1980. Esse tempo histórico é perceptível em virtude de ainda existirem cursos de datilografia e da crise econômica, que impulsionou diversos jovens a mudarem de país durante o governo de José Sarney.

Apesar desse tom coloquial, o texto contempla temáticas sérias como a corrupção da política brasileira, a questão da autoria, o livro como objeto utilitário, os conflitos familiares, o discurso autoritário dos adultos, a diferença entre gerações e a

esteticidade de obras de arte, assuntos que conduzem Valéria ao encontro com o seu eu.

A obra também apresenta uma forte crítica à “família tradicional”, ao descrever a rotina cansativa enfrentada pela mãe de Valéria, que só retorna ao lar quando já é muito tarde, e o egoísmo demonstrado pelo pai da garota, que, mesmo vivendo praticamente às expensas da esposa, não a auxilia durante o preparo do jantar.

A tarefa é partilhada com a avó, uma senhora que insiste na preservação do que considera moral e útil. Todos esses fatos perturbam a narradora-protagonista, que “odeia a família”. Aliás, ela diz que odeia “todas as famílias”, desconstruindo qualquer possibilidade de idealização por parte do leitor (ORTHOF, 1989, p. 2).

Ainda com relação à avó, importa destacar que a alusão a essa figura familiar também é marcante no livro juvenil *Se a memória não me falha*⁷⁰, em que o contato entre a narradora-protagonista e a avó paterna, chamada Malva, é bastante agradável para ambas. No entanto, a descrição do cotidiano com a avó, Clara, revela-se muito difícil.

A protagonista Sylvia, da obra de 1987, inicialmente não compreende o comportamento da avó e só passa a ter consciência de sua insensibilidade anos depois, quando a avó já havia falecido. Nesse sentido, podemos concluir que a identificação de uma espécie de *happy end* comum às duas narrativas não implica, necessariamente, a resolução de todos os conflitos, principalmente no âmbito familiar.

A narradora-protagonista de *Quem roubou meu futuro* também não retrata de forma idealizada o ambiente escolar, pois sua reflexão sobre obras literárias é despertada por outras figuras e não pelo professor, que deveria incentivar esse tipo de conhecimento.

Assim, Valéria, sem contar com a mediação a ser feita pela escola, passa a refletir sobre questão da autoria e o modo como os autores driblam a censura, já que a arte literária “não pode ser censurada” (ORTHOF, 1989, p. 4). Nesse mesmo parágrafo, destaca-se uma provável referência a Sylvia Orthof, que também optou por ser atriz e escritora.

⁷⁰ Esse é o primeiro livro analisado em nosso trabalho; foi publicado em 1987, ou seja, dois anos antes de *Quem roubou meu futuro* (1989).

Com relação à primeira edição de *Quem roubou meu futuro?* (1989), podemos informar que as imagens produzidas por Júlio Fisher utilizam preto e branco e são feitas a partir da hachura, técnica artística antiga que seria também empregada por Elisabeth Teixeira em *Mais-que-prefeita-adolescente* (1994).

As ilustrações da obra de 1989 remetem a esboços, sem detalhes esmiuçados, sobretudo na cena do ensaio teatral, em que os traçados sugerem os corpos das personagens.

Na primeira imagem da narrativa, Valéria, com seus 13 anos, é apresentada escrevendo, num estilo despojado, descalça e tranquila. Nesse sentido, observamos que tanto sua vestimenta quanto sua postura revelam o modo como ela se sente confortável com a escrita.

A personalidade forte da narradora-protagonista também aparece na sua determinação em encenar uma peça teatral. É o que a ilustração seguinte revela ao mostrar o logotipo do grupo de teatro, criado por ela e seus colegas.

As ilustrações aparecem, como indicações cênicas no roteiro teatral que as personagens recebem de Sylvia. A partir de então, a narrativa ganha ensaio e palco, ao retratar Sylvia Orthof na plateia, sugerindo que a autora também se torna espectadora.

Os desenhos do roteiro seguem a mesma linha do esboço, com sugestões de cenários e caracterização dos personagens criados, com suas vestimentas, sua postura e seus detalhes.

Diante desses fatos, concluímos que Orthof, por meio dessa obra literária juvenil, comenta o processo de criação de outros dois textos: o diário de Valéria, que, inicialmente, seria interpretado, e a peça teatral criada pela personagem Orthof.

Desse modo, podemos constatar que a obra se relaciona ao conceito de metaficção, ao tematizar por meio de um texto literário a escrita de uma peça teatral, a composição de um diário, o gosto literário do adolescente, os conflitos comuns à adolescência e outras questões problemáticas e atuais, como a corrupção.

Por fim, o livro apresenta o diário da adolescente sonhadora e desafiadora, no qual ela ilustra um desenho gigante de coração na última página, que, assim como o livro de Orthof, pode ganhar outros contornos.

A partir da adoção de um tom coloquial expresso nos registros que compõem seu diário, a narradora-protagonista suscita o debate a respeito de como as instituições de ensino adotam obras utilitárias e desconsideram a relevância da

esteticidade enquanto critério para a seleção dos textos que deveriam fazer parte do processo de formação do leitor juvenil.

Os questionamentos por ela expressos acerca do ambiente escolar também trazem à tona um pouco da realidade vivenciada por autores que precisam driblar as dificuldades impostas pelo mercado editorial, o que contribui para a identificação do caráter metaficcional desse título, que apresenta uma escritora como personagem. No caso, trata-se de Sylvia Orthof, autora do texto dramatizado por Valéria e do roteiro que direciona a atuação da adolescente durante a encenação assistida pela artista. Verifica-se, assim, que, mais uma vez, está em jogo a discussão sobre o gosto literário do leitor juvenil e o modo como suas leituras podem apresentar questões atuais, que se acerquem de sua realidade, sem que isso resulte na desconsideração da qualidade estética de uma obra.

3.2.3 Análise de *Luana adolescente lua crescente* (1989)

Em *Luana Adolescente Lua Crescente*, Sylvia Orthof traz a oralidade de um contexto adolescente para uma escrita semelhante a um diário, marcada também pela dinamicidade e espontaneidade, aspectos que compõem a personagem principal, a adolescente Luana. A subjetividade também está na base da escrita de Sylvia Orthof, que traz a poesia e suas imagens metafóricas como uma maneira de Luana se expressar em vários momentos da narrativa. É por meio de poemas que essa personagem exalta sua paixão por Marcelo e seus questionamentos internos.

Como toda adolescente, Luana apresenta suas mudanças de humor, ora com seus dramas exacerbados, ora com bom-humor e piadas sobre o cotidiano, a impulsividade dos atos e da fala. Além disso, entram em foco questões voltadas ao primeiro beijo; aos relacionamentos, amorosos, de amizade e também familiares; à construção da identidade; e ao apuro da sensibilidade ligada a questões de autoestima. É possível notar o quando Luana é extremamente criativa, trazendo à tona várias fantasias em seu cotidiano, que contribuem para o humor da narrativa.

É interessante observar que a narrativa é permeada também por uma temática referente à situação econômica desfavorável, com críticas ao Brasil. A mãe de Luana passa por dificuldades financeiras, bem como o pai de Marcelo, que é citado como desempregado. Assim, o recorte adolescente é contextualizado por

uma criticidade da autora em relação aos problemas enfrentados no país, mostrando o impacto desses aspectos nas relações interpessoais.

Outra questão abordada em *Luana Adolescente Lua Crescente* é a relação com o livro e a leitura. A bibliotecária Leocádia propõe uma relação desfavorável dos alunos com os livros, causando um receio de Luana com eles, o que não ocorre na casa de tia Tonica, onde ela manuseia os livros de maneira prazerosa, numa relação íntima com a leitura. A figura de dona Maria, mãe de Marcelo, escritora, surge com uma crítica à valorização do livro pelo povo brasileiro, considerando a dificuldade de acesso e o desinteresse pela leitura, o que não contribui para que ela consiga o sustento por meio da escrita de seus livros.

A metáfora da lua é explorada de maneira extremamente pertinente para retratar a protagonista, uma vez que Luana apresenta, assim como a lua, as suas diferentes fases. Raul Machado na “orelha do livro” da edição de 2018 apresenta a questão nos seguintes termos: a fase Minguante: “Separação dos pais. Dificuldades com a mãe. Incompatibilidade com a madrasta. Problemas na escola. Vida angustiante.”; fase Nova: “As estrelas no amor. Gostar, namorar, ficar. Querer e não querer. As chateações em casa, na escola e nos compromissos também podem ser cômicas. Vida engraçada.”; fase Crescente: “A poesia como motor do crescimento. O que é mentira? O que é invenção? Com quem contar? Vida interessante”; e a fase Cheia: “Tia Tonica, dos gatos e dos livros: uma adulta cúmplice. Descobrir na bibliotecária da escola antes detestada uma figura incrível. Tudo muda. Vida enlutarada”. A lua também nos remete às emoções, tão latentes na personagem, ao inconsciente, ao mistério e ao feminino. O termo “crescente” ganha destaque ao título por ressaltar o processo de crescimento notável da protagonista no decorrer da obra, uma protagonista que começa como lua crescente e termina o livro como lua nova.

Em *Luana Adolescente Lua Crescente*, podemos observar como alguns conflitos familiares ocupam posição central, uma vez que a narradora-protagonista destina várias críticas à postura da madrasta, figura familiar ausente em todas as famílias descritas nas outras oito obras analisadas. Dessa forma, os hábitos de Lotte causam desconforto à enteada, tal como demonstrado por Luana, no início do segundo capítulo, em que se menciona que a colega “Angélica também tem madrasta, mas a dela é legal, parece amiga.” (ORTHOF, 1993, p. 10). Trata-se de

uma situação que reforça a incompreensão da adolescente ante a nova estruturação vivenciada por sua família.

Esse incômodo em relação à separação dos pais lembra os desabafos feitos pela protagonista Sylvia em *Se a memória não me falha*, obra que também traz alguns questionamentos sobre diferentes posturas assumidas pelas mulheres na contemporaneidade. É exemplo, nesse sentido, o olhar que Luana destina ao comportamento extremamente recatado da madrasta, que, assim como os tios e avós de Sylvia, mencionados em *Se a memória não me falha*, é alemã. Para além de sua nacionalidade, Lotte é descrita como uma dona de casa muito elegante, semelhante a outras personagens com as quais as protagonistas orthofianas não se reconhecem. Pode ser evocado aqui o fato de Sylvia, narradora-protagonista de *Meus vários quinze anos*, se sentir rejeitada pela mãe devido a sua personalidade.

Ao percebermos como esse perfil feminino causa desconforto às protagonistas orthofianas, julgamos interessante mencionar que essa característica também se torna evidente em *Mais que perfeita adolescente* (1994). Nessa narrativa, o leitor depara com Dona Inácia, que assume a função de chefe da protagonista Bia quando esta começa a trabalhar em uma editora e passa a criticar o modo como a dona do estabelecimento desprestigia o talento de escritores comprometidos com a qualidade estética da obra por se preocupar apenas com a valorização de produções utilitárias.

A análise dessa personagem se faz ainda mais oportuna ao recordamos o modo como, esteticamente, o coque e colar de pérolas por ela utilizados sugerem seu aparente ar de seriedade, tornando-a tão antipática aos olhos de Bia. Esta, assim como Luana, não consegue compreender a concepção equivocada que alguns profissionais envolvidos no processo de formação de leitores assumem ao dificultar o acesso à leitura de obras literárias, comportamento que faz Bia comparar as personagens Lotte e Dona Leocádia, bibliotecária de seu colégio:

Lotte é alemã, vive vestida de costume, salto alto e colar de pérolas. O cabelo muito louro é esticado num coque. É chata não sei porque, mas acho que a Lotte é irmã gêmea (por dentro) da Dona Leocádia. As duas não se parecem, por fora: a dona Leocádia é morena, gorda. Lotte é magra e louro, mas ambas só fazem arrumar. Lotte arruma a casa, bota flores nos vasos, bota plástico transparente em cima do tapete, coloca coberturas, uma capa de algodão branco, sobre as poltronas e o sofá. O armário de Lotte é todo cheio de lacinhos, babados e saches. (ORTHOF, 1993, p. 10).

A imagem da bibliotecária traz à tona algumas reflexões relativas à incompreensão da relevância da leitura, que pode colaborar de forma tão eficaz para a transformação da realidade enquanto uma atividade prazerosa e diversificada:

A biblioteca também é arrumada demais. Pois não é que a Dona Leocádia resolveu encapar todos os livros com papel pardo? Daí os livros parecem soldados, de uniforme. Sumiram aquelas capas (ORTHOF, 1993, p. 10).

Luana Adolescente Lua Crescente também faz clara referência à profissão de ilustrador quando informa que o marido da tia Tonica desempenha essa atividade. Tal alusão remete à obra *A décima terceira mordida* (1997), na qual Vampete também menciona a função desse profissional, a quem questiona e orienta durante todo o processo de elaboração da narrativa: “Vou pedir para o ilustrador que faça o castelo, mas tem que ser algo meio indefinido, repleto de sombras...” (ORTHOF, 1993, p. 10). A casa dos tios é, assim, vista como uma espécie de biblioteca pela personagem, pois nela Luana consegue encontrar e ler obras literárias de todos os tipos: livros que “parecem gatos”, por estarem sempre “atirados por cima das poltronas...” (ORTHOF, 1993, p. 11). A personagem parece, nessa obra, se inspirar na imagem da tia que lhe incentiva a ler cada vez mais ao presenteá-la com livros, demonstrando como o diálogo entre diferentes gerações pode ocorrer de forma não hierárquica, uma vez que Tonica “nem parece adulta” (p. 11).

A semelhança entre o comportamento de adolescentes e mulheres mais velhas faz com que estabeleçamos uma relação entre esse título e *Quem roubou meu futuro* (1989), no qual a personagem Valéria, após um conflito inicial com a avó, acaba demonstrando o quanto essa proximidade pode ser benéfica. A relação da adolescente com a mãe, por sua vez, lembra *O livro que ninguém vai ler* (1997), pois, nele, a narradora Laura também descreve uma relação bastante informal a partir da qual Betina recebe ajuda da mãe e da avó para se produzir antes de um encontro, tal como acontece com Luana.

Entretanto, apesar de não ser alvo de críticas da mãe como ocorre com a protagonista Sylvia de *Meus vários quinze anos*, Luana também confessa se sentir insegura em relação a sua apresentação, tendo medo de não ser bem aceita:

EU ME EMBRULHO EM ROUPA, TIRO, BOTO, DETESTO, ADORO!
QUE ROUPA EU VOU BOTAR? ÀS VEZES ME SINTO FEIA,
DETESTO MEU SAPATO, ODEIO A MEIA! EU NÃO ME GOSTO

INTEIRA. PRECISO PRODUZIR UM NOVO VISUAL... MAS QUAL?
(ORTHOF, 1993, p. 13).

Além da relação entre as duas obras citadas, o uso de letras maiúsculas para enfatizar o descontentamento da protagonista e a forma direta como ela propõe perguntas ao leitor nos fazem associar esse texto narrativo às constantes indagações propostas em *O livro que ninguém vai ler*.

As dificuldades financeiras enfrentadas pela mãe de Luana, por sua vez, são testificadas quando esta lamenta, no quarto e quinto capítulo, o quanto a separação trouxe entraves financeiros, os quais a impedem de presentear a filha com o tênis por ela pedido: “Minha mãe, depois que separou do meu pai, anda nervosa. Eu precisava tanto de uma mãe feliz! Mas a minha anda chorando e fala demais em falta de dinheiro.” (ORTHOF, 1993, p. 16).

A maneira escolhida pela adolescente para exprimir sua frustração é bastante informal, o que a aproxima do leitor, revelando a este o seu desejo de ser modelo e sua incerteza em relação a essa possibilidade por ser baixinha: “Se eu fosse modelo, eu seria modelo internacional. Eu ia aparecer na revista alemã, aquela que a Lotte tem em casa e que tem o nome horrendo: Burda. Quase que é bunda” (ORTHOF, 1993, p. 16). Também identificamos essa informalidade no momento em que a protagonista brinca com a sonoridade da expressão “de nada”, substituída por “de nádegas” (ORTHOF, 1993, p. 17) ao agradecer um elogio supostamente feito a ela por sua madrastra.

Ao observarmos a crítica feita sobre a desigualdade social do país, reconhecemos um tom de denúncia em *Quem roubou meu futuro* (1989), pois Marcelo confessa a Luana a necessidade de comemorar seu aniversário com simplicidade, já que seu pai está desempregado:

Minha mãe também está querendo fazer alguma coisa ligada à comida. Meu pai é engenheiro. O Brasil anda brabo, não tem mais emprego para ele. Estou com medo de sair do colégio. Papai disse que não aguenta mais a mensalidade... (ORTHOF, 1993, p. 19).

Algumas características que atestam o caráter metaficcional dessa narrativa se tornam muito evidentes a partir do oitavo capítulo, no qual Maria, mãe de Marcelo, explica a Luana sua realidade enquanto escritora brasileira:

- Luana, no Brasil não dá pra escritor viver somente de livro. Pouca gente sabe ler, e hoje, com a crise, mesmo quem gosta tem

dificuldade de comprar. Não é que seja muito caro, Luana, mas o pessoal não tem hábito da leitura, não frequenta biblioteca, entende? (ORTHOF, 1993, p. 23).

A narradora-protagonista faz referência a diversos gêneros textuais, entre os quais se destacam a anedota, alguns poemas e vários trechos de músicas. Trata-se de um recurso muito comum à escrita orthofiana, conforme vemos que Luana, assim como Vampete de *A décima terceira mordida* (1997), celebra um aniversário e brinca com a cantoria: “Mas depois que aconteceu o beijo, veio o horror de cantar parabéns. Era pouca gente e eu desafinei. Sempre desafino quando vou cantar o raio da caquética musiquinha.” (ORTHOF, 1993, p. 26).

Essa postura irônica de Luana favorece ainda mais a construção de uma personagem que foge ao estereótipo de boa menina ao demonstrar sua capacidade de mentir quando inventa que outro garoto, chamado Antônio, passa a disputá-la com Marcelo: “Aí, inventei o Antônio, mais velho, mais rico... EU NÃO PRESTO! EU SOU UMA PESSOA RUIM!” (ORTHOF, 1993, p. 28).

O interesse por conhecer outros rapazes, além de fazer com que a obra desconstrua algumas características comuns ao ideal romântico, levou, em alguns momentos, à ocorrência da intertextualidade como no trecho em que ela imagina seu rompimento com Antônio:

Será de madrugada. Eu estarei vestida com um roupão de cetim negro. Meus cabelos serão longos. Da janela de nosso quarto avista-se o pão de açúcar. Um vento faz dançar a cortina de renda do hotel de luxo... Vai ser no Hotel Glória, de madrugada. (ORTHOF, 1993, p.33).

Ao imaginar o fim do relacionamento com o personagem por ela mesma criado, Luana detalha o sofrimento de Antônio e a não aceitação por parte do rapaz, que ajoelharia aos seus pés de forma semelhante ao personagem Mozart em *Mais que perfeita adolescente* (1994), que também se mostra encantado pela protagonista. A menção a artistas marca nitidamente *Luana Adolescente lua crescente*: no capítulo 15, apresentado logo depois dessa cena, por exemplo, a narradora-protagonista comenta que gostaria de ser surda, como Beethoven, para não escutar os conselhos da mãe: “OUVI. EU NÃO SOU SURDA! Eu queria ser surda, droga! Beethoven era surdo... por isso é que era feliz. Ficou famoso. Porque não ouvia a mãe dele. (ORTHOF, 1993, p.34).

Ainda sobre a intertextualidade, a obra faz importantes alusões a autores como Camões e Monteiro Lobato, sendo que este chega a dar nome à sala da biblioteca onde trabalha Dona Leocádia, por sua vez comparada por Luana a uma das personagens criadas pelo escritor: “OLHEI BEM PARA ELA, VI QUE ERA MORENA, OLHOS GRANDES, TINHA UM NARIZ ARREBITADO!” (ORTHOFF, 1993, p.46). A partir da observação dessa semelhança, a narradora-protagonista começa a vê-la de forma diferente e, ao dela se aproximar, passa a influenciá-la em relação à percepção da relevância da leitura de obras literárias, o que é reconhecido pela própria bibliotecária:

- Mudei, Luana. Sabe, Luana, vida de professora é coisa difícil: a gente precisa sempre reformular as ideias. Você começou a não frequentar tanto a biblioteca, outros meninos deixaram de vir. Aí fiquei zangada. Depois comecei a pensar. Acho que sou uma chata e que a meninada está farta de mim! (ORTHOFF, 1993, p.48).

Nesse período, a garota também começa a mudar e passa a compreender melhor outros pontos de vista, estabelecendo uma proximidade com essa personagem bem mais velha, que presencia, inclusive, a chegada da primeira menstruação da garota. Este fato, aliás, lembra um episódio semelhante ao descrito na primeira obra analisada em nosso trabalho: em *Se a memória não me falha* (1987), a protagonista não conta com a presença de outra personagem feminina em um momento tão delicado. O fato de passar por essa fase da adolescência ao lado de Dona Leocádia resulta em um amadurecimento demonstrado por Luana no momento em que ela mesma percebe o quanto deve focar sua atenção na construção de sua história, não limitando sua existência à busca de um grande amor.

Dessa forma, a obra se encerra ao surpreender o leitor, pois Luana finaliza sua narrativa afirmando que, ao perder seu interesse por Marcelo, consegue perceber como ele era infantil, o que a faz aceitar o pedido de namoro de Antônio simplesmente por não se importar mais com a possibilidade de viver ou não aquele grande amor com Marcelo, que, por sua vez, marca o início da narrativa.

O texto todo é grafado por uma caligrafia de letra cursiva, o que garante mais uma delicadeza da autora para esse toque tão pessoal, intimista e adolescente. A estética livre da caligrafia, com seus diferentes tamanhos e contornos pelo papel,

desenha ainda mais essa imagem do livro como um diário e a espontaneidade da personagem, aproximando o leitor a sua personalidade.

As ilustrações de Sylvia Orthof da edição de 1989 e 2002 de *Luana Adolescente Lua Crescente*, todas em preto e branco, são marcadas pela delicadeza e um toque fantástico dos traços, condizentes com a personalidade tão fantasiosa da protagonista. São traços finos e que fogem do realismo, aproximando-se mais de desenhos e esboços feitos pela própria adolescente.

As capitulares ganham uma sutil ilustração, como enfeites atribuídos a essa letra, explorando singelos detalhes, os quais também aparecem ao final de cada capítulo, sendo mais recorrente o uso de estrelas, corações, gatos e flores. As ilustrações maiores e mais bem trabalhadas aparecem junto aos poemas, trazendo contornos ainda mais ricos para a poesia, com a expressão do feminino.

As ilustrações da edição de 2018, também feitas pela autora do livro, Sylvia Orthof, apresenta essas mesmas características, porém diferem em alguns aspectos e podem ser consideradas mais atraente aos olhos do leitor. As ilustrações anteriormente feitas em preto e branco ganham cores, principalmente a coloração rosa no decorrer do livro. Novas cores, novos contornos e detalhes são acrescentados. Até mesmo a caligrafia possui uma dinamicidade maior, acompanhando a oralidade do texto. A capa traz uma figura feminina e uma flor, elementos que se repetem ao longo das ilustrações dessa edição, bem como das edições anteriores (de 1989 e 2002), cuja capa apresentava apenas uma janela com o céu ao fundo destacando a lua.

As ilustrações da edição de 2018 apresentam também outro diferencial: o uso das colagens, como se alguns desenhos fossem recortes colados junto ao texto. Essa técnica da colagem é muito pertinente ao universo adolescente, pois é uma prática comum nessa idade para a composição de diários e capas de cadernos, além de propor mais cor e graciosidade à narrativa, como, por exemplo, quando Luana descreve o apartamento de Marcelo e a colcha de retalhos sobre o sofá, com o fundo das páginas marcados por quadriculados coloridos formando essa estampa.

As ilustrações contribuem também para uma melhor ênfase de certos sentidos do texto verbal, como no caso em que Luana revela que odeia a mãe, o pai, Lotte, dona Leocádia e Marcelo em um ataque de fúria, e essa página é toda marcada por rabiscos desordenados, que retratam a raiva, uma ação esperada de uma adolescente com uma caneta e papel em mãos, descontando o ódio revelado

pelas palavras. Logo em seguida, duas páginas inteiras, em cor-de-rosa, são dedicadas à palavra “odeio” escrita bem grande, por meio de uma caligrafia mais bruta, agressiva, que difere da delicadeza das outras palavras do texto. Assim, a ilustração contribui para a leitura dos sentimentos expressos da protagonista.

Em *Luana Adolescente* Lua Crescente, Sylvia Orthof faz menção ao gênero diário, assim como fizera em *Quem roubou meu futuro* (1989), o que resulta, do mesmo modo, em um registro muito próximo da informalidade e da oralidade.

Ao abordar diversos fatos comuns à realidade de uma adolescente, como romances e conflitos familiares, associando-os à relação que a narradora-protagonista mantém com os livros, a obra também revela seu caráter metaficcional à medida que Luana passa a dialogar com a mãe de Marcelo, que é escritora.

Nesse momento, Luana dá início a alguns questionamentos sobre a incompreensão demonstrada por grande parte dos brasileiros quanto à importância da leitura. Essa é uma questão que, segundo ela, está intimamente relacionada à postura inadequada assumida por profissionais envolvidos no processo de formação de leitores, como a bibliotecária Dona Leocádia, que não compreende o quanto a leitura prazerosa pode resultar na transformação da realidade vivenciada pelo leitor.

3.2.4 Análise de *Eu sou mais eu* (1993)

O livro *Eu sou mais eu* (1993), desperta um forte questionamento sobre a injustiça social e a política de nosso país e resulta de uma parceria estabelecida inicialmente entre Sylvia Orthof e seu marido Tato Gost, ilustrador da primeira edição da obra.

As imagens apresentadas por Tato dialogam com o trabalho produzido por artistas como Júlio Fischer, responsável pela ilustração presente em *Quem roubou meu futuro* (1989), Elisabeth Teixeira que assina os desenhos de *Mais-que-prefeita-adolescente* (1994) e Bilau, que dá continuidade ao emprego de hachura em *Meus vários* *Quinze anos* (1995).

A técnica realista utilizada pelos renomados ilustradores reforça a beleza desses livros, por meio do sombreamento e texturas, elaborados a partir do uso de lápis ou caneta, contrapondo o preto ao branco e fornecendo volume e profundidade a tela tão belamente retratada.

De maneira não menos delicada, as ilustrações de Renato Alarcão, presentes na edição de 2012 da obra *Eu sou mais eu*, envolvem tanto um realismo, com a exposição nua e crua da cidade e da pobreza, quanto a subjetividade das cenas oníricas criadas a partir do delírio da fome sentida pela personagem principal, Vidinha, uma menina negra, vítima da pobreza no Brasil. As imagens do viaduto, do picho, da sarjeta, compreendem um cenário que, infelizmente, é o lar de muitos adolescentes abandonados pelo Estado. Vidinha leva o leitor a refletir sobre como ela entende seu entorno, a rua: sua casa (ou praça), que não é apenas uma casa, mas uma linda casa, segundo a doce menina.

A maneira poética como ela encara o acolhimento da rua e das estrelas contrasta com o peso do ambiente e da fome que ela revela sentir. Nas páginas em que canta a canção da jabuticabeira, que ouvia de uma mulher ao violão, há uma ilustração de Alarcão com notas musicais que remetem a um desenho mais infantil, com traços mais simples e cuja tonalidade das cores passa a sensação de leveza.

Tais elementos abarcam a relação com a personagem Vidinha, que tem apenas 13 anos, assim como a protagonista Valéria, de *Quem Roubou Meu Futuro?* (1989) e Doralice, de *Cordel encantado, ó xente* (1996). Vidinha enfrenta o contexto de pobreza e fome, com leveza, mas precisa lidar com outra leveza, a do corpo, que é revelada na ilustração posterior, iniciando uma série de imagens que parecem sonhos, mas são delírios de fome da pobre menina.

Seu corpo é retratado flutuando em direção à lua. É lá que Vidinha encontra referências da cultura de matriz africana, como Ogum e Iemanjá. A cor vermelha, na imagem da luta de São Jorge com o dragão, é devidamente empregada, pois é uma cor atrelada à guerra, ao sangue, à luta.

Na página dezenove da edição de 1993, Tato ilustra Ogum como deus da guerra, do fogo e da tecnologia, reforçando a personalidade dessa figura impaciente e determinada, que usa da espada para abrir os caminhos e derrotar os inimigos. Ele protege Vidinha e, na página vinte e um, traz uma espada que simboliza sua prontidão para atacar.

Na página vinte e três, São Jorge fere o dragão da fome e se mostra ágil, rápido como na ilustração seguinte, que encontra continuidade na página vinte e seis, quando a figura de Oxum, deusa das águas, da fecundidade, da natureza e mãe protetora, equilibra as emoções que se apresentam.

A página trinta e dois traz a imagem de um bebê, que remete ao símbolo de Oxum, como se um peixe surgisse em meio ao centro desse espelho, que é sagrado e faz alusão ao poder feminino da gestação e à importância da maternidade para as sociedades africanas. O símbolo dialoga, ainda, com as mães ancestrais, as divindades das águas relacionadas com a vida e a morte. Oxum usa o espelho de duas maneiras: primeiro como artefato de beleza, poder de sedução, feminilidade; depois como instrumento para identificar os inimigos, protegendo os seus filhos.

Na página trinta e três vemos novamente a figura de São Jorge, Ogum, derrotando o dragão, mas, agora, surge um novo símbolo: uma rosa intacta. Essa representa Vidinha, que tem sua seguridade garantida pelos dois protetores para enfrentar os vários obstáculos que possa encontrar.

A cor azul, nas páginas produzidas por Alarcão, contrasta com esse momento, pois remete à tranquilidade das águas. Há também, nas imagens, vários pontos de luz que chegam a iluminar a escuridão do entorno e brilhar aos olhos do leitor.

Na edição de 1993, a luta entre São Jorge e o dragão é sugerida pela imagem da espada em punho, com um traçado ao fundo que suscita ação e tensão. Quando a narrativa retoma a realidade, na edição de 2012, com Vidinha sentada na sarjeta comendo uma marmita, perde-se o colorido do entorno, assim como nas primeiras imagens da rua.

Após conseguir um emprego de faxineira, uma ilustração mostra um altar criado pela menina, com a figura de São Jorge e uma flor artificial. É possível ver o apego da menina à religiosidade e aos elementos que carinhosamente compõem o altar.

A concepção do filho de Vidinha é sugerida em uma imagem posterior, por meio do desenho de espermatozoides projetando-se em direção ao que se entende como óvulo, que toma conta das duas páginas. Nessa composição, as cores são quentes, com predomínio do vermelho, que destaca o momento de conflito e de luta que ela, a partir de então, precisaria enfrentar, como já sempre fizera.

Em *Eu sou mais eu* (1993), as imagens de Vidinha são reveladas pela silhueta, marcada principalmente na cena em que se revela a gravidez da menina.

Na edição de 2012, as imagens finais são contrastantes: a primeira mostra a tristeza da menina, com uma lágrima escorrendo pelo rosto, o que reforça o sentimento da adolescente revelado no texto de Orthof; a segunda imagem é a

figura do bebê, erguido pela mãe em sinal de alegria, corroborando a fala da personagem, que, esperançosa, vê em seu filho, Jorge, um futuro promissor.

Enfim vale sublinhar que o caráter metaficcional dessa obra pode ser observado a partir da análise do décimo capítulo, quando a narradora protagonista informa que toda a história narrada por ela foi registrada por alguém que a ouviu e se dispôs a escrever esse livro.

Vidinha é descrita como uma personagem marginalizada, uma espécie de representação de tantas outras adolescentes cujo direito à leitura de textos literários não é oportunizado. Além desse direito, também lhe falta o acesso a recursos que, de forma semelhante às canções mencionadas nessa narrativa, abrandariam seu sofrimento, ao lhe gerar algum tipo de esperança em relação à mudança de sua realidade.

3.2.5 Análise de *Mais-Que-Perfeita Adolescente* (1994)⁷¹

Bia escreve muito bem e, ciente de sua habilidade, decide publicar um livro. Contudo não recebe atenção da proprietária da editora. Mesmo assim, a adolescente tenta manter uma boa relação com ela, já que estava apaixonada por seu sobrinho.

Ao perceber que dona Inácia rejeitara seu livro, sem ao menos lê-lo, a narradora-protagonista fica furiosa e passa a planejar uma maneira de executar a tia de João. O assassinato seria, segundo ela, um crime “mais que perfeito”. Nesse momento, impulsionada pela existência de um concurso, a garota dá início à escrita de uma narrativa, na qual a editora seria morta.

Ainda nessa época, Bia começa a trabalhar como secretária de dona Inácia, dando continuidade ao plano de execução. Certo dia, a chefe decide não atender Felipe, um jovem escritor. A patroa manda a adolescente dizer que, apesar de ler a obra por ele escrita, a editora não poderia conversar com o rapaz, por não estar no estabelecimento. Todavia o jovem flagra a proprietária saindo de sua sala. Envergonhada, ela diz que a menina havia se confundido em relação ao recado.

⁷¹ A análise contará com ilustrações de Elisabeth Teixeira, produzidas para primeira edição do livro, feita em 1994. As citações também foram realizadas a partir de recortes dessa versão.

Esse fato deixa a funcionária mais irritada e motivada a assassiná-la. Mas nem tudo sai como Bia indica, inicialmente, ao leitor.

No desfecho da narrativa ela conclui o seu livro, porém, aparentemente, os planos relacionados à publicação, ao concurso e à morte da patroa alcançam um resultado diferente do anunciado.

Os vinte capítulos são organizados em ordem linear. A informalidade adotada nas expressões registradas, bem como a formatação em caixa alta, destaca a indiferença da garota e demonstram o caráter metaficcional dessa narrativa orthofiana, que descreve o processo de produção da obra de Bia e a escrita elaborada pelo jovem Felipe, que também é desprezada por dona Inácia: METIDA A COISA TEM CRASE?; QUAL O MOTIVO DO CRIME; OUTRO CAPÍTULO, QUALQUER NÚMERO; CAPÍTULO SOBRE MINHA MÃE; A TAL EDITORA; NO COLÉGIO; MEU SERVIÇO NA EDITORA; E A VIDA?; A PORTA; SERÁ QUE DONA INÁCIA LEU O TEXTO?; VERDADE OU MENTIRA?; A MEGERA; O OUTRO LADO; CONTINUANDO EM FELIPE; TRÊS SEMANAS DEPOIS; O TEXTO; LOVE YOU; UM “TELEFONEMA”; O RESTO; VERDADE VERDADEIRA; FINAL FELIZ.

Inicialmente, o leitor pode pensar que a narrativa apresenta um final fechado, pois, apesar de a garota não obter aprovação nos planos, sua postura demonstra que seus planos deram certo: “[...] meu crime foi perfeito, não se consumou” (ORTHOFF, 1994, p. 47). No entanto, antes de encerrar o texto, Bia ainda declara ser “TUDO FICÇÃO” e acrescenta a seguinte anotação: “(escrito em 1º de abril)” (ORTHOFF, 1994, p. 47).

Essas informações contribuem para o final aberto, ao convocarem o leitor à reavaliação da descrição, já que há razões, supostamente encobertas, que explicam o rumo tomado pelos acontecimentos.

Com relação ao tempo histórico descrito na narrativa, é importante destacar a alusão feita a um apresentador que lança dinheiro para a plateia, bem a menção à cantora Madonna. Esses dados reforçam a atualidade dos fatos reproduzidos nessa obra.

Observa-se, do mesmo modo, que a alternância entre discurso direto e indireto, principalmente devido aos diálogos, contribui para reforçar o ponto de vista defendido pela narradora, que busca influenciar o leitor quanto à percepção dos fatos, possivelmente, omitidos por ela.

A utilização de certos termos como “transar” e o emprego de expressões grosseiras – “o raio da puta velha”, “parecendo ‘puta’ esperando freguês”, “nunquinha da Silva” – e a ausência da norma padrão em “de menor” podem impactar o leitor.

Bia revela seu tédio diante da produção de literatura de massa, a qual ela denomina como *literatice*. Nessa perspectiva, podemos afirmar que a junção das palavras “literatura” e “chatice”, bem como a confluência entre “peido” e “pedante”, constituem-se como uma alternativa encontrada pela adolescente para expor sua crítica sobre certos literatos e suas desagradáveis obras.

Esses autores seriam, segundo ela, muito “pedantes”, isto é, teriam o atrevimento de oferecer ao público “literatice”, ou seja, “obras muito chatas”, das quais deveriam sentir vergonha, já que a leitura dessas produções se constitui em experiências tão desagradáveis ao público ao ponto de serem comparadas a flatos.

A visão negativa acerca de pessoas que se julgam entendidas, mas que, na realidade, não demonstram preparo algum para estarem envolvidas na produção de livros é exibida, também, por meio da criação de expressões: “A hodienda, perversa, abominável dona Inácia, amantíssima gramatilóica, vai virar tadinha uma oração sem sujeito” (ORTHO, 1994, p. 5).

Bia busca estabelecer uma constante interação com seu leitor, pois, para cativar cada vez mais a atenção de quem a lê, a narradora-protagonista demonstra até suas dificuldades: “escrevo errado, nunca tenho certeza de onde coloco os raios das vírgulas” (ORTHOF, 1994, p. 35). No entanto, ao discorrer sobre essas falhas, seu conhecimento avulta, como no caso em que demonstra conhecimento sobre conjugação verbal:

E EU VOU ESCREVER UM LIVRO DE GRAMÁTICA? Nunquinha da silva, credo! Peço perdão a quem se amarra em crases e vírgulas, mas estou em outra: vou cometer um crime. Vou cometer um crime mais-que-perfeito, ou seja:
Eu cometera,
Tu cometeras. (ORTHOF, 1994, p. 5).

A desenvoltura com que se distancia da formalidade é reafirmada durante toda a obra, na qual se observa a forte presença do humor e o constante jogo com a sonoridade, como ocorre na seguinte reflexão “Puxa, acho que escrevi uma coisa muito profunda! BUNDA!” (ORTHOF, 1994, p. 6).

A narradora também apresenta reflexões sobre sua sexualidade, ao descrever que tem seios bonitos e ao afirmar que sua mãe costuma questioná-la quanto à possibilidade de estar “transando com alguém” ou de estar “metida com drogas” (ORTHOF, 1994, p. 13).

As informações apresentadas nos peritextos, assim como a escolha pela elaboração de uma obra ficcional e não de um diário, demonstram as expectativas nutridas em relação ao destinatário dessa produção, como alguém curioso e inteligente o bastante para atender ao seguinte convite apresentado tanto no prefácio como na quarta capa: “Cada espaço em branco pode ser lido do jeito que você quiser. O resto é o que se segue. Espaço em branco, também, pode ser uma forma de engrossar esse livro” (ORTHOF, 1994, p. 3).

Bia informa ser uma grande leitora da produção de Manuel Bandeira, ao dizer que ele seria um “poeta amado” (ORTHOF, 1994, p. 11). Essa admiração também seria nutrida por Orthof, já que em *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996), a narradora-protagonista relata que Bandeira “era meio surdo, muito míope, com dentes salientes, lindo! Porque existem pessoas que transgridem o conceito estético e vulgar da simples beleza” (ORTHOF, 1994, p. 23-25).

Ainda com relação à Bia, protagonista da obra de 1994, podemos perceber que a adolescente admite certo “fingimento”, o que faz com que seu discurso dialogue, implicitamente, com os conhecimentos que o leitor possui em relação à produção de Fernando Pessoa, que não é claramente citado, mas que, assim como ela, seria autor.

Nessa perspectiva, ela destaca a relevância da leitura como um recurso favorável à expressão do sentimento. A própria escrita da garota evidencia que sua indiferença em relação ao estudo de regras não seria tão prejudicial à comunicação: “E EU VOU ESCREVER UM LIVRO DE GRAMÁTICA? Nunquinha da silva, não credo! Peço perdão a quem se amarra em crases e vírgulas, mas estou em outra: vou cometer um crime” (ORTHOF, 1994, p. 5).

No entanto essa indiferença demonstrada por Bia não a impede de compreender a adoção de uma postura diferente em relação à ortografia, uma vez que sua experiência estética vivenciada a partir do contato com obras assinadas por outros escritores como Machado de Assis e Manuel Bandeira a conduziram à reflexão sobre um diferenciado posicionamento frente ao uso da língua.

Embora a adolescente não manifeste simpatia pelos estudos normativos, sua consciência a respeito da significância desses saberes é explanada pela referência feita a gramáticos como Celso Ferreira Cunha e pela forma irônica como crítica a indústria livreira, ao dizer que os autores da Bienal se parecem com um monte de “puta esperando freguês” (ORTHOF, 1994, p. 35).

Com relação às vinte ilustrações elaboradas por Elisabeth Teixeira, para a primeira edição do livro, podemos identificar combinações entre branco e preto. A primeira delas acompanha o prefácio e confirma a personalidade descrita pela própria adolescente, enquanto narradora-protagonista. De maneira aparentemente despojada, a jovem parece caminhar apressadamente. Ela está calçada com um tênis, carrega uma mochila nas costas e abandona ao vento folhas do que inferimos ser o esboço de seu livro.

A página seguinte remete à tematização da escrita, pelo desenho de uma folha de papel acompanhada por uma caneta. Logo na página sete vemos uma senhora com um ar bastante formal expresso em seu penteado, na escolha de acessórios como um lenço e colar. Seu olhar refletido por detrás dos óculos reforça uma postura séria:

Quando conheci a dona Inácia, tudo era diferente: cheguei a gostar demais dela, fiquei vidrada naqueles olhos azuis, naquele ar de fidalguia, magreza, costume cinza. Eu digo ‘costume’ porque ela fala assim; e treco de saia combinando com casaco. Por baixo, ela usa aquelas blusas de laço no pescoço, colar de pérolas, cabelo esticado em coque, grisalhadamente perfeita. (ORTHOF, 1994, p. 6-7).

Os sentimentos de Bia são novamente expostos por meio de uma figura apresentada abaixo de “OUTRO CAPÍTULO, QUALQUER NÚMERO”. Nela, a garota aparece frente ao espelho do banheiro, chorando por ter recusado o convite de João para ir ao cinema.

A moldura do espelho parece restringir o reflexo da adolescente, como se reforçasse seu desejo de também se fechar, se “desligar” de tudo ao redor: “Aí, eu me desliguei por dentro, quando minha mãe vira megera, eu me desligo por dentro” (ORTHOF, 1994, p. 12).

Com relação ao “CAPÍTULO SOBRE MINHA MÃE”, podemos observar que a reflexão “Graças a Deus, mãe a gente só tem uma. Eu não aguentaria ter duas, ou três, nunca” (ORTHOF, 1994, p. 12) é reforçada pela ilustração, na qual o rosto da mãe é reproduzido em três versões.

A ousadia expressa nas falas e ilustrações toma uma proporção muito maior na página 42, na qual a adolescente aparece nua, sentada sobre uma cama, em que Mozart, parcialmente despido, ajoelha e toca uma de suas mãos. A farda e os sapatos do artista estão no chão, e a sua peruca está no braço da cama. Entretanto o traço simples e estilizado reforça o tom fantasioso da narrativa.

Bia, assim como as demais personagens que aparecem no livro, possuem a mesma estética, com um longo nariz fino e olhos redondos, bem pequeninos, que conferem uma ideia de introspecção, reforçada ao longo da narrativa por meio de seus delírios.

A frustração de Bia em relação à não publicação de seu livro é expressa a partir de um balão de pensamento. Essa imagem lembra revistas em quadrinhos, ao apresentar um fundo quadriculado, que remete à imagem do chão e o modo como ela reflete cabisbaixa.

A imagem da sala, onde a protagonista assiste à televisão, e do quarto, por exemplo, revelam poucas e simples mobílias, ou seja, nada luxuoso indo ao encontro do que a narrativa traz a respeito do estilo de vida humilde da adolescente, que passa a trabalhar na editora por precisar de dinheiro e para criar algum tipo de vínculo com uma editora que poderia publicar seu livro.

Ao analisarmos essa obra e a compararmos aos outros oito títulos analisados neste trabalho, podemos afirmar o quanto ela evidencia a questão da metaficcionalidade pelo fato de sua narradora-protagonista ter decidido escrever um livro.

Bia demonstra seu total descontentamento ao perceber que dona Inácia, chefe da editora, rejeitara seu livro, sem ao menos lê-lo. Nesse momento, impulsionada pela existência de um concurso, a garota dá início a escrita de uma narrativa na qual a editora seria morta.

A obra passa então a focalizar o tédio demonstrado por leitores diante de obras utilitárias e da produção de literatura de massa, consideradas por Bia uma espécie de “literatice”, escritas por autores “pedantes”, que teriam o atrevimento de oferecer ao público “obras muito chatas”, das quais deveriam sentir vergonha. (ORTHOFF, 1994, p. 10).

A narradora-protagonista torna-se cada vez mais próxima ao leitor à medida que demonstra suas inseguranças em relação aos erros de pontuação que admite cometer. Esse tom informal e bem humorado que permeia toda a escrita desse livro

contribui para que a autora justifique ainda mais o quanto a participação do leitor se torna indispensável, principalmente a partir do momento em que ela solicita a ele o preenchimento dos espaços em branco por ela deixados.

3.2.6 Análise de *Meus vários quinze anos*⁷² (1995)

Aos setenta e cinco anos, Violeta partilha suas memórias por meio de um livro em que apresenta fatos que contribuíram para a construção de sua identidade. Ao descrever a adolescência, a narradora-protagonista não menciona a figura do pai.

Sua relação com a imagem preconceituosa e autoritária da mãe, em relação aos modos da garota, contribui para que a menina se julgue inferior. Ela sonha em se tornar uma escritora como Raquel de Queiroz, ter “cabelos lisos” e o “rosto sereno” (ORTHOF, 1995, p. 9).

Passados mais quinze anos, a narradora-protagonista continua sendo alvo de críticas, agora feitas pelo próprio esposo, com quem tem dois filhos. José vive dizendo que a considera imatura. Apesar disso, ela parece não se incomodar tanto com a forma como as pessoas a julgam. Pelo contrário, está sempre rindo, principalmente quando divide seus segredos com sua principal confidente, Marilda. Mas, com o passar do tempo, quase tudo muda. Seu casamento chega ao fim quando a amiga confessa ter uma relação extraconjugal com seu marido. Ela precisa, então, encontrar forças para vencer tamanha decepção.

Passados mais quinze anos, a narradora-protagonista demonstra estar refeita: sente-se realizada na profissão e orgulhosa dos filhos que estão bem encaminhados. Nesse momento, conhece Leonardo, com quem constrói um casamento marcado pelo romantismo e respeito. Trata-se de uma bela relação, que dura, pelo menos, mais trinta anos.

Com relação ao tempo histórico, podemos subentender que a narrativa abarca a década de 1990, pois, ao retomar as lembranças relacionadas à sua paixão por Breno, na adolescência, a autora afirma que escreve em um tempo contemporâneo ao surgimento do real, moeda nacional adotada a partir de 1994. Essa constatação ganha força em decorrência da última ilustração presente na obra.

⁷² A análise das imagens é feita com base nessa primeira edição, que data de 1995, ilustrada por Bilau.

Na imagem, Violeta aparece sentada ao lado de um aparelho de som que possui um design característico da década citada.

Por meio de uma linguagem muito simples, Violeta apresenta-se como uma personagem ousada diante de um contexto social em que as mulheres são “tratadas como seres que não pensam” (ORTHOF, 1995, p. 16). Sua inteligência e sensibilidade artística não encontram limites, nem mesmo em relação à idade, uma vez que ela procura aprender a tocar harpa e acordeom aos setenta e cinco anos.

Ainda com relação à linguagem, convém acentuar a exploração de neologismos, pois o modo de falar da narradora-protagonista pode trazer à memória a figura de Emília, composta pelo escritor Monteiro Lobato, quando Violeta descreve que tivera insônia e que a noite lhe parecia “madruguenta”.

Essa inferência pode tornar-se mais curiosa ainda se considerarmos que, em *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996), Orthof relata seu carinho pela Boneca falante, detalhando, inclusive, como se sente ao ser presenteada na infância com um livro de Lobato.

Sylvia acrescenta que até aquele momento não possuía nenhuma obra de histórias em português e que a leitura a fez brincar de ser Emília: “Eu brincava com as mangas caídas no chão. A manga Carlotinha tinha um jeito de Emília” (ORTHOF, 1996, p. 5).

Ainda com relação à linguagem, importa salientar que Violeta propõe um diálogo constante com o leitor: “As insônias são mais plenas de sonhos do que as coisas sonhadas dormindo. Se você não acha, eu acho [...]” (ORTHOF, 1995, p. 9).

No que diz respeito à verificação de outros gêneros dentro dessa narrativa, o livro apresenta canções, um cardápio, uma receita do pudim, trechos de poemas e até um diálogo com *Alice no País das Maravilhas* (1862), de Lewis Carrol (1832-1898), quando o professor Gabriel compara Violeta a uma criança que, ao sair do ambiente intrauterino, passa por “um túnel” (ORTHOF, 1995, p. 56).

Com relação às imagens, observa-se o emprego de hachura, técnica realista que reforça o caráter metaficcional desse livro de 1995, assim como de outras obras: *Quem roubou meu futuro* (1989), ilustrada por Júlio Fischer, e *Mais-que-prefeita-adolescente* (1994), ilustrada por Elisabeth Teixeira.

Por meio de sombreamento e texturas, Bilau emprega apenas lápis ou caneta e contrapõe o preto ao branco, atribuindo maior enfoque à imagem da narradora-protagonista, que em muito lembra o retrato de Orthof.

Violeta possui traços tímidos, singelos e contidos. Seu corpo aparece apoiado em um gigante caderno com a receita de pudim, que fora copiada por 50 vezes, como castigo, na infância. Nesse sentido, podemos afirmar que a proporção dada ao desenho apresentado nesse caderno dialoga com a relevância dessa amarga memória.

Na imagem seguinte, o enfoque no contraponto do semblante de Marilda e Violeta demonstram reações distintas, olhares que não se cruzam, lançados apenas para quem lê as imagens.

A última imagem traz a narradora-personagem com seus 45 anos, junto ao novo amor, Leonardo. O aspecto realista dos traços, novamente, contrasta com a subjetividade. Ao fundo, observa-se o desenho de um pudim, envolvido por um coração que pode remeter o leitor ao último desenho apresentado em *Mais-que-prefeita-adolescente* (1994). Essa ilustração final retoma a primeira imagem, porém o semblante de Violeta passa a ser alegre. O pudim é ressignificado e passa a ter novos contornos em meio as suas memórias.

A biografia de Orthof atesta que, assim como Violeta, a escritora teria se casado com um viúvo após completar quarenta anos. Tanto a escritora quanto a personagem demonstram o valor dado à amizade, já que Violeta cita o nome de algumas amigas, enquanto Orthof dedica o livro também a uma amiga. Diante de tantos fatos, não há como negar as semelhanças entre a personagem e Orthof, que veio a falecer em 1997, aos sessenta e cinco anos.

Esse fato é comentado por Luiz Raul Machado, que, por meio de *Sempre viva, viva Sylvia* (2007), informa o quanto *Meus Vários Quinze Anos* foi estranhamente profético, pois Violeta encerra sua narração questionando se chegaria ou não aos setenta e cinco anos.

A análise dessa obra também nos permite reconhecer o uso de recursos comuns à metaficção, a partir da forma como sua narradora-protagonista descreve o desejo de partilhar suas memórias por meio da produção de um livro, no qual decide elencar alguns dos fatos que contribuíram para a construção de sua identidade.

Por meio de uma linguagem muito simples, Violeta propõe um diálogo constante com o leitor, que inclui uma clara menção a diversos gêneros como canções e poemas relacionados a diferentes momentos da biografia da narradora-protagonista, que tanto se assemelha à da própria Sylvia Orthof.

3.2.7 Análise de *Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto*⁷³ (1995)

A autora Sylvia Orthof traz, em *Fantasma de Camarim (doideiras com Apolônia Pinto)*, um resgate da história da importante atriz brasileira Apolônia Pinto, pouco conhecida devido à valorização maior de atrizes estrangeiras em detrimento das nacionais, à falta de preservação da memória nacional e aos “desgovernos culturais”, como coloca a própria autora no prólogo do livro. Embora a narrativa apresente aspectos biográficos e históricos, nesse mesmo prólogo a autora adverte que o livro não se trata de uma biografia, nem possui caráter histórico, caracterizando-o como um “fiapinho de bem-querer”.

O livro é dividido em duas partes: uma em que se desenvolve a narrativa contada em primeira pessoa pela narradora-personagem, também protagonista, Sylvia Orthof (a autora) e outra, “Folia dos três bois”, em que se encontra um auto a ser representado.

Na primeira parte do livro, encontra-se a relação estabelecida da narradora-personagem com a figura de Apolônia Pinto, escolhida para ser homenageada e que se tornou personagem secundária da história. Além das personagens principais, Sylvia Orthof e Apolônia Pinto, há personagens secundárias, sendo elas: o vendedor da loja de antiquários, onde a narradora-personagem compra a plaquinha com o nome de Apolônia Pinto, e a vizinha de Sylvia, Dona Lídia.

A narrativa se passa em Petrópolis, no Rio de Janeiro, no ano de 1991, como mencionado por Sylvia no início de “Camarim 3”: “Hoje é dia 20 de julho de 1991. Petrópolis está gelada [...]” (ORTHOF, 1995, p. 16). A duração da história envolve meses, como é possível identificar no trecho que antecede o Camarim 8, perto do encerramento da história: “Passaram-se meses, e Apolônia não apareceu mais do escritório-camarim” (ORTHOF, 1995, p. 38).

A autora, que também é personagem protagonista e narradora da história, inicia a narrativa com uma indagação sobre o que ou quem escreveria esse livro. Orthof conta, então, que estava em um antiquário quando se deparou com um “sinal”: uma plaquinha com o nome de Apolônia Pinto, nome desconhecido pelo vendedor do antiquário, que a vendeu por um preço bem baixo, para espanto de Sylvia. Entendendo essa plaquinha como um sinal, Sylvia resolve escrever sobre a

⁷³ A análise das imagens é feita com base nessa primeira edição, que data de 1995, ilustrada por Bilau.

atriz brasileira Apolônia Pinto, abrindo as cortinas para a história dessa personalidade tão importante.

A autora apresenta a personagem de Apolônia Pinto como um fantasma, mas numa linha diferente da caracterização das assombrações como temerosas, assustadoras, maldosas: o fantasma da atriz brasileira é uma aparição serena. A narradora-personagem levanta dúvidas sobre se tratar mesmo de um fantasma, um espírito, ou de algo elaborado pela sua imaginação, fazendo questão de ressaltar que não é espírita. Essa aparição de Apolônia Pinto traz revelações pessoais e detalhes preciosos para o desenrolar da narrativa, além de estabelecer uma relação de afeto não só com a autora-personagem, mas também com o leitor.

Após a última aparição de Apolônia Pinto, que revela um segredo de seu relacionamento com seu ex-marido, Germano (personagem apenas mencionado na narrativa), e sua dedicação exclusiva ao teatro, a primeira parte da narrativa também se encerra com uma pergunta da Sylvia – “Nosso encontro foi um risco? Um bordado?” (ORTHOF, 1995, p. 45) –, o que aponta para um final aberto da história. Na segunda parte do livro, são colocados autos que resgatam a cultura popular e sugeridos pela autora para serem encenados como uma homenagem à Apolônia Pinto.

A história contada sobre Apolônia Pinto traz questões referentes ao ser mulher na época em que viveu (entre 1854 e 1937) e conflitos familiares, como o que passou com seu ex-marido Germano. Trata-se de uma mulher que sofreu com a perda da filha, Conceição, e com o machismo da época, que não condenava o homem por relações extraconjugais, mas não tinha a mesma tolerância com a figura da mulher.

Apolônia Pinto expõe para Sylvia que a mulher era malvista se traísse o homem ou mesmo se tivesse vários amores. Por não aceitar se submeter a essa submissão à figura masculina, Apolônia se separou de Germano e voltou com ele muito tempo depois, sob a condição (ou vingança, como ela mesmo coloca) de que vivessem juntos, porém sem relações sexuais (ou sem que “fizessem amor”, como coloca a personagem, em termos mais pertinentes à época).

O auto dos três bois apresentados na segunda parte do livro complementa a valorização da cultura popular brasileira enaltecida pela autora Sylvia Orthof. Com sua linguagem informal, bem-humorada e com uma narradora-personagem carismática, a autora consegue cativar o leitor e proporcionar o devido destaque à atriz brasileira Apolônia Pinto, eternizada em palcos e no livro de Sylvia Orthof.

As ilustrações de Anna Göbel em *Fantasma de Camarim* (1995) são feitas em xilogravuras, em preto e branco. A técnica consiste no uso de uma espécie de carimbo talhado em uma matriz de madeira. Essa técnica chegou da Europa ao Brasil em 1808 e ganhou destaque no Nordeste, onde se uniu à literatura de cordel. Cada página apresenta um pequeno monte, uma elevação de terra árida, típica da região associada à narrativa. Essa identificação é possível por meio do contexto e dos traços no desenho, os quais se assemelham a rachaduras. As imagens são harmonicamente distribuídas ao longo da obra, concentradas na parte inferior do livro.

As ilustrações dizem respeito basicamente à imagem dos personagens, com suas silhuetas, e aparecem sempre em movimento pelas páginas. As imagens demonstram a entrada e a saída de alguns personagens “em cena”, com apenas algumas partes do corpo sendo exibidas.

As imagens desses personagens se distribuem e se destacam nas elevações áridas, as quais permanecem como cenário por toda a obra, em alusão ao Nordeste, onde se passa a história de Apolônia Pinto. Assim como outras personagens nas obras de Sylvia Orthof, ela também gosta de escrever e, após esse encontro, sente-se instigada a escrever sobre a grande atriz brasileira que não recebeu o devido reconhecimento.

A narrativa, que se passa no ano de 1991, tem início quando a narradora Sylvia Orthof, residente de Petrópolis, no Rio de Janeiro, começa a descrever uma visita por ela realizada a um teatro localizado em São Luiz do Maranhão. Neste, conhece o camarim número um, onde nasceu a atriz Apolônia Pinto em 21 de janeiro de 1854. A autora começa a descrever, então, as circunstâncias que marcam o nascimento dessa mulher, também filha de uma atriz: Rosa Adelaide. Essa, durante a apresentação de *O tributo das Cem Donzelas*, de J. Silva Mendes Junior, fazia o papel de uma virgem, quando passou a sentir as dores do parto, arrastando-se, assim, para o camarim em que nasceu Apolônia.

A narradora relata que a decisão de apresentar uma biografia sobre Apolônia acontece após um curioso episódio ocorrido em Petrópolis durante uma visita a uma feira de antiguidades, quando encontrou uma placa de metal escurecido com o nome da atriz nascida no teatro. Segundo Sylvia Orthof, trata-se de uma preciosidade comprada por uma bagatela, o que a fez questionar o antiquário sobre o desconhecimento do valor daquele objeto, vendido a ela sem muita demora por apenas quinhentos cruzeiros:

Vou escrever um livro. Depois de editado, vendo para o senhor. Aí, o senhor lê, paga o livro (vai custar mais do que a PRECIOSA PLACA), e aprende que Apolônia Pinto foi a mulher que descobriu que o Rio de Janeiro não era Rio. Não era rio – menti. (ORTHOF, 1995, p.11).

A narração de tal fato traz à tona a questão do texto metaficcional, suscitando o debate sobre o modo como o narrador elenca fatos verdadeiros, ou não, que se relacionam à matéria por ele apresentada a partir de uma perspectiva subjetiva. Desse modo, a obra passa a abordar situações corriqueiras que fazem parte da realidade da narradora Sylvia, como o fato de seu marido Tato estar lendo um livro de ficção científica durante o período em que ela decide produzir a biografia, descrevendo fatos de sua própria história, que, segundo ela, é marcada por sua carreira de atriz.

O caráter comunicativo da obra literária abarca, desse modo, não somente o diálogo a ser estabelecido com o leitor, mas também como os personagens, como no caso dessa protagonista, chegam a conversar com a autora do livro. Isso ocorre, por exemplo, no caso de um fantasma que também conhece bem a vida Sylvia e que, ao ser indagada sobre a biografia da narradora, responde da seguinte forma:

- Lógico que sei! Você aos quinze anos de idade, representou Julieta. E você usou o meu antigo camarim no Fênix. E sabe quem maquiou você? Foi José Jansen, que escreveu uma biografia séria sobre a minha vida. Ele foi meu conterrâneo, nasceu no Maranhão... (ORTHOF, 1995, p.14)

Desse modo, tal caráter comunicativo inclui não somente o diálogo a ser estabelecido com o leitor, mas também com os personagens como Apolônia, com quem Sylvia afirma conversar durante o processo de elaboração do livro. Outras figuras envolvidas no mercado editorial são evocadas nessa obra quando a narradora reproduz sua alegria ao ser autorizada pela Sociedade de Autores teatrais a utilizar uma biografia escrita pelo já citado amigo, José Jansen, para fundamentar a produção de sua obra:

Olho, fico cismada, vou olhar no livro que me foi enviado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, o tal livro escrito por José Jansen...Encontro uma fotografia. Ali está Apolônia, no papel de Margarida, do Fausto. Usa a trança. O vestido tem uma gola branca, engomada e alta. A gola é de outro tecido, e o vestido devia ser azul, com pregas ou galões. Examino melhor, a fotografia está meio apagada. Descubro que é de 1873. (ORTHOF, 1995, p.17)

A conversa entre Apolônia e Sylvia passa, então, a pormenorizar o modo como esta deve retratar a juventude da atriz, que a orienta quanto às inseguranças admitidas pela narradora, a qual, mesmo assim, não desiste de apresentar sua versão sobre essa história: “- Estamos melhorando, Sylvia, você está escrevendo sobre mim usando o presente do verbo: Apolônia Tem vinte anos de idade! - penso imagino, ouço, vejo, Apolônia do meu lado... ou invento?” (ORTHOF, 1995, p.17).

Entram em cena, nesse momento, outras duas vozes narrativas: a primeira consiste no próprio maquiador José Jansen, que relaciona uma série de episódios a seu livro *Apolônia Pinto e seu tempo* (1953). A partir dele, o narrador comenta fatos tristes sobre a vida da atriz, que perdeu seu primeiro marido, também ator, logo que chegara ao Rio de Janeiro:

E José Jansen continuou a contar: Apolônia estreou aos dezesseis anos no Rio. Havia trabalhado, desde os doze no Maranhão. Já veio casada, acompanhada do marido e da mãe, de um irmão e de uma irmã doente. Pois naquela época, Apolônia tinha dezesseis anos e a outra grande atriz da companhia tinha mais de trinta. (ORTHOF, 1995, p. 28).

A segunda voz narrativa, inserida em meio a esse momento fantasiado pela personagem Sylvia Orthof, é atribuída a uma amiga bem mais velha chamada Dona Lídia, que passa a dialogar com ela e Jansen, influenciando, desse modo, a versão apresentada por Sylvia sobre essa história.

Tornam-se perceptíveis, assim, quatro vozes: a personagem Sylvia Orthof, Apolônia, José Jansen e Dona Lídia. Todavia o discurso predominante se mantém entre as duas primeiras, que demonstram total informalidade e compreensão, apesar de estarem inseridas em contextos tão diferentes, como no momento em que Apolônia descreve como fora perseguida pela antagonista Eudóxia, a qual tenta prejudicar sua carreira a partir de fofocas:

-Ei, Sylvia, você está tomando o partido de Eudóxia, só porque eu fiz você sair tão cedo da cama? - perguntou Apolônia, entre divertida e um tiquinho de poucochiunho nervosa. Será que Apolônia exigia cumplicidade total da minha parte? (ORTHOF, 1995, p. 35).

Novamente, a narrativa traz à tona a figura do leitor quando as duas narradoras definem o título da obra após uma longa conversa na qual decidem nomeá-lo *Fantasma de Camarim*; as personagens evitaram, assim, prolongar a discussão de como definiriam isso com a editora, já que tinham medo de cansar o

leitor, que poderia estar, assim como Apolônia, sentindo sono, já que “bocejo pega” (ORTHOFF, 1995, p. 37).

Após esse episódio, a narradora Sylvia informa que Apolônia decide desaparecer por meses, mas que acaba retornando ao escritório-camarim da escritora, que a recebe com alegria e com ela dança enquanto cantam a canção dos três bois-bumbás que a autora guarda como recordação do Maranhão, terra de Apolônia.

Ao fim da narrativa, após muita insistência de Sylvia, a atriz descreve dois fatos que lhe emocionam muito: seu romance com Germano Alves, que após muitos anos a traiu e a quem ela nunca conseguiu perdoar, e a morte da filha Conceição, adotada pelo casal e falecida ainda durante a infância.

A narrativa focaliza, ainda nesse desfecho, o modo como o adultério não causava tanta estranheza quando cometido por homens, lembrando, assim, uma temática discutida tanto em *Se a Memória não me falha* (1987) quanto em *A décima terceira mordida* (1997).

O tom metaficcional dessa narrativa se torna evidente pelo modo como a narradora Sylvia Orthof começa a descrever de onde surgira a ideia de escrever sobre a história Apolônia Pinto.

A partir de então, o caráter comunicativo da obra literária dá lugar não somente ao diálogo a ser estabelecido com o leitor, mas também aos fantasmas de Apolônia Pinto e José Jansen, que também escreveu uma biografia sobre a atriz, bem como à Dona Lídia, uma antiga amiga de Sylvia.

Por fim, a narrativa focaliza mais uma vez a figura do leitor, a quem Sylvia sugere a leitura da peça teatral “Folia de três bois”, texto apresentado na segunda parte dessa obra como uma espécie de homenagem prestada pela narradora ao Maranhão.

3.2.8 Análise de *O livro que ninguém vai ler* (1997) ⁷⁴

Laura inicia a composição de um livro e informa que nele apresentará uma narrativa fantástica, marcada por suspense, amor e perfídias, pois as coisas mágicas, segundo ela, não fazem parte somente das histórias infantis.

⁷⁴ Análise de texto e imagens presentes na segunda edição da obra (1998). Imagens de Gê Orthof, mesmo ilustrador da primeira edição de 1997.

Tudo está indo bem até o momento em que ela, acidentalmente, derruba Coca-Cola sobre teclado do computador que começa a escrever sozinho, assumindo, assim, a narração. A máquina parece enfeitiçada e insiste em dialogar com o leitor, relatando a ele a realidade da adolescente.

Essa dificuldade enfrentada pela garota, assim como o conflito básico que consiste na disputa pela escrita do livro, são superados quando Laura reconhece que precisa dividir a autoria de sua obra com o computador.

Apesar desse aparente desfecho, a história não apresenta final fechado, pois o destino da garota permanece aberto quando ela confessa que Flávio não será o único amor de sua vida, ao mencionar que talvez venha a namorar Marcus, desconhecido pelo leitor.

A indefinição da narrativa faz com que o leitor tenha curiosidade por conhecer outros livros de Orthof, nos quais pode encontrar a continuidade da história, situada no fim dos anos 80. Esse tempo histórico pode ser identificado a partir das afirmações feitas pelo computador.

Ele se considera uma máquina de última geração em virtude de seu processador Sunshine 486, fato que nos leva a situar o contexto de produção da obra como posterior ao ano de 1989, ano de lançamento desse processador, que seria substituído somente em 1994, quando a Intel lançou como seu sucessor o Pentium.

Quanto ao espaço, a narradora faz várias referências à Petrópolis, cidade que é descrita também em *Se a memória não me falha* (1987) e *Livro aberto: confissões de uma inventadeiras de palco e escrita* (1996), assim como em *Sylvia sempre surpreende* (2007), obra na qual Fanny Abramovich descreve uma das casas de Orthof.

Ainda com relação ao encadeamento dos fatos narrados, o computador apresenta sua perspectiva e dialoga com o leitor, assim como fala com a menina por meio de um tom informal. Ele informa, inclusive, que ela não sabe gerenciar seu programa de armazenamento. Essa inabilidade da garota faz com que lembremos a dificuldade assumida por Orthof quanto ao uso dessa tecnologia. Fato que não a impediu de continuar escrevendo.

O tom de oralidade atribuído à narrativa quebra qualquer existência de formalidade para com o leitor. Entre os recursos empregados para essa ruptura,

consta o uso de estrangeirismos, gírias e onomatopeias: “I love meu computador, o xente. ZUUUUUUMMMMMM” (ORTHOF, 1998, p. 10).

A obra também apresenta reflexões consideráveis sobre leitura, escrita e literatura, o que já se nota no início do livro, quando a narradora-protagonista confessa ao leitor que adora escrever: “Quando era criança, minha avó contava histórias pra mim. Peguei uma mania de histórias” (ORTHOF, 1998, p. 9).

Nesse excerto é possível observar como a família pode despertar o gosto pela leitura a partir de vínculos afetivos. A carinhosa relação que alguns escritores estabelecem com seus leitores é comentada pela personagem:

Um dia, fui a uma palestra de uma escritora chamada Fanny Abramovich. Ela é um barato senta em cima da mesa pra fazer conferências tem cabelo ruivo e gargalhada de goela vermelha. Ela disse que não basta gostar de livro; é preciso viciar em livro. (ORTHOF, 1998, p. 9).

A referência a Abramovich se faz presente também em *Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita* (1996) no momento em que narradora-protagonista diz que sua grande amiga garante que não existe “hábito de leitura”, pois “leitura é um vício” (ORTHOF, 1996, p. 15).

A amizade existente entre as duas escritoras é comentada, ainda, em *Sylvia sempre surpreende*, por meio do capítulo “Ato 2: A velhota Cambalhota”, em que a autora Fanny Abramovich conta como as duas se conheceram na década de 1970. Outros diálogos entre as obras Orthof podem ser estabelecidos quando observamos que Laura também quer ser escritora, assim como a protagonista de *Meus vários quinze anos* (1995).

Ao assumir o papel de narrador-protagonista, o computador também demonstra conhecimentos próprios ao âmbito da literatura. A máquina emprega técnicas modernas ao construir versos, nos quais faz uso de letras maiúsculas para dar maior expressividade a sua exaustão:

Cansei,
enjoei,
fiquei,
e
não sei...
PIRE!! (ORTHOF, 1998, p. 38).

Nesse sentido, podemos interpretar que o esgotamento demonstrado pelo computador faz referência ao trabalho cansativo de escritores, que, conforme relata a narradora-protagonista de *Se a memória não me falha*, já se encontram enjoados de tanto escrever.

Durante esse desabafo, o computador reconhece que “escreve tudo errado, sobretudo nas virgulices da pontuação” (ORTHOF, 1998, p. 39), mas evidencia mesmo assim suas habilidades com a escrita, justificando-se ao leitor que “Os erros mais rápidos são os melhores”.

A citação de Molière (1622-1673) é acompanhada de uma breve e enfática explicação, que ironiza o tom pedagógico de alguns livros: “Você não sabe quem foi Molière? Foi um importantíssimo dramaturgo francês” (ORTHOF, 1998, p. 39).

O narrador-protagonista também tenta seduzir seu leitor ao empregar estratégias que despertam sua curiosidade: “Não deixe de acompanhar o que vai acontecer! Sou cheio de surpresas *novelescas*...” (ORTHOF, 1998, p. 42).

Outras figuras dessa narrativa também demonstram interesse pela escrita, pois Flávio, personagem inventado por Laura para fazer par romântico com a protagonista Betina, por ela elaborada, teria escrito uma reportagem para o jornal da escola.

Para produzir esse texto, o garoto teria visitado uma editora na qual conheceu uma escritora, gordinha, brincalhona, que usava óculos. Ela se chamava Hermengarda e admitia sentir preguiça ao escrever. O livro apresenta, então, um retrato de Sylvia Orthof.

No que diz respeito às ilustrações, a narradora-protagonista mais uma vez traz à tona discussões relativas ao processo metaficcional da obra:

Agora vou caprichar nas ilustrações. Vou fazer tudo em paintbrush⁷⁵, mas vai ser preto e branco. Este livro não é para criancinhas, é um livro para adolescentes e eu acho que fica mais adulto ilustrado em preto e branco. (ORTHOF, 1998, p. 14).

Na primeira edição do livro, as ilustrações de Gê Orthof se assemelham a *prints* da tela do computador da personagem, no qual ela elabora as próprias imagens de seu livro em preto e branco. Constam também muitos símbolos de teclas de computador que marcam as páginas, assim como desenhos e fotografias.

⁷⁵ Aplicativo que disponibiliza uma paleta de ferramentas, contendo pincéis, formas geométricas, caixas de textos, entre outros.

No momento em que Laura passa a discutir com o computador e decide desligar a máquina, a ação fica subentendida pela imagem de um retângulo totalmente preto, em referência a uma tela apagada.

Quando o computador volta a se manifestar, demonstra uma revolta extrema em relação à garota. Toda a sua agitação, raiva e desordem são ilustradas por meio da exibição de sucessivos símbolos aleatórios do teclado, imagens com rabiscos e desenhos sem sentido.

O final da narrativa é então apresentado por meio da fala do computador que decide apagar de sua memória todos os episódicos que vivera com Laura. No entanto, a obra se encerra com a imagem de uma foto do monitor e do teclado, no qual repousa um disquete etiquetado com o nome “Betina”, o que revela que o livro foi finalizado e salvo após tantos conflitos pessoais e tecnológicos.

O caráter metaficcional da narrativa pode ser percebido em todo o livro, por meio de falas de Betina, que não quer produzir um livro cheio de figuras, pois não pretende escrever para crianças e também em virtude das reflexões propostas pelo computador: “Vou esconder esse primeiro escrito, uma história plena de suspense, amor e perfídias... tchan, tchan, tchan, tchan!” (ORTHOF, 1998, p. 9).

Ele intitula sua narrativa como fantástica e informa que coisas mágicas não fazem parte somente das histórias infantis, pois se define um conhecedor das “tendências modernas”, tipo ‘realismo fantástico’ uma espécie de Salvador Dali (ORTHOF, 1998, p. 24-25).

O processo de elaboração de um livro também marca a construção da narrativa, uma vez que Laura declara que objetiva apresentar uma história nada infantil, marcada por suspense, amor, fantasia, perfídias e coisas mágicas que impactem ao leitor. Entretanto os planos traçados pela adolescente esbarram na dificuldade advinda a partir do momento em que ela derruba Coca-Cola sobre teclado do computador, que passa escrever sozinho e a disputar a autoria da obra com a garota, com quem finalmente chega a um consenso após uma série de desentendimentos.

As reflexões expostas por Laura, assim como os questionamentos feitos por seu computador são voltados a uma discussão bastante informal sobre leitura, escrita e literatura, que traz à tona as dificuldades enfrentadas por grande parte dos escritores, que não se prestam à produção de obras utilitárias e costumam ter suas obras rejeitadas por quem espera encontrar nelas um tom pedagógico.

Por fim, podemos afirmar que o caráter metaficcional da narrativa pode ser identificado durante toda a leitura desse livro, principalmente em decorrência do modo como Laura critica os recursos costumeiramente empregados em obras que desmerecem a capacidade crítica e reflexiva do leitor.

3.2.9 Análise de *A Décima Terceira Mordida*⁷⁶ (1997)

A narradora-protagonista desse livro, Vampete, é uma adolescente que, apesar de sua pouca idade, decide deixar sua tradicional família de vampiros e viver novas experiências pelo mundo. É então que, pilotando seu caixão motorizado, passa a viver um romance com o Caxumbento Carusof.

A narrativa é dividida em dez capítulos, nos quais Vampete demonstra ao leitor a necessidade de complementar diversos fatos de sua vida, por meio da elaboração de parágrafos encerrados por uma grande quantidade de reticências: “Você não acha que existem mistérios nas reticências? Eu amo reticências! De todos os pontos, exclamações, vírgulas, interrogações, reticências são sinais mais lânguidos, secretos, indefiníveis e... ..” (ORTHOF, 1997, p. 6).

Ao empregar termos como “languido”, a narradora-protagonista demonstra ter um amplo vocabulário, escrever muito bem poemas e manejar com destreza a metalinguagem e a exploração de recursos sonoros:

Meu castelo, às vezes é de areia...
de areia,
pessoais
Os castelos,
com suas torres de água
com o seu sal de mar...
Os castelos de areia,
sonhados,
cenários da imaginação,
assim são...
assim são...
assim são... (ORTHOF, 1997 p. 9).

Vampete também domina várias expressões que remetem à ideia de sangue, as quais colaboram para a representação do ambiente delineado em toda a obra, como ocorre no momento em que ela descreve sua avó: “Vó Falésia tem uma voz de

⁷⁶ A primeira edição é 1997 e foi ilustrada por Luíz Monfort.

contralto, canta lá do fundo de seu caixão, sobretudo quando a lua está rosada, sanguínea” (ORTHOF, 1997, p. 11).

Ao descrever seu cotidiano, a narradora-protagonista também indica um grande conhecimento sobre canções, que lembram implicitamente os versos de *Soneto de intimidade* (1937), de Vinícius de Moraes (1913-1980):

Cantigas de *rubros*
sibilos da noite
em voos rasantes
de medos tamanhos
Eu canto o sangue
vampiro perfeito,
eu canto o vermelho,
o... e o...
... .. (MORAES, 1937, p. 11).

A utilização desse último gênero contribui para a identificação do humor, quando Vampete descreve suas festas de aniversários, nas quais sempre ganha uma “mordidela no pescoço”, que é seguida por uma “cantiguinha infame” comum a todos os aniversários:

Parabéns pra você
nesta data querida
muitas felicidades
muitos anos de morte! (ORTHOF, 1997 p. 20).

A crítica ao tom explicativo adotado em outros livros juvenis é evidenciada quando a narradora-protagonista chama a atenção do leitor, ao ficar brava com ele, pois ela não gostaria de escrever uma obra didática, mas precisa, já que ele não conhece tudo sobre vampiros.

Os docentes que se dispõem a colaborar para o ensino tradicional também não escapam à crítica da vampira, quando ela sugere às professoras de Português que elaborem questões ridículas nas quais abordem dados irrelevantes à composição dessa obra como, por exemplo, a cor de seu batom.

Vampete se posiciona claramente como autora ao afirmar que o desenho composto pelo ilustrador de sua obra é diferente daquele que será imaginado pelo leitor: “Meu castelo no momento em que escrevo, mudou de lugar e foi para a praia longínqua [...]” (ORTHOF, 1997 p. 9).

O tempo da narrativa não é apresentado de forma muito clara, pois Vampete mistura “o passado com o presente” para criticar a compra de narrativas dramáticas e defender a leitura de textos humorísticos:

Mas vamos ao diretamente: eu estava doidona para receber a decima terceira mordida, diferente das já recebidas, dos familiares. Um vento avassalador uivava por entre as sombras da tétrica paisagem noturna. Que tal a minha literatice? Já reparei que os entendidos em literatura têm a mania de achar um certo humor é menos confiável, em matéria de arte, do que algo bem dramático. (ORTHOF, 1997, p. 24).

A narradora-protagonista dá a entender que encerrará o livro na próxima página, mas quando chega a ela, o leitor se depara com uma série de reticências que deixam por sua conta o final da história, pois ele encontra nas linhas seguintes um enorme ponto de interrogação.

As ilustrações, assim como o texto, instigam o leitor à sua complementação: “[...] permito somente a ilustração do ondear dos meus cabelos. O resto, você imagina e...” (ORTHOF, 1997, p. 6). Ao se retratar como alguém que escreve, a vampira critica o ilustrador, pois ele não consegue desenhar seu “caixonete de Fórmula-Um” com perfeição (ORTHOF, 1997, p. 22).

As imagens elaboradas por Luiz Monforte para primeira edição, produzida no ano de 1997, estabelecem um jogo cômico com essa narração em primeira pessoa, pois em alguns momentos o ilustrador obedece à Vampete ao não exibir detalhes de seu corpo.

Em outros momentos, há divergência com o pedido da adolescente, que se irrita e critica o ilustrador, como quando aparecem as estrelas desenhadas no céu onde Vampete viajava, mas que não deveriam estar ali, pois, em seu céu, não havia estrelas.

A narradora-personagem chega também a zombar dos traços abstratos da ilustração, numa tentativa (em vão) de ilustrar os profundos mistérios. Os desenhos são sutis, pequenos, sem muitos detalhes, para assim combinar com o ar de mistério que a narradora-personagem deseja propor.

Os traços assemelham-se ao *pixel*, o que remete ao universo tecnológico de jogos e imagens muito comuns aos jovens, sendo assim, pertinente ao contexto da narrativa.

A cor, ao longo da obra, é a mesma, tanto na capa quanto nas imagens: roxa. Essa cor é relacionada ao universo mágico, comum a magos, bruxos, feitiçaria, mistério, fantasia, ou seja, uma cor totalmente adequada à atmosfera vampiresca da história.

A mesma escolha assertiva da cor ocorre na 4ª edição, de 2015, com ilustrações feitas por Camila Mesquita. A cor preta toma conta de toda a obra, combinando, dessa forma, com o aspecto sombrio, misterioso e noturno do universo vampiresco.

Por último, gostaríamos de destacar que a obra dialoga com livros como *Se a memória não me falha* (1987), pois Vampete, assim como a narradora desse outro livro, faz questão de demonstrar um posicionamento político quando afirma ser “uma vampira socialista” (ORTHOF, 1997, p. 24).

A narradora-protagonista desse livro demonstra ao leitor o quanto espera sua interação, ao encerrar diversos parágrafos a partir de um uso excessivo de reticências, que deverão ser substituídas por informações complementadas por ele.

O caráter metaficcional da narrativa fica muito evidente pelo modo como Vampete crítica o tom explicativo comumente adotado por autores de livros juvenis dispostos a escrever obras de cunho didático, que atendem a perspectiva reforçada pelo ensino tradicional.

4 A TÍTULO DE CONCLUSÃO

A realização deste trabalho, elaborado a partir de um minucioso levantamento a respeito da fortuna crítica de Sylvia Orthof, nos permite afirmar que jornalistas como Laura Sandroni e Luiz Raul Machado já defendiam, com muita propriedade, desde o início da década de 1980, a relevância da produção literária da escritora.

Esses autores apontam que a linguagem simples, marcada pela ironia, faz com que diversos livros de Orthof se distanciem de qualquer explicação forçada, ao apresentarem um viés crítico e questionador por meio de um discurso libertário e criativo.

A elaboração dessas resenhas contribui para que a escrita orthofiana seja observada a partir do comprometimento demonstrado pela autora em relação à construção de uma nova realidade social, pautada no respeito e na pluralidade de opiniões.

A partir de meados da década de 1980, a celeridade com a qual Orthof publica passa então a ser focalizada por pesquisadores como Maria Helena Werneck, que, em seu artigo “Literatura infantil: vale o que é bom”⁷⁷ (1986), observa como a escritora consegue produzir de forma rápida, atendendo à demanda de mercado, sem abrir mão do caráter estético.

A qualidade de suas obras é reforçada ainda por meio da elaboração de ao menos treze dissertações de mestrado e uma tese de doutorado. Essas investigações foram desenvolvidas por autoras hoje muito conhecidas, mas que, naquele período, ainda cursavam pós-graduação, como é o caso de Maria de Fátima Cruvinel, Maria Helena de Moraes e Ana Lúcia de Oliveira Brandão.

Suas considerações encontraram continuidade por meio do trabalho desempenhado por professoras universitárias como Regina Souza Gomes, Vera Maria Tietzmann Silva e Alice Áurea Penteado Martha, que, além de produzirem elas mesmas novos estudos sobre a autora, orientaram a elaboração de inúmeros trabalhos de pós-graduação voltados a sua obra, tudo resultando no conjunto de trabalhos composto por vinte ensaios, sete capítulos de livros e cinco artigos

⁷⁷ Texto publicado pelo periódico Matraga.

analisados em nossa tese, além de outros trabalhos que possam estar em circulação, mas aos quais não chegamos a ter acesso.

Desse modo, assim como muitos dos pesquisadores citados em nosso levantamento da fortuna crítica sobre a produção da escritora, gostaríamos de reforçar a particularidade muito oportuna de alguns desses trabalhos, que não apenas se limitaram a analisar a obra de Orthof em si, mas propuseram possíveis atividades de ensino voltados ao processo de formação de leitores jovens associadas à obra da escritora.

Julgamos, sim, que as narrativas metaficcionais criadas por Orthof podem instigar amplamente o interesse de leitores juvenis, dos mais diversos perfis, destacando-se por dialogarem de modo muito criativo com outras obras que também são marcadas pela boa qualidade estética, abrangendo tanto clássicos literários do quilate de Cervantes e Machado de Assis como obras-primas da pintura ou da música.

No caso das nove obras da autora analisadas em nossa pesquisa, podemos assegurar o grau de comprometimento demonstrado por Orthof ao publicar narrativas juvenis caracterizadas por certa simplicidade, sem, com isso, abrir mão da qualidade estética.

Nesse sentido, importa ressaltar que apesar de essas nove narrativas não apresentarem grandes entraves em relação à compreensão de seu conteúdo, todas elas contribuem para a desconstrução da mera transmissão de informações didáticas, costumeiramente abordadas em obras utilitárias.

Cabe mencionar também que as temáticas exploradas nessas nove narrativas são constantemente relacionadas a indagações pertinentes quanto às políticas de vendas do mercado editorial, que não se preocupa, necessariamente, com o interesse que tais obras possam despertar no leitor, mas em boa parte das vezes apenas com a aceitação das escolas e dos pais.

Podemos observar, portanto, que, ao optar pela elaboração de uma narrativa de cunho metaficcional, Sylvia Orthof rompe com a abordagem de certa literatura infantil cristalizada pela tradição pedagogizante, buscando despertar o potencial crítico e reflexivo de seu leitor por meio de diversos questionamentos.

Desse modo, ao recorrer às concepções teóricas que fundamentam os estudos de Linda Hutcheon (1988), Patricia Waugh (1988) e Mark Currie (2013), podemos apontar que essas nove narrativas metaficcionais eleitas para nosso

estudo contribuem para que o leitor seja considerado não mero consumidor passivo, mas coautor bastante ativo dos múltiplos sentidos que os textos de melhor qualidade estética, como os de Orthof, convidam a ser explorados.

Por meio da análise de conceitos que fundamentam a definição do texto metaficcional, verificamos que, embora tenham focos distintos, os estudos realizados por esses diferentes teóricos aproximam-se e complementam-se em vários momentos, especialmente no sentido de que a metaficção corresponde mais a uma função do que a uma característica estática de um texto.

Seguindo essa perspectiva buscamos demonstrar, ao longo de nosso trabalho, que as estratégias metaficcionais são plurais e não permitem uma categorização rígida em relação a seus métodos ou aos tipos de registro escrito, uma vez que não se deve considerar a metaficção uma propriedade objetiva dos textos literários.

De maneira semelhante, importa ressaltar o quanto a metaficção não pode ser compreendida como um fenômeno de uma única época: embora ela tenha assumido destaque na ficção do século XX, relacionando-se claramente ao ceticismo e às investigações autorreflexivas pós-modernas, os recursos e as intenções que a especificam estão presentes na literatura ao longo de séculos, sendo notadas inclusive em clássicos produzidos por Dante e Shakespeare.

Com base nessas constatações, defendemos aqui que a produção orthofiana dá continuidade à proposta transgressora da literatura infantojuvenil de Monteiro Lobato, que, no contexto brasileiro, empenhou-se em implodir a tradição utilitarista que caracterizava a literatura escrita para crianças e jovens até a década de 1920.

Torna-se muito evidente a forma como Sylvia Orthof, a exemplo do que fizera Lobato, questiona, por meio de sua narrativa, os papéis hierárquicos, desestabilizando, assim, a postura autoritária costumeiramente atribuída ao narrador, suscitando uma reflexão do leitor a partir de ousados arranjos textuais.

Esse narrador nada exemplar produzido por Orthof ironiza o caráter didático das obras juvenis, ao desmascarar os procedimentos comuns a esse tipo de construção textual e tradicionalmente ocultados, valendo-se do recurso à autorreferência. A partir dessa perspectiva, o narrador suscita o questionamento sobre as convenções responsáveis pela costura do texto geralmente destinado ao público juvenil, que, a partir da proposta adotada pela produção metaficcional, pode vir a abandonar uma postura passiva na construção de sentidos.

Ao compreender algumas das técnicas empregadas nos bastidores de criação dos textos ficcionais, o leitor da narrativa metaficcional orthofiana pode relacionar a leitura dessas obras aos diferentes contextos inerentes à ordem social, étnica, de gênero, idade e maturidade às quais está vinculado.

O caráter de metaficção das obras de Sylvia Orthof opõe-se, portanto, à padronização, entre outros motivos, pelo fato de despertar a atenção de diferentes leitores para seu estatuto, de modo autoconsciente, oferecendo ao jovem a oportunidade de refletir sobre a relação entre ficção e realidade.

A produção juvenil de Orthof convida o leitor – jovem ou especialista – a realizar indagações acerca da construção da narrativa e de seus próprios métodos, assim como a explorar as mais variadas dimensões da linguagem. O leitor é levado à realização de uma apreciação mais profunda do texto, o que fomenta uma série de questionamentos acerca do real, conforme identificamos e analisamos nas nove obras de Orthof eleitas para compor o corpus deste trabalho.

A primeira dessas narrativas é *Se a memória não me falha*, resultante de uma parceria estabelecida entre Orthof e o ilustrador (e também arquiteto) Tato Geostkorzewicz, companheiro da autora, com quem se casara em 1973, um ano após tornar-se viúva de Sávio Pereira, mudando-se para Petrópolis. Ao analisarmos a edição de 2002⁷⁸ dessa obra, após uma minuciosa procura pelo exemplar mais antigo possível desse livro, publicado originalmente em 1987, identificamos o modo como a obra alcança efeitos de luz e sombra a partir do emprego do preto e branco, utilizado na técnica da hachura.

Tal característica pode ser identificada em pelo menos outras cinco das nove narrativas que analisamos neste trabalho, ou seja, nas primeiras edições que encontramos dos seguintes livros: *Quem roubou meu futuro?* (1998), ilustrada por Júlio Fischer; *Luana Adolescente Lua Crescente*, ilustrada por Orthof (1989)⁷⁹; *Eu sou mais eu* (1993), ilustrada por Tato Gost; *Mais-que-prefeita-adolescente* (1994), ilustrada por Elisabeth Teixeira; *Meus vários Quinze anos* (1995), ilustrada por Bilau.

No caso específico de *Se a memória não me falha*, as letras iniciais de cada capítulo são rebuscadas, assim como outras letras que ganham detalhes ao longo

⁷⁸ Apesar da obra primeira edição de *Se a memória não me falha* acontecer em 1987, a versão mais antiga que encontramos é de 2002.

⁷⁹ Apesar da obra primeira edição de *Luana Adolescente Lua Crescente* acontecer em 1989, a versão mais antiga que encontramos é de 1993.

de algumas páginas, nas quais se observa também o uso da colagem, conforme pudemos observar na página 47, 48 e 138.

Como exemplo, podemos citar um retrato de Getúlio Vargas, na página 47; uma figura de Villa-Lobos na página 48; e uma fotografia da própria autora, posta sobre um fundo rabiscado, que induz o leitor à ideia de que Orthof se tornou uma personagem (página 138).

Essas colagens também são em preto e branco e se fundem com o restante dos traços que compõem as ilustrações de Tato, ao mesclarem o glamour e o luxo da avó Clara e do avô Hugo com vestimentas e acessórios detalhadamente descritos no texto.

Nessa mesma imagem, é possível notar também o estilo do vaso sanitário que foi desenhado, cuja descarga é de corda, o que confere uma simplicidade ao antigo banheiro de modo muito peculiar, assim como se vê o traje da fantasia de palhaço presente na página 111, na qual a autora narra uma aventura por ela vivida em uma festa de carnaval.

Nesse episódio, descrito sob o título de “Cara de palhaça”, a ilustração criada por Tato dá forma ao desenrolar narrativa, relacionada plenamente à combinação dos ornamentos e, por consequência, da figura curiosa da narradora que aparece fantasiada. É possível acompanhar, nesse passeio pelas ilustrações em destaque – que começa, justamente, por meio de uma imagem de uma carruagem, na página 33 – certo exagero na exaltação de um tom mais formal, o que contribuiu para a ridicularização de regras de etiqueta, enfatizando-se a ironia da cena.

As letras rebuscadas e a faixa com o nome francês do restaurante – *Fontainebleau*, na página 126 – acompanham a enorme alcachofra, que até então é exaltada pela conotação de luxo a ela inerente, mas que causa tamanha decepção à narradora, quando ela descreve seu gosto, por meio de uma escrita divertida e cativante, própria de Orthof.

O tom cômico que acompanha esse resgate de memórias é mantido na última edição dessa obra a qual tivemos acesso, que data do ano de 2012. Nessa versão, as ilustrações assinadas por Vivian Suppa também relacionam a fotografia à ilustração, o que reforça a ideia de uma narrativa marcada por lembranças.

A máquina de escrever parece funcionar como um indício desse passado narrado pela protagonista Sylvia, além de se constituir num instrumento relacionado

a seu papel enquanto autora, que pensa a respeito da sua escrita desenvolvida a partir de dados que, segundo ela, são contados com base em sua própria vida.

As imagens ilustram o primeiro beijo, um esperado baile, medos, situações delicadas, fatos que, no caso dessa última edição, são retratados a partir da combinação entre suas cores gastas e aparência envelhecida, que aludem ao passado e tons fortes e vibrantes, que remetem ao presente.

Nessa versão da obra podemos observar como a colagem de estampas traz vivacidade às imagens do livro, assim como o vestuário antigo das personagens e o fundo, geralmente estampado e florido, que faz lembrar os papéis de parede em desuso.

Em oposição a essa descrição floreada de memórias, a segunda obra que selecionamos para análise em nosso trabalho, condiz com uma realidade comum à década de 1990, marcada por uma forte crise econômica, que incentiva muitos brasileiros a deixarem o país, conforme observamos em *Quem roubou meu futuro?*

Ao analisarmos a primeira edição dessa obra, que é de 1989, também identificamos o emprego da já citada hachura, que contrapõe preto e branco. Tal técnica artística antiga é utilizada pelo primeiro ilustrador desse título, Júlio Fischer.

O trabalho por ele desenvolvido remete a uma espécie de esboço dos corpos das personagens, como a protagonista Valéria: uma adolescente de 13 anos que na primeira imagem do livro é apresentada num estilo despojado, descalça e tranquila sobre os próprios papéis em que escreve, os quais compõem seu diário.

Essa postura informal da narradora de *Quem roubou meu futuro?* pode ser observada tanto na forma como suas roupas são retratada nessa primeira edição, de 1989, como na última a que tivemos acesso, que é de 2010, quando a obra passa a ser ilustrada por Sérgio Palmiro.

O segundo ilustrador também elabora imagens que reforçam a naturalidade do modo de escrever de Valéria, mesmo quando ela revela seus medos e sonhos em relação ao seu desejo de ser autora, além de atriz, tal qual sua amiga mais velha, também chamada Sylvia.

Trata-se de dado que coincide com a narrativa *Se a memória não me falha*, na qual uma narradora que também se chama Sylvia tenta aliar as duas carreiras de maneira semelhante à própria Orthof, conforme se constata na biografia da autora.

No caso da narradora protagonista de *Quem roubou meu futuro?*, é possível observar o quanto o caráter da protagonista é marcado por uma grande dose de

determinação, mesmo diante da desaprovação inicial da avó, que não concorda com a carreira escolhida por Valéria. No entanto o decorrer da narrativa indica que a garota acaba se tornando uma grande amiga da própria avó, a quem passa a agradar quando decide dar continuidade ao seu sonho, ao mesmo tempo em que inicia um curso de datilografia por sua recomendação.

Valéria é persuasiva e criativa. Tal constatação nos leva a relacionar sua imagem à figura da personagem Sylvia, que elabora uma série de indicações cênicas que acompanham o roteiro teatral a ser dramatizado pela turma de adolescentes.

Essa personagem incentiva todos os adolescentes da narrativa a ensaiarem e decide prestigiá-los, ao assistir a excelente atuação de cada um deles, passando, assim, da posição de atriz para a de público, como se brincasse com a própria obra e também se visse como espectadora.

Com relação à personagem central da narrativa, cabe ressaltar ainda que, apesar de sua postura firme perante os colegas, Valéria decide compartilhar com o leitor seus segredos e amores, o que nos faz lembrar o perfil da narradora protagonista de *Luana Adolescente Lua crescente*, que demonstra certa vulnerabilidade comum à adolescência.

Luana é caracterizada por uma personalidade bem mais romântica, que pode ser observada tanto na sutileza, delicadeza e poeticidade de sua escrita, quanto nas ilustrações rebuscadas identificáveis na primeira versão do livro a que tivemos acesso e na última (1993/2013). Os traços finos e esboços elaborados pela própria Orthof, assim como a personalidade da protagonista por ela criada, remetem a uma atmosfera pouco realista, na qual a primeira letra de cada capítulo é desenhada de forma sutil e acompanhada por desenhos de estrelas, corações, gatos e flores em ambas as edições.

A poeticidade da narrativa dialoga com o universo feminino, que é focalizado em obras que apresentam uma realidade bem menos idealizada, conforme podemos perceber ao analisarmos a primeira e última edição que encontramos de *Eu sou mais eu* (1993 e 2012), quarta obra mencionada em nosso trabalho.

O lirismo dos versos da cantiga da jabuticabeira, que a protagonista Vidinha ouve de uma mulher que, provavelmente, vive nas ruas como a garota, cria uma atmosfera suave, apesar do contexto de miséria e violência em que ambas se inserem.

A leveza é um traço que caracteriza até mesmo o aspecto físico da adolescente, fragilizada e abatida por tamanho sofrimento que vive, captado tanto pelas ilustrações realizadas por Tato como por aquelas criadas por Renato Alarcão, em que a protagonista parece flutuar entre seus sonhos.

Na edição de 1993, as imagens de Vidinha são desveladas pela silhueta, destacada principalmente na cena em que a jovem descobre estar grávida e pensa em fazer um aborto. Essa mesma atmosfera sombria é mantida na imagem que encerra o capítulo 14 na edição de 2012, no qual a menina aparece chorando.

No entanto, no capítulo seguinte dessa última edição, o tom dourado ocupa lugar nas páginas finais, destacando-se a imagem de uma criança sendo apontada para o céu, o que remete a um gesto de agradecimento da mãe em decorrência de sua alegria, que é reforçada a partir da fala esperançosa da jovem quando declara que seu filho Jorge será um Guerreiro assim como São Jorge Ogum.

A seriedade de tal temática diverge muito da informalidade que marca a narrativa *Mais-que perfeita- adolescente*. Essa obra, também focalizada por nosso trabalho, foi analisada a partir da primeira e da última edição que encontramos, ou seja, a de 1994 e a de 2018. São versões que se diferem apenas pela capa e pelo tamanho das folhas do livro.

A edição de 2018 é bastante inovadora pelo fato de seu formato lembrar um caderno comum a uma adolescente. No entanto o interior das duas versões da obra apresenta os mesmos desenhos em preto e branco, que remetem a rabiscos a lápis e à técnica de hachura.

As imagens presentes tanto nas capas como em outras partes das duas edições do livro reforçam um tom caricatural da narrativa, pois as ilustrações de Elisabeth Teixeira contrastam alguns traços finos – como os que são utilizados nos olhos das personagens – aos narizes, extremamente alongados, descontruindo, desse modo, qualquer aparente serenidade a ser transmitida pela autora.

A simplicidade temática dialoga com a realidade da protagonista e do seu cotidiano, marcado por dúvidas, “espaços em brancos”, que são destinados, segundo o prefácio da obra, ao leitor, a quem caberá “engrossar o livro” iniciado por Bia, uma adolescente nada exemplar que planeja “assassinar” a própria chefe e editora de seu livro.

Podemos dizer, deste modo, que a única diferença entre as ilustrações da 1ª e da 21ª edição reside na capa de cada uma delas, pois a 1ª edição apresenta cores

mais fortes e o traçado marcado da técnica da hachura, enquanto a edição de 2018 emprega cores mais claras, o que confere suavidade à ilustração como um todo, a partir da técnica de aquarela.

Ambas as capas são marcadas pelas imagens de folhas de papel nas quais a protagonista realiza o registro de suas reflexões, uma vez que o processo de escrita de Bia constitui-se como uma temática relevante dessa narrativa, que, assim como a obra *Meus vários quinze anos*, apresenta fatos comuns à vida de uma adolescente.

Em relação a essa última obra, podemos observar, com base na primeira edição de 1995, única versão que encontramos, o quanto os universos interno e externo da narradora-protagonista Sylvia também são desvelados sem formalidade.

Essa obra reflete alguns questionamentos naturais não somente à adolescência, mas a vida toda de uma mulher que admite “adolescer” aos quinze, trinta, quarenta, sessenta e também aos setenta e cinco anos.

Podemos identificar, portanto, um tom humorístico e informal que não a impede de tematizar questões espinhosas, as quais também se fazem presente em outra obra publicada nesse mesmo ano: *Fantasma de Camarim (doideiras com Apolônia Pinto)*.

Vale ressaltar, entretanto, que, embora os dois títulos proponham reflexões acerca de como o machismo traz danos à mulher em diferentes contextos, tal sofrimento é descrito com maior intensidade em *Fantasma de Camarim (doideiras com Apolônia Pinto)*, obra à qual só tivemos acesso por meio de sua primeira edição (1995).

Apolônia Pinto é bem mais ousada que a protagonista de *Meus vários quinze anos*, pois, mesmo vivendo entre 1854 e 1937, se mantém resistente diante das dificuldades que enfrentou ao se opor às exigências de seu ex-marido Germano e ao perder uma filha, chamada Conceição, em decorrência do machismo da época, que não tolerava essa postura por parte de uma mulher.

Outra temática identificável nessa obra diz respeito à valorização da cultura popular. Por meio dela, o folclore brasileiro é então enaltecido na segunda parte do livro. Isso ocorre a partir da menção à peça teatral chamada “Folia dos três bois”, comentada durante os diálogos estabelecidos entre a narradora Sylvia e personagem Apolônia.

Nesse sentido, convém salientar que esse mesmo texto dramático também é mencionado em *Quem roubou meu futuro*, segunda obra analisada em nosso

trabalho, assim como em outros títulos da autora que não foram por nós analisados pelo fato de não se tratarem de obras juvenis: *Cantarim Cantará* (1980) e *Folia dos três bois* (1987).

Mesmo diante da profunda reflexão que a obra desperta sobre a necessidade de políticas públicas que fomentem a preservação da cultura nacional e o resgate de figuras artísticas importantes como Apolônia Pinto, a narradora Sylvia mantém uma informalidade na escrita, o que cria uma atmosfera mais descontraída, muito semelhante a que predomina em *O livro que ninguém vai ler*.

Trata-se de um título que, apesar de ter sua primeira publicação realizada em 1997, no caso de nossa análise, foi examinado com base na comparação estabelecida entre as edições de 1998 e 2012. Nessas edições, observamos diversas reflexões sobre a questão da autoria de uma obra literária. Nesse livro, ela é dividida entre uma adolescente e seu computador, quando ele passa a não obedecer a seus comandos por estar molhado.

Apesar de a segunda edição realizada pela editora Rovellet (2012) não mencionar o nome de um ilustrador específico como fez a editora Ediouro (1997) ao referenciar o nome de Geraldo Orthof, não há como deixar de abordar o modo como a obra suscita uma série de indagações acerca do processo de criação do texto imagético, que se assemelha muito aos diversos questionamentos propostos na última obra que selecionamos para análise em nossa tese: *A décima terceira mordida*, que foi publicada também em 1997.

Ao analisarmos a primeira e a última edição da obra às quais tivemos acesso (1998 e 2012), percebemos como a editora Global estabelece um jogo cômico entre a ilustração e a narração em primeira pessoa da personagem adolescente, Vampete, que, tal qual o computador que assume papel de narrador em *O livro que ninguém vai ler*, faz constantes alusões ao trabalho realizado pelo ilustrador.

Ao implicar com as escolhas feitas pelo ilustrador, que, segundo ela, não atendem completamente a suas exigências, Vampete propõe reflexões que se assemelham muitos às indagações feitas por todas as outras protagonistas que fazem parte dessas nove narrativas analisadas nesse trabalho.

São, todas elas, obras que convidam o leitor a um exame mais cuidadoso acerca do papel social destinado à mulher de diferentes gerações, propiciando observar como a sociedade costuma exigir uma postura “adulta e sensata” da figura feminina.

Tais títulos trazem à tona diferentes perfis de mulheres, que precisam lidar com diversos obstáculos, vinculados à condição econômica, à estrutura familiar e à faixa etária, bem como a uma postura não passiva frente às adversidades.

De maneira semelhante, podemos afirmar que os nove livros analisados em nosso projeto se configuram como narrativas metaficcionais, pois todas as narradoras abordam aspectos relativos ao processo de criação de obras literárias, ainda que não tenham total compreensão teórica sobre esse assunto.

Essa nossa afirmação talvez possa até parecer estranha, principalmente se considerarmos o fato de a protagonista *Eu sou mais eu* (1993) não ser alfabetizada. No entanto, podemos aceitar essa informação se considerarmos, como mencionado no capítulo 10, que a adolescente informa que toda a história narrada por ela foi registrada por alguém que a ouviu.

Desse modo, arriscamos dizer que essa obra propõe um diálogo com leitor, assemelhando-se muito ao espírito das oito narrativas analisadas, nas quais observamos algumas reflexões mais pormenorizadas a respeito do processo de elaboração de uma obra literária, focalizado a partir da questão da relevância que a leitura tem para a transformação da realidade.

A amplitude dos questionamentos suscitados a respeito da política, do machismo, do humor e da memória, abre possibilidades para novas análises sobre esses temas, despertando o desejo de conhecer futuramente mais sobre essa temática e de modo vertical. Acrescentamos ainda que esperamos despertar em outros pesquisadores e leitores o desejo de se aprofundar ainda mais na produção juvenil orthofiana, expressa também em outros gêneros como contos e poemas, sobre os quais também pretendemos produzir análises e projetos de pesquisa nos próximos anos.

Por último, não podemos deixar de mencionar o quanto a realização deste trabalho trouxe inúmeras contribuições ao nosso processo de formação enquanto pesquisadora e docente, pois nossa análise não se limitou a uma mera tarefa acadêmica, mas, sim, a uma pesquisa que deverá ter continuidade a curto, médio e longo prazo.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, F. **Sylvia Sempre Surpreendente**. São Paulo: Paulinas, 2007. (Coleção Entreato: Escritoras Brasileiras).

BRANDÃO, A. L. O. **Uma abordagem da obra infantil humorística de Sylvia Orthof e Tato Gost**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

CECCANTINI, João Luís. **Uma estética da formação**: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997). Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2000.

COELHO, N. N. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CRUNIVEL, M. F. **O riso na obra infantil de Sylvia Orthof**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1991.

CURRIE, M. Introduction. In: CURRIE, Mark (org.). **Metafiction**. Nova Iorque: Routledge, 2013. p. 1-20.

DUARTE, F. M. S. D. **O teatro infantil de Sylvia Orthof**: Zé Vagão e Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975), A Gema do Ovo da Ema (1979). Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2007.

GOMES, R. S. **Toda bruxa pode ser fada**: contribuições da teoria semiótica para o ensino da leitura. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HUTCHEON, L. Historiographic metafiction. In: CURRIE, Mark (org.). **Metafiction**. Nova Iorque: Routledge, 2013. p. 71-91.

JESUS, J. S. S. **A alegria na escola em diálogo com os escritos da fada carioca: “Ave Alegria”**. Dissertação (Mestrado em Educação – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

LEMES, G. S. **A constituição do jogo dramático infantil em *Eu chovo, tu choves e ele chove...*, de Sylvia Orthof**. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2014.

MARTHA, A. A. P. O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice. *In*: CECCANTINI, J. L. C. T. (org.). **Leitura e literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

MARTHA, A. A. P. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 9-16, abr./jun. 2008.

MELO, A. M. L.; TURCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. **Literatura infanto-juvenil**: prosa e poesia. Goiânia: UFG, 1995.

MORAES, M. H. M. **As formas de humor em Sylvia Orthof**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 1993.

MOURA, G. S. **Ora fada, ora bruxa**: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2013.

OLIVEIRA, A. L. **Manual do professor PNLD literário**: Mais-que-perfeita adolescente. São Paulo: Duetto, 2018. Disponível em: <<https://www.ediouro.com.br/sites/default/files/arquivos/livros/mais-que-perfeita-adolescente-6910.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2019.

ORTHOFF, S. **Luana adolescente, Lua crescente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ORTHOFF, S. **Mais-que-perfeita adolescente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

ORTHOFF, S. **Fantasma de camarim**: doideiras com Apolônia Pinto. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1995.

ORTHOFF, S. **Meus vários quinze anos**. São Paulo: FTD, 1995. (Coleção Cara Metade).

ORTHOFF, S. **Livro Aberto**: Confissões de uma inventadeira de palco e escrita. São Paulo: Atual, 1996. (Coleção Passando a Limpo).

ORTHOFF, S. **A décima terceira mordida**. São Paulo: Global, 1997.

ORTHOFF, S. **O livro que ninguém vai ler**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ORTHOFF, S. **Quem roubou meu futuro?** São Paulo: Atual, 2004. (Coleção Entre Linhas).

ORTHOFF, S. **Se a memória não me falha**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RAMPAZZO, E. R. S. S. **Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?** Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2004.

SILVA, V. M. T. O universo lúdico de Sylvia Orthof. *In*: MELO, A. M. L.; TUCHI, M. Z.; SILVA, V. M. T. (Org.). **Literatura infantojuvenil: Prosa e Poesia**. Goiânia: UFG, 1995.

VASSALLO, M. **Claudia Orthof**: Para Celebrar Sylvia Orthof. 2007. Disponível em: <<http://agenciariiff.com.br/site/noticiaentrevista/ShowEntrevista/45>>. Acesso em: 18 set. 2019.

VILELA, L. G. **Literatura Juvenil e o Público Jovem**: Um estudo sobre a formação de vínculos. 53 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

VILLAÇA, C.; PRADO, J. (org.). **Sylvia Orthof**: um ramalhete de histórias. Rio de Janeiro: Bambolê, 2017.

VILLAÇA, M. C. C. **Novos finais felizes**: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof. 91 f. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

WAUGH, P. What is metafiction and why are they saying such awful things about it? *In*: CURRIE, Mark (org.). **Metafiction**. Nova Iorque: Routledge, 2013. p. 39-54.

APÊNDICE A - ANÁLISE DE *SE A MEMÓRIA NÃO ME FALHA*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS ÀS EDIÇÕES ANALISADAS	Ilustração: TATO. 14. edição. Editora Nova Fronteira, 2002. Ilustração: Suppa. 5. edição. Editora Nova Fronteira, 2012.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1987. Editora Nova Fronteira.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memória; de formação.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A obra entrecruza a biografia da escritora Sylvia Orthof a relatos ficcionais. O tom humorístico e irônico costumeiramente adotado em suas produções se faz presente nessa narrativa, trazendo à tona momentos marcantes como o primeiro beijo, a chegada da menarca, os bailes, a vida de estudante, a definição de seu posicionamento político, bem como a sua atuação como atriz e escritora.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narradora-protagonista Sylvia apresenta-se ao leitor como uma contadora de histórias, disposta a partilhar memórias, “verdades e fantasias” (p. 9). Sua narração, não linear, mescla a focalização de episódios relativos à própria velhice, à juventude, à infância e à adolescência. Esses diferentes momentos são expostos em quinze capítulos, dispostos na seguinte sequência: <i>À procura de um nome;</i> <i>O primeiro beijo;</i> <i>Os bailes e os etcs;</i> <i>Por quê, hein, mãe;</i> <i>Villa Lobos, Getúlio e a Independência em festa;</i> <i>As aulas disso e daquilo;</i> <i>De como foi, vista por mim, a Segunda Guerra Mundial, credo;</i> <i>A vida é de morte;</i> <i>Trancada no banheiro;</i> <i>Ao sabor dos lembretes... ou se a memória não me falha...;</i> <i>Cara de palhaço;</i> <i>A alface do Cuca;</i> <i>Alcachofra, ai, Alcachofras!;</i> <i>Cacos e mais cacos;</i> <i>Enjoei de escrever, tchau!</i>

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i> .
6	FINAL DA NARRATIVA	A obra possui um final aberto. A justificava apresentada por Sylvia, quando confessa a necessidade de um “recreio”, fornece ao leitor uma relevante chave interpretativa, pois, nesse <i>intervalo</i> , ele poderá expandir sua percepção a respeito da leitura realizada. Isso contribuirá para uma apreensão mais ampla dos sentidos caso a narradora-protagonista opte por dar continuidade à exposição de fatos, posteriores ou não a esse primeiro momento.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Sylvia Orthof: escritora, filha de austríacos e carioca.
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Sua mãe; o Pai, Geraldo Orthof; a avó materna, Clara; o avô materno, Hugo; a avó paterna, Malva; a bela amiga da adolescência, Eva; dona Lídia, a vizinha; o cadete com quem a narradora-protagonista dança “par constante”; o charreteiro; a diretora do colégio, Rezende, dona Marieta; as professoras: Sylvia, Lourdes e Lucília; Villa-Lobos, regente do coral do colégio; Getúlio Vargas; o Professor, Dr. Ney; as alunas da turma do colégio Rezende: Maria Thereza, as duas Marlenes, Laurinda, Denise, Ligia, Iracema, as Yolandas, Cybelle e Míriam; o inspetor, seu Mané; as tias, Lisa e Hedy; os tios, Erwin e Herbert; Maria, responsável pela limpeza da casa do pai de Sylvia e do amigo dele, Alexandre; os amigos da narradora-protagonista: Lúcia Jurema, Alfredo Gonçalves; Paschoal Carlos Magno; Cleide Iáconis e Cacilda Becker, mãe de Cuca; o casal de tios ricos com os quais Sylvia residiu em Paris e o correspondente estrangeiro, de quem não cita o nome; o travesti, brincalhão, do qual ela se recorda ao descrever o carnaval vivenciado em Ipanema quando esteve acompanhada pelo marido Tato; enteados e noras.
9	TEMPO HISTÓRICO	De 1939 ao fim da década de 1980 (p. 49). Essa inferência é feita com base no último capítulo <i>Enjoei de escrever, tchau!</i> . Nele, a narradora-protagonista informa ao leitor que essa obra demorou um ano para ser publicada pela primeira vez. Fato ocorrido em 1987.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	A forma como a narradora-protagonista encerra a obra e a menção feita ao período existente entre a elaboração do livro

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha.</i>
		e a sua primeira publicação na página 124 podem levar o leitor a interpretar que a duração da ação envolve cerca de 48 anos.
11	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro e São Paulo.
12	ESPAÇO MICRO	A focalização do período dedicado a formação da atriz em Paris e a descrição de sua atuação na capital paulista constituem-se nos únicos momentos em que a narrativa se desenvolve em espaços exteriores ao estado do Rio de Janeiro. Sendo assim, sua trajetória abarca os seguintes municípios fluminenses: Teresópolis: onde Sylvia, ainda criança, causa certo aborrecimento à mãe pelo fato de questioná-la a respeito de como ocorreria o nascimento de bebês. O desconforto aumenta à medida que a garota insiste em expor sua curiosidade, mesmo estando na presença de várias outras pessoas (p. 26-28). Petrópolis: essa cidade constitui-se como cenário de duas fases consideráveis na trajetória da narradora-protagonista. A referência inicial traz à tona acontecimentos vivenciados na infância: a crise pela qual passava o casamento dos pais e a morte do avô, Hugo, dados que contribuem para uma descrição muito triste desse ambiente. No entanto a segunda menção feita sobre o local ocorre quando ela, já idosa, decide residir novamente em Petrópolis. Essa narração é marcada por um tom irreverente, que lhe permite confessar o cansaço advindo da elaboração dessa obra, que demorou um ano para ser concluída (p. 124). Capital: a relevância atribuída à metrópole já é perceptível no início da obra, quando Sylvia ironicamente apresenta-se ao leitor dizendo ter herdado dos pais austríacos apenas “os cabelos loiros... pintados”, definindo-se como “morena e carioca” (p. 10). Mesmo admitindo eventuais falhas na memória, conforme a própria escolha do título desse livro justifica, são muitos os registros relacionados a esse centro urbano, expostos por meio da nomeação dos seguintes bairros: Botafogo: a alusão a essa localidade é feita quando a narradora-protagonista descreve o Colégio Rezende, como palco de diversos fatos de sua adolescência (p. 33-36).

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		Copacabana: as lembranças de Sylvia, no tocante a essa região, abarcam a infância e a vida adulta. O bairro onde ficava a casa da avó paterna e a residência de seus avós maternos (p. 59-68). Posteriormente, o local foi lembrado como o escolhido pela editora para o lançamento de um de seus livros (p. 91-94). Praia do Flamengo: as recordações desse espaço remetem à fase de transição entre a infância e adolescência. As visitas feitas pela garota ao lar do pai, logo após a separação, motivam interessantes questionamentos no tocante aos privilégios masculinos (p. 82-85). Laranjeiras: a narradora-protagonista faz alusão a essa região por duas vezes. Em um primeiro momento ela informa que seu filho, Gê, teria estudado durante a adolescência em um colégio pertencente a esta área (p. 8). Posteriormente, Sylvia revela que deu início a elaboração desse livro no período em que residia nesse bairro (p. 98). Ipanema: local escolhido por Tato, Sylvia, enteados e noras para a comemoração de Carnaval. Na ocasião, a narradora-protagonista, mesmo sentindo-se insegura, decide fantasiar-se de palhaço e acaba por chamar atenção de muita gente, inclusive de um travesti que, ao vê-la tão tímida, comenta: “Ai, que tesão de palhaço!” (p. 99).
13	VOZ	A história é narrada pela protagonista. Há predominância do discurso indireto.
14	FOCO NARRATIVO	O ponto de vista privilegiado é da narradora-protagonista. Sylvia demonstra estar ciente do quanto sua opinião pode influenciar no processo de transcrição das situações apresentadas. Ela reconhece sua dificuldade, por meio da interjeição “credo”. Esse desabafo, reforçado por um linguajar mais informal contribui para a verossimilhança do texto e, conseqüente, a aproximação do leitor: “Credo como é difícil escrever lembranças. Porque resolvi escrever usando os nomes verdadeiros e tudo fica assim, visto somente do meu ângulo. E eu me lembro do meu ângulo adolescente. É um ângulo espinhento, muitas vezes cruel em relação aos professores” (p. 29).

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i> .
		Ainda com relação a esse excerto, chama atenção o emprego do adjetivo “espinhento”, pois a expressão pode aludir à ocorrência de acne, como também à caracterização de um relacionamento conflituoso.
15	LINGUAGEM	A informalidade do discurso, constantemente observável, se expressa a partir do vocábulo “tesão” utilizado como interjeição, que marca a fala irônica de um personagem em relação à Sylvia no episódio cômico em que ela veste uma fantasia de palhaço (p. 99). É perceptível a ênfase dada ao papel do leitor, tido como sujeito reflexivo, “Um lembrete para trás... pulo no tempo e sou uma garotinha, acho que estou no primeiro ano primário, mas misturo datas. Seria fácil averiguar, é só saber a minha idade, somar, diminuir, saber quando começou a guerra. Deixo o trabalho para você...” (p. 49). A protagonista reforça sua proximidade com o interlocutor ao partilhar angustias: “Até hoje, ninguém vai me colocar na cabeça que separação de pais é coisa normalíssima. Pode ser, para os pais. Pro filho, o negócio é mais bravo: não é tão fácil trocar de pai, ou mãe e ter um estranho ali convivendo, de cujo amor, ou mãe da gente, não somos o resultado” (p. 68-69). No que concerne ao emprego da metalinguagem, cabe à citação do seguinte fragmento: “[...] porque o livro é como teatro: se tudo está certinho, sem conflito, o interesse some” (p. 29). A exploração desse recurso vai mais além, à medida que relaciona três expressões artísticas: literatura, música e dança: “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é, ou é ruim da cabeça, ou é doente do pé...” (p. 91). Esse forte diálogo com as artes também contribui para verossimilhança do discurso, quando passam a figurar, no texto, nomes do teatro nacional: Gianni Ratto, Ziembinski, Rugero Jacobbi, Cacilda Becker, Dercy Gonçalves (p. 87-88). Observa-se, do mesmo modo, referências a Villa Lobos e a

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		Getúlio Vargas (p. 32-34), assim como menção a artistas famosos, como o pintor Mario Gruber e o cineasta Renato Pereira.
16	TEMÁTICA CENTRAL	Os relatos de uma mulher acerca de sua infância, adolescência, juventude e velhice.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	Os temas complementares, assim como a temática central, são bastante atuais. O tom humorístico inerente a alguns assuntos não impede a existência de críticas ao autoritarismo, à classe média, ao capitalismo e à mentalidade machista. Essas são questões focalizadas a partir de uma narradora-protagonista sobre uma criança em um contexto no qual o recato seria visto como “maior riqueza da mulher” (p. 46-47). Desse modo, seria impossível não notar o quanto esses 48 anos cooperaram para o processo de amadurecimento de Sylvia expresso em sua narração. Tal narração é impactada por momentos tristes, como os inscritos no capítulo <i>A vida é de morte</i>, em que se notabiliza o forte tom poético, expresso, por exemplo, no registro do falecimento de Hugo, avô materno de Sylvia: “Fomos para o hospital [...] Meu avô tinha ficado pouquinho...” (p. 73-74). Com relação à abordagem de assuntos relacionados à sexualidade, a narrativa apresenta uma descrição bastante natural. Esse tom mais brando se torna evidente quando comparado a forma como o assunto é focalizado em outros livros de Orthof, como, por exemplo, <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> (1994). Nesse sentido, o primeiro episódio da obra de 1987, mais próximo a essa temática, se restringe a uma citação bastante superficial do assunto: “Tínhamos a mania de inventar uma história do Brasil ultra pornográfica [...]. Jamais um garoto chegaria aos nossos pés em matéria de fantasias sexuais em relação ao que D. Pedro desembainhava para decretar a independência” (p. 29-30). Uma segunda referência a essa questão pode ser identificada quando Sylvia arranca a camiseta durante uma partida de futebol, comportamento que se assemelha ao dos

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		meninos. Tal atitude foi extremamente criticada e punida pela direção da escola (p. 55-57). Desse modo, importa destacar que a única menção a um verbete de conotação erótica não parte nem mesmo da narradora-protagonista. Sylvia apenas reproduz a seguinte exclamação, “Ai, que tesão de palhaço!”, proferida por um personagem diante do traje ridículo que ela escolhera para o Carnaval.
18	FAMÍLIA	A representação da família ocupa posição central na obra. O enfoque inicial não evidencia a ocorrência de conflitos: “Na nossa casa, onde vivíamos tranquilos meu pai, minha mãe e eu, chegaram os parentes a borbotões” (p. 48-49). Aos poucos a narradora-protagonista detalha mais da relação entre ela e a mãe, em que demonstra como o comportamento comum das outras mulheres imersas naquela realidade impossibilitava uma identificação maior entre as duas, principalmente porque a mãe, segundo Sylvia, “era preconceituosa mesmo” (p. 24). Quanto ao pai, a referência ao hábito carinhoso de “chegar perto” e beijar a filha (p. 24) não a impede de confessar certa tristeza advinda de seu comportamento em relação às mulheres, pois sempre buscava seduzi-las, mesmo estando casado. Essa era uma prática, segundo Sylvia, aceita com naturalidade pela sociedade machista. No capítulo <i>De como foi, vista por mim, a Segunda Guerra Mundial</i>, credo são apresentadas informações que cooperam para uma representação negativa do casamento. Inicialmente, porque a avó materna não ama o marido, mas, sim, um médico, que residia em Viena. Essa representação encontra continuidade ao informar o leitor sobre o modo como o avô paterno abandonara a esposa e os filhos, ou seja, quando o pai de Sylvia ainda era criança. Por fim, o tom negativo não é abrandado na descrição do relacionamento entre seus pais, o que resulta em uma separação mais formal, delineada em <i>A vida é de morte</i>. Nesse capítulo, a narradora-protagonista cita o fato como algo natural. Contudo, apesar de sua aparente tranquilidade, no capítulo seguinte, Sylvia revela que chorava escondido e

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		afirma: “Até hoje, ninguém vai me colocar na cabeça que separação de pais é coisa normalíssima. Pode ser, para os pais. Pra filho, o negócio é mais bravo: não é tão fácil trocar de pai, ou mãe e ter um estranho ali convivendo, de cujo amor, ou mãe da gente, não somos o resultado” (p. 68-69).
19	ESCOLA	O texto apresenta uma crítica ao modelo de escola vigente durante o regime político arregimentado por Getúlio Vargas: “Estávamos na ditadura Vargas. Como em toda ditadura, em vez das escolas terem normalmente aula de canto, por exemplo, tínhamos aulas de eventos. Para o dia da independência... - Sylvia, quem foi o responsável pela independência do Brasil? -Foi Dom Pedro I, às margens do rio Ipiranga, desembainhando sua qui, qui, qui, desembainhando sua qua... qua...qua... - Do que é que você está rindo Sylvia?” (p. 29-30). Apesar do enfoque atribuído às boas recordações da escola, destacam-se as críticas, não somente à formação escolar contemporânea, à sua infância e/ou à juventude, mas, sobretudo, ao quadro em vigor depois de tantas décadas: “Dona Lucília deslecionava inglês [...], quem aprendesse inglês com dona Lucília poderia falar com ela, pois ninguém mais entenderia [...] Além de não falar inglês, era meio surda [...] Só tinha um defeito: não falava inglês, mas ensinava. Afinal, hoje, as universidades estão cheias de professores assim... com menos candura e até ouvindo bem”.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista propõe questionamentos centrando-se na diferenciação entre o período em que se deram os fatos e o contexto relativo à narração desses fatos: “As tias eram as três irmãs. Apesar de serem muito velhas para nossa óptica (seriam hoje para mim?)” (p. 29). Sylvia faz menção, também, as possíveis imprecisões da memória no ato de escrita: “Pensei que escrever acontecesse assim: a gente ia

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		lembrando e escrevendo em sequência certa de tempo. Mas não é: a memória é um dos grandes mistérios” (p. 75). Além disso, tece considerações sobre a rotina de um escritor, de forma a desmitificá-lo: “No entanto, sou exímia para esquecer, em momento críticos, como por exemplo, em lançamentos de livros, desses em que o escritor fica sentado e os pobres dos amigos são convidados pela pobre da editora para virem prestigiar o evento... uf! Aí, vai me dando um nervoso! Fico achando que o livro é uma droga afinal, coitado de todos nós, livreiros, inclusive! Esqueço os nomes mais íntimos. Esqueço também, em hora de apresentações. Esqueço por medo de esquecer” (p. 74-75). A interlocução com o leitor é reforçada no capítulo final, em que Sylvia expressa, de maneira bem-humorada, seu cansaço: “Agora, de repente, me bateu um enjoo de escrever. Acho que já contei demais, se você não cansou, agradeço, mas estou um pouco farta de falar, escrever, dizer. Na verdade, enquanto durou, adorei o papo. É gostoso ficar imaginando você com esse livro na mão. Como será meu leitor ou leitora” (p. 100). A narradora-protagonista coloca em pauta a discussão sobre os possíveis destinatários de sua obra, o interesse do mercado editorial e a qualidade estética dos livros juvenis: “Este livro foi escrito para adolescentes. As editoras andam querendo textos para jovens. Eu acho que isso não existe e, se a memória não me falha, já falei disso. Livro para jovens, ou livro para adulto, é tudo o mesmo. Vale se for bom” (p. 100). Ao encerrar o livro, ela confessa a forma como fica imaginando seu interlocutor e não resiste ao desejo de citar mais uma situação em que a escrita e a imaginação são abordadas. Trata-se de um episódio marcante, não só pelo tom humorístico da descrição, mas pela formalidade empregada na linguagem, utilizada por um jovem estrangeiro com quem ela decide se corresponder. Na carta ele chama a narradora-protagonista, que, naquele momento, contava

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		quatorze anos, de “Gentil senhorinha Sylvia” e se apresenta como “moreno claro, um metro e setenta de altura, apreciador das belas artes, do campo e do amor verdadeiro” (p. 101). Ao final da missiva, ele relata sua curiosidade em relação à beleza dos olhos da “brasileirinha” (p. 101). Diante dessa descrição, Sylvia responde: “A cor dos meus olhos, ó português longínquo, é cor de lente forte, tipo fundo de garrafa, de míope. Serve, ou não?” (p. 101). Irreverente, conclui: “Acho que não serviu, pois não obtive resposta” (p. 101). Por último, a narradora-protagonista justifica a necessidade de “um bom recreio”, ao comentar que pretende dar um passeio em Petrópolis, onde passou a residir. Cabe ressaltar que essa cidade também é mencionada em <i>Quem roubou meu futuro</i> (1989), obra juvenil que permite o estabelecimento de uma relação intertextual com o livro <i>Se a memória não me falha</i> (1987), pela menção a esse local e pela figura de Sylvia Orthof; sua relação com as artes e a referência a Tato, seu segundo marido.
21	ILUSTRAÇÕES	As ilustrações de <i>Se a memória não me falha</i> (1987) foram feitas pelo ilustrador (e também arquiteto) Tato, companheiro de escrita e de amor da autora do livro, Sylvia Orthof. As ilustrações são em preto e branco, novamente com o aspecto de rabiscos a lápis e uso da técnica da hachura (linhas finas e próximas organizadas de modo a conferir efeitos de luz e sombra nos desenhos), característica recorrente das ilustrações feitas nas obras de Sylvia Orthof. As letras iniciais de cada capítulo são rebuscadas, ganham detalhes que também ocorrem ao longo de algumas páginas. Soma-se também o uso da colagem, notada na página 47, na figura de Getúlio Vargas e Villa-Lobos; também na página 48, na figura do personagem Dr. Ney; e na página 138, na figura da própria autora do livro, que vira personagem. As colagens também são em preto e branco e se fundem com o restante dos traços que compõem as ilustrações. As ilustrações de Tato passeiam pelo glamour e pela

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha.</i>
		luxuosidade da avó Clara e do avô Hugo (com vestimentas, acessórios e uma pompa das personagens que foram detalhadamente descritas no texto), pelo riso e bom-humor em virtude da aparência exótica de Alexandre (na página 96), em que é possível notar também o estilo do vaso sanitário que foi desenhado, cuja descarga é de corda, o que confere uma simplicidade e característica antiga ao banheiro, e passeia também pela peculiaridade da fantasia de palhaço criada pela protagonista Sylvia, uma imagem curiosa que se desenrolava nas palavras e que ganhou forma na página seguinte, agraciando o leitor pela interessante combinação dos ornamentos e, por consequência, da figura da palhaça. É possível acompanhar, nesse passeio das ilustrações em destaque (que começou, justamente, por meio de uma imagem de uma carruagem, na página 33), que, pouco antes de se estacionar na imagem de Sylvia Orthof e sua máquina de escrever, há uma parada na graça, causada pelo exagero da exaltação de uma alcachofra, o que contribuiu para o foco e ironia nesse elemento que tanto humor ofereceu ao texto. As letras rebuscadas e a faixa com o nome francês do restaurante, Fontainebleau, acompanham a enorme alcachofra; a decepção em relação ao seu gosto fica por conta da escrita divertida e cativante da autora. A edição de 2012 conta com as ilustrações de Vivian Suppa, que reforçam o resgate das memórias por meio do desenho de antigos retratos. Essas imagens ganham potência e rejuvenescimento por meio das cores fortes e vibrantes, as quais se misturam às estampas e contribuem para harmonia da técnica de colagem que remete às fotografias mentais. O pano de fundo para cada quadro dialoga, por meio das estampas e das cores, com o vestuário das personagens. O fundo, geralmente, é estampado e florido, característica que lembra papéis de parede usados. A ilustradora apresenta ainda diversos desenhos de objetos e roupas resgatados do cotidiano aparentemente vivido pela

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Se a memória não me falha</i>.
		narradora-personagem, os quais recebem cores, formas, bom humor e vivacidade, fugindo da aparência nostálgica que é comum às fotografias e memórias. As ilustrações são mais objetivas que subjetivas, mas se os detalhes de cada imagem, tão harmoniosamente apresentados, condizem ou não com a realidade vivida por Sylvia, talvez nem mesmo ela saiba dizer: talvez as suas memórias sejam todas mesmo como as ilustrações costumeiramente aparecem, lindamente floreadas.
22	OUTROS	A narradora-protagonista quase sempre foge dos rótulos. Ela não é a “mãe ideal” (p. 8-10), nem a aluna desejada por toda professora: “[...] cheguei a fazer bruxarias para ver se ela ficava doente em dia de prova...” (p. 38-39). Se em alguns momentos mostra-se decidida “[...] Foi assim também que resolvi me tornar de esquerda, mesmo: odiei o capitalismo...” (p. 94), em outras ocasiões chega a criar um neologismo para poder expressar sua oscilação “sou judia-católica” (p. 68-72).
23	COMENTÁRIO CRÍTICO	Trata-se de uma leitura instigante que exterioriza dúvidas, opiniões, sentimentos e fatos comuns à contemporaneidade. Mesmo apresentando uma narradora-protagonista que, em determinados momentos, traz características comuns a um certo “tipo social urbano, filha de pais separados” ⁸⁰ , sua composição alcança uma densidade decorrente de todo amadurecimento iniciado, ainda na infância, fruto do convívio com diferentes realidades. O lar, até então “tranquilo”, é perturbado pela falta de trigo, pelo convívio com avós e tios europeus. Soma-se a isso o contato com o novo idioma, a espiritualidade vivenciada por meio diferentes religiões, os conflitos entre membros familiares, a primeira perda e/ou luto. São situações diversas, expressas em uma linguagem poética que apresenta diversos recursos favoráveis à fluência dessa leitura capaz de seduzir leitores de diferentes idades.
24	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

⁸⁰ Comparação fundamentada na análise apresentada na Tese de Ceccantini (2000, p. 129-30).

APÊNDICE B - ANÁLISE DE *QUEM ROUBOU MEU FUTURO*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS À EDIÇÃO ANALISADA	Ilustração: Júlio Fischer. 8º edição. Editora Atual, 1989. Ilustração: Sérgio Palmiro. 26º edição. Editora Atual, 2010.
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1989. Editora Atual. As ilustrações de Júlio Fischer são mantidas na 9º edição, que será analisada nesse quadro.
4	GÊNERO	Reúne: narrativa-diário. Texto Dramático.
5	RESUMO DA FICÇÃO	Aos treze anos, Valéria revela-se como uma garota bastante crítica. Muitos de seus argumentos e reflexões são anotados em um diário, que passa a ser objeto de curiosidade de Ramiro quando ele assume a direção de uma peça teatral que a menina participa. O menino argumenta o quanto interessaria outros adolescentes um texto elaborado a partir da realidade de alguém tão jovem. A possibilidade de utilização desse registro preocupa a narradora-protagonista, principalmente pelo fato de trazer a público a forma pejorativa como ela descreve Lila, uma das integrantes, por ela considerada idiota, do grupo. No entanto, o grupo toma outra decisão após realizarem uma visita à Sylvia Orthof, escritora e atriz teatral. O convite parte de Júlia, uma integrante do grupo e neta da autora. A conversa com a artista e seu marido, Tato, empolga os adolescentes, que decidem ler um texto escrito por ela, em que a política e o futuro do país constituem-se como temas fulcrais. Emocionados com a obra, eles decidem dramatizá-la, pois demonstram preocupação com o futuro do país. Contudo Valéria, inicialmente, encontra oposição por parte da avó, que busca convencê-la da necessidade de substituir o teatro por um curso de datilografia. Aos poucos, a velhinha percebe o quanto a garota amadurece, à medida que aprofunda seus conhecimentos no tocante às diversas artes. Esse amadurecimento contribui para uma maior aproximação entre as duas. A jovem decide, então, seguir a sugestão da avó,

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
		sem abrir mão do que ama. Durante o curso de datilografia, conhece Bruno, um dos estudantes da turma, que fica fascinado por Valéria. Ao saber que ela participa de um grupo teatral, revela seu interesse em participar dos ensaios. A adolescente também demonstra interesse por ele. Em pouco tempo, a amizade transforma-se em amor.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa elenca os capítulos com base em de três divisões: “1º parte” - apresenta oito capítulos e constitui-se em um diário. Por meio dele, Valéria registra desde a criação do grupo teatral, até o momento em que os membros decidem dramatizar o texto orthofiano; “2º parte” - consiste na versão integral que será encenado pelos alunos; “3º parte” - inclui quatro capítulos. No primeiro deles, Valéria retoma o diário. A análise de suas anotações indica a adoção de uma postura mais séria, expressa em suas reflexões com relação à relevância da atuação de jovens honestos e dispostos a combater a corrupção política. O segundo capítulo dá continuidade ao registro, em que a narradora-protagonista descreve a conversa franca com Lila. A transparência adotada por Valéria se expressa, também, no terceiro capítulo na qual mantém uma postura adulta. Ela transcreve uma conversa que tivera com a personagem Sylvia Orthof. A escritora que, momentos antes, “chorava de emoção” diante da representação de sua peça, confessa à garota que sempre sente medo perante a dramatização de um texto de sua autoria. A encenação, segundo ela, permite a constatação real dos efeitos da obra em relação ao público, que pode demonstrar agrado ou desprezo. A personagem Sylvia justifica que a opinião das editoras é muito menos relevante, pois os especialistas podem errar no julgamento da qualidade de qualquer composição. A menina reproduz ainda a forma como os “olhos azuis” de Tato piscavam quando ele sorria ao reconhecer “os pavores e nervosos da mulher”. Valéria comenta, ainda por meio do diário, que, apesar de ter sido sincera com Lila, fica em dúvida quanto aos seus

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
		sentimentos ao presenciar a maneira como Ramiro pede a amiga em namoro. Ela admite que não sabe definir se seria ciúme essa “coisa esquisita dentro do peito” (p. 66). Por fim, nessa terceira parte, consta o capítulo <i>Coisas de vó</i> , que entendemos ser um momento de ruptura, já que a narradora-protagonista abandona o relato manuscrito. A partir de então, ela decide datilografar suas considerações: nada do que menciona precisa ser mantido a sete chaves e não há mais necessidade de esconder um diário, porque não existe prazer em fingir. Valéria assume definitivamente uma postura mais adulta, marcada pela sinceridade e seriedade. Essas são características que também beneficiam o relacionamento com a avó, pois demonstra mais aceitação quanto às decisões da neta. A satisfação alcançada pela narradora-protagonista é expressa na conclusão do livro, na qual argumenta que sua vida “parece uma peça de teatro”. A leitura de poemas românticos e histórias de amor confessadas por ela momentos antes ⁸¹ , bem como a descrição romanesca e engraçada do episódio que Bruno declara seu amor, contribui para que essa etapa da vida de Valéria remeta a alguns momentos comuns a uma comédia romântica.
7	FINAL DA NARRATIVA	O final da narrativa parece fechado, já que o desejo de criar um grupo teatral, partilhado pela protagonista no início da frase que abre o livro, é concretizado. No entanto o surgimento de um clima romântico entre Valéria e Bruno, garoto que ela conhece nas aulas de datilografia, pode gerar o interesse no leitor por saber qual será o desfecho dessa paixão. Caberá a ele, também, imaginar se o sonho da garota de se tornar escritora será realizado.
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Valéria e a avó; Ramiro; Lila; Fabiana; André; Francisco; Mariana; Júlia e a irmã Paula, netas de Sylvia Orthof que é casada com Tato.

(continua)

⁸¹ Confissão presente na página 68.

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i>.
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	A mãe e o pai de Valéria⁸²; Bruno e seus três irmãos, que expõem o bilhete, no qual ele confessa amar a garota⁸³; o policial que aborda a turma durante a viagem e o motorista do ônibus. Papeis da peça teatral: Colombina, símbolo da “mãe pátria”, ela não quer que seus filhos partam; palhaço; personagem 1; personagem 2; personagem 3, o filho que passa a morar em outro país; as três pessoas necessárias para formar o coro; Cuca 1; Cuca 2; Cuca 3; bruxa, “representante da corrupção”; flautista e violonista.
10	TEMPO HISTÓRICO	Final dos anos de 1980. Esse tempo histórico é perceptível em virtude da existência de cursos de datilografia e da crise econômica, que impulsionou diversos jovens a mudarem de país. Principalmente nos anos de 1985, durante o governo de José Sarney até a sucessão de Fernando Collor de Mello, em 1990.
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	Um ano.
12	ESPAÇO MACRO	A cidade do Rio de Janeiro e o município de Petrópolis.
13	ESPAÇO MICRO	A casa de Valéria, na capital, e a residência de Sylvia Orthof e Tato, em Petrópolis. Quanto aos locais das duas apresentações do grupo, não há especificação alguma na obra.
14	VOZ	Narrativa em primeira pessoa. Na primeira e terceira parte do livro predomina o discurso indireto, ainda que existam alguns poucos diálogos. Quanto à segunda parte, destinada integralmente ao texto da peça teatral, predomina o discurso direto.
15	FOCO NARRATIVO	Os fatos chegam ao leitor a partir do ponto de vista de Valéria. Sua perspectiva frente à corrupção expressa a revolta sentida pela maior parte dos demais personagens.
16	LINGUAGEM	Observa-se o emprego de gírias no início do texto. Como exemplo, basta observar o comentário de Valéria sobre a ideia de montar um grupo teatral:

(continua)

⁸² O pai e mãe inserem-se nessa categoria em função das raras alusões feitas a eles.

⁸³ Optamos por inseri-lo nessa categoria, pelo fato de seu surgimento marcar apenas as últimas duas páginas da narrativa.

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
		“Grupo é coisa difícil de amarrar. Precisa muito saco para aguentar os defeitos do outro” (p. 4). Há fluidez e uso constante da informalidade, o qual proporciona ao texto uma nítida proximidade do discurso oral e contribui para verossimilhança.
17	TEMÁTICA CENTRAL	O combate à corrupção brasileira, por meio das Artes.
18	TEMAS COMPLEMENTARES	A questão da autoria; o livro como objeto utilitário; a infância e vida adulta; o discurso autoritário; a diferença entre gerações.
19	FAMÍLIA	Nessa obra, observa-se uma forte crítica à maneira como a família busca encaixar-se ao modelo tradicional. A rotina cansativa enfrentada pela mãe de Valéria que só retorna ao lar quando já é muito tarde; esse fato, não sensibiliza o pai da garota, que, mesmo vivendo praticamente a expensas da esposa, não a auxilia durante o preparo ou após o jantar. A tarefa é partilhada com a avó, uma senhora que insiste na preservação do que considera “moral” e “útil”. Todos esses fatos perturbam a narradora-protagonista, que odeia a família. Aliás, que odeia “todas as famílias” (p. 2). Ainda com relação à avó, importa destacar que a alusão a essa figura familiar também é marcante no livro juvenil <i>Se a memória não me falha</i>⁸⁴, em que o contato entre a narradora-protagonista e a avó paterna, chamada Malva, é bastante agradável para ambas. No entanto, a descrição do cotidiano com a avó, Clara, revela-se muito difícil, entre outros motivos, pela incompreensão demonstrada pela neta, que só passa a ter consciência de sua insensibilidade anos depois, quando a avó já havia falecido. Nesse sentido, podemos concluir que a identificação de uma espécie de <i>Happy ends</i> comum às duas narrativas não implica, necessariamente, na resolução de todos os conflitos, principalmente no âmbito familiar.
20	ESCOLA	O ambiente escolar não é descrito. Contudo é possível perceber que o grupo é composto por alunos de uma só turma do colégio.

(continua)

⁸⁴ Esse é o primeiro livro analisado em nosso trabalho, foi publicado em 1987, ou seja, dois anos antes de *Quem roubou meu futuro* (1989).

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista chama a atenção para a questão da autoria e confessa em seu diário que: “Afinal, os grandes escritores malham mesmo, dizem coisas inacreditáveis, todo mundo lê e diz que literatura é arte, não pode ser censurada. Serei atriz escritora, é isso aí” (p.4). Nesse mesmo parágrafo, destaca-se uma provável referência a Sylvia Orthof, que também optou por ser atriz e escritora. O comentário irônico destinado à presença do texto utilitário na literatura fica evidente na seguinte reflexão: “Minha avó acha que os livros devem ensinar, mas ela não lê” (p. 4).
22	ILUSTRAÇÕES	Com relação à primeira edição de <i>Quem roubou meu futuro?</i> (1989), podemos informar que as imagens produzidas por Júlio Fisher utilizam preto e branco e são feitas a partir da hachura. Trata-se de uma técnica artística antiga, que seria também empregada por Elisabeth Teixeira em <i>Mais-que-prefeita-adolescente</i> (1994). As ilustrações da obra de 1989 remetem a esboços, sem detalhes esmiuçados, sobretudo na cena do ensaio teatral, em que os traçados sugerem os corpos das personagens. Na primeira imagem da narrativa, Valéria, com seus 13 anos, é apresentada escrevendo, num estilo despojado, descalça e tranquila. Nesse sentido, observamos que tanto sua vestimenta quanto sua postura revelam o modo como ela se sente confortável com a escrita. A personalidade forte da narradora-protagonista também aparece na sua determinação em encenar uma peça teatral. É o que a ilustração seguinte revela ao mostrar o logotipo do grupo de teatro, criado por ela e seus colegas. As ilustrações aparecem como indicações cênicas no roteiro teatral que as personagens recebem de Sylvia. A partir de então, a narrativa ganha ensaio e palco, ao retratar Sylvia Orthof na plateia, sugerindo que a autora também se torna espectadora. Os desenhos do roteiro seguem a mesma linha do esboço, com sugestões de cenários e caracterização dos

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
		personagens criados, com suas vestimentas, sua postura e seus detalhes. A edição de 2010 traz as ilustrações de Sérgio Palmiro. A ilustração da capa é colorida, com o predomínio do tom arroxeadado e que apresenta a imagem da protagonista segurando seu diário e uma máscara de teatro, dando pista ao leitor do assunto a ser tratado na história. As demais ilustrações do livro são todas em preto e branco e aparecem, em sua maioria, no início de cada capítulo. São ilustrações pequenas e “soltas”, sem um fundo, com exceção da página 59, na qual há uma grande ilustração ocupando toda a página e um cenário de um palco teatral com uma cadeira. As ilustrações carregam, por vezes, aspectos surrealistas, como a que representa o pesadelo da protagonista na página 11, característica do universo onírico. Esse jogo com tais características que fogem da representação realista é nítido também na imagem do telefone (na página 63), na figura do motorista (na página 18), com asas na língua, asas que também aparecem na mala da página 36. As imagens relacionadas ao teatro aparecem já na capa, com a máscara clássica, que também surge na página 13; na página 65, aparece com outro modelo de máscara, na figura de atores com seu figurino, instrumento, e também portando uma máscara na página 28 e 31. Notam-se, ainda, a presença da cultura popular no bumba-meu-boi, ilustrado nas páginas 50 e 53, nas imagens dos três reis (um negro, um oriental e um branco), na página 54, e na paródia feita à Carmem Miranda, página 42, construída na figura de um palhaço, com adornos curiosos, complementando a crítica do texto. Há também a ilustração de um equipamento de iluminação teatral, um PC, pelo que aparenta a imagem, e uma ilustração grande, na página 59, que revela não mais partes, mas o todo, o palco teatral. Há também a presença da ironia em ilustrações que criticam a política no Brasil, a começar pela ilustração da 2ª parte do livro. Nessa, é possível reconhecer a crítica em relação a uma

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i> .
		emboscada para a liberdade do brasileiro, por meio da ilustração de uma borboleta com desenhos da bandeira do Brasil em suas asas, sendo apanhada por uma rede, privando-se, assim, do voo. O caldeirão com moedas, denunciando a corrupção, a mala com asas e a bandeira brasileira parecendo um rosto triste, chorando, assim como as cartas cujo selo é um palhaço triste dando adeus, fazem referência à necessidade que muitos tiveram de partir do país, dos que foram exilados, o adeus à pátria. A bandeira brasileira só esboça seu sorriso de esperança ao final do espetáculo.
23	OUTROS	Há possibilidade de estabelecimento de relação intertextual entre a peça teatral e o relato bíblico a respeito do nascimento do Messias, inclusive pela presença dos três reis que discutem sobre o passado, presente e futuro, sendo que cada um pertence a uma etnia distinta. É notável, ainda, o diálogo com excertos da literatura brasileiros. Nesse sentido, mostra-se plausível a associação entre a <i>Canção do exílio</i> (1846), de Gonçalves Dias (1823-1864), e a exaltação da pátria na fala da ex-Colombina, que tenta convencer seu filho a não partir. Torna-se pertinente, também, a identificação de uma paródia, feita pelo personagem 3, a partir da poesia <i>Vou-me embora pra Pasárgada</i> , (1930), escrita por Manuel Bandeira (1886-1968). O folclore nacional é representado pela alusão ao <i>Boi-bumbá</i> , a <i>Burrinha</i> , entre outros.
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	As artes conduzem Valéria ao encontro com o seu eu. Ela que, inicialmente, demonstrava atitudes próprias ao comportamento de uma criança, passa a se portar como uma mulher adulta. Nesse processo de análise, aprofundam-se considerações a respeito de seu engajamento como atriz, escritora e cidadã brasileira. O processo de amadurecimento faz com que a narradora-protagonista demonstre uma mudança de comportamento em relação à amiga Lila. Valéria passa a respeitá-la e a ser sincera com ela, ao dizer que a relação mantida com Ramiro, garoto por quem a amiga é apaixonada, resume-se à amizade. Honestidade e seriedade

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Quem roubou meu futuro</i>.
		são algumas das características reveladas por alguém que não se importa mais com questões fúteis. Suas preocupações centram-se na expansão dos sentidos apresentados por um texto escrito pela personagem Sylvia Orthof, ao qual ela retorna com um olhar cada vez mais atento, já que continua a dramatizar a peça, o que contribui para o estabelecimento de uma relação mais agradável entre a jovem e a avó. A fala da velhinha, no início da obra, é marcada pelo autoritarismo; ao longo da narrativa adquire uma entonação mais serena em face da postura assumida pela narradora-protagonista, que demonstra flexibilidade para ouvir seus conselhos, sem, necessariamente, parecer vulnerável. Ao seguir uma de suas recomendações, a jovem dá início ao curso de datilografia. Para comunicar a avó dessa decisão, Valéria cria um cenário em que desenvolve todo seu talento de atriz, harmonizando gestos e palavras, por meio de um poema de sua autoria. A senhora, que antes demonstrava insatisfação perante a inclinação artística da garota, levanta-se para aplaudir a neta. Valéria ainda dá início ao namoro com Bruno no fim do livro. O garoto faz parte da turma de datilografia e aproxima-se dela ao demonstrar interesse em participar do grupo teatral.
25	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

APÊNDICE C - ANÁLISE DE *LUANA ADOLESCENTE LUA CRESCENTE*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS ÀS EDIÇÕES ANALISADAS	Ilustração: Orthof. 8. edição. Editora Nova Fronteira, 1993. Ilustração: Orthof. 6. edição. Editora Nova Fronteira, 2013.
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1989. Editora Nova Fronteira.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memória.
4	RESUMO DA FICÇÃO	Em <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i> a autora apresenta uma espécie de diário marcado pela dinamicidade e espontaneidade, características evidentes na personalidade da personagem principal, a adolescente Luana, que expressa seus sentimentos por meio de alusões à literatura e pela composição de ilustrações relacionadas à sua paixão por Marcelo e seus questionamentos internos.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narradora-protagonista Luana apresenta-se ao leitor como uma voraz leitora disposta partilhar episódios relativos à sua paixão adolescente por Marcelo, seu convívio familiar e escolar. A narrativa não apresenta uma clara divisão quanto aos vinte sete capítulos que a compõem, que são sempre iniciados com uma letra maiúscula floreada.
6	FINAL DA NARRATIVA	A obra possui um final aberto, marcado pela indecisão de Luana em relação ao romance que gostaria de viver, que passa a não ter mais tanta importância em meio as experiências que a protagonista passa a vivenciar.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Luana e Marcelo
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	O pai e mãe de Luana; Leocádia (bibliotecária do colégio), tia Tônica e seu marido, que trabalha como ilustrador; a madrasta Lotte; Maria, mãe de Marcelo e o pai do garoto.
9	TEMPO HISTÓRICO	Final dos anos de 1980. Esse tempo histórico é perceptível em virtude da crise econômica, que impulsionou diversos jovens a mudarem de país, conforme relata tia Tônica na página 44 da edição de 1993.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	27 dias
11	ESPAÇO MACRO	A narradora sugere que o leitor imagine esse espaço na

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i>.
		Introdução da obra em que apenas informa que Luana é uma personagem real que chegou a visitá-la em Petrópolis.
12	ESPAÇO MICRO	Casa da protagonista, escola, apartamento onde mora Marcelo.
13	VOZ	A história é narrada pela protagonista. Há predominância do discurso direto.
14	FOCO NARRATIVO	Os fatos chegam ao leitor a partir do ponto de vista de Luana, que direciona críticas a diversos personagens.
15	LINGUAGEM	Quanto à maneira escolhida pela adolescente para exprimir sua frustração, observamos uma informalidade que aproxima o leitor, ao atribuir um tom humorístico à narrativa, quando ela brinca com a sonoridade da expressão “de nada, substituída por “de nádegas” (ORTHOF, 1993, p. 17) em agradecimento a um elogio feito a ela por sua madrasta, ao brincar com a sonoridade das palavras.
16	TEMÁTICA CENTRAL	As incertezas e a insegurança que marcam a adolescência.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	As dificuldades financeiras enfrentadas por uma mulher após um processo de divórcio. A mãe de Luana lamenta no quarto e quinto capítulo o quanto a separação trouxe alguns entraves que a impedem de presentear a filha com um tênis por ela sonhado. Um dos principais motivos pelos quais a protagonista justifica a necessidade de ser presenteada consiste no fato de estar insegura no que diz respeito a forma como pretende se vestir para ir à festa de aniversário do garoto por quem é apaixonada. Mesmo sem ser alvo de críticas da mãe, como ocorre com a protagonista Sylvia de <i>Meus vários quinze anos</i>, Luana também confessa se sentir insegura no que diz respeito ao modo como se apresenta por medo de não ser bem aceita. A ilustração indica que a personagem também não possui cabelos lisos: EU ME EMBRULHO EM ROUPA, TIRO, BOTO, DETESTO, ADORO! QUE ROUPA EU VOU BOTAR? ÀS VEZES ME SINTO FEIA, DETESTO MEU SAPATO, ODEIO A MEIA! EU NÃO ME GOSTO INTEIRA. PRECISO PRODUZIR UM NOVO VISUAL.. MAS QUAL? (ORTHOF, 1993, p. 13). Além dessa relação entre as duas obras citadas, o uso de

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i> .
		letras maiúsculas para enfatizar o descontentamento da protagonista e a forma direta como ela propõe perguntas ao leitor nos faz associar esse texto narrativo às constantes indagações propostas apresentadas em <i>O livro que ninguém vai ler</i> .
18	FAMÍLIA	A representação da família ocupa posição central na obra. O enfoque inicial evidencia o conflito existente entre a personagem madrasta. Figura familiar não presente em nenhuma das outras narrativas analisadas: “Angélica também tem madrasta, mas a dela é legal, parece amiga, conversa com a gente” (ORTHOF, 1993, p. 10). A descrição da tristeza decorrente da separação dos pais lembra a obra <i>Se a memória não me falha</i>, que também traz alguns questionamentos sobre diferentes posturas assumidas pelas mulheres na contemporaneidade. A madrasta de Luana, Lotte, é alemã e é descrita como uma dona de casa, de aparência formal, semelhante a outras personagens não admiradas pelas protagonistas orthofianas que também usam coque e se portam de maneira muito formal. Esse é o caso de Dona Inácia, antagonista de Bia em <i>Mais que perfeita adolescente</i> e até mesmo a própria bibliotecária da obra em questão: “Lotte é alemã, vive vestida de costume, salto alto e colar de pérolas. O cabelo muito louro é esticado num coque. É chata não sei porque, mas acho que a Lotte é irmã gêmea (por dentro) da Dona Leocádia. As duas não se parecem, por fora: a dona Leocádia é morena, gorda. Lotte é magra e loura, mas ambas só fazem arrumar. Lotte arruma a casa, bota flores nos vasos, bota plástico transparente encima do tapete. Em oposição a esse comportamento, a narradora descreve de forma carinhosa a tia Tonica que “me parece adulta” (p. 11) por morar numa casa cheia de livros e gatos. Tal semelhança entre o comportamento de adolescentes e mulheres mais velhas faz com que estabeleçamos uma relação entre esse título e <i>Quem roubou meu futuro</i> (1989), onde a personagem Valéria, após um conflito inicial com a avó, acaba demonstrando o quanto essa

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i>.
		proximidade pode ser benéfica. A relação com a mãe lembra a obra <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997), pois nele a narradora Laura também descreve uma relação bastante informal entre a personagem Betina, a mãe e avó, por ela inventadas, citando como essas duas personagens a ajudam a se produzir para um encontro, assim como acontece com Luana.
19	ESCOLA	A imagem da bibliotecária traz à tona algumas reflexões relativas a certos profissionais envolvidos no processo de formação de leitores, os quais não compreendem o quanto a leitura possibilita ao jovem uma transformação de sua realidade por seguirem a perspectiva de uma leitura menos prazerosa e não oportunizarem o contato com as mais diversas produções literárias.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista faz referência à anedota enquanto gênero que desperta o riso, característica predominante em todas as narrativas analisadas em nosso trabalho, exceto “Eu sou mais eu” (1993). É possível perceber uma grande alusão a outros gêneros como poemas de autores como Camões ou mesmo nos versos compostos pela própria adolescente. Algumas características que atestam o caráter metaficcional dessa narrativa se tornam muito evidentes a partir do oitavo capítulo em que Maria, mãe de Marcelo, explica à Luana como é sua realidade enquanto escritora brasileira: - Luana, no Brasil não dá pra escritor viver somente de livro. Pouca gente sabe ler, e hoje, com a crise, mesmo quem gosta tem dificuldade de comprar. Não é que seja muito caro, Luana, mas o pessoal não tem hábito da leitura, não frequenta biblioteca, entende? (ORTHOF, 1993, p. 23).
21	ILUSTRAÇÕES	<i>Luana Adolescente Lua Crescente</i> também faz uma clara referência ao papel desempenhado pelo ilustrador, enquanto profissional indispensável ao mercado editorial: “O marido da tia Tônica trabalha como desenhista numa editora. Os livros na casa deles parecem gatos, também: ficam atirados por cima das poltronas, mesas. Lá, eu mexo num livro,

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Luana Adolescente Lua Crescente</i>.
		escancaro leio, gosto...” (ORTHOF, 1993, p. 11). A alusão a essa figura lembra a obra <i>A décima terceira mordida</i> (1997) em que Vampete também menciona o papel desempenhado pelo ilustrador “Vou pedir para o ilustrador que faça o castelo, mas tem que ser algo meio indefinido, repleto de sombras...” (ORTHOF, 1993, p. 10)
22	OUTROS	Ao observamos a crítica feita em relação desigualdade social do país, acabamos reconhecendo um tom de denúncia presente em <i>Quem roubou meu futuro</i> (1989), pois Marcelo confessa à Luana a necessidade de comemorar de forma bem simples seu aniversário, já que o pai está desempregado.
23	COMENTÁRIO CRÍTICO	Trata-se de uma leitura instigante que exterioriza dúvidas, opiniões, sentimentos e fatos comuns à contemporaneidade. diferentes idades.
24	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

APÊNDICE D – ANÁLISE DE *EU SOU MAIS EU*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Eu sou mais eu</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS À EDIÇÕES ANALISADAS	Ilustração: Tato. 1º. edição. Editoria Moderna, 1993. Ilustração: Renato Alarcão. 1º edição. Editora Rovellet, 2012
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1º. edição. Editoria Moderna, 1993.
4	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memória.
5	RESUMO DA FICÇÃO	A narradora-protagonista, chamada Vidinha, é descrita como uma adolescente negra, moradora de rua, que encontra apoio, da personagem Janaína, sua patroa, ao ser abandonada por Jorge, pai de seu filho, antes do nascimento de seu bebê, também chamado Jorge. A garota encontra nas figuras de Ogum e Iemanjá, referenciais da cultura de matriz africana, força e inspiração para manter sua gravidez, mesmo diante das inúmeras dificuldades, como a fome. A personagem Vidinha pode ser identificada como uma representante de tantas outras meninas a quem o Estado não proporciona recursos básicos, revelando-se, assim, como uma vítima da marginalização social expressa em seu analfabetismo, que não a priva de nutrir esperanças em relação à construção de realidade mais justa.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	O livro descreve a realidade vivenciada por uma adolescente que vive nas ruas e não conta com nenhum tipo de apoio do rapaz que à engravida, mas que passa a depositar sua fé e esperança na crença de um futuro melhor.
7	FINAL DA NARRATIVA	A obra possui um final fechado, marcado pelo último nascimento da criança que põe fim à possibilidade de ocorrência de um aborto.
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Vidinha, Jorge (o pai da criança), o dragão da fome, São Jorge e o filho da adolescente, que também se chama Jorge
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Dona Janaína, que se torna patroa de Vidinha, além de personagens com quem a garota tem breves encontros: como a mulher que toca canção chamada “cantiga da Jabuticabeira”, as estrelas e a lua.
10	TEMPO HISTÓRICO	Década de 1991

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Eu sou mais eu</i> .
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	9 meses
12	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro
13	ESPAÇO MICRO	Ruas do Rio de Janeiro
14	VOZ	Narrativa em primeira pessoa, que é registrada por alguém que ouviu a narrativa da própria Vidinha.
15	FOCO NARRATIVO	Os fatos chegam ao leitor a partir do olhar inocente da adolescente.
16	LINGUAGEM	A informalidade marca constitui-se como uma das principais dessa narrativa que usam expressões comuns à oralidade.
17	TEMÁTICA CENTRAL	As dificuldades enfrentadas por uma adolescente que mora na rua.
18	TEMAS COMPLEMENTARES	O machismo, o descaso do governo em relação aos moradores de rua.
19	FAMÍLIA	A possibilidade de representação da família passa a existir após o nascimento de Jorge, sendo esse o fato que encerra o livro.
20	ESCOLA	Não há nenhuma alusão.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista informa não alfabetizada.
22	ILUSTRAÇÕES	O livro <i>Eu sou mais eu</i> (1993), em sua primeira versão, ilustrada por Tato Gost, desperta um forte questionamento sobre a injustiça social e a política de nosso país. As imagens apresentadas por Tato dialogam com o trabalho produzido por artistas como Júlio Fischer, responsável pela ilustração presente em <i>Quem roubou meu futuro</i> (1989), Elisabeth Teixeira, que assina os desenhos de <i>Mais-que-prefeita-adolescente</i> (1994), e Bilau, que dá continuidade ao emprego de hachura em <i>Meus vários Quinze anos</i> (1995). A técnica realista utilizada por esses renomados ilustradores reforça a beleza desses livros, por meio do sombreamento e texturas, elaborados a partir do uso de lápis ou caneta, contrapondo o preto ao branco que dá volume e profundidade a tela tão belamente, retratada. De maneira não menos delicada, as ilustrações de Renato Alarcão, presentes na edição de 2012 da obra <i>Eu sou mais</i>

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Eu sou mais eu.</i>
		<i>eu</i> , envolvem tanto um realismo, com a exposição nua e crua da cidade e da pobreza, quanto a subjetividade das cenas oníricas criadas a partir do delírio da fome sentida pela personagem principal, Vidinha, uma menina negra, vítima da pobreza no Brasil.
23	OUTROS	O modo como a possibilidade de aborto é descrita chama a atenção não somente do jovem leitor, pois esse assunto se constitui em uma questão de saúde pública.
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	Trata-se de uma obra que dá voz a uma protagonista que representa muitas outras garotas, que, ao serem marginalizadas, acabam por não ser ouvidas.
24	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

APÊNDICE E – ANÁLISE DE *MAIS-QUE-PERFEITA ADOLESCENTE*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS À EDIÇÃO ANALISADA	Ilustração: Elisabeth Teixeira. 2º edição. Editora Atual. 1994.
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1994. Editora Ediouro.
4	GÊNERO	Narrativa psicológica.
5	RESUMO DA FICÇÃO	Bia escreve muito bem e, ciente de sua habilidade decide publicar um livro. Contudo não recebe a atenção esperada da proprietária da Editora. Mesmo assim, a adolescente tenta manter uma boa relação com ela, já que estava apaixonada por seu sobrinho. Ao perceber que Dona Inácia rejeitara seu livro, sem ao menos lê-lo, a narradora-protagonista fica furiosa e passa a planejar uma maneira de executar a tia de João. O assassinato seria, segundo ela, um crime “mais que perfeito”. Nesse momento, impulsionada pela existência de um concurso, a garota dá início a escrita de uma obra na qual a editora seria morta. Ainda durante essa época, Bia começa a trabalhar como secretária de Dona Inácia, dando continuidade ao plano de execução. Certo dia, a chefe decide não atender Felipe, um jovem escritor. A patroa manda a adolescente dizer que Dona Inácia lera a obra por ele escrita, mas que não estava na editora. Contudo o jovem flagra a proprietária saindo de sua sala. Envergonhada, ela diz que a menina havia se confundido em relação ao recado. Esse fato deixa a funcionária mais irritada e motivada a assassiná-la. Mas nem tudo sai como Bia propõe ao leitor. No desfecho da narrativa ela conclui o seu livro, porém, aparentemente, os planos relacionados à publicação, ao concurso e à morte da patroa alcançam um resultado diferente do anunciado.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	Os vinte capítulos são organizados em ordem linear, conforme é característico do gênero novela. A informalidade adotada nas expressões registradas, bem como formatação em caixa alta, demonstra a indiferença da garota e demonstram o caráter metaficcional dessa

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i>.
		narrativa orthofiana, que descreve o processos de produção da obra de Bia e escrita elaborada pelo jovem Felipe, sendo aquela também desprezada por dona Inácia: METIDA A COISA TEM CRASE?; QUAL O MOTIVO DO CRIME; OUTRO CAPÍTULO, QUALQUER NÚMERO; CAPÍTULO SOBRE MINHA MÃE; A TAL EDITORA; NO COLÉGIO; MEU SERVIÇO NA EDITORA; E A VIDA?; A PORTA; SERÁ QUE DONA INÁCIA LEU O TEXTO?; VERDADE OU MENTIRA?; A MEGERA; O OUTRO LADO; CONTINUANDO EM FELIPE; TRÊS SEMANAS DEPOIS; O TEXTO; LOVE YOU; UM “TELEFONEMA”; O RESTO; VERDADE VERDADEIRA; FINAL FELIZ.
7	FINAL DA NARRATIVA	Inicialmente, o leitor pode pensar que a narrativa apresenta um final fechado, pois, apesar da garota não obter aprovação nos planos, sua postura demonstra que seus planos deram certo: “[...] meu crime foi perfeito, não se consumou” (ORTHOFF, 1994, p. 47). No entanto, antes de encerrar o texto, Bia ainda declara ser “TUDO FICÇÃO” e acrescenta a seguinte anotação: “(escrito em 1º de abril)” (ORTHOFF, 1994, p.47). Essas informações coadjuvam para o final aberto, ao convocarem o leitor à reavaliação da descrição, já que há razões, supostamente encobertas, que explicam o rumo tomado pelos acontecimentos.
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Bia e Dona Inácia.
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	João, primeiro namorado de Bia; a mãe de Bia; Lia, primeira namorada de João; Felipe, segundo namorado da narradora-protagonista; Sófocles, o gato de Dona Inácia.
10	TEMPO HISTÓRICO	Década de 1990. Período inferido a partir referência feita ao programa de auditório no qual o apresentador lança dinheiro para a plateia (p. 34), bem como pela menção à cantora Madonna (p. 43). As gírias também corroboram essa conclusão.
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	Mais de três anos, conforme a própria narradora-protagonista afirma no capítulo “O RESTO” (p. 45), no qual afirma já ter dezoito.
12	ESPAÇO MACRO	Provavelmente uma cidade não muito pequena, o que pode ser inferido em decorrência da existência de uma Editora.

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
13	ESPAÇO MICRO	Colégio, Editora, casa da protagonista.
14	VOZ	A voz da narrativa central é a da garota, a protagonista da história. Observa-se certa alternância entre discurso direto e indireto, principalmente em virtude dos diálogos.
15	FOCO NARRATIVO	O ponto de vista da narração é exclusivamente o da narradora-protagonista, ou seja, primeira pessoa. Essa subjetividade interfere na descrição de todos os fatos por ela mencionados.
16	LINGUAGEM	Entre os fatos que viabilizam uma maior proximidade com o leitor, destaca-se a informalidade expressa por meio de gírias: “se amarra” (p. 5), “gamada” (p. 11), “transar” e (p. 13). A narradora busca também surpreender o leitor por meio do uso de termos grosseiros como: “o raio da ‘puta velha’” (p. 25), “parecendo ‘puta’ esperando freguês” (p. 35). A desenvoltura com que se distancia da formalidade é reafirmada durante toda a obra, na qual se observa a forte presença do humor e o constante jogo com a sonoridade: “Puxa, acho que escrevi uma coisa muito profunda! BUNDA!” (p. 6), além do desrespeito, à norma padrão, demonstrado em expressões como: “ <i>de menor</i> ” (p. 43)
17	TEMÁTICA CENTRAL	A escrita.
18	TEMAS COMPLEMENTARES	Crítica aos envolvidos no processo de formação de leitores: “- Minha tia disse que você precisa amadurecer mais... - Ela disse? - Ela falou que muita gente procura colocar livros na editora, mas que ignoram o que um jovem gosta de ler. - E dona Inácia sabe? - A editora de tia Inácia é especializada em literatura infantojuvenil - respondeu João. - É daquelas que colocam um dever de casa junto com o texto? Daquelas editoras que pensam que literatura é dever de casa? - Se as editoras não fizessem isso, o pessoal não ia ler nunca! - respondeu João, tomando a defensiva da tia. - É?

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i>. - É. - Não acho que um livro deva ser obrigatório. Eu leio porque gosto” (p. 17-18). Abordagem no tocante à sexualidade em tom bastante ousado: “Mozart começaria a tirar minha roupa... tiraria minha blusa, meu sutiã... Sei que tenho seios bonitos... Quando chegasse a hora, eu lá firme de tênis, com certeza. - Tira os sapatinhos, amor! – diria ele. Mozart ignoraria o termo “tênis”, com certeza. - Não, eu tenho uma fantasia sexual... (p. 42)”. “Só falta minha mãe pegar AIDS. Porque, se ela usa pílula, ele não usa camisinha... E ela tem certeza da saúde lá dele?” (p. 18). Críticas aos adultos, com quem convive: “Tenho que deixar o espaço. Vou dizer o quê? Mesmo deixando um espaço em branco, olhando para o papel inescrito (...inventei uma linda palavra?), me desencontro toda! Ai, esse absurdo de ter que obedecer ao comando, esse amargo dever que me faz ingressar no mundo adulto da perfídia! Estou adulterada! Mutilaram minha adolescência, meu resto de infância e de verdade! [...] A vida me altera! [...] Cresci envelhecendo a límpida infância que me saía da boca sem dó, nem compostura. Calei. Virei adulta” (p. 32-33). Diálogo com diferentes artes: “Ouvi dizer que Leonardo da Vinci era homossexual. O João é macho, por isso tem aquela falta de sensibilidade” (p. 22).
19	FAMÍLIA	A descrição da família não atende ao modelo tradicional. A garota demonstra total indiferença à mãe: “Mamãe não me serve de nada! Ela sempre pensa que comecei a transar com alguém ou que ando metida com drogas. Nem tenho coragem de contar que nunca fui beijada! Não conto pra ninguém!” (p. 13).

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
20	ESCOLA	A única menção feita ao Colégio diz respeito ao ambiente em que Bia encontra a colega Bia.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	As informações apresentadas nos peritextos, bem como a escolha pela elaboração de uma obra ficcional e não de um diário, demonstram as expectativas nutridas em relação ao destinatário dessa produção, curioso e inteligente o bastante para atender ao seguinte convite encontrado no prefácio e na quarta capa: “Cada espaço em branco pode ser lido do jeito que você quiser. O resto é o que se segue. Espaço em branco, também, pode ser uma forma de engrossar esse livro”. O discurso aparentemente franco adotado para o encerramento desse texto resulta em uma maior proximidade, “[...] Afinal, se vou assassinar uma pessoa, não posso ser um modelo de virtude”. Além disso, o tom irônico e informal retratado já no início do livro: “Dedico este livro para você, que pode ser minha vítima”, Aqui, a narradora-protagonista se refere ao leitor por meio do pronome pessoal de tratamento “você”, em que atribuiria certa ambiguidade ao emprego do termo “vítima”. Sua interpretação estaria relacionada não necessariamente a um crime, mas a sedução exercida pela narração sobre o destinatário, que não resistiria ao fascínio despertado pela leitura. Nesse sentido, a personalidade transgressora de Bia instigaria a curiosidade pela narrativa, uma vez que o texto poderia esclarecer o motivo pelo qual a narradora-protagonista o teria escolhido como alvo. Logo após a dedicatória, a adolescente reafirma sua rebeldia: “Decido que sou escritora. Se você não estiver de acordo, dane-se! Sei que tenho talento. Eu tinha que ter algo bom né? As pessoas vivem dizendo que sou respondona, metida a coisa, que não me enturmo....” (p. 5). A expressão “metida a coisa” é repetida para dar origem a uma pergunta e ao do próximo capítulo: <i>METIDA A COISA</i>

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
		<i>TEM CRASE?</i>. Esse fato é observado por Amanda Leal de Oliveira no Manual do Professor PNLD Literário (2018, p. 6), “A frase em letras maiúsculas já é, na realidade, o título do capítulo seguinte, mas, lida em sequência faz referência a uma reflexão da protagonista Bia no próprio ato da escrita”. O desprezo com que dona Inácia trata seus escritos não parece um empecilho para a criatividade da garota. Pelo contrário, tudo serve como motivação para expor o que pensa por meio de sua criação, com a qual ela brinca: “Até me simpatizo com o Ximenes. Ele realmente não poderia inventar rimas que não existem... MAS EU POSSO! O título do capítulo tem o subtítulo pós-modernículo de um assassinículo pra encher textísculo” (p. 9). Essa facilidade advinda de sua capacidade leitora resulta na originalidade de emprego de recursos, como a ambiguidade presente no momento em que comenta o livro de Ximenes, a quem chama de “amigo”, uma espécie de camarada que pode ajudá-la a encontrar formas de expressar sua revolta. A literatura a aproxima também de outro escritor: “A dona Inácia não tem a perspicácia de pressentir o que eu vou fazer com a frágil e asmática, que tem a pertinácia de viver contando que pega pneumonia à toa, já foi tuberculosa como Manuel Bandeira” (p. 11). A admiração pelo poeta é notável na seguinte afirmação: “Manuel Bandeira viveu um bocado, mesmo tendo tido tuberculose. Mas ele foi um poeta amado, não foi víbora. Não teve ninguém para executá-lo da maneira que pretendo” (p. 11). Essa admiração pela produção do intelectual é evidenciada em obras de Orthof, nas quais ela também faz alusão a

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
		suas composições como é o caso do poema <i>Vou-me embora pra Pasárgada</i>, publicado em 1930 pelo poeta como parte de seu livro <i>Libertinagem</i>. Os versos dessa obra dialogam com um texto presente em <i>Quem roubou meu futuro</i>, de 1989, em que uma das personagens apresenta a seguinte reflexão: “Vou m’ embora pra Espanha, vou viver em Barcelona, chega de viver na lona, lona é teto de palhaço...” (p. 36). Outra referência à figura do literato é feita em <i>Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita</i> (1996), quando Orthof relata: “Tive a petulância, a ousadia de dizer a Manuel Bandeira que gostara muito da tradução [...] Manuel Bandeira era meio surdo, muito míope, com dentes salientes, lindo! Porque existem pessoas que transgridem o conceito estético e vulgar da simples beleza” (p. 23 e 25). Ainda nesse livro, a escritora transcreve “Vou-me embora pra Pasárgada”. Voltando à narração apresentada por Bia, podemos perceber o quanto a leitura resultaria, então, em um entendimento mais profundo com relação a si e ao outro. Por meio dela, o adolescente conheceria um pouco mais a personalidade de alguém tão enigmático, que, mesmo reconhecendo-se como responsável pela propagação de inverdades, justifica a adoção desse hábito como característica inerente ao ficcionista: “Mentira é fogo, é vício. Basta a gente começar, a mentira se expande, a gente fica naquela sedução do pecado, sei lá. Já teve ocasião em que menti tanto, tanto, que acabei acreditando. Acho que quem gosta de escrever tem algo parecido com um mentiroso: inventa situações” (p. 31). A adolescente alega que o fingimento, por ela confessado, seria indispensável ao processo de elaboração da obra. Nessa perspectiva, ela destaca a relevância da leitura como

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i>. um recurso favorável a expressão do sentimento. A própria escrita da garota evidencia que sua indiferença em relação ao estudo de regras não seria tão prejudicial a comunicação: “E EU VOU ESCREVER UM LIVRO DE GRAMÁTICA? Nunquinha da silva, não credo! Peço perdão a quem se amarra em crases e vírgulas, mas estou em outra: vou cometer um crime” (p. 5). No entanto essa indiferença demonstrada por Bia não a impede de compreender a adoção de uma postura diferente em relação à ortografia, uma vez que sua experiência estética vivenciada a partir do contato com obras assinadas por Machado de Assis (p. 6) e Manuel Bandeira (p. 11) a conduziram à reflexão sobre outros posicionamentos frente ao uso da língua. Embora a adolescente não manifeste simpatia pelos estudos normativos, sua consciência a respeito da significância desses saberes é explanada pela referência feita a Celso Ferreira Cunha (p. 5). Por último, pode-se notar, em seu discurso, uma crítica ao mercado editorial, que, em seu anseio por lucros, viabilizaria a produção de livros nos quais o interesse do adolescente seria desconsiderado: “NÃO QUERO ME MASSIFICAR” (p. 35). Nesse sentido, ela observa como o resultado econômico motiva a indústria cultural: “Visitei, noutro dia, a Bienal do Livro, e fiquei desanimada: era tanto livro escrito, exposto, parecendo puta esperando freguês” (p. 35).
22	ILUSTRAÇÕES	Com relação às vinte ilustrações elaboradas por Elisabeth Teixeira para a primeira edição do livro, (1994), podemos identificar combinações entre branco e preto. A primeira delas acompanha o prefácio e confirma a personalidade descrita pela própria adolescente, enquanto narradora-protagonista. De maneira aparentemente despojada, a jovem parece caminhar apressadamente. Ela está calçada com um tênis, carrega uma mochila nas costas e abandona ao vento

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> .
		folhas do que inferimos ser o esboço de seu livro. A página seguinte remete à tematização da escrita, pelo desenho de uma folha de papel acompanhada por uma caneta. Logo na página 7 vemos uma senhora com um ar bastante formal expresso em seu penteado, na escolha de acessórios como um lenço e colar. Seu olhar, refletido por detrás dos óculos, reforça uma postura séria: Quando conheci a dona Inácia, tudo era diferente: cheguei a gostar demais dela, fiquei vidrada naqueles olhos azuis, naquele ar de fidalguia, magreza, costume cinza. Eu digo ‘costume’ porque ela fala assim; e treco de saia combinando com casaco. Por baixo, ela usa aquelas blusas de laço no pescoço, colar de pérolas, cabelo esticado em coque, grisalhadamente perfeita. (ORTHOFF, 1994, p. 6-7). Os sentimentos de Bia são novamente expostos por meio de uma figura apresentada abaixo de “OUTRO CAPÍTULO, QUALQUER NÚMERO”. Nela, a garota aparece frente ao espelho do banheiro, chorando por ter recusado o convite de João para ir ao cinema. A moldura do espelho parece restringir o reflexo da adolescente, como se reforçasse seu desejo de também se fechar, se “desligar” de tudo ao redor, “Aí, eu me desliguei por dentro, quando minha mãe vira megera, eu me desligo por dentro” (ORTHOFF, 1994, p. 12). Com relação ao “CAPÍTULO SOBRE MINHA MÃE”, podemos observar que a reflexão “Graças a Deus, mãe a gente só tem uma. Eu não aguentaria ter duas, ou três, nunca” (ORTHOFF, 1994, p. 12) é reforçada pela ilustração, na qual o rosto da mãe é reproduzido em três versões. A ousadia expressa nas falas e ilustrações toma uma proporção muito maior na página 42, na qual a adolescente aparece nua, sentada sobre uma cama, em que Mozart, parcialmente despido, ajoelha e toca uma de suas mãos. A farda e os sapatos do artista estão no chão e a sua peruca está no braço da cama. Entretanto, o traço simples e

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i>.
		estilizado, reforça o tom fantasioso da narrativa. Bia, assim como das demais personagens que aparecem no livro, possuem a mesma estética, com um longo nariz fino e olhos redondos, bem pequeninos, que conferem uma ideia de introspecção, reforçada ao longo da narrativa por meio de seus delírios. A frustração de Bia em relação a não publicação de seu livro é expressa a partir de um balão de pensamento. Essa imagem lembra revistas em quadrinhos, ao apresentar um fundo quadriculado, que remete à imagem do chão e o modo como ela reflete cabisbaixa. A imagem da sala, onde a protagonista assiste à televisão, e do quarto, por exemplo, revelam poucas e simples mobílias, ou seja, nada luxuoso indo ao encontro do que a narrativa traz a respeito do estilo de vida humilde da adolescente, que passa a trabalhar na editora por precisar de dinheiro e para criar algum tipo de vínculo com uma editora que poderia publicar seu livro. A 21ª edição da obra analisada, realizada pela Editora Duetto em 2018 e reimpressa em 2019, apresenta as mesmas ilustrações da edição de 1994. A diferença entre as ilustrações da 1ª e da 21ª edição debruçam-se, então, sobre a capa. A capa da 1ª edição apresenta cores mais fortes e o traçado marcado da técnica da hachura. Já a 21ª edição conta com cores mais claras, o que confere suavidade à ilustração como um todo, e não há a marca da hachura, mas a técnica da aquarela. A cor verde e a estampa da blusa de Bia se mantêm, bem como o estilo do cabelo da personagem e o uso do colar, que só tem a cor modificada (alaranjado na 1ª edição e azul na 21ª edição). Outra imagem que se mantém nas duas capas é a do gato, porém o da 21ª edição aparece inteiro e contextualizado, pois a presença de Felipe Freitas e de Dona Inácia ao fundo contribuem para a ideia de que Bia se encontra na editora e que, portanto, o gato que aparece é o gato de

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Mais-que-perfeita adolescente</i>.
		dona Inácia (responsável por sua alergia). O gato da 1ª edição, no entanto, não aparece inteiro, apenas suas patas traseiras e seu rabo são retratados, e o gato se encontra em uma lixeira, o que leva à dedução de que se trata de um gato de rua. Nas duas capas, também se encontram os papéis na mão da personagem, um destaque imprescindível, uma vez que o processo de escrita de Bia é a temática relevante da narrativa, bem como os universos interno e externo dessa adolescente protagonista.
23	OUTROS	Esta obra foi incluída no Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) de 2018 para ser destinada ao público pertencente ao Ensino Médio. De acordo com o guia, o livro apresenta os seguintes temas: “o jovem no mundo de trabalho e projetos de vida”.
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	A qualidade estética da obra extrapola o modelo de obras juvenis voltadas à transmissão de um ideal de conduta. Por esse motivo, podemos considerar que sua proposta se adequa ao atendimento de um público que se encontra em uma fase de transição entre a infância e a maturidade. Trata-se de um período marcado pelo inconformismo e rebeldia, muitas vezes decorrentes da ausência de diálogos que abordem seus sentimentos, já que a família e a escola não se mostram prontos a tratar de algumas questões por ausência de tempo ou mesmo em função do despreparo demonstrado por aqueles que deveriam compreender com mais amplitude as angústias próprias do adolescente. Observa-se, no enredo intrigante, a abordagem de assuntos recorrentes entre as conversas de adolescentes, como a sexualidade e os conflitos familiares.
25	FAIXA ESCOLAR	A partir do 1º ano do Ensino Médio.

APÊNDICE F - ANÁLISE DE *MEUS VÁRIOS QUINZE ANOS*

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS À ÚNICA EDUCAÇÃO ENCONTRADA	Ilustração: (Bilau). 1. edição. Editora FTD, 1995.
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1995. Editora FTD.
4	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memória; narrativa de formação.
5	RESUMO DA FICÇÃO	Aos setenta e cinco anos, Violeta partilha suas memórias por meio de um livro em que apresenta fatos que contribuíram para a construção de sua identidade. Ao descrever a adolescência, a narradora-protagonista não menciona a figura do pai. O tom autoritário da mãe em relação aos modos da garota contribui para que a menina se julgue inferior. Ela sonha em se tornar uma escritora como Raquel de Queiroz, ter “cabelos lisos” e o “rosto sereno” (p. 9). Passados mais quinze anos, a narradora-protagonista continua sendo alvo de críticas. Os comentários negativos partem do próprio esposo, com quem tem dois filhos. José vive dizendo que a considera imatura. Apesar disso, ela não demonstra ser uma pessoa triste. Pelo contrário, está sempre rindo, principalmente quando divide seus segredos com sua principal confidente, Marilda. Mas, com o passar do tempo, quase tudo muda. Seu casamento chega ao fim, quando a amiga a confessa ter uma relação com seu marido. Ela precisa, então, encontrar forças para vencer tamanha decepção. Aos quarenta e cinco anos, a narradora-protagonista demonstra estar refeita: sente-se realizada na profissão e orgulhosa dos filhos que estão bem encaminhados. Nesse momento, conhece Leonardo, com quem constrói um casamento marcado pelo romantismo e respeito, participando de uma bela relação que dura, pelo menos, mais trinta anos.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	O livro é organizado em cinco capítulos, dispostos da seguinte forma:

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i>.
		“Meus primeiros quinze anos”; “Meus segundos quinze anos”; “Outros quinze anos a mais”; “Quatro vezes quinze”; “Cinco vezes quinze?”. A sequência pode sugerir que a narrativa seja linear, mas a forma como a narradora-protagonista está demarcada, em um tempo presente, atestam o contrário, “Adoro (até hoje) ter insônia!” (p. 9). Nesse sentido, podemos constatar a utilização de <i>flashback</i> quando Violeta compara o “real”, moeda contemporânea aos “reis” utilizados em sua adolescência, como forma de pagamento pelo uso do bonde, que a levava ao colégio.
7	FINAL DA NARRATIVA	O final da narrativa é extremamente provocador. Cabe ao leitor entender as últimas passagens descritas por Violeta como um delírio precedente a sua morte ou apenas como um sonho.
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Violeta; José, seu primeiro marido; Mario e Júlio, filhos do casal; Leonardo, segundo marido; e Marilda, que inicialmente era sua amiga.
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Breno, primeira paixão de Violeta; a mãe de Violeta; os filhos de Violeta e José; Arminda, senhora que apresenta Violeta a Leonardo; Bete e Sérgio, casal amigo de Leonardo e da protagonista; pais de Tainá e Lucas; Neusa, amiga com a qual Violeta viaja ao Peru; Selma, personagem que finge ser guia durante essa viagem para conseguir a passagem gratuitamente; Carlinhos; Henrique; Leonardo; Vicente e João, jovens participantes da excursão; Gabriel, professor com quem a narradora-protagonista tem aulas de Harpa; Lua, seu professor de acordeom, uma figura que remete à imagem de Luiz Gonzaga.
10	TEMPO HISTÓRICO	O leitor pode ser levado a relacionar o tempo histórico com a década de 1990, pois, ao retomar as lembranças relacionadas a sua paixão por Breno, na adolescência, a autora afirma que escreve em um tempo contemporâneo ao surgimento do “real”, moeda nacional, adotada a partir de

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i>.
		1994. Essa constatação ganha força em decorrência da última ilustração presente na obra. Na imagem, Violeta aparece sentada ao lado de um aparelho de som que possui um design característico a década citada.
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	Toda a vida de Violeta desde seus primeiros quinze anos até os setenta e cinco.
12	ESPAÇO MACRO	Brasil, mais especificamente, Rio de Janeiro. Peru, com referências explícitas a Lima e Cuzco.
13	ESPAÇO MICRO	Casa em que a protagonista viveu com a mãe, durante, pelo menos, parte de seus primeiros quinze anos; colégio; Teatro Municipal; litoral; terreno da futura casa do irmão de Bete, amiga de Violeta; Aeroporto Galeão; casa de Leonardo e Violeta.
14	VOZ	Além de protagonista, Violeta também é a narradora. Há um equilíbrio entre o uso do discurso indireto e o direto em decorrência da presença de vários diálogos.
15	FOCO NARRATIVO	O ponto de vista assumido é da narradora-protagonista. Apesar disso, sua perspectiva não é limitada, pois ela demonstra que, durante sua vida, desconstruiu estereótipos, principalmente em relação ao casamento. Essa amplitude decorre da distância entre a ocorrência e a narração da maior parte dos episódios.
16	LINGUAGEM	Entre os recursos que contribuem para a fluência do texto, destacam-se a espontaneidade, a comicidade e a intertextualidade. Essa última característica pode ser observada durante toda a leitura dessa produção de Orthof. É exemplo a escolha do número quinze, empregado no título de seu livro e em todos os capítulos. Nesse sentido, é possível perceber que alusão feita por Violeta, quando explicita seu desejo de tornar-se uma escritora como Raquel de Queiroz, evidencia apenas o início do diálogo proposto entre as duas narrativas. Sua admiração pela escritora nascida em 1910 é decorrente, também, de seu protagonismo nas letras. Esse é evidenciado, entre outros motivos, pelo fato de ser a primeira mulher a entrar para a

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i> .
		Academia Brasileira de Letras. A postura semelhante é assumida por sua personagem Conceição, protagonista da obra publicada em 1930. Ela assume um posicionamento que destoa da realidade de seu tempo, demonstrando coragem e força. Em uma linguagem muito mais simples, Violeta apresenta-se como uma personagem ousada e frente a um contexto social em que as mulheres são “tratadas como seres que não pensam” (p. 16). Sua inteligência e sensibilidade artística não encontram limites, nem mesmo em relação à idade, uma vez que ela procura aprender a tocar harpa e acordeom aos setenta e cinco anos. Ainda com relação à linguagem, convém acentuar a exploração de neologismos. O modo de falar da narradora-protagonista pode trazer à memória a figura de Emília, personagem de Monteiro Lobato. Entre esses momentos, destaca-se uma passagem relativa à adolescência de Violeta: “Certa noite, levantei de madrugada. Era uma <i>noite madruguenta</i>, dessas sem ponteiros, nem hora, coisa de insônia” (p. 9). Essa inferência pode torna-se mais curiosa ainda se considerarmos que, em <i>Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita</i> (1996), Orthof relata seu carinho pela Boneca falante. Nesse sentido, detalha, inclusive, como se sente ao ser presenteada na infância com um livro de Lobato. A autora acrescenta que até aquele momento não possuía nenhuma obra de histórias em português e que a leitura a fez brincar de ser Emília: “Eu brincava com as mangas caídas no chão. A manga Carlotinha tinha um jeito de Emília” (ORTHOF, 1996, p. 5). Ainda com relação à linguagem, importa salientar que a narradora-protagonista propõe um diálogo constante com o leitor: “As insônias são mais plenas de sonhos do que as coisas sonhadas dormindo. Se você não acha, eu acho [...]” (p. 9). No que diz respeito à verificação de outros gêneros dentro dessa narrativa, identificam-se poemas, canções e, até

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos.</i>
		mesmo, um cardápio e uma receita do pudim.
17	TEMÁTICA CENTRAL	As várias fases da vida de uma mulher. A identificação dessa temática central pode ser confirmada, entre outros motivos, pela informação que a FTD insere na terceira capa da única edição do livro, feita em 1995, ao destacar que o livro faz parte da “Coleção Cara Metade: Uma coleção que discute papéis femininos e masculinos.”
18	TEMAS COMPLEMENTARES	A amizade, o apreço pela vida, o amor, espiritualidade, as artes.
19	FAMÍLIA	Entre os motivos que contribuem para que o livro fuja à noção de família, destaca-se o fato de Violeta ser divorciada do primeiro marido, assim como Bete, uma das grandes amigas que tivera após os sessenta anos.
20	ESCOLA	A escola aparece por meio de uma referência bastante vaga, como ponto de encontro entre Violeta e Breno, garoto por quem ela se apaixona na adolescência.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista aprecia literatura e nutre grande admiração pela autora de <i>O Quinze</i> (1930), Raquel de Queiroz (1910-2003). Inicialmente, deseja participar de um concurso de poesia e chega a esboçar uma estrofe durante a madrugada, pensando em Breno, sua primeira paixão, dos tempos de colégio. Contudo rasga o papel ao ser obrigada a copiar cinquenta vezes uma receita de pudim. O castigo fora dado pela mãe ao perceber que Violeta havia quebrado um prato quando tentava cortar, sem autorização, o doce destinado às visitas.
22	ILUSTRAÇÕES	Com relação às imagens, observa-se o emprego de hachura, técnica realista que reforça o caráter metaficcional desse livro de 1995, assim como, de obras como as seguintes: <i>Quem roubou meu futuro</i> (1989), ilustrada por Júlio Fischer; e <i>Mais-que-prefeita-adolescente</i> (1994), ilustrada por Elisabeth Teixeira. Por meio de sombreado e texturas, Bilau emprega apenas lápis ou caneta e contrapõe o preto ao branco, atribuindo um maior enfoque à imagem da narradora-

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i>.
		protagonista, que em muito lembra o retrato de Orthof. Violeta possui traços tímidos, singelos e contidos. Seu corpo aparece apoiado em um gigante caderno com a receita de pudim, copiada por 50 vezes, como castigo, na infância. Nesse sentido, podemos afirmar que a proporção dada ao desenho apresentado nesse caderno dialoga com a relevância dessa amarga memória. Na imagem seguinte, o enfoque no contraponto do semblante de Marilda e Violeta demonstram reações distintas, olhares que não se cruzam, lançados apenas para quem lê as imagens. A última imagem traz a narradora-personagem com seus 45 anos, junto ao novo amor, Leonardo. O aspecto realista dos traços novamente contrasta com a subjetividade. Ao fundo, observa-se o desenho de um pudim, envolvido por um coração que pode remeter o leitor ao último desenho apresentado em <i>Mais-que-prefeita-adolescente</i> (1994). Essa ilustração final retoma a primeira imagem, porém o semblante de Violeta passa a ser alegre. O pudim é ressignificado e passa a ter novos contornos em meio as suas memórias.
23	OUTROS	A penúltima página dessa edição apresenta uma carta assinada por Orthof. No documento, a autora afirma que certos fatos aconteceram com pessoas de sua família, já falecidas, mas que não se trata de um livro autobiográfico. Mesmo assim, não há como negar a semelhança existente entre a trajetória da protagonista e da escritora. Trata-se de duas senhoras: o livro indica que Violeta encerrou esse relato aos 75 anos, enquanto a biografia de Orthof atesta que a escritora publica esse livro aos 63 anos. As duas residiam no Estado do Rio de Janeiro. Assim como a protagonista, a escritora casa-se pela segunda vez depois dos quarenta anos, com alguém que era viúvo. O valor dado à amizade faz com que Violeta cite o quanto algumas amigas marcaram sua vida. Orthof também demonstra atribuir grande importância à amizade, prova disso é que ela

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Meus vários quinze anos</i>.
		dedica o livro à uma amiga. Diante de tantos fatos, não há como negar as semelhanças entre a personagem e a autora. Cabe acrescentar que a autora faleceu em 1997, dois anos após a publicação do livro. A respeito desse fato, Luiz Raul Machado, no artigo <i>Sempre viva, viva Sylvia</i> (2007, p. 2), tece as seguintes considerações: “Em <i>Meus Vários Quinze Anos</i> , foi estranhamente profética quando, depois de descrever pela boca da narradora-protagonista seus 4 vezes 15 anos, perguntar no último capítulo: ‘Cinco vezes quinze?’ Ali, o sonho da personagem antecipa a morte”.
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	Esta obra de Orthof apresenta diálogos com as mais diversas artes, como a pintura, a música e a própria literatura. O livro suscita ainda discussões sobre o protagonismo da mulher em diversos momentos.
25	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

APÊNDICE G - ANÁLISE DE *FANTASMA DE CAMARIM: DOIDEIRAS COM APOLÔNIA PINTO*

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS À ÚNICA EDIÇÃO ENCONTRADA	Ilustração: Orthof. 1º. edição. Formato Editorial, 1995. Ilustração: Anna Göbel
2	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1995. Formato Editorial.
3	GÊNERO	Narrativa psicológica: narrativa de memória.
4	RESUMO DA FICÇÃO	A obra apresenta uma proposta de resgate da história dessa importante atriz brasileira que foi Apolônia Pinto, pouco conhecida devido à falta de preservação da memória nacional e responsabilidade dos “desgovernos culturais”, como coloca a própria autora no prólogo do livro. Embora a narrativa apresente aspectos biográficos e históricos, nesse mesmo prólogo a autora adverte que o livro não se trata de uma biografia ou possui um caráter histórico.
5	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	O livro é dividido em duas partes: uma em que se desenvolve a narrativa contada em primeira pessoa pela narradora-personagem, também protagonista, Sylvia Orthof (a autora) e outra, “Folia dos três bois”, em que se encontra um auto a ser representado.
6	FINAL DA NARRATIVA	A obra possui um final fechado, marcado pelo último encontro entre Sylvia e Apolônia.
7	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Sylvia Orthof, Apolônia Pinto, José Jansen, Dona Lídia
8	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Tato (Marido de Sylvia Orthof), o antiquário, J. Silva Mendes, Rosa Adelaide (mãe de Apolônia), José Maria Jordani (primeiro marido de Apolônia), Ismênia dos Santos (atriz), Eudóxia (atriz), Cacilda Becker, Germano (Segundo marido de Apolônia), Conceição (filha de Apolônia)
9	TEMPO HISTÓRICO	De 21 de junho de 1854 (nascimento de Apolônia Pinto) até 1991.
10	DURAÇÃO DA AÇÃO	Do início da década de 1990, pois a narradora informa que o

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto.
		capítulo “Camarim 3” teve início em 20 de julho de 1991 (p. 16) e durou alguns meses desse mesmo ano, conforme informa a narradora de forma imprecisa na página 38 dessa edição de 1995.
11	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro, mais especificamente Petrópolis, e São Luís, no Estado de Maranhão.
12	ESPAÇO MICRO	A casa de Sylvia Orthof.
13	VOZ	Narrativa em primeira pessoa. Na primeira e terceira parte do livro predomina o discurso direto e alguns poucos diálogos. Quanto à segunda parte, destinada integralmente ao texto da peça teatral, predomina o discurso direto.
14	FOCO NARRATIVO	Os fatos chegam ao leitor a partir do ponto de vista da personagem Sylvia Orthof, pois todas a maior parte das falas atribuídas aos demais personagens são fantasiadas por ela.
15	LINGUAGEM	A informalidade constitui-se como uma das principais marcas dessa narrativa, que usa expressões comuns à oralidade: “Eu não pretendia escrever uma biografia, apenas queria uma personagem mulher, que tivesse tido uma vida-VIDA. O Nome de Apolônia surgiu, fiquei minhocando...” (ORTHOF, 1995, p. 9).
16	TEMÁTICA CENTRAL	As dificuldades enfrentadas por uma mulher brasileira nascida em 1854 e que se torna atriz ainda adolescente.
17	TEMAS COMPLEMENTARES	O machismo, o descaso do governo em relação à preservação da memória e cultura nacional.
18	FAMÍLIA	A representação da família ocupa posição central na obra desde o nascimento da personagem Apolônia, que ocorre de maneira não planejada, até o último encontro existente entre Sylvia e Apolônia, quando as duas dialogam sobre o sofrimento dessa personagem ante à morte de sua filha Conceição e a descoberta de uma traição por parte do segundo marido.
19	ESCOLA	Não há nenhuma alusão.
20	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista faz referência ao processo de elaboração da obra em questão, por meio de um prólogo,

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto.
		onde ressalta que seu livro não deve ser considerado como uma biografia, o que contribui para a identificação de seu tom metaficcional, que se torna evidente também pelo modo como a narradora Sylvia Orthof descreve como surgira a ideia de escrever sobre a história Apolônia Pinto e sugere ao leitor a leitura da peça teatral “Folia de três bois”, texto apresentado na segunda parte dessa obra como uma espécie de homenagem prestada pela narradora ao Maranhão. Além disso, o caráter comunicativo da obra literária é ressaltado quando a obra reproduz o diálogo de Apolônia Pinto, com Dona Dona Lídia, uma antiga amiga de Sylvia e José Jansen, que também escreveu uma biografia sobre a atriz, demonstrando, dessa forma como tais personagens interferem na construção da narrativa, ao retomarem episódios da vida de Apolônia
21	ILUSTRAÇÕES	As ilustrações de Anna Göbel em Fantasma de Camarim (1995) são feitas em xilogravuras, em preto e branco. A técnica consiste no uso de uma espécie de carimbo talhado em uma matriz de madeira. Essa técnica chegou da Europa ao Brasil em 1808 e ganhou destaque no Nordeste, onde se uniu à literatura de cordel. Cada página apresenta um pequeno monte, uma elevação de terra árida, típica da região associada à narrativa, e essa identificação é possível por meio do contexto e dos traços no desenho, os quais se assemelham a rachaduras. As imagens são harmonicamente distribuídas ao longo da obra, concentradas na parte inferior do livro. As ilustrações dizem respeito basicamente à imagem dos personagens, com suas silhuetas, e aparecem sempre em movimento pelas páginas. As imagens demonstram a entrada e a saída de alguns personagens “em cena”, com apenas algumas partes do corpo sendo exibidas. As imagens desses personagens se distribuem e se destacam nas elevações áridas, as quais permanecem como cenário por toda a obra, em alusão ao Nordeste, onde se

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto.
		passa a história de Apolônia Pinto, a qual reaparece em forma de fantasma para a narradora-personagem. Assim como outras personagens nas obras de Sylvia Orth, ela também gosta de escrever e, após esse encontro, sente-se instigada a escrever sobre a grande atriz brasileira que não recebeu o devido reconhecimento.
22	OUTROS	O humor comum à produção orthofiana marca também essa produção, apesar do tom de tristeza que marca a narração da morte da filha de Apolônia Pinto.
23	COMENTÁRIO CRÍTICO	Trata-se de uma leitura instigante que exterioriza dúvidas, opiniões, sentimentos e fatos comuns à contemporaneidade. Mesmo apresentando fatos relativos à vida de uma personagem nascida em 1854.
24	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.

APÊNDICE H - ANÁLISE DE O LIVRO QUE NINGUÉM VAI LER

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
2	DADOS ESSENCIAIS ÀS EDIÇÕES ANALISADAS	Ilustração: Geraldo Orthof Pereira Lima. 2º. Edição. Editora Ediouro, 1998. Projeto Gráfico de Capa e Miolo: Magda Frediani Martins e David Martins Duarte. 1º. Edição. Editora Rovellet, 2012.
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1997. Editora Ediouro.
4	GÊNERO	Narrativa de aventuras e metaficção: “Vou esconder esse primeiro escrito, uma história plena de suspense, amor e perfídias... tchan, tchan, tchan, tchan!” (p. 9). Narrativa fantástica: “[...] se você acha que coisas mágicas fazem parte somente das histórias infantis, então você está por fora das tendências modernas, tipo ‘realismo fantástico’. Eu sou um computador meio Salvador Dali em matéria de modernidade, né?” (p. 24-25).
5	RESUMO DA FICÇÃO	Laura dá origem à história de outra adolescente. Sua personagem recebe o nome de Betina, tem apenas quatorze anos e vive acompanhada por Gilda, com quem disputa o amor de Flávio. Esse afeto pelo garoto, assim como o desejo de ser escritora, são alguns dos assuntos comentados pela narradora-protagonista no início dessa obra. Porém um aparente problema surge quando a garota derruba Coca-Cola no teclado e a máquina começa a escrever sozinha, assumindo, assim, a narração. Ela parece enfeitiçada, insiste em dialogar com o leitor e passa a relatar o cotidiano de Laura. Essa nova realidade resulta em uma série de questionamentos em relação à posição social ocupada pela mulher nas últimas décadas.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	O livro é apresentado por meio de vinte e três capítulos, nos quais Laura e seu computador disputam o direito à narração.
7	FINAL DA NARRATIVA	O conflito básico é superado, já que Laura consegue escrever seu livro, ainda que tenha que dividir a autoria com o computador. No entanto, isso não significa, necessariamente, um final fechado, uma vez que o destino de Betina permanece aberto, pois, conforme a narrativa, apesar de estar namorando Flávio, ela “talvez venha namorar Marcus que nem entrou na história” (p. 124).

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Laura e o computador.
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Flávio; garoto por quem a personagem Betina, criada por Laura, é apaixonada; Gilda, amiga de Betina, que também interessada por ele; Carmela, a avó da protagonista inventada por Laura; a avó de Flávio; a mãe de Gilda; Teresa, mãe de Betina; Armando namorado de Teresa.
10	TEMPO HISTÓRICO	A afirmação feita pela máquina de que seria “UM COMPUTADOR DA ÚLTIMA GERAÇÃO” (p. 37), aliada ao fato de que seu processador seria Sunshine 486 (p. 100), leva a situar o contexto de produção da obra como posterior ao ano de 1989. Esse foi ano de lançamento desse processador, que seria considerado como o mais inovador até 1994, quando a Intel lançou como seu sucessor o <i>Pentium</i> .
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	A única menção temporal refere-se à duração da ação retratada na obra criada pela narradora-protagonista, Laura, e pelo Computador, que também é narrador-protagonista. Segundo ele, a viagem de Betina a Petrópolis aconteceria no fim das férias da adolescente, que voltaria ainda para participar do aniversário da colega Gilda, uma vez que, no início do terceiro capítulo, a aniversariante diz que a festa ocorreria “no próximo sábado” (p. 27).
12	ESPAÇO MACRO	Rio de Janeiro, espaço mencionado também em <i>Meus vários quinze anos</i> (1995).
13	ESPAÇO MICRO	Petrópolis, espaço descrito também em outras duas obras da autora: <i>Se a memória não me falha</i> (1987), <i>Livro aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita</i> (1996) e também em <i>Sylvia sempre surpreende</i> (2007), obra em que Fanny Abramovich detalha momentos vividos na casa que Orthof possuía nessa cidade. “Chovia uma chuvinha enjoada, fina, daquelas chuvas típicas de Petrópolis” (2007, p. 19). Há referência a uma propriedade pertencente ao namorado da mãe de Betina. O sítio fica localizado em Araras, distrito de Petrópolis.
14	VOZ	Inicialmente, temos a impressão de que somente Laura guiaria a

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		narrativa, mas o computador também ocupa esse papel.
15	FOCO NARRATIVO	Inicialmente só Betina emite opinião, contudo o computador passa a expressar seu ponto de vista também. Ao conversar diretamente com o leitor e dialogar, de forma nada delicada, com a menina, que, segundo ele, não sabe como gerenciar seu programa e confunde seu espaço de armazenamento: “- Pois é, você, confunde meu C:\>, entendeu?”
16	LINGUAGEM	O tom de oralidade atribuído à narrativa quebra qualquer existência de formalidade para com o leitor. Entre os recursos empregados para essa ruptura, consta o uso de estrangeirismos, gírias e onomatopeias: “I love meu computador, o xente. ZUUUUUUMMMMMM” (p. 10). Há também o uso de neologismos na fala do computador, que passa por um processo de personificação a partir do momento que Laura derruba Coca-Cola em seu teclado e ele começa, inclusive a conversar com o leitor: “Oi, eu sou mais eu, olá. Estou doidão neste banho <i>cocacolês</i> e digo pra vocês que vou escrever em computadês de português com inglês e mirabolês! Welcome to meu arquivo word Bruzzzumbum!” (p. 22). Essas reflexões são expressas por meio de um discurso bastante irreverente, no qual o computador informa que Laura seria a “boboca que me tecla” (p. 22) e diz que vai “cuspir umas bolhas na cara” dela (p. 23). Impulsivo e informal, ele se mostra exigente: “Não! Odeio que me limpem com papel higiênico! Eu não sou <i>bunda</i>, sou um computador fino (às vezes, fico nervoso, é natural) e exijo uma toalha bonita, engomada, de cambraia bordada em computador, com as minhas iniciais em relevo!” (p. 23-24). O termo “vírus”, tão natural ao ambiente tecnológico, é empregado com o significado de doença: “Brrrrr! Esta coca estava gelada, sou capaz de pegar uma microsoft virose! Já ouviu falar em vírus de computador? É coisa ultraperigosa!” (p. 24). Ricardo Benevides, em seu capítulo <i>Subversão e transgressão na escrita de Sylvia Orthof</i>, presente na obra <i>Sylvia Orthof um ramallete de histórias</i> (2017, p. 27-38), chama a atenção para a

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		escolha das expressões “bosta” ou “merda” por parte da narradora-protagonista, Laura, que fica em dúvida a respeito de quais das duas estaria mais “adolescentemente correta” (1998, p. 19). Sua indefinição pauta-se na possibilidade de seu livro ir parar em alguma escola, o que a exigiria certa ponderação, mas não a impediria de ser espontânea: “[...] É como se o tom confessional a protegesse, em situação semelhante à de quem escreve um diário ao qual ninguém tem acesso e, paradoxalmente, fosse para ser lido pelo maior número possível de pessoas. O trecho dá o tom que se verá ao longo do livro, numa sucessão de outras transgressões - na forma, na linguagem, no próprio enredo, afinal o computador assumirá a escrita. O fato é que um texto assim pode mexer com as convenções de pais e professores” (BENEVIDES, 2017, p. 32). Para o autor, o respeito à inteligência do público infantil, pelo fato de não se render ao que os adultos julgam inadequado à realidade dessa faixa etária, resultaria na <i>escrita subversyvia</i> (p. 32). Essa ideia de subversão remete ao desejo de transgredir a lógica e seria, muitas vezes, tema essencial em seus livros por não se prenderem a compreensões limitadas. Isso resultaria na não aceitação da obra por parte de algumas escolas brasileiras, nas quais o discurso politicamente correto a condenaria. Contudo, ainda segundo o escritor, “a obra de Sylvia é uma lembrança presente de que é possível uma literatura que aborde todo e qualquer tema. O risco de interpretações equivocadas, guiadas por preconceitos e moralismos, não há de reduzi-la em sua dimensão artística” (p. 37). José Prado, editor de <i>13 obras Orthof</i>, no capítulo <i>A viagem de um barquinho: Sylvia Orthof do teatro para a literatura</i>, presente na obra <i>Sylvia Orthof um ramalhete de histórias</i> (2017, p. 61-65), observa no discurso da autora a predileção pela oralidade na infância e pela coloquialidade na juventude, como uma diferenciação resultante da atenção destinada por ela à seleção de recursos favoráveis à interlocução, entre os quais figuram o entendimento a respeito do universo linguístico de seu leitor. Isso ocorre uma vez que o texto leva em conta o seu meio, o contexto, o nível social e o cultural, o que teria resultado, por exemplo, nessa

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		sintonia estabelecida entre ele e a obra <i>O livro que ninguém vai ler</i>: “Afinada com seu público, se fala ao jovem, a autora busca na coloquialidade da juventude os elementos linguísticos para uma comunicação adequada. Na combinação de palavras do uso coloquial como ‘droga’ e ‘merda’ condicionadas à expressão ‘adolescentemente correta’, Sylvia propõe uma reflexão sobre adequação de linguagem e seu contexto de circulação” (PRADO, 2017, p. 61). O autor afirma que, apesar da escritora afirmar constantemente que não sabia gramática, é perceptível a boa noção de linguística. A personagem entendia que o conceito de signo é marcado pela arbitrariedade, já que explorava a palavra com maestria, como ocorre no uso de anacronismos, como “troço” e “piradinha”, presentes no capítulo que abre o livro: “Acho certíssimo o livre se chamar <u>O LIVRO QUE NINGUÉM VAI LER</u> Se eu entregasse esse troço para uma editora, ela iria ficar piradinha com a mudança do tamanho das letras. Será que os editores fazem questão absoluta de um tipo único de letra pra entrar o escrito na tal gráfica?” (ORTHOF, 1998, p. 11). Ao analisar uma passagem metalinguística do texto, em que a personagem chega a imaginar um critério adotado na edição e produção de livros, o crítico ressalta que o tom memorialista de grande parte de sua produção faz com que os anacronismos, expressões fora de época, alcancem ressignificação: “aproveitamos para assinalar que os anacronismos usados são gírias dos anos de 1960, recurso muito usado pela autora, que revela o cômico, apesar de extemporâneas em sua origem, permanecendo inteligíveis e atemporais. Isso confirma a versatilidade da língua literária de sua obra, <i>O livro que ninguém vai ler</i>, escrito em meados da década de 1990, mas publicado em 1997 pela Ediouro. A nova edição surgiu 15 anos mais tarde, em 2012, século XXI. Vale ressaltar que a linguagem orthófica reúne expressões contemporâneas ou não ao leitor e neologismos sem perder ressonância e inteligibilidade. Note-se que, em 2013, uma das músicas de maior popularidade destinada ao público jovem foi

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		'Piradinha', de Gabriel Valim" (PRADO, 2017, p. 62-63). O autor põe em evidência outro exemplo de como a autora conhecia a língua portuguesa e brincava com as palavras, propondo combinações originais que podem parecer estranhas. Para comprovar sua constatação, ele mostra uma passagem na qual a narradora-protagonista apresenta uma reflexão a respeito da cacofonia, situações em que a junção da sonoridade de uma sílaba final à inicial da seguinte produz um mau som, como é o caso de "fiCAGArantido": "Ouvi dizer que as editoras têm revisores que consertam tudo aquilo que os burros dos escritores escrevem errado. Pelo menos a profissão de revisores fica garantida" (ORTHOF, 1998, p. 11). Por fim, o autor, por meio dessa reflexão de Laura, deixa claro que Laura se mostra indiferente à opinião dos que muito sabem a respeito de gramática. O crítico observa que a menção feita ao 'cacófago', aquele que ingere excrementos, é feita pela existência de paronomásia entre "cacófato e cacófago". No capítulo "Assim não é possível!", é notável a intenção do computador de atribuir um certo lirismo ao encontro ocorrido entre a protagonista e seu amado. Porém a descrição poética desse momento, feita em formato de versos com expressões como "fascinantes odores florais de flores orquidais" (p. 63), sofre uma ruptura pela inserção do desabafo desse narrador em função de um defeito na impressora: "Uf! MERDA! A porcaria da impressora pifou..." (p. 64). A utilização de pontos para preencher uma página e meia no capítulo <i>O sítio em araras</i> lembra o uso excessivo de reticências em outro livro de Orthof, publicado pela editora Global, também em 1997, chamado <i>A décima terceira mordida</i> (1997), pois, em ambos, a repetição pode despertar no leitor a imaginação do que ainda pode/poderia ser dito.
17	TEMÁTICA CENTRAL	A escrita de um livro a partir de um computador. O caráter metaficcional da obra literária.
18	TEMAS COMPLEMENTARES	Amizade, os relacionamentos familiares, a velhice.
19	FAMÍLIA	A avó é o único familiar de Laura, citada na narrativa. A menina

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		lembra-se da avó para descrever como foi uma figura importante para compor seu gosto por histórias. Por meio de sua descrição, nos deparamos com alguns familiares de Betina. A personagem vive com a avó e a mãe, que, provavelmente, garante à filha uma boa condição social em função de sua carreira: “Betina foi olhar no armário da mãe. Ali tudo era cinza, ou bege, blusas de seda de mangas longas, terninhos clássicos. Roupa de psicóloga, não era o que procurava” (p. 33). A avó da garota, por sua vez, mostra uma visão pouco afetuosa, diferente da concepção costumeira apresentada em obras que se alinham a uma dimensão pedagógica com intuito de influenciar condutas e atitudes: “Puxa, a vó Carmela era totalmente surda de compreensão linguística só entendia conversas geriátricas, um horror” (p. 33). O narrador-personagem chega a apresentar outro perfil de avó, que se aproxima do que geralmente encontramos na produção de Orthof, na qual a questão da velhice é abordada pelo viés cômico. Nessa descrição, observa-se a irreverência como fator preponderante na personalidade de outra senhora. Essa abordagem contribui para a desconstrução de estereótipos, conforme analisa Aurea Penteado Martha em “O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice”, artigo publicado em <i>Leitura e Literatura infantojuvenil - Memória de Gramado</i>, organizado por João Luis C. T. Ceccantini (2004, p. 84-97). Essa descrição a respeito de uma avó que foge dos padrões creditados ao idoso, na sociedade contemporânea, apresenta-se por meio de um monólogo interior pelo computador, que parece passear pelos pensamentos da protagonista. Também é algo relevante a forma como lamenta o fato de a garota não ter beijado o rapaz, encerrando essa reflexão com a interjeição “DROGA”, escrita em letras maiúsculas para enfatizar sua frustração pelo ocorrido: “Vó maravilhosa era dona Efigênia, avó de Flávio: percebia as mumunhas da gíria e, um dia, pois é, chegou a perguntar para Betina se ela ficara com Flávio, num certo piquenique. Betina não ficara, era uma pena; mas Flávio parecia não entender de paixão, DROGA!” (p. 36).

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		O uso desse recurso e a admiração pelo modo como a avó de Flávio desestrutura o sistema estabelecido provocam uma reflexão a respeito de uma nova perspectiva em relação à terceira idade, o que está em consonância com a postura adotada pela máquina, que não possui um discurso conservador. A mãe de Betina, Teresa, parece adequar-se a essa desconstrução de conduta moralista, uma vez que não é autoritária, como a avó da menina: ao contrário, tenta ser transparente e busca compreensão por parte da menina que chora ao questionar o fato de a mãe decidir passar uma noite na casa do namorado: “De repente, sem querer, os papéis estavam invertidos e Betina não se sentiu à vontade. Era como se sua mãe fosse sua filha, pedindo autorização, querendo apoio...” (p. 45).
20	ESCOLA	A referência feita à escola é bem vaga. Ela é vista apenas como o lugar em que Betina encontra Flávio e Gilda, por serem colegas de turma.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	Reflexões consideráveis sobre leitura, escrita e literatura constam nessa obra. A narradora-protagonista, logo no início do livro, confessa ao leitor: “Adoro escrever! Acho que sinto essa paixão por escrever porque me amarro em livro. Quando era criança, minha avó contava histórias pra mim. Peguei uma mania de histórias” (p. 9). Nesse excerto é possível observar a função desempenhada pela família no gosto pela leitura, a qual é estimulada a partir de uma relação afetiva. A relação com o escritor também é comentada pela personagem que vê nos autores uma possibilidade de inspiração, “um dia, fui a uma palestra de uma escritora chamada Fanny Abramovich. Ela é um barato senta em cima da mesa pra fazer conferências tem cabelo ruivo e gargalhada de goela vermelha. Ela disse que não basta gostar de livro; é preciso viciar em livro” (p. 9). A referência feita à crítica literária Fanny Abramovich, como difusora da ideia de que a leitura seria um vício, está presente em uma obra anterior a essa, <i>Livro aberto: confissões de uma inventadeiras de palco e escrita</i> (1996). Nele, a autora diz o seguinte:

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		“Minha grande amiga Fanny Abramovich garante que não existe o ‘hábito de leitura: leitura é um vício!’ Ai, como tenho orgulho de ser amiga da Fanny!” (p. 15). A longa relação de amizade é comentada em vários outros parágrafos e no livro <i>Sylvia sempre surpreende</i> (2007, p. 30-38): no capítulo “Ato 2: A velhota Cambalhota”, em que a autora Fanny Abramovich conta como as duas se conheceram na década de 1970. Betina, ao decidir ser escritora, se auto intitula “EUZITA MIMZINHA PSEUDÔNIMA” (p. 11). Ela demonstra ter alguma noção sobre a sistemática adotada por algumas editoras: “Acho que devo começar na próxima página, lógico. Se o editor não compreender, problema dele: fingiu ter lido o original e ficou locão tadinho” (p. 15). Aqui a desconfiança em relação à figura do editor lembra a postura da protagonista de <i>Mais-que-perfeita adolescente</i> (1994), ao denunciar que a editora dona Inácia recusou a publicação do livro de um personagem sem ao menos ter lido. No caso de <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1998), há um enfoque persistente na figura do revisor: “Ouvi dizer que as editoras têm revisores que consertam tudo aquilo que os <i>burros</i> dos escritores escrevem errado. Pelo menos a profissão de revisores fica garantida” (p. 11). A imagem desse profissional aparece novamente: “Eu tenho simpatia maior pelos revisores. Gosto deles, daquele trabalho que fazem, na moita tão difícil.... Acho que os revisores valem tanto quanto as belas árvores. Sacrificam-se por papeis que, tantas vezes, não mereciam ser escritos...” (p. 15). Ao assumir o papel de narrador-protagonista, o computador também demonstra conhecimentos próprios ao âmbito da literatura: “[...] se você acha que coisas mágicas fazem parte somente das histórias infantis, então você está por fora das tendências modernas, tipo ‘realismo fantástico’. Eu sou um computador meio Salvador Dali em matéria de modernidade, né?” (p. 24-25). A máquina emprega técnicas modernas de construção de um poema, nos quais faz uso de letras maiúsculas para dar maior expressividade a sua exaustão:

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		“Cansei, enjoei, fiquei, e não sei... PIREI!” (p. 38). Esse cansaço é decorrente de seu trabalho com a escrita, de suas reflexões sobre a personalidade de Betina e de sua constante preocupação de possíveis consequências, devido à Coca-cola derrubada em seu sistema por Laura. Mas, mesmo em meio a tudo isso, ele não abre mão de brincar com o significado das palavras, usando expressões que, em seu contexto, podem ser ambíguas: “Preciso ‘desligar’ [...] vou me retirar um pouco, ‘tirar o fio’ da tomada” ([p.i.]). Durante esse desabafo, o computador reconhece a necessidade que seu texto tem de passar por uma revisão, já que ele “escreve tudo errado, sobretudo nas virgulices da pontuação” (p. 39), mas, mesmo assim, evidencia sua habilidade com a escrita, justificando-se ao leitor, “Os erros mais rápidos são os melhores” ([p.i.]). A citação de Molière (1622-1673) é acompanhada de uma breve e enfática explicação, “Você não sabe quem foi Molière? Foi um IMPORTANTÍSSIMO dramaturgo francês” (p. 39). Ela é também seguida do seguinte raciocínio: “Sorry, errei: virei didático, credo!” (p. 39). A percepção de que o didatismo deve ser evitado, pois se constitui em um erro, evidencia a crítica às obras que menosprezam seu destinatário. O narrador faz alusão a vocábulos próprios ao âmbito literário, demonstrando sua consciência de que o envolvimento, cada vez maior, por parte do leitor, está atrelado ao uso de estratégias empregadas por quem está escrevendo: “Não deixe de acompanhar o que vai acontecer! Sou cheio de surpresas <i>novelescas</i>...” (p. 42). Durante a escolha do traje brega para ir festa de Gilda, a mãe estava toda animada por causa do namoro com Armando, enquanto Betina se mostrava empolgada com a montagem do visual para o evento. Nesse momento, o narrador graceja, por meio de rima, interjeição e gíria a fim de reforçar o clima divertido

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		existente entre a mãe e a filha: “Tinha chapéu de pluma de avestruz... <i>CREDO-CRUZ</i>. Tinha chapéu de palha... com jeito de pizza, lá da Itália! Tinha um chapéu cartola, preto, parecendo chapéu de monstro capeto [...] Tinha uma saia de vidrilho... O vidrilho era laranja, manja?” (p. 47).
22	ILUSTRAÇÕES	No que diz respeito às ilustrações, a narradora-protagonista mais uma vez traz à tona discussões relativas ao processo metaficcional da obra: Agora vou caprichar nas ilustrações. Vou fazer tudo em paintbrush, mas vai ser preto e branco. Este livro não é para criancinhas, é um livro para adolescentes e eu acho que fica mais adulto ilustrado em preto e branquela. (ORTHOF, 1998, p. 14). Na primeira edição do livro, as ilustrações de Gê Orthof se assemelham a <i>prints</i> da tela do computador da personagem, no qual ela elabora as próprias imagens de seu livro em preto e branco. Constam também muitos símbolos de teclas de computador que marcam as páginas, assim como desenhos e fotografias. No momento em que Laura passa a discutir com o computador e decide desligar a máquina, a ação fica subentendida pela imagem de um retângulo totalmente preto em referência a uma tela apagada. Quando o computador volta a se manifestar, demonstra uma revolta extrema em relação à garota. Toda a sua agitação, raiva e desordem são ilustradas por meio da exibição de sucessivos símbolos aleatórios do teclado, imagens com rabiscos e desenhos sem sentido. O final da narrativa é então apresentado por meio da fala do computador, que decide apagar de sua memória todos os episódios que vivera com Laura. No entanto a obra se encerra com a imagem de uma foto do monitor e do teclado, no qual repousa um disquete etiquetado com o nome “Betina”, o que revela que o

(continua)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		livro foi finalizado e salvo após tantos conflitos pessoais e tecnológicos. Na 1ª edição do livro, publicada em 2012 pela Editora Rovel, o projeto gráfico é desenvolvido por Ana Sofia Mariz e Christiane Mello, que concedem à obra as cores azul e amarela. A capa apresenta o desenho de um computador, o que já aponta para o elemento essência da narrativa que irá se desenrolar. A personagem principal, que divide a narração da história com o computador, é nomeada Laura e aparece sob o pseudônimo de Euzita Mimzinha Pseudônima. Betina, por sua vez, passa a ser uma das personagens sobre a qual discorre em sua história, não se tratando mais do nome da narradora-personagem, como ocorre na outra versão, mais antiga, dessa obra. As interferências do computador na história, bem como sua agressividade, xingamentos, raivas e descontentamentos, são novamente descarregados nas páginas dessa edição. A fala do computador é marcada por um tipo de letra diferente, além de marcar presença também pelos símbolos típicos do computador que aparecem, muitas vezes, tomando conta de toda uma página. Nessa edição, não aparece a página inteira com retângulo preto, fazendo alusão ao desligamento do computador por parte da adolescente tal como na edição anterior. Também não há as ilustrações em Paintbrush, nem as fotografias. As ilustrações que aparecem são as que, segundo a narrativa, foram feitas pela adolescente: um pé, desenhado à mão na página 77, seguido desses dizeres também escritos à mão, bem como uma casa, na página 78, com símbolos do computador. Na página 68, é possível reconhecer a chuva mencionada na página seguinte: uma chuva que se forma por meio de linhas que remetem à tela de um computador. Trata-se de ícones, símbolos e formas do computador que permeiam os desenhos das páginas e conduzem nossa imaginação do mundo computacional às formas do mundo real, sem traços realistas. É, pois, um passeio cibernético da imaginação.
23	OUTROS	Entre os momentos em que se torna perceptível o diálogo com outras artes, consta a referência feita ao escritor e pintor espanhol

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	Orthof, Sylvia. <i>O livro que ninguém vai ler</i> (1997).
		conhecido como mestre Surrealismo: “Eu sou um computador meio Salvador Dali em matéria de modernidade, né?” (p. 24-25). Há também a transcrição da cantiga de roda “A Bela Rosa Juvenil”, quando Laura descreve o momento em que Betina se imagina presa em um castelo, por causa da “perversa-bruxa-falsa-amiga Gilda” (p. 109). A conduta do computador enquanto narrador-protagonistas não é a ideal, uma vez que demonstra ódio, desprezo, orgulho: “Já deu pra notar que sou um pouquinho convencido? Preciso corrigir esse meu erro” (p. 25).
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	A qualidade estética da obra extrapola o modelo de obras juvenis voltadas à transmissão de um ideal de conduta. Por esse motivo, podemos considerar que sua proposta se adequa ao atendimento de um público que se encontra em uma fase de transição entre a infância e a maturidade, ou seja, um período marcado pelo inconformismo e rebeldia, muitas vezes decorrentes da ausência de diálogos que abordem seus sentimentos. Alertamos, entretanto, que o vocabulário da obra emprega termos pejorativos, que podem não ser interpretados de forma positiva.
25	FAIXA ESCOLAR	A partir 9º ano do Ensino Fundamental

APÊNDICE I - ANÁLISE DE A DÉCIMA TERCEIRA MORDIDA

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i> .
2	DADOS ESSENCIAIS ÀS EDIÇÕES ANALISADAS	Ilustração: Luís Monforte. 1º Edição. Editora Global, 1997. Ilustração: Camila Mesquita. 4º Edição. Editora Global, 2012. 1º reimpressão, 2016.
3	ANO DA 1ª EDIÇÃO	1997. Editora Global.
4	GÊNERO	Narrativa fantástica.
5	RESUMO DA FICÇÃO	Vampete pertence a uma tradicional família de vampiros. Aos doze anos, sente-se impedida de ter novas experiências pelo mundo. É então que, pilotando seu caixão motorizado, parte em busca de aventuras. E tem a oportunidade de viver um romance com o Caxumbento Carusof.
6	ORGANIZAÇÃO DA NARRATIVA	A narrativa é dividida em dez capítulos: “Vampete”; “Minha avó Falésia”; “Inquietação da adolescência”; “A décima terceira mordedura”; “Carusof”; “O caixão voador”; “Hospital Austríaco”; “Caxumba Aguda”; “Nos jardins e hortas”; “O vôo poético”.
7	FINAL DA NARRATIVA	A narradora-protagonista dá a entender que encerrará o livro na próxima página, mas quando chega a ela, o leitor se depara com uma série de reticência que deixam por sua conta o final da história, pois ele encontra nas linhas abaixo um enorme ponto de interrogação.
8	PERSONAGENS PRINCIPAIS	Vampete.
9	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Avó Falésia; mãe; pai, médico e Carusof.
10	TEMPO HISTÓRICO	O tempo histórico não é definido em nenhum momento da história.

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i>.
11	DURAÇÃO DA AÇÃO	A obra não descreve de forma clara o tempo em que se passa a narrativa.
12	ESPAÇO MACRO	Não existe referência ao espaço em que se desenvolve a narrativa. Os fatos relacionam diferentes ambientes, como sua casa, o hospital e um jardim.
13	ESPAÇO MICRO	O carro de Vampete.
14	VOZ	A voz que guia toda a narrativa é a da narradora-protagonista, Vampete. Predomina o discurso direto.
15	FOCO NARRATIVO	Toda a trama narrada chega ao leitor, exclusivamente, pelo ponto de vista da narradora-protagonista.
16	LINGUAGEM	Os usos de diminutivos, desde o início do livro, contribuem para reforçar a ironia presente na descrição da narradora-protagonista como alguém delicado: “Eu sou adolescente, possuo doze mordidinhas no meu pescoço [...] As mordidinhas são coisas delicadas” (p. 5). Quanto à ocorrência excessiva de reticências, inferimos que o emprego desse recurso seja feito de modo a instigar o leitor sobre informações que possam acrescentar descrições à matéria narrada. Ele pode interpretar, também, certa indiferença por parte de Vampete em relação às normas gramaticais: “Por favor, não implique com minhas reticências, sobretudo se você for amarrado em gramática, porque... ...” (p. 5); “Você não acha que existem mistérios nas reticências? Eu amo reticências! De todos os pontos, exclamações, vírgulas, interrogações, reticências são sinais mais lânguidos, secretos, indefiníveis e... ...” (p. 6). O uso da palavra ‘lânguido’, na citação acima, por exemplo, testifica o quanto a vampira adolescente sabe utilizar palavras que levam à expressão precisa daquilo que pretende explicitar. Além disso, ela é autora de versos e maneja com destreza a metalinguagem e a exploração de recursos sonoros: “Meu castelo, às vezes é de areia... Os castelos de areia, pessoais,

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i> .
		com suas torres de água com o seu sal de mar... Os castelos de areia, sonhados, cenários da imaginação, assim são... assim são... assim são... É esquisito o som de 'assim são' é o badalar dos sinos nas conchas do mar?" (p. 9). As várias expressões que remetem à ideia de sangue corroboram para a representação do ambiente delineado em toda a obra: "Vó Falésia tem uma voz de contralto, canta lá do fundo de seu caixão, sobretudo quando a lua está rosada, sanguínea" (p. 11). A exploração de mais de um gênero fica clara pelo diálogo com a poesia e pela presença de uma canção: "Vó Falésia canta uma antiga canção sem música, só letra. A música foi cantada durante tantos séculos, que os sons se esgarçaram, ficaram tênues [...] Cantigas de rubros sibilos da noite em voos rasantes de medos tamanhos Eu canto o sangue vampiro perfeito, eu canto o vermelho, o... e o..." (p. 11). A utilização desse último gênero contribui para a identificação do humor <i>nonsense</i>: "Nos meus aniversários, eu ganhava uma mordidela no pescoço. Servia-se um bolo de fubá mofado, delicioso, enfeitado com velas roxas. A cantiga aquela cantiguinha infame dos aniversários, tinha uma pequenina diferença:

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i>.
		A chatíssima cantiga era assim: Parabéns pra você nesta data querida muitas felicidades muitos anos de morte!" (p. 20). O emprego da linguagem coloquial, mantida pela narradora-protagonista no uso da preposição "para" reduzida à "pra", cria proximidade para com o leitor. O caráter informal da narrativa é expresso quando Vampete fala mal do ilustrador, "O burro do ilustrador desenhou noite com estrelas, só pra me aborrecer!" ([p.i.]
17	TEMÁTICA CENTRAL	Adolescência e sexualidade: "Eu senti que estava entrando na adolescência em uma certa noite enluarada em que me espreguicei dentro do meu caixote e fui bocejar e [...] Em vez de bocejar, soltei um uivo lânguido e sensual, muito feminino" (p. 15).
18	TEMAS COMPLEMENTARES	O mercado editorial e o universo fantástico.
19	FAMÍLIA	A representação inicial dá conta de uma família que se enquadraria no padrão vampiresco: "Sou de uma boa família de vampiros, caracterizada pela educação esmerada, um traquejo de mordeduras, de vários séculos" (p. 10). Há várias menções à presença da avó: "Vó Falésia é muito requintada: ela dorme num caixão forrado de veludo grená, rebordado de ouro-velho. Ela adora franjas em seu negro vestido de cetim" (p. 10). Durante a narrativa, a adolescente deixa mais claro que o pai e a mãe não atendem satisfatoriamente aos padrões morais preservados pela avó: "Minha avó disse que minha mãe era sem juízo, casada sempre com meu pai, por sete casamentos e sete divórcios e que, por essa razão, por motivos gerais e pedagógicos, era melhor eu continuar com minha avó falésia que..." (p. 20). Há um tom de ironia na forma como são retratadas a

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i>.
		família e a posição da avó em relação à representação de tantas outras mulheres, das quais a sociedade exige pudor e respeito a certos valores. Do mesmo modo, o avô lembra muito o papel ocupado pelo homem, de quem não se espera que o cumprimento dessas regras seja exigido nos mesmos padrões: “Vó falésia era moralíssima, nunca casou a não ser com meu avô Tristão, que abandonou minha avó no castelo, porque era ligado em mortais... Coisas do passado e do presente, futuras complicações, coisa que a maioria das famílias felizes conhecem e fingem desconhecer...” (p. 20).
20	ESCOLA	A referência à escola se dá por meio da crítica desferida ao professor favorável à existência de obras de cunho utilitário. Os docentes que se dispõem a colaborar para o ensino tradicional também não escapam à crítica da vampira, quando ela sugere às professoras de Português que elaborem questões ridículas nas quais abordem dados irrelevantes à composição dessa obra como a cor de seu batom.
21	LER, ESCREVER, LITERATURA	A narradora-protagonista se posiciona claramente como autora: “Vou pedir para o ilustrador que faça o castelo mas tem que ser algo meio indefinido, repleto de sombras...” (p. 7). Ela reconhece a relevância da interação do leitor: “Minha avó Falésia morava no castelo do desenho, só que o desenho, na realidade, era um pouco diferente era do jeito que você desenhava dentro da sua cabeça, ou quase...” (p. 9). Novamente a narradora-protagonista assinala seu lugar como escritora em mais de um momento: “Meu castelo no momento em que escrevo, mudou de lugar e foi para a praia longínqua [...]” (p. 9). “E se escrevo, misturando o passado com o presente (é a língua vampirex) é porque vovó era assim” (p. 10).

(continua)

1	OBRA	ORTHOF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i>.
		Vampete faz uma crítica ao desmerecimento destinado às obras que enveredam para o humor e ao enaltecimento, daquelas que soam como dramáticas: “Mas vamos ao diretamente: eu estava doidona para receber a decima terceira mordida, diferente das já recebidas, dos familiares. Um vento avassalador uivava por entre as sombras da tétrica paisagem noturna. Que tal a minha literatice? Já reparei que os entendidos em literatura tem a mania de achar um certo humor é menos confiável, em matéria de arte, do que algo bem dramático” (p. 24).
22	ILUSTRAÇÕES	As ilustrações, assim como o texto, instigam o leitor à sua complementação, “[...] permito somente a ilustração do ondear dos meus cabelos. O resto, você imagina e...” (ORTHOF, 1997, p. 6). Ao retratar-se como alguém que escreve, a vampira critica o ilustrador, pois ele não consegue desenhar seu “caixonete de Fórmula-Um” com perfeição. (ORTHOF, 1997, p. 22). As imagens elaboradas por Luiz Monforte para primeira edição, produzida no ano de 1997, estabelecem um jogo cômico com essa narração em primeira pessoa, pois, em alguns momentos, o ilustrador obedece à Vampete ao não exibir detalhes de seu corpo. Em outros momentos, há divergência com o pedido da adolescente, que se irrita e critica o ilustrador, como quando aparecem as estrelas desenhadas no céu onde Vampete viajava, mas que não deveriam estar ali, pois em seu céu não havia estrelas. A narradora-personagem chega também a zombar dos traços abstratos da ilustração, numa tentativa em vão de ilustrar os profundos mistérios. Os desenhos são sutis, pequenos, sem muitos detalhes, para assim combinar com o ar de mistério que a narradora-personagem deseja propor. Os traços assemelham-se ao <i>pixel</i>, o que remete ao universo tecnológico de jogos e imagens muito comuns

(continua)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i> .
		aos jovens, sendo coerentes com o contexto da narrativa. A cor, ao longo da obra, é a mesma tanto na capa quanto nas imagens: roxa. Essa cor é relacionada ao universo mágico, comum a magos, bruxos, feitiçaria, mistério, fantasia, ou seja, uma cor totalmente adequada à atmosfera vampiresca da história. A mesma escolha assertiva da cor ocorre na 4ª edição, de 2015, com ilustrações feitas por Camila Mesquita. A cor preta toma conta de toda a obra, combinando, dessa forma, com o aspecto sombrio, misterioso e noturno do universo vampiresco. Por último, gostaríamos de destacar que a obra dialoga com livros como <i>Se a memória não me falha</i> (1987), pois Vampete, assim como a narradora desse outro livro, faz questão de demonstrar um posicionamento político, afirmando ser “uma vampira socialista” (ORTHOFF, 1997, p. 24). As imagens mantêm a relação dialógica com Vampete e o aspecto cômico de sua implicância com o ilustrador, como acontece quando ela descreve o céu sem estrelas e a ilustração revela o contrário, assim como na 3ª edição. Apesar de ser mais rica em detalhes, os quais revelam a potência da formação em arte gráfica e fotográfica da ilustradora, as ilustrações dessa 4ª edição não entram em desacordo com o pedido de Vampete de não serem definidos seus traços ao leitor. Assim, a aparição da narradora-personagem é sempre feita na penumbra. Sua imagem, referindo-se à adolescência, traz um delineado que dá forma ao corpo da jovem, aos seios, mostrando a formação desse corpo adolescente, e há a presença de flores, muito atrelada ao feminino. Essa edição possui a imagem do seu caixonete, mas ainda respeitando a imprecisão de sua forma, sem esgotar a imaginação do leitor. As ilustrações das xícaras de chá de alho e de camomila também foram inseridas nessa 4ª edição, com representações que, assim como as

(continua)

(conclusão)

1	OBRA	ORTHOFF, Sylvia. <i>A décima terceira mordida</i>.
		demais, fogem do imaginário comum, da realidade, apresentando traços que acompanham a narrativa fantasiosa, mágica, misteriosa e repleta de reticências.
23	OUTROS	Vampete assume, assim como a narradora-protagonista Sylvia do Livro <i>Se a memória não me falha</i> (1987), um posicionamento político. Isso fica evidente quando a personagem da última obra citada narra que foi obrigada pelos tios a comer alcachofras em um elegante restaurante parisiense, uma situação em que se sentiu desconfortável, tomando a seguinte decisão: “foi assim também que resolvi me tornar de esquerda, mesmo: odiei o capitalismo, as alcachofras, Fontainebleau e o garçom” (p. 93-94). De maneira semelhante, Vampete se expressa: “O sem vergonha do desenhista que profundo mistério é isso? Eu, se fosse a editora não pagaria tal abuso de abstracionismo.... Mas dizem que os ilustradores andam na pior, então, como sou uma vampira socialista, acho que ele deve ganhar o dobro, pronto!” (p. 24).
24	COMENTÁRIO CRÍTICO	A qualidade estética da obra extrapola o modelo de obras juvenis voltadas à transmissão de um ideal de conduta. Por esse motivo, podemos considerar que sua proposta se adequa ao atendimento de um público que se encontra em uma fase de transição entre a infância e a maturidade. Trata-se de um período marcado pelo inconformismo e rebeldia, muitas vezes decorrentes da ausência de diálogos que abordem seus sentimentos.
25	FAIXA ESCOLAR	A partir do 6º ano.