

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ANDRESSA FAJARDO

LUÍS DILL E A NARRATIVA PARA JOVENS: O GÊNERO POLICIAL

MARINGÁ - PR
2014

ANDRESSA FAJARDO

LUÍS DILL E A NARRATIVA PARA JOVENS: O GÊNERO POLICIAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Alice Áurea Penteado Martha.

MARINGÁ
2014

ANDRESSA FAJARDO

LUÍS DILL E A NARRATIVA PARA JOVENS: O GÊNERO POLICIAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Alice Áurea Penteado Martha

Aprovado em **09 de maio de 2014**.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá - UEM
- Presidente -

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Profa. Dra. Regina Zilberman
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS/Porto Alegre - RS

**Aos meus pais, que me ensinaram a perseguir meus ideais com dedicação e coragem.
Para sempre serão minhas referências!**

Agradecimentos:

Preliminarmente, quero agradecer a Deus, pelo dom da sabedoria e da vida.

Aos meus pais, Olívio e Cleuza, pelos momentos de plenitude e apoio familiar incondicionais. A vocês, minha eterna gratidão.

À professora Alice, minha orientadora, pelos diversos ensinamentos, orientações, incentivo, amizade e dedicação.

A meu irmão André, pelo carinho e pelas sábias palavras em momentos de dificuldade.

A meu querido namorado, Adriano, pelo amor, apoio e paciência nos momentos de inquietação e cansaço.

Aos meus queridos amigos, pelo carinho e pelas palavras de incentivo durante a produção desta pesquisa.

À professora Regina Zilberman e ao professor Márcio Roberto do Prado, pelas contribuições indispensáveis para o término deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa, a qual foi de grande importância para realização da pesquisa.

**Sonhe com aquilo que você quer ser,
porque você possui apenas uma vida
e nela só se tem uma chance
de fazer aquilo que quer.**

**Tenha felicidade bastante para fazê-la
doce.
Dificuldades para
fazê-la forte.
Tristeza para fazê-la
humana.
E esperança suficiente para
fazê-la feliz.**

**As pessoas mais felizes não têm as
melhores coisas.
Elas sabem fazer o melhor das
oportunidades
que aparecem em seus
caminhos.**

**A felicidade aparece para aqueles que
choram.
Para aqueles que se
machucam
Para aqueles que buscam e tentam
sempre.
E para aqueles que reconhecem
a importância das pessoas que passaram por sua vida.**

Clarice Lispector

RESUMO

A narrativa juvenil brasileira das últimas décadas, constituindo um subsistema diferenciado do infantil, tem mostrado diferentes facetas temáticas e formais, inclusive com a revitalização de gêneros literários, como o romance policial, contribuindo para aproximar jovens leitores dessa produção. A partir dessa perspectiva, procuramos, no decorrer desta dissertação, com o apoio de diferentes teorias e pesquisadores, observar e discutir modos de apropriação de elementos da narrativa policial, em um *corpus* de oito obras do escritor gaúcho Luís Dill. A fundamentação teórica da pesquisa abrange estudos sobre a gênese do romance policial, sobre suas modalidades textuais (romance de enigma, *noir* e de suspense), com respaldo nos estudos de Todorov (1979), Medeiros e Albuquerque (1979), Reimão (1983), Boileau e Narcejac (1991), Chandler (2002), Carvalho (2006), entre outros, os quais foram de grande importância para que pudéssemos estabelecer os pontos de contato entre o gênero policial e as narrativas juvenis contemporâneas analisadas. Além disso, valemo-nos das teorias sobre a Sociologia da leitura, notadamente nas contribuições de Escarpit (1974, 1977), Barker e Escarpit (1975), Candido (1976), Hauser (1977), Aguiar (1996), Zilberman (2001) e das concepções sobre o papel da indústria cultural na produção e veiculação de livros com base em estudos realizados por Wellershoff (1970), Bourdieu (1974), Eco (1979), Lajolo e Zilberman (1988) e Horkheimer e Adorno (1990). Como resultados, destacamos que a relação estabelecida entre a narrativa policial e a juvenil ocorre desde a inserção de temáticas violentas (morte, violência, criminalidade etc.), até a forma com que a obra literária é construída, a atmosfera de mistério e investigação, a inserção das personagens jovens no papel do detetive e/ou do criminoso, as pistas a serem investigadas, a presença de um crime, entre outros fatores, responsáveis não apenas por aproximar os dois objetos estéticos, mas também por proporcionar ao jovem leitor, a partir do cotejamento entre dois mundos – realidade e ficção, - o questionamento acerca de acontecimentos e emoções que o envolvem como ser-no-mundo.

Palavras-chave: Literatura juvenil; Romance policial; Sociologia da leitura; Luís Dill; Narrativa juvenil policial.

ABSTRACT

Brazilian literature for teenagers from the latest decades, being a subsystem different from the one for children, has displayed different themes and forms, including revitalization of classic genres such as detective novels, establishing a closer relationship between young readers and the mentioned production. From this perspective, we aim, throughout this dissertation, supported by different theories and researchers, to observe and discuss ways of appropriation of typical elements of the detective narrative in ten books by Brazilian writer Luís Dill. The theory of this research includes studies on the origins of the detective novel, its different textual modalities (mystery, black and suspense novel), based on studies of Todorov (1979), Medeiros and Albuquerque (1979), Reimão (1983), Boileau and Narcejac (1991), Chandler (2002), Carvalho (2006), among others who were of almost importance to that we could establish points of contact between the detective genre and the contemporary narratives analyzed. Furthermore, we also made use of theories on Reading sociology, especially through the contributions of Escarpit (1974, 1977), Barker and Escarpit (1975), Candido (1976), Hauser (1977), Aguiar (1996), Zilberman (2001) and views on the role of the cultural industry over the production and advertising of books based on studies carried out by Wellershoff (1970), Bourdieu (1974), Eco (1979), Lajolo and Zilberman (1988) and Horkheimer and Adorno (1990). As a result, it can be highlighted the fact that the relationship between the detective narrative and literature for teenagers is formed from the use of themes involving violence (death, violence, crimes etc.) to the way the literary work is constructed, the atmosphere full of mystery and investigations, the use of young characters in the role of detective and/or criminal, clues to be investigated, a crime going on, among other factors which are responsible not only to approximate both esthetic objects, but also to provide the young reader, when comparing the real and the fictitious world, with the opportunity to question situations and emotions which make them individuals who are part of the world.

Keywords: Literature for teenagers; Detective novel; Reading sociology; Luis Dill; Detective narrative for teenagers.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1.1	Justificativa.....	14
1.2	Objetivos.....	15
1.3	Metodologia.....	16
1.4	Estado da questão.....	17
2	A NARRATIVA POLICIAL: SISTEMATIZAÇÃO DO GÊNERO LITERÁRIO.....	22
2.1	O gênero policial em questão: gênese, principais obras e perspectivas estéticas.....	22
2.2	As modalidades textuais do gênero policial: romance de enigma, <i>noir</i> e de suspense.....	24
2.3	O desenvolvimento do gênero policial no Brasil: um panorama.....	31
3	A LITERATURA JUVENIL EM FOCO: ASPECTOS QUE MARCARAM SEU SURGIMENTO E SUA PRODUÇÃO NO CENÁRIO BRASILEIRO.....	38
3.1	A Literatura Juvenil e seus processos de delimitação conceitual e estrutural.....	45
3.2	Literatura juvenil como arte de mercado.....	50
4	LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA: O DESDOBRAMENTO DAS NARRATIVAS JUVENIS POLICIAIS DE LUÍS DILL.....	59
4.1	O autor e sua produção literária.....	59
4.2	Narrativa Juvenil: as obras de Luís Dill.....	63
4.3	Projeto gráfico.....	66
4.4	Temática.....	79
4.5	Linguagem.....	86
4.6	Ambientação: o espaço e o tempo.....	104
4.7	Narrador e Foco Narrativo.....	108
4.8	Narrativa juvenil contemporânea e a sua relação com o romance policial.....	127

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	149
ANEXOS.....	157

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma rápida observação a respeito do panorama histórico da produção literária destinada ao público infantojuvenil pode revelar as mudanças ocorridas, em termos sociais e estéticos, para que a obra literária juvenil se configure como é hoje.

O primeiro ciclo (1890-1920) corresponde ao período em que o Brasil passa por um processo de acelerada urbanização, assiste ao nascimento de massas urbanas consumidoras de produtos industrializados e engloba as produções anteriores a Monteiro Lobato (1882-1948). Compõe-se de traduções e de adaptações, cujas primeiras edições são portuguesas, ou mesmo brasileiras, mas com enfoque adulto. Com a intenção de apresentar no texto situações exemplares de aprendizagem, o conteúdo dessa literatura segue um modelo europeu, patriótico, ufanista e de exaltação da natureza, e a forma mostra-se preocupada com a limpidez e a correção da linguagem. Desenvolvem-se, assim, uma visão aparentemente deformada da realidade brasileira e uma prática que dá ênfase às virtudes do texto e às boas intenções do autor. Logo, é durante essas primeiras décadas do século XX que se solidifica a produção de obras literárias destinadas ao público infantojuvenil brasileiro, quando se constata a presença de elementos do universo infantil e juvenil como protagonistas infantis, embora retratados de forma estereotipada, representantes de um projeto pedagógico e ideológico que visa, por meio da escola, à transformação do texto literário em um aliado imprescindível para a formação de cidadãos (LAJOLO & ZILBERMAN, 1988).

Já o segundo ciclo (1921-1944) é marcado pelas produções do escritor Monteiro Lobato, que, rompendo padrões anteriores, mostra-se sensível à “necessidade de se escreverem histórias para crianças numa linguagem que as interessasse” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1988, p. 45). Ainda durante essa época, os livros para crianças deveriam apresentar um caráter profundamente nacionalista, de modo que seus autores elaboravam histórias cheias de heróis e aventuras voltadas para o Brasil, seu principal protagonista, as quais faziam uso de aspectos do folclore e das tradições orais do povo. Além de visar ao aval do público adulto, a literatura infantil foi preferencialmente educativa e bem comportada, podendo transitar com facilidade pela sala de aula, ou fora dela, substituindo-a.

Entre os anos de 1945 e 1964, período marcado pela sedimentação da indústria editorial e pela expansão da escola, há um aumento na produção de livros em série para atender à demanda dos mediadores entre o livro e a leitura: a família, a escola e o Estado. No entanto, tal profissionalização torna a produção de obras repetitivas, explorando filões conhecidos e evitando o surgimento de novas pesquisas. Aliás, o espaço rural, decadente,

passa a ser reabilitado e idealizado, de modo a tematizar um Brasil arcaico que desaparecia, ao passo que a vida urbana era ignorada. Com base nesses aspectos, os textos destinados à infância e, posteriormente, à juventude acabam por não denunciar a realidade, mas a encobrem, sem deixar de transmitir ao leitor os valores que endossam.

Em meados de 1960 e 1970, a expansão da literatura infantojuvenil é marcada por uma renovação literária a partir do crescimento da indústria cultural. É também nessa época que começa a florescer uma produção literária dirigida ao público juvenil, devido ao grande número de escritores e ao surgimento de uma vertente da crítica destinada a estudar os novos títulos. Com a produção cada vez mais volumosa e valorizada no mercado por especialistas, a literatura juvenil, a partir de 1980, consolida-se e expande sua produção, aspecto esse que renova, de forma bastante criativa, o cenário da literatura juvenil brasileira. Como traço marcante da literatura juvenil desse período, tem-se a inversão de seus conteúdos mais típicos. Por meio de uma tendência contestadora, as narrativas passaram a inserir em suas temáticas a pobreza, a violência, os problemas sociais, o preconceito, o autoritarismo e, com isso, o cenário urbano começa a ocupar o lugar central. A imagem exemplar do jovem obediente e passivo é suplantada pela figura da rebeldia e da ruptura com a normatização do mundo dos adultos, o que impossibilita a velha prática de representar nos livros juvenis apenas situações não problemáticas.

A partir dessa perspectiva, a expansão do mercado jovem e a bem-sucedida importação de produtos da indústria cultural permitiram que a literatura destinada a essa faixa etária trabalhasse com a introdução de elementos típicos de gêneros literários voltados, primeiramente, ao público adulto, como o romance policial, a ficção científica, a linha psicológica, entre outros. Também se delineia a incorporação da oralidade na linguagem escrita, a ruptura com a poética tradicional, a incorporação de procedimentos narrativos, tais como: a metalinguagem e a intertextualidade, as alterações na cronologia linear da narrativa e a incorporação de recursos não verbais (no caso, as ilustrações). A literatura juvenil, de 1980 até os dias atuais, vem apresentando um considerável esforço renovador, visto que, a cada ano, busca adequar as características de seu público atual a sua realidade, ou seja, crianças e jovens próprios das sociedades contemporâneas. Desse modo, estudar a literatura destinada aos jovens passou a ser uma importante área de investigação literária, uma vez que, com as mudanças sofridas ao longo do tempo, os textos passaram a comportar um arsenal de novos elementos, os quais instigam a produção de novas pesquisas a cada ano.

Em um primeiro momento, pensamos em trabalhar questões que envolvessem a investigação de características que são responsáveis por marcar, em uma obra juvenil, a sua

especificidade como subsistema literário. Para tanto, foi indispensável a escolha de um autor da literatura juvenil contemporânea que inserisse, em suas narrativas, além das personagens adolescentes, outros elementos, os quais fossem capazes de despertar no leitor o reconhecimento de sua própria realidade e, principalmente, de si mesmo, como ser-no-mundo. Dentre esses novos aspectos estariam: a inserção de temas supostamente polêmicos (morte, violência, criminalidade etc), a utilização de uma linguagem próxima ao universo juvenil, repleta de gírias e de linguagem digital, que apresentasse um projeto gráfico inovador (ilustrações, paratextos e intertextos). Logo, com base nesses elementos, nosso foco destinou-se à procura de um autor que fizesse parte dessa nova geração de escritores da literatura juvenil que vem ganhando cada vez mais espaço nesse cenário. Entre os diversos nomes, estão: Laura Bergallo, Fernando Bonassi, Mário Teixeira, Heloísa Prieto, Ivan Jaf, Menalton Braff, Gustavo Bernardo, Flávio Carneiro, Adriana Falcão, Caio Riter, Angélica Lopes, Jorge Miguel Marinho e Luís Dill.

No rol de autores contemporâneos, optamos pela análise de um *corpus* que abrangesse obras de caráter juvenil, do escritor e jornalista gaúcho Luís Dill, produzidas e publicadas entre 1990 e 2012. Para estabelecer o *corpus* do trabalho, selecionamos oito obras do escritor em questão, as quais abordassem em seu conteúdo temas considerados aprioristicamente polêmicos e que colocassem o jovem como vítima e praticante de atos ilícitos. A escolha das narrativas utilizadas no *corpus* ocorreu por meio da investigação de aspectos em comum com o gênero literário policial, por exemplo, a abordagem da temática policial/investigativa, a presença da violência e suas facetas e a alta qualidade estética das obras, os quais são trabalhados em cada uma delas de forma diferenciada, o que marca a mutabilidade do gênero de uma época para a outra.

Dentre os trinta e um livros produzidos por Luís Dill na categoria juvenil, foram escolhidos para compor o *corpus*: *A caverna de diamantes* (WS Editor, 2003); *Letras finais* (Artes e Ofícios, 2005); *O clube da cova* (Salesiana, 2007); *Dinamite ao meio-dia* (Escala Educacional, 2007); *Olhos vendados* (DCL, 2007); *Beijo Mortal* (Dulcinéia, 2009); *Sombras no asfalto* (Companhia das Letras, 2011) e *Decifrando Ângelo* (Scipione, 2012). O quadro a seguir apresenta as obras que fazem parte do *corpus* de análise e estas estão dispostas a partir da temática e da data de sua primeira publicação:

NARRATIVA	EDITORA	CATEGORIA	TEMÁTICA	PRIMEIRA EDIÇÃO
<i>A caverna dos diamantes</i>	WS Editor	Juvenil	Assassinato e roubo de pedras preciosas.	1990
<i>Letras finais</i>	Artes e Ofícios	Juvenil	Sequestro, primeiro amor, perdas.	2005
<i>O clube da cova</i>	Salesiana	Juvenil	Suspense, violência, investigação.	2007
<i>Dinamite ao meio-dia</i>	Escala Educacional	Juvenil	Suspense, investigação, assassinato.	2007
<i>Olhos vendados</i>	DCL	Juvenil	Sequestro, violência, assassinato.	2007
<i>Beijo Mortal</i>	Dulcinéia	Juvenil	Assassinato, violência, investigação.	2009
<i>Sombras no asfalto</i>	Scipione	Juvenil	Suspense, investigação.	2011
<i>Decifrando Ângelo</i>	Scipione	Juvenil	Violência urbana, violência nas escolas.	2012

1.1 JUSTIFICATIVA

Nossos primeiros trabalhos sobre a literatura juvenil foram iniciados durante o período da graduação, com a participação em projetos de Iniciação Científica, vinculados ao grupo de pesquisa CELLE – *Centro de Estudos de Literatura, leitura e escrita: história e ensino* –, da Universidade Estadual de Maringá. A abordagem teórica realizada pelo grupo consistia no estudo de narrativas juvenis contemporâneas, produzidas por novos autores no cenário literário brasileiro. A partir de um levantamento teórico e da leitura dos textos literários, percebemos a riqueza artística que há no universo da literatura destinada ao público jovem, o que despertou o interesse pela pesquisa desse subsistema literário, principalmente a respeito dos aspectos que o diferenciam da literatura infantil e adulta. A escolha por trabalhar com a

literatura juvenil sempre esteve ligada a sua importância na formação do leitor, visto que, ao selecioná-la como objeto de trabalho, observamos não apenas os traços que permitem compreender a complexidade e as várias nuances de um gênero, mas também os aspectos que a tornam uma obra de qualidade estética.

Dessa forma, o desenvolvimento desta dissertação justificou-se, primeiramente, pela importância de se trabalhar a narrativa juvenil contemporânea não só para a configuração do estatuto de subsistema literário, mas também, e sobretudo, para a compreensão do vazio que se abre em relação ao reconhecimento de um “específico juvenil”, cujos produtos se apresentam nos espaços entre essa produção e a literatura para adultos. Além disso, ao investigarmos as alterações que as obras literárias vêm sofrendo ao longo dos anos, notamos que as mudanças estão ligadas a diversos elementos, tais como: a construção do projeto gráfico dos livros, as temáticas abordadas pelos autores, a estruturação da linguagem e, até mesmo, o mercado editorial e a formação do leitor.

Nessa perspectiva, a produção e a escolha do tema da presente pesquisa amparam-se, também, na recepção da literatura juvenil, uma vez que, a partir do século XX, com o advento da Sociologia da Leitura e da Estética da Recepção, a leitura e o leitor passaram a receber um lugar de destaque na compreensão dos fenômenos literários e na integração das dimensões constitutivas do texto. Entretanto, não podemos esquecer que ainda há uma grande carência de estudos voltados à análise dos aspectos que configuram o objeto estético juvenil, responsáveis por reafirmar a literatura destinada aos jovens como subsistema literário. Logo, este trabalho, como muitos outros que partem do pressuposto de trabalhar com as narrativas e/ou poesias juvenis, pode contribuir para que conheçamos melhor a evolução e a configuração dos textos literários voltados aos jovens leitores, além de possibilitar o aparecimento de inúmeros outros que auxiliarão tanto na consolidação da literatura juvenil quanto na leitura de objetos de pesquisa, ao mesmo tempo, instigantes e promissores.

1.2 OBJETIVOS

Selecionados autor e *corpus* para a realização desta dissertação, procuramos estabelecer um foco de análise com o intuito de levantar e de analisar o modo de inserção de elementos do gênero policial na estrutura das narrativas juvenis de autoria de Luís Dill. Para a realização desse objetivo, houve, inicialmente, a necessidade de esclarecer algumas questões a respeito da origem e da formação de um subsistema juvenil específico, bem como das

tendências utilizadas pela literatura juvenil na contemporaneidade a partir do *corpus* que compõe esta dissertação. Dessa forma, entre esses pontos, ressaltaremos as seguintes questões: Quais são as modificações pelas quais têm passado o gênero literário juvenil ao longo de seu surgimento? Quais são as temáticas abordadas pela literatura juvenil contemporânea? Como os livros destinados ao público jovem se apropriam de outros gêneros literários para construir uma literatura moderna? Como o livro juvenil se configura como produto da indústria cultural?

Realizamos, ainda, o levantamento e o estudo do percurso histórico e das concepções estéticas que configuram o gênero literário policial e, posteriormente, da história da literatura juvenil até a sua chegada à contemporaneidade, pelas considerações do poder mercadológico da literatura (com base na Sociologia da Leitura), bem como dos estudos a respeito da constituição dos elementos fundamentais da estrutura narrativa, primordiais para a análise das obras literárias que constituem o *corpus* da dissertação. Além disso, entre os nossos objetivos específicos, efetuamos um levantamento temático e formal das narrativas selecionadas para observar os aspectos inerentes ao romance policial, os quais se relacionam não só à constituição do gênero literário, mas também, e principalmente, às modalidades textuais – romance de enigma, *noir* e de suspense – presentes na construção do objeto estético juvenil.

1.3 METODOLOGIA

Realizado o levantamento bibliográfico e a escolha da problemática investigada, os passos para a realização dos objetivos podem ser resumidos nas seguintes etapas:

- sistematização histórica a respeito do surgimento do gênero literário policial, suas características principais e suas modalidades textuais (romance de enigma, *noir* e de suspense);
- sistematização histórica da inserção do gênero policial no Brasil;
- conhecimento de obras específicas da literatura juvenil brasileira;
- levantamento e estudo da história e da teoria da literatura juvenil;
- seleção e leitura das principais teorias postuladas pela Sociologia da Leitura;
- seleção e leitura das principais teorias postuladas sobre a Indústria Cultural e as influências do mercado na produção literária juvenil brasileira;
- levantamento e seleção do *corpus* literário para leitura e análise;

- análise da configuração estética do *corpus*;
- redação do texto dissertativo com base nas leituras e fichamentos feitos durante o período de dois anos, que compõe a elaboração desta dissertação.

Para completar o *corpus* do nosso trabalho, inserimos, ao final dele (na parte que cabe aos anexos), fichas de catalogação literária produzidas durante a graduação, referentes ao Projeto *Interstícios: Literatura juvenil e formação do leitor – a arte e indústria cultural*, coordenado pela professora Vera Teixeira de Aguiar, da Pontifícia Universidade Católica, de Porto Alegre, no Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – PROCAD (Disponível em: www.pucrs.br/fale/procad/intersticios), desenvolvido desde 2008, com auxílio da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por grupos de pesquisa na área literária, entre eles, o CELLE (Centro de Estudos de Literatura, Leitura e Escrita: história e ensino), coordenado pela professora Alice Áurea Penteado Martha, da Universidade Estadual de Maringá. Esse projeto teve como objetivo promover a formação de recursos humanos de alto nível, nas diversas áreas do conhecimento, por meio de projetos conjuntos de pesquisa de média duração. As fichas produzidas pelos alunos participantes do projeto tinham como intuito a divulgação da produção de narrativas juvenis de qualidade para que os usuários do sistema – alunos, professores, mediadores – pudessem ter acesso a essa literatura, além de indicações de leitura, como, no caso, as obras do escritor Luís Dill.

1.4 ESTADO DA QUESTÃO

A literatura infantojuvenil contemporânea tem sido capaz de resgatar a história e de caminhar por diferentes perspectivas temáticas, fato que pode explicar a heterogeneidade de trabalhos produzidos que exploram aspectos intrínsecos tanto aos interesses e às histórias de leitura quanto à recepção do livro literário em diferentes contextos formais de formação de leitores, como escolas, bibliotecas, salas de leitura, editoras e contextos não formais, como família, grupo de amigos, ciberespaço.

A partir desse aspecto, as pesquisas sobre a produção literária para crianças e jovens têm produzido cada vez mais resultados valiosos, seja para a compreensão do gênero como arte, seja para o preparo de futuros professores, os quais deverão atuar na formação de leitores.

Ao observarmos o número de pesquisas voltadas para o estudo e a investigação desse subsistema literário, encontramos um campo estável e crescente. A Universidade Estadual de Maringá destaca-se na pesquisa a respeito da literatura infantojuvenil com trabalhos produzidos pelas professoras Alice Áurea Penteado Martha, orientadora deste trabalho, e Rosa Maria Graciotto Silva. Além disso, a Universidade Estadual de Maringá, juntamente com outras instituições, como a PUC de Porto Alegre, a Unesp de Assis e a UFG de Goiânia diferem-se também na organização de eventos, os quais abordam como temática a literatura juvenil e suas diversas aplicações no sistema literário.

Nessa perspectiva, alguns trabalhos merecem reconhecimento, como é o caso da tese de doutorado de Maria Lúcia Zoega de Souza, denominada *Aventuras e Desventuras de Heróis Menores*, produzida em 1994, cuja pesquisa originou o livro *Literatura Juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*, publicado pela Editora Cortez, em 2001. Como esses, encontramos outros importantes trabalhos na área, como a tese de doutorado de João Luís Ceccantini, intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978 – 1997)*, em 2000, a qual se dedicou ao estudo do texto juvenil e dos elementos que o tornam um subsistema literário.

Na Universidade Estadual de Maringá, encontramos alunos de graduação e de pós-graduação que vêm se dedicando à pesquisa nessa área por meio de projetos de Iniciação Científica e de outras modalidades de pesquisa. A cada ano, o número de dissertações de mestrado e de teses de doutorado vinculadas ao Programa de Pós- Graduação em Letras (PLE), a respeito da literatura juvenil, tem aumentado consideravelmente, entre elas, citamos: *Os Colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no ensino fundamental* (Berta Lúcia Tagliari Feba (2005), disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/bltfeba.pdf>>), pesquisa que descreve e analisa a recepção da obra juvenil; *Os Colegas* (1972) que contribui teórica e metodologicamente para os conhecimentos relacionados ao ensino da literatura: *Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor?* (Márcia Juliane Valdivieso Santa Maria (2006), disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/mjvsmaria.pdf>>), trabalho que propõe um estudo de caso a partir da recepção da obra *Longe como o meu querer* (1997), da escritora Marina Colasanti, por um grupo de alunos do Ensino Fundamental, com o intuito de observar os pontos apreciados e rejeitados por eles; *E as meninas cresceram: a construção da personagem feminina nas obras de Ana Maria Machado* (Silvia Maria Rodrigues Nunes Cantarin (2008), disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/smrncantarin.pdf>), cujo trabalho buscou investigar a construção das personagens femininas produzidas por Ana Maria Machado (1942 –), em textos para diversas categorias de leitores, inclusive o jovem; A

personagem e a representação de grupos sociais na narrativa juvenil contemporânea (1999-2009) (Rita de Cássia Lorga Carnielli (2010), disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/blrclcarnielli.pdf>>), trabalho que propõe um estudo a respeito da construção das personagens da literatura juvenil brasileira contemporânea, tendo em vista as representações sociais que são marcantes nessa vertente literária; *Heróis em Trânsito: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades* (Nathália Costa Esteves (2011), disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/bltncesteves.pdf>>), pesquisa que descreve e analisa a construção da identidade juvenil a partir da seleção das narrativas juvenis contemporâneas premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNIJ), no cenário literário brasileiro.

No programa de pós-graduação da Universidade Estadual Paulista (Unesp), campus de Assis, há também diversos e importantes trabalhos na área juvenil, entre eles estão: *O realismo pedagógico na narrativa juvenil brasileira: a confluência da literatura de massa com a pedagogia* (Neuza Ceciliato de Carvalho, 1997); *Bibliografia de narrativas juvenis brasileiras de 1945 a 2004* (Luci Haidee Magro, 2006); *Antes que o mundo acabe: um estudo da recepção de uma obra juvenil na escola pública paulista* (Fábio Coutinho Silva, 2011); *Uma Literatura em busca de seus leitores: a produção infantojuvenil de Pedro Bandeira* (Luci Haidee Magro, 2011). No campus da Unesp de Araraquara, encontramos o trabalho de Bruna Longo Biasioli: *O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil¹ de 1994 a 2004: perspectiva semiótica* (2008).

Na Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Porto Alegre, outra importante instituição no que tange às pesquisas na área literária juvenil, encontramos, no banco de dados referente à pós-graduação, diversos trabalhos, os quais apresentam como enfoque a literatura infantojuvenil: *O herói na literatura juvenil de Moacyr Scliar* (Talita Félix Schneider, 2012) e *A produção cultural juvenil e a contemporaneidade: a coleção Primeiro Amor* (Josiane Marion Fernandes, 2010). Na PUC de São Paulo, encontramos na área de Psicologia Social a dissertação intitulada *Construção social da infância e literatura infanto-juvenil brasileira* (1999)¹, de Célia Maria Escanfella, bem como sua tese de doutorado, *Literatura infanto-juvenil brasileira e religião: uma proposta de interpretação ideológica da socialização* (2006).

Em outras instituições, como a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), encontramos outras pesquisas na área da literatura juvenil, entre elas: *Adriana Falcão, Flávio*

¹ Optamos por não colocar os títulos e citações de trabalhos mencionados conforme a nova ortografia da língua portuguesa. Por isso, em outros momentos da dissertação, o termo “infantojuvenil” aparece sem o uso do hífen.

Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI (Gabriela Fernanda Cé Luft, 2010), orientada pela professora Regina Zilberman, cujo trabalho apresenta um estudo a respeito da literatura juvenil brasileira publicada na primeira década de XXI a partir da análise de obras premiadas pela FNJI (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil). Outra pesquisa que merece destaque no campo literário juvenil é a tese de Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*, produzida em 2009, pela UFG de Goiânia, com orientação da professora Maria Zaíra Turchi, cujo objetivo é investigar a especificidade das narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, apoiando-se na hipótese inicial de que há, nesses textos, uma preocupação em configurar um processo de educação para a vida e a sua relação com o processo de educação. Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), encontramos a tese de Maria Antonieta Antunes Cunha, intitulada *Literatura juvenil em análise: estudo da ideologia de obras premiadas* (1990), a qual busca fazer uma análise fenomenológica de obras da literatura juvenil premiadas pela FNJI, com vistas a oferecer uma avaliação crítica da literatura para crianças e jovens existente no mercado editorial.

Na Universidade de São Paulo (USP), encontramos o trabalho intitulado *A mediação sociocultural reguladora: a ficção juvenil brasileira contemporânea entre a educação, a arte e o mercado* (2000), de Maria Sílvia Pires Oberg, orientado por Edmir Perrotti, cujo objetivo foi refletir de forma crítica as vinculações da literatura juvenil brasileira contemporânea com a educação e a cultura. Outro trabalho que merece destaque é a dissertação de Leda Cláudia da Silva, da Universidade de Brasília, denominada *A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir das obras do PNBE/2005*. Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, encontramos a tese de Anete Mariza Torres Di Gregório, intitulada *Entrelaçamentos dos planos da linguagem na literatura juvenil contemporânea: alternativas de leitura* (2008).

Como parte de nossa pesquisa destinou-se ao estudo da relação entre o romance policial e suas modalidades textuais (romance de enigma, negro e suspense) e a narrativa juvenil contemporânea com base nas obras do escritor gaúcho Luís Dill, destacamos alguns trabalhos que analisam essa questão. Entre eles, encontramos a dissertação produzida por Gilda Maria das Graças (Centro Superior de Juiz de Fora), intitulada *Mistério e suspense na narrativa policial de Marcos Rey* (defendida em 2007), que contempla aspectos da narrativa policial, como a gênese e a evolução no contexto brasileiro, bem como os elementos da estrutura narrativa (personagens, trama, tempo e espaço), abordando, assim, alguns aspectos em comum aos que serão analisados nas narrativas que compõem o *corpus* da nossa pesquisa;

Entre mistérios e enigmas: um estudo sobre o romance policial para jovens na série Os Karas de Pedro Bandeira (dissertação defendida em 2011), de Rosiane Cristina de Souza (Universidade Estadual de Maringá), cujo objetivo foi investigar os pontos em comum entre o romance policial e a série juvenil *Os Karas*, do escritor Pedro Bandeira (o que aproxima sua pesquisa da nossa); *À sombra da Vaga-Lume: análise e recepção da série Vaga-Lume* (tese defendida em 2007), de Cátia Toledo Mendonça (Universidade Federal do Paraná), trabalho que analisa a valorização da *série Vaga-Lume* no contexto da literatura juvenil brasileira e sua importância no processo de formação do leitor, sendo um dos seus enfoques a série de livros que aborda a narrativa policial.

Além dos trabalhos (dissertações e teses) produzidos em diferentes e importantes instituições de ensino superior no Brasil a respeito do subsistema literário juvenil, encontramos, também, um vasto número de publicações especializadas, realizadas por estudiosos do país. A produção e a veiculação desses trabalhos possibilitaram, posteriormente, o aparecimento de inúmeros outros, os quais auxiliaram na consolidação da literatura infantojuvenil e da leitura como objetos de pesquisa instigantes e cada vez mais promissores no cenário literário. Entre eles, destacam-se pesquisas de Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Nelly Novaes Coelho, Maria Zaíra Turchi, Lígia Cademartori Magalhães, Teresa Colomer, Vera Teixeira de Aguiar, João Luís Ceccantini entre outros nomes, que, embora não citados neste momento, não deixam de ser importantes.

Como forma de desenvolver o nosso trabalho com a narrativa juvenil contemporânea, visando a sua relação com o gênero literário policial, a dissertação foi estruturada da seguinte forma: (1) Considerações Iniciais, (2) A Narrativa Policial: Sistematização do gênero literário, (3) A Literatura Juvenil em Foco, (4) Narrativa juvenil e o Romance policial e (5) Considerações Finais. A fundamentação teórica foi dividida em tópicos, entre eles: (2.1) O gênero policial em questão: gênese, principais obras e perspectivas estéticas; (2.2) As modalidades textuais do gênero policial: romance de enigma, *roman noir* e de suspense; (2.2) O desenvolvimento do gênero policial no Brasil: um panorama; (3.1) A Literatura Juvenil e seus processos de delimitação conceitual e estrutural; (3.2) Literatura Juvenil como arte de mercado. Na análise do *corpus*, por se tratar de um número considerável de obras (oito), após a apresentação do enredo de cada narrativa, optamos por analisá-las em conjunto, dividindo esse capítulo em tópicos, os quais possuem como enfoque: Projeto Gráfico, Temática, Linguagem, Ambientação, Narrador e Narrativas Juvenis e sua relação com o Romance Policial e suas tipologias (enigma, *noir* e suspense).

2. A NARRATIVA POLICIAL: SISTEMATIZAÇÃO DO GÊNERO LITERÁRIO

2.1 O GÊNERO POLICIAL EM QUESTÃO: GÊNESE, PRINCIPAIS OBRAS E PERSPECTIVAS ESTÉTICAS

De acordo com Álvaro Lins, em sua obra *No mundo do romance policial* (Departamento de Imprensa Nacional, 1953), ao nos ater ao estudo dos gêneros, é fundamental levar em consideração que a divisão literária, nessa categoria, encontra muitas dificuldades, visto que a imposição de determinadas regras a divisão de estilos literários pode, às vezes, interferir no seu desenvolvimento. Nesse sentido, o “romance” nada mais é do que um gênero que, em épocas clássicas, foi desdenhado por ter suas origens entre os plebeus. No entanto, nos séculos XIX e XX, esse gênero veio a se tornar a expressão literária por excelência, tornando-se, assim, o mais bem aceito entre os nobres. Aliás, segundo cada época, o romance pode exprimir a realidade por meio da narrativa ficcional, ou retratá-la por meio da narração histórica, biografias, reportagens etc. A forma e a técnica do romance variam a partir de cada tendência momentânea, o que cria certas dificuldades para a modernidade ao tentar defini-lo e conceituá-lo. Logo, para Lins (1953), a narrativa policial, repleta dessas características conceituais de um “romance”, traz consigo outro fardo: a de não ser aceita, por muitos, como gênero específico da literatura, ou seja, “o romance policial não é literatura no conceito estético desta palavra” (LINS, 1953, p. 9).

Segundo Pierre Boileau e Thomas Narcejac, no livro intitulado *O Romance Policial* (Ática, 1991), os estudos direcionados ao romance policial são muito numerosos. Ora se esforçam em expor sua história, vendo nela a oportunidade de revelar sua evolução, ora consideram que o universo do romance policial é o reflexo de certa sociedade e está intrinsecamente relacionado ao fato de retratar a vida do homem e da mulher comuns, sintetizando seus dramas, angústias, anseios, terrores e esperanças. Por isso, na concepção dos estudiosos, o romance policial parece ter-se constituído pouco a pouco, em uma época relativamente recente, pois os mecanismos da razão empregados por ele são considerados contemporâneos do próprio homem.

Para Sandra Lúcia Reimão, em sua obra *O que é romance policial?* (Brasiliense, 1983), a narrativa policial é um gênero criado com base na essência e nas características próprias do gênero escrito por Edgar Allan Poe (1809 – 1849), no ano de 1841, com a publicação do conto *Assassinatos na Rua Morgue*, pela revista *Graham's Magazine*. Nessa

obra, Poe estabeleceu múltiplas combinações de elementos que, desde então, passaram a ser peças mestras para o surgimento do conto policial: um crime misterioso, o detetive e a investigação (espécie de jogo dramático, cujo autor joga na companhia do leitor), todos esses recheados de muita violência, sutilezas psicológicas e suspense. Aliás, a inserção desses fatores proporcionou ao gênero literário a garantia de um indubitável sucesso de público e, de certa forma, ajudou a marcá-lo em um determinado lugar marginal nas discussões acerca dos fenômenos culturais.

Entretanto, pensar em romance policial e em sua origem é relacioná-lo, também, ao chamado romance de aventuras, como afirma Paulo de Medeiros e Albuquerque, em seu livro *O mundo emocionante do romance policial*, de 1979, e à constante luta entre forças antagônicas, que expressam o bem e o mal. Para tanto, é necessário que, anteriormente ao estudo das modalidades (enigma, *noir* e suspense) e das características específicas do gênero literário em questão, levantemos, neste momento, quais foram as circunstâncias do seu nascimento e o que levou o romance policial a inserir determinados elementos em sua construção.

Desse modo, podemos perceber que os fatos da época se tornam relevantes para o aprimoramento dessa narrativa de enigmas, entre eles, estão: o desenvolvimento das cidades industriais, que servirão de cenário para os enredos policiais (os labirintos de ruas, as grandes multidões e os lugares desconhecidos, fechados e macabros), o desenvolvimento da polícia (e, com ela, a presença do criminoso, proteiforme, isto é, carregado de disfarces, que lhe oferecem todos os recursos do truque, do anonimato), o surgimento dos jornais, que se aproveitavam do sentimento mórbido que o ser humano possui de saber da desgraça alheia (junto com a curiosidade de saber dos mistérios que envolvem o fato) para venderem seus exemplares e, por fim, o aparecimento de um novo público, o qual, instigado pelo aumento da criminalidade, torna-se cada vez mais interessado em ler esses mistérios circulantes, repletos de temas voltados aos dramas banais, como incêndio, acidentes, crimes etc, e responsáveis em despertar no leitor um prazer de forma intensa.

Essa atmosfera criada nos romances policiais, com base nos aspectos reais, deve ser produzida visando a um efeito particular nos seus leitores. Para Poe, em seu ensaio “Filosofia da composição” (In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*, São Paulo: Nova Aguilar, 1997, p. 911-920)², a resposta deve ser, portanto, clara e objetiva: medo. Esse é o propósito principal do romance policial e, para tal empreendimento, lança-se mão do mistério

² A primeira edição em português desse texto é de 1981, publicada pela editora Nova Aguilar.

e de cenas de terror, em uma forma de experimentação que se iria consolidar mais tarde. Esse formato experimental, todavia, mostra-se diferente daquele encontrado no chamado romance experimental ou “romance de tese” naturalista, o qual valoriza a análise social e a coletividade. Vemos a narrativa policial, que se concentra em atos anormais e criminosos, dando ênfase a fatos que, normalmente, só existem no interior da alma humana. Assim, por meio da palavra, o medo se torna uma tortura da imaginação e estabelece uma relação poética entre o leitor e o narrador; o mundo com seu caráter ainda selvagem e ameaçador - por mais contraditório e urbano que aparente ser - é, dessa forma, uma fonte fundamental de inspiração literária. O romance policial é permeado, portanto, por esses diversos elementos advindos do contato do homem com o outro e com o desconhecido - medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro, inquietação etc, dosados na obra de acordo com os autores e as épocas em que o gênero será produzido. Logo, é por meio dessas características que a narrativa policial se dividirá em três diferentes modalidades: romance policial de enigma, *noir* e de suspense, as quais serão vistas, respectivamente, no próximo tópico.

2.2 AS MODALIDADES TEXTUAIS DO GÊNERO POLICIAL: ROMANCE DE ENIGMA, *NOIR* E DE SUSPENSE

Para Tzvetan Todorov, em seu texto “Tipologia do Romance Policial” (TODOROV, 1979, p. 91-102), toda narrativa de caráter policial apresenta um crime e alguém disposto a desvendá-lo. Entretanto, nem toda narrativa em que esses elementos se fazem presentes pode ser considerada pertencente ao gênero policial. Isso porque, além da necessidade de um crime, é necessário também que haja uma articulação nos elementos fabulares da narrativa, os quais estabelecem a relação entre detetive, crime e narração. Nesse sentido, é possível inferir a presença de dois tipos de romance policial: o primeiro, o romance policial clássico ou de enigma, criado a partir da publicação do conto *Assassinatos na Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe, em 1841 (já citado anteriormente), e o segundo, intitulado *roman noir*, com origem nos Estados Unidos pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Este último também foi publicado na França, na chamada “série noir”, e foi considerado, a partir de então, uma evolução do gênero literário policial.

A clássica narrativa de enigma oferece ao leitor duas histórias distintas, uma voltada ao crime e concluída antes do início da seguinte e a outra voltada ao inquérito. Nesta, pouca coisa acontece e os personagens encarregados da descoberta do criminoso apenas observam e examinam os indícios deixados pelo assassino. Não há, portanto, tipo algum de ação fora dos

limites da racionalização lógica, visto que uma das regras dessa modalidade é garantir que haja sempre a imunidade ao detetive. O relato da investigação geralmente fica nas mãos de um companheiro do detetive, aspecto responsável por conferir ênfase às cenas progressivas de suspense, as quais desencadearão, ao final do enredo, a descoberta do criminoso. Logo, uma vez que as personagens não agem, mas retiram conclusões acerca de uma ação anterior, a narrativa passa a ser elaborada em forma de memória. Nesse estilo narrativo, o privilégio não é dado ao crime da primeira história, mas à forma de investigação do detetive sobre a ação passada e à forma de condução do inquérito da segunda história. Assim, notamos que há uma diminuição, em princípio, nas possibilidades de o detetive sofrer algum tipo de ataque, ou até mesmo de morrer no decorrer da narrativa.

Segundo Medeiros e Albuquerque (1979), o romance policial clássico de enigma busca a mais completa verossimilhança com a realidade. Para tanto, trabalha prioritariamente com índices materiais, renegando os psicológicos: desenvolve o imaginário, o poético, tentando deixar de lado as instabilidades do coração em favor do exercício racional. Em geral, o narrador apresenta o caso, inserindo, na história, uma dose tal de terror que paralisa a reflexão e o leitor fica ansioso, pedindo ajuda, visto que, sozinho, sente-se incapaz de solucionar o mistério. É nesse momento que a figura do detetive entra em cena, com o objetivo de resgatar a “verdade” e auxiliar o leitor na resolução do mistério. Aliás, a inserção do detetive na narrativa é o fator responsável para prender o leitor pela curiosidade, proporcionando-lhe a expectativa de que aconteça um desfecho satisfatório.

A respeito do *roman noir*, Todorov (1979) ressalta que, durante sua construção, é possível perceber que, assim como no romance de enigma, há a conservação do mistério de duas histórias que tendem a se fundir, fazendo que a narrativa coincida com a ação. Ao suprimir a primeira história e dar vida à segunda, esse romance provoca mudanças no paradigma do romance policial, obrigando o leitor a se comportar de maneira oposta em relação ao desenrolar da narrativa. Desse modo, o interesse da personagem se desloca da simples curiosidade para o suspense, pois, enquanto no romance de enigma sua mobilização vai do efeito à causa, ou seja, do assassinato inicial à descoberta do criminoso, no romance negro vai da causa ao efeito. Neste último, o interesse do leitor é, portanto, sustentado a partir da espera do que acontecerá, uma vez que não há ponto de chegada algum, como ocorre no romance tradicional. Em outras palavras, o *roman noir* não oferece a adivinhação da história, pois não há mistério a ser desvendado, tampouco se sabe se o detetive chegará vivo ao final da obra.

O objetivo dessa modalidade textual é aguçar a curiosidade do leitor e criar situações de suspense que impeçam que a leitura seja interrompida. Crime, cadáver, atos violentos e determinados indícios estão presentes, mas o motivo do crime será o fio condutor da narrativa que, a partir desse momento, fará que o leitor, interessado, fique na expectativa, impacientemente, à espera do desfecho. Nesse sentido, encontramos em sua essência literária a violência no modo mais brutal, a paixão desenfreada, a imoralidade e o ódio, elementos esses que fazem que o narrador não reserve as surpresas para o final da história. As situações angustiantes são exploradas e, nelas, o detetive pode se envolver, porém a sua presença nem sempre é obrigatória. Não há otimismo e a imoralidade ou amoralidade são admitidas, além da utilização de uma linguagem coloquial, de gírias e de palavras de baixo calão, que podem ser encontradas no decorrer da narrativa.

Conforme Reimão (1983), o *roman noir* surgiu em uma época às vésperas do *Crack* da bolsa de Nova York, em 1929, e chegou ao seu auge em 1945, na França, a partir da publicação dos contos de Dashiell Hammett (1849-1961), na revista americana *Black Mask*. Para a estudiosa, o autor do romance policial usa sua trama para apresentar o mundo real do crime presente na sociedade capitalista. Esse mundo deve ser visto, como uma reprodução da sociedade que explora a sociedade. Isto é, a narrativa é construída com o intuito de revelar a corrupção, o egoísmo e a falsa moralidade, levando o leitor a observar o romance policial por meio de um olhar real sob o mundo cruel em que vivemos.

A distinção básica que podemos fazer entre os dois tipos de romance policial – o romance de enigma e o *roman noir* – está no fato de que a principal característica presente no primeiro é o processo de apresentação dos fatos ocorridos; no segundo, a característica principal se faz presente em seus temas que perpassam, especificamente, a violência e a amoralidade, pois, como o detetive não está mais imune, tudo se torna possível, inclusive, colocar em risco a sua própria vida. O detetive da modalidade *noir* não é visto mais como alguém que trabalha pelo simples deleite de analisar indícios, como acontece na narrativa de enigma, e sim como um empregado de forma particular, portanto, obrigado a exercer um ofício por rendimento. Desse modo, diferentemente do detetive do romance de enigma, o qual enfrenta criminosos que matam somente por questões pessoais, “o detetive do romance negro tem de se haver com adversários para quem a vida não conta e que estão prontos às mais sombrias maquinações para ganhar dinheiro” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 58).

Nessa perspectiva, observa-se que a temática central do *roman noir* é a corrupção social, reflexo das mudanças dos valores da sociedade burguesa após a Primeira Guerra Mundial. Desenvolvido no auge da Grande Depressão e da Lei Seca norte-americanas, essa

modalidade dá vida a um tipo de detetive que se diferencia totalmente daquele construído no romance de enigma. Isto é, na narrativa policial *noir*, esse personagem deixa de ser um sujeito bom e honesto para se tornar um dependente de bebidas alcoólicas, fumante, conhecedor do submundo e participante deste, e relaciona-se, quase sempre, com prostitutas e marginais. É uma figura totalmente ambígua, que não acredita na ordem social vigente, mas, em seu íntimo, não passa de um herói sentimental. Assim, em *A simples arte de matar* (L&PM Editores, 2002), Raymond Chandler, um dos criadores desse tipo de romance, descreve quais são os aspectos que formam a identidade do detetive *noir*

Por estas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e também um homem extraordinário. Deve ser, para empregar um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer qualquer alusão a isso (CHANDLER, 2002, p. 124).

O *roman noir*, conforme aponta Todorov (1979), não se constitui em um processo de apresentação, e sim de representação feita pelas personagens e pelos costumes particulares e, principalmente, pelos seus temas. A partir desse aspecto, passamos a encontrar a violência sob todas as formas e mais particularmente aquelas abominadas, como o espancamento e o massacre, temáticas facilmente vistas nos romances policiais. Com efeito, é em torno dessa constante que se constrói o romance negro: a violência, o crime geralmente sórdido e a imoralidade ou amoralidade das personagens. Obrigatoriamente, também a “segunda história”, aquela que se desenrola no presente, ocupa aí um lugar central; mas a supressão da primeira não é um traço obrigatório, uma vez que o mistério é conservado e terá, no decorrer da obra, uma função secundária, subordinada, e não mais central, como ocorre no romance de enigma.

Na década de 1920, o romancista e teórico americano Willard Huntington Wright, conhecido no mundo literário como S. S. Van Dine (1888 – 1939) - e criador do detetive *Phil Vance*, que se tornou conhecido em livros, cinema e rádio, publicou um artigo na *American Magazine*, em 1928, expondo a elaboração de um código normativo do romance policial. Das vinte regras elaboradas por Van Dine, as quais deveriam, na concepção do autor, ser seguidas por todo escritor de romances policiais³, Todorov resumiu em apenas oito pontos, já que

³ Deixamos claro que nem todos esses aspectos citados nas regras postuladas por Van Dine, em 1928, aparecem nas obras atuais, uma vez que elas tendem a sofrer modificações com o tempo e com as demandas do mercado. Em se tratando do objeto de nossa pesquisa, observamos que as narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, do escritor Luís Dill, utilizadas para compor nosso *corpus*, caminham a partir dessas características, porém não se

algumas dessas são facilmente contestadas por apresentarem um caráter redundante. Boileau e Narcejac, por sua vez, resumem as vinte regras em somente doze e Medeiros e Albuquerque preferem considerar todas como forma de manter a fidelidade ao que foi produzido por Van Dine.

Ao compararmos os apontamentos feitos pelos quatro estudiosos a respeito das regras de Van Dine, notamos que cada teórico considerou em seu estudo algumas mais importantes que as outras. Por isso, levantamos aquelas citadas por todos eles durante cada estudo, o que resultou em onze pontos em comum:

1. o romance policial não deve conter intrigas amorosas, uma vez que elas devem ser apresentadas e resolvidas por mecanismos intelectuais;
2. o romance policial deve conter um ou mais cadáveres, para que, assim, o leitor possa gastar suas energias tentando desvendar o crime;
3. o criminoso deve ser alguém que tenha desempenhado algum papel no decorrer da narrativa, visto que mostrar um criminoso no último capítulo é considerado falta de capacidade do escritor em manter o detetive conectado ao leitor na descoberta. Na verdade, o leitor deve ter as alternativas de assassinos reveladas a ele, para que, dessa forma, possa tentar desvendar as pistas que lhe são oferecidas na história;
4. o romance deve conter apenas um detetive espetacular, para que o leitor seja capaz de desvendar os crimes com ele; ter mais de um detetive seria desleal com o leitor e perturbaria a clareza de raciocínio;
5. o criminoso nunca pode ser alguém do universo doméstico, como cozinheiro ou faxineiro, pois se trata de uma objeção do princípios, além de que a solução e o motivo seriam fáceis demais. O criminoso deve ser uma personagem interessante na obra;
6. o assassinato, mesmo que haja mais de um, não deverá incluir mais de um assassino, pois o leitor deve concentrar seu ódio e sua luta por vingança apenas sobre um personagem;
7. o enigma deve ser bem relatado ao leitor, para que este possa ser capaz de reconhecê-lo na trama;
8. o culpado não deve ser um profissional do crime; deve ser alguém totalmente inesperado para que a narrativa se torne fascinante;
9. a história não deve conter passagens descritivas muito extensas, pois o mistério deve ser exposto com facilidade e, com isso, conquistar a simpatia do leitor. Ao prolongar

limitam a elas, visto que a contemporaneidade requer que os textos desenvolvam um estilo próprio e valorizem o público leitor, no caso, o jovem.

as descrições, a narrativa se torna exaustiva e pode levar o leitor a perder o interesse na leitura;

10. o autor nunca deve emitir falsas impressões digitais, identificar o criminoso por meio de alguma frase ou pista, incluir, na história, a presença de um irmão gêmeo do culpado (pois isso pode vir a confundir nas investigações), colocar sessões espíritas nas quais o culpado confessa o crime, empregar o soro da verdade ou apresentar um código cifrado que revela a identidade do criminoso;
11. o detetive ou um dos investigadores jamais podem ser culpados pelo crime cometido na obra.

Para Van Dine, esses seriam alguns dos ingredientes para se atingir um romance de boa qualidade, sem, contudo, recorrer a truques baratos. No entanto, segundo Todorov (1979), se compararmos essas regras com o romance policial de enigma, notamos que, em sua composição, não há a presença de um crime perfeito. Ou seja, sem qualquer punição, pois, na ficção romanesca, não haveria lugar para a impunidade da transgressão e da violência, visto que a ordem social considera o delito uma anomalia, uma violação da lei instituída. Aliás, no *roman noir*, há, em seu enredo, a presença de mais de um detetive e mais de um criminoso, o que transgride as regras postuladas por Van Dine, como ressalta Todorov, em seu estudo:

O criminoso é quase obrigatoriamente um profissional e não mata por razões pessoais (assassino a soldo); além disso, é frequentemente um policial. O amor – “de preferência bestial” – aí encontra também lugar. Em compensação, as explicações fantásticas, as descrições e as análises psicológicas continuam banidas; o criminoso deve sempre ser uma das personagens principais. Quanto à regra 7, perdeu sua pertinência com o desaparecimento da história dupla. Isto nos prova que a evolução tocou principalmente a parte temática, referencial, e não a própria estrutura do discurso (TODOROV, 1979, p. 101-102).

A arquitetura dessas narrativas segue padrões diferentes dos estipulados pelos romances de enigma: existirá o crime, haverá indícios e pistas a serem seguidos, porém descobrir o culpado não será a única tarefa do detetive dessa modalidade, já que ele também será o responsável por desvendar a motivação do assassinato. No entanto, o mistério em torno do crime não é mais o elemento principal, e sim um elemento secundário na obra. Logo, influenciados pelo meio em que vivem, diferentemente do romance de enigma, os personagens do *roman noir* são produtos do submundo do crime e estão, entre eles, policiais

corruptos, ladrões, prostitutas, os quais são figuras constantes nessa modalidade de narrativa policial.

A partir dessas questões, observamos que o universo do romance policial é, sem dúvida, permeado por vários elementos, tais como: mistério, medo, investigação, curiosidade, assombro, inquietação, todos dosados de acordo com os autores e suas respectivas épocas. Por isso, além de se considerar o desdobramento do romance policial em duas categorias de romance, a de enigma e a *noir*, deve-se, também, destacar outra modalidade denominada romance de suspense, que nasce juntamente com as outras duas do romance policial. Para Todorov (1979), o romance de suspense abre novos olhares para a maneira como se desenvolve a *fábula* e a *intriga* na narrativa policial, uma vez que essa nova tipologia do gênero serviu de transição entre o romance de enigma e o *roman noir*. Isto é, o romance de suspense apresenta características que permeiam as outras duas tipologias, ou seja, como no romance de enigma, este tende a conservar as duas histórias e, também, o mistério. Portanto, para o autor do romance de suspense, o mistério é utilizado como ponto de partida para que se instaure, na narrativa, a curiosidade de saber como se explicam os acontecimentos já ocorridos, bem como o suspense a respeito do que acontecerá ou poderá acontecer com as personagens no decorrer da trama.

Nesse sentido, Todorov (1979) enfatiza que, no romance de suspense, como no *roman noir*, há a presença da “história do detetive vulnerável” e da “história do detetive-suspeito”. Na primeira, a história se desenvolve por causa do meio em que as personagens circulam e que são descritas no livro; na segunda, um crime é cometido nas primeiras páginas e as suspeitas dos policiais recaem sobre uma determinada pessoa, no caso, a personagem principal. Esta, por sua vez, para provar sua inocência, deverá procurar o verdadeiro culpado pelo crime, mesmo podendo colocar sua vida em risco. Nesse último caso, a personagem é considerada, ao mesmo tempo, o detetive, o culpado (aos olhos da polícia) e a vítima dos verdadeiros assassinos. Assim, ao se conservar do romance de enigma o mistério advindo de um crime pessoal e, também, as duas tramas, porém sem reduzir a segunda história à mera detecção da verdade, como no *roman noir*, o romance de suspense se instaura como outra modalidade do romance policial.

Na perspectiva de Boileau e Narcejac (1991), o romance de suspense caracteriza-se como “romance da vítima”, pois ela será a personagem focalizada na trama. No decorrer da história, a vítima corre perigo por todos os lados, sendo este não necessariamente concretizado pela morte. Esse perigo, no romance de suspense, ainda é visto como uma ameaça, uma vez que o leitor está na expectativa e a vítima sofrerá uma perseguição. Os fatos

a serem desvendados pelo detetive ainda estão suspensos, o que torna o tempo dolorosamente sentido e vivido pelos personagens. No entanto, a expectativa é constantemente retardada, torturante e está envolvida por uma perseguição em ritmo acelerado, a qual é responsável por atribuir à narrativa muito mais emoção em relação ao tempo da trama. Ou seja, “haverá ‘uma relação matemática’ entre tempo e a ‘excitação’ produzida pela narrativa. Essa relação é precisamente o suspense” (BOILEAU E NARCEJAC, 1991, p. 67).

O romance policial é, pois, um gênero construído pela junção da imaginação que transcende os limites da lógica objetiva da mente humana. Justamente por isso, essa subdivisão entre romance de enigma, *roman noir* e de suspense mostra-se interessante, pois cada um aborda um tipo de personagem específico, seja detetive, vítima ou criminoso. Assim, com base nos aspectos citados no decorrer deste tópico a respeito dos elementos que fazem parte da construção do gênero policial e, conseqüentemente, das suas modalidades textuais, passamos, neste momento, a trabalhar com questões acerca da origem e do desenvolvimento do gênero policial no território brasileiro. Os estudos levantados servirão como base para a verificação, posteriormente, da escolha e da inserção de determinadas características do romance policial nas narrativas juvenis brasileiras contemporâneas de Luís Dill.

2.3 O DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO POLICIAL NO BRASIL: UM PANORAMA

De acordo com Reimão (1983), o Brasil não foi apenas um mero espectador do desenvolvimento do romance policial. Ao contrário do que muitos pensam, as primeiras incursões de brasileiros no cenário da narrativa policial datam da primeira metade do século XX, e não na década de 1990, com o surgimento do detetive *Espinosa*, o famoso personagem criado pelo escritor e filósofo-teórico da área de psicanálise, Luiz Alfredo Garcia-Roza. No entanto, houve registros anteriores, de indiscutível qualidade, que atribuem o pioneirismo do gênero, no país, ao advogado paulista Luiz Lopes Coelho que, nos anos 50 e 60, publicou os livros *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A idéia de matar Belina* (1968).

Outros ainda conferem essa primazia a Jerônimo Monteiro, que assinava seus textos com o pseudônimo *Ronnie Wells* e criou, na década de 1940, o detetive *Dick Peter* (MATTA, 2004). Há, entretanto, outros registros da produção desse gênero a partir da década de 20, mais especificamente no período que denominamos de *modernista* no Brasil. Durante esse

momento histórico e cultural, quatro autores, entre eles, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J.J.C.C. Medeiros de Albuquerque e Viriato Corrêa, em 1920, em pleno apogeu da narrativa policial mais famosa, *Sherlock Holmes*, elaboraram e publicaram a primeira obra policial em terras tupiniquins: *O mistério*. A obra foi publicada em capítulos pelo jornal *A Folha*, a partir de 20 de março de 1920, e editada, em formato de livro, no mesmo ano. Cada autor escrevia um capítulo e o seguinte prosseguia daquele ponto sem nenhum planejamento prévio, nem possibilidade de revisão final. Tal aspecto conferiu a essa história um caráter lúdico, quase de irresponsabilidade e de brincadeira (REIMÃO, 1983, p. 16).

Para Reimão (1983), há diversas características interessantes na obra *O mistério*, as quais reforçam esse espírito jocoso. Para começar, o detetive protagonista, o *major Mello Bandeira* (“O Sherlock Holmes da cidade”), e a polícia como instituição são alvos de chacotas e de ironias. Percebe-se, também, uma autoironia em relação à própria trama e à sua forma de narração, já que, em um de seus capítulos finais, por exemplo, um dos autores debocha do excesso de personagens com o nome *Rosa*, fato que poderia fazer do crime cometido na cidade de Botafogo um incidente de mercado das flores. Por fim, a obra contém uma série de citações e de jogos intertextuais, sobretudo referentes a autores policiais. A utilização desses recursos linguísticos corresponde, na verdade, a uma característica do gênero policial, que é levada às últimas consequências em *O mistério*. Os autores começam a se citar mutuamente e, ao final, um deles, Viriato Corrêa, torna-se personagem e aparece, no texto, como advogado de defesa de um dos acusados pelo crime (REIMÃO, 1983).

Nesse sentido, apesar de o *major Mello Bandeira*, o protagonista da narrativa policial *O mistério*, apresentar traços inesperados, por exemplo, alguma atitude de carinho para com uma das suspeitas, os detetives do romance policial de enigma brasileiro também são, em sua grande maioria, máquinas dedutivas, quando comparados aos detetives estrangeiros. Outras duas exceções à figura do detetive estrangeiro, segundo Reimão (1983), foram os personagens *Tonico Arzão*, do livro *Quem matou Pacífico* (1962), de Maria Alice Barroso, e o *cabo Turíbeo*, protagonista de *O mistério do fiscal dos canos* (1982) e *Assassinato do casal de velhos* (1985), de Glauco Rodrigues Corrêa. No caso de *Tonico Arzão*, mesmo sendo um “capião”, em vez de usar o raciocínio puro e simples, mescla intuição e misticidade à razão, ao passo que *Turíbeo* constitui-se no interior da obra como um anti-herói, cujo único e maior prazer está em jogar palavras cruzadas e jogos de enigma. Dessa forma, os três protagonistas – *Mello Bandeira*, *Arzão* e *Turíbeo* – possuem características que influenciam em seus desempenhos como investigadores. Em *Mello Bandeira*, influencia de modo negativo, mas, em relação aos outros dois, influencia de forma positiva, auxiliando-os a desvendar enigmas.

No entanto, para Patrícia Alves Carvalho, em seu artigo *Mattos, Malta ou Matta? O policial em Aluísio Azevedo* (2006), a primeira novela policial publicada no Brasil em 1885 foi *Mattos, Malta ou Matta*, de Aluísio Azevedo. Alguns de seus folhetins, como *Memórias de um condenado* e *Mistérios da Tijuca*, publicados em 1882, já apresentavam características que aproximavam essas obras do gênero policial, entre elas: a presença de um criminoso, uma vítima e um detetive (mesmo este representado pelo próprio leitor), ambientes que dão às obras uma atmosfera de suspense, típica do universo policial. A inserção desses elementos serviria de base para que o público leitor estivesse pronto para os romances realistas e naturalistas que estavam por vir. Carvalho acredita que o escritor baseou sua ficção em uma história real ocorrida em 1884, tendo como ambiente o Rio de Janeiro imperial. Além disso, a presença do cômico ao longo da narrativa estabelece a incerteza quanto ao tema trabalhado na obra. Entretanto, há, no decorrer da novela, a presença de uma vítima, cuja identidade não é revelada; policiais que funcionam como possíveis criminosos e o detetive, desempenhado pelo leitor.

Outro aspecto importante pode ser observado em sua estrutura, é marcada pelos mistérios oriundos da cidade grande por meio de sua ficção, mas de forma tão elaborada que o leitor, muitas vezes, depara-se com a dificuldade em distinguir realidade e ficção. Portanto, por ser uma obra publicada originalmente, segundo Carvalho (2006), em formato de folhetim pela revista literária *A Semana*, surgida em 3 de janeiro de 1885, teve, durante muito tempo, seu autor desconhecido. Apenas em 1985, após pesquisadores confirmarem a autoria de Aluísio Azevedo, o texto foi publicado em formato de livro.

Conforme ressalta Medeiros e Albuquerque (1979), foi somente a partir da década de 30 que surgiu um novo escritor do gênero policial aqui no Brasil, reconhecido nesse cenário como *Ronnie Wells*. Mais tarde, o mesmo autor foi redescoberto utilizando o pseudônimo *Jerônimo Monteiro*. Foi pelas mãos de Ronnie Wells que o detetive *Dick Peter* surgiu em uma série radiofônica em São Paulo. Somente após três anos essa personagem acabou sendo inserida nos livros, cujas histórias abordavam mistério, ficção científica e detecção policial. Dessa forma, passaram a ser publicadas como *As aventuras de Dick Peter* divididas em quatro volumes: volume 1: *O fantasma da 5ª Avenida; Dragão – O estrangulador; O alfinete da morte*; volume 2: *O colecionador de mãos; O crime do 9.º Andar; As mortes no observatório*; volume 3: *A ilha dos condenados e O caso de Glória Maur*; volume 4: *Vênus, o Planeta do Pavor*. Além de escrever todas essas narrativas policiais, *Jerônimo Monteiro* (pseudônimo utilizado a partir de então) trabalhou, entre as décadas de 1950 e 1960, na famosa *Editora*

Abril como o primeiro editor e tradutor para língua portuguesa da revista infantil *O Pato Donald*, de Walt Disney.

Após o trabalho realizado por Jerônimo Monteiro, outros escritores apareceram no cenário brasileiro. Em 1940, Aníbal Costa publicou três aventuras do detetive *Roberto Ricardo* em formato de duas novelas: *Roberto Ricardo no Parque de Diversões* e *Um júri em Família*; mais tarde, outra em estilo radiofônico: *Roberto Ricardo em Paris*. Aliás, a personagem *Roberto Ricardo* foi interpretada por Alziro Zarur, radialista que viveu durante muitos anos na rádio *Mayrink Veiga*, o nosso *Sherlock Holmes*, adaptando as histórias de Conan Doyle e, até mesmo, produzindo histórias “originais” com a famosa personagem. Ainda nessa mesma época, outro escritor, Luiz Lopes Coelho (citado anteriormente), é o responsável pela criação de um detetive brasileiro, lançando, assim, três volumes com as aventuras desse novo herói: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A idéia de matar Belina* (1968), todas protagonizadas pelo *Doutor Leite*. Portanto, para Medeiros e Albuquerque (1979), essas histórias podem ser consideradas aceitáveis de acordo com as exigências do gênero, porém o mais importante é a criação de um detetive tipicamente brasileiro.

Nessa mesma década, outros escritores destinaram sua produção literária à narrativa policial, como Sylvan Paezzo, com as obras *Detetive Carioca* (1964) e *João Juca Jr* (1970); Raquel de Queiróz e Dinah Silveira, com a narrativa *O mistério dos M. M.* (1962), e o grande contista W. Bariani Ortêncio, que publicou, em 1974, o livro *Morte sob encomenda* (1974) pela editora Mundo Musical. Já no campo das histórias verídicas, teve destaque o escritor José Louzeiro, com *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1975), e *Aracelli, Meu Amor* (1977). Mais tarde, também obtiveram destaque as publicações do fascículo de número 23 da revista *Ficção*, a qual se destinava exclusivamente à publicação de contos policiais de autores brasileiros, entre eles Victor Giudice, Lúcia da Silva Gomes e Medeiros e Albuquerque.

A partir dessas primeiras publicações de obras literárias na categoria policial no Brasil, observamos que a história do romance policial está ligada estreitamente a uma característica humana: a necessidade de compreender o que acontece. Isto é, o enigma, o mistério (aspectos recorrentes do gênero literário em questão) são aspectos que atraem a mente humana ao mesmo tempo em que há um certo prazer mórbido na desgraça alheia e no sentimento de justiça violada, que requer, então, reparos que condicionam a narrativa para a formação do leitor literário. A dupla função exercida pelo romance policial – atração e prazer – despertada no leitor durante o processo de leitura formam condições propícias para a consolidação do

gênero literário no país e condicionam para a sua escolha e inserção nas narrativas juvenis brasileiras.

Nessa perspectiva, ao comparar os aspectos que servem como base para a construção do gênero policial àqueles que subsidiam a literatura juvenil contemporânea, observamos que muitos dos elementos vistos como primordiais para a formação do romance policial são, sim, considerados atraentes pelo universo juvenil. A atração que as narrativas policiais exercem nos leitores de diferentes faixas etárias, por conta de suas temáticas violentas, seu mistério carregado de um clima de suspense e de investigação, entre outros elementos, é fator que desperta a curiosidade e o gosto do jovem leitor. Aliás, no caso do leitor adolescente, a identificação com o universo ficcional contribui para o desenvolvimento de alguns fatores, como a formação moral, a construção da identidade e o processo de formação e de organização de sua visão de mundo. Diante disso, é importante que façamos, neste momento, alguns apontamentos a respeito da introdução da escrita policial nas obras literárias destinadas às crianças e aos jovens no Brasil.

No cenário nacional, os primeiros registros de obras policiais para o público infantojuvenil são datados da década de 50, com a publicação de livros da escritora Lúcia Machado de Almeida, uma das pioneiras na elaboração de narrativas policiais juvenis no país. Conforme aponta Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira – Século XIX e XX* (Editora Unesp, 1995), o primeiro título significativo publicado pela autora no gênero policial é *O Escaravelho do Diabo*, de 1956. Lançada na revista *O Cruzeiro* e reeditada em 1972 em formato de livro, a narrativa, de acordo com a estudiosa, é uma novela policial que contém todos os elementos pertencentes ao gênero em questão: a trama está envolta por crimes misteriosos que são procedidos por “avisos” por parte de um criminoso. Entretanto, a obra também possuía aspectos não convencionais à narrativa detetivesca, por exemplo, vítimas simpáticas e de personalidades positivas e os casos amorosos. Com isso, a autora cria no espírito do leitor uma reação que vai além de tristeza ou pena, uma reação que aproxima a vítima do leitor pelo fator sentimental, aspecto que, para muitos estudiosos, desvaloriza a obra no perfil policial.

Após Lúcia Machado de Almeida se dedicar à narrativa policial para jovens, houve no Brasil a ampliação da escrita e a publicação desse gênero destinado a crianças e jovens. Outros e importantes nomes surgiram no cenário nacional, como o de João Carlos Marinho, que estreou sua carreira como escritor infantojuvenil com o livro *O gênio do crime* (1969), considerado o *best-seller* (o mais vendido) no meio paulista. Ainda em 1969, o autor lança a série de livros intitulada *A turma do Gordo*, a qual incluía, além do livro *O gênio do crime*,

outras onze edições, entre elas: *O Caneco de Prata* (1971), *Sangue Fresco* (1982), *O livro da Berenice* (1984), *Berenice Detetive* (1987) e *Berenice contra o Maníaco Janeloso* (1990), *Cascata de Cuspe* (1992), *O Conde Futreson* (1994), *O disco I – A viagem* (1996), *O Gordo contra os Pedófilos* (1998), *O disco II – A catástrofe do planeta ebulidor* (2001) e *Assassinato na Literatura Infantil* (2005).

Para Regina Zilberman, em seu livro *Como e Porque Ler Literatura Infantil Brasileira* (Objetiva, 2005), João Carlos Marinho inaugurou na literatura infantojuvenil brasileira uma nova trajetória, em que um grupo de meninos e meninas (da elite) resolve mistérios, os quais são insolúveis para os adultos. Essas personagens adolescentes são independentes e decididas, cujas aventuras têm continuidade de uma obra para outra, caracterizando a formação de uma *série*. Além disso, o autor desafiava, em alguns momentos, a ditadura militar ao utilizar-se de símbolos para fazer suas críticas, como é o caso da obra *Caneco de Prata* (1971). À primeira vista, esse livro pode parecer uma narrativa comum, de desenvolvimento simples, em que o bem vence o mal por meio de uma lição de comportamento moral, mas, com o desenrolar dos fatos, é notável o quanto a narrativa deixa de ser um discurso utilitário e passa a adotar o discurso estético, ampliando, assim, o horizonte de expectativa de seus leitores.

Ainda nesse cenário da narrativa juvenil policial brasileira, encontramos, também: o escritor Carlos de Marigny, cujas obras de destaque nessa categoria são: *Os Fantasmas da Casa Mal-assombrada* (1976), *Detetives por acaso* (1976) e *Piratas da Baía* (1977). Normalmente suas personagens são adolescentes, de classe baixa ou alta, e suas histórias costumam ser ambientadas em locais de conflitos sociais, com o objetivo de enfatizar a crítica social; a escritora Stella Carr, com publicações de narrativas policiais para crianças e jovens entre os anos de 1977 e 1982, com grande sucesso de público, entre elas: *O Caso da Estranha Fotografia* (1977), *O Enigma do Autódromo de Interlagos* (1978), *O Incrível roubo da Loteca* (1978), *O Caso do Sabotador de Angra* (1980), *O Segredo do Museu Imperial* (1981), *O Esqueleto atrás da porta* (1982), *Eu Detetive – I* (1983, em parceria com Laís Carr Ribeiro), *O monstro do Morumbi* (1984), *O Enigma das Letras Verdes* (1985), *Eu Detetive – II* (1985, também com a colaboração de Laís Carr Ribeiro), *Estranhas luzes no bosque* (1986) e *Eles Morrem, Você Mata!* (1987); o escritor Marcos Rey, com as narrativas: *O mistério do Cinco-Estrelas* (1981), *O rapto do garoto de ouro* (1982), *Um cadáver ouve rádio* (1983), *Enigma na televisão* (1987) e *Quem manda já morreu* (1989). O diferencial das obras juvenis policiais de Marcos Rey está no fato de suas personagens serem jovens de classe média e de conviverem com as dificuldades financeiras; por conta disso, suas narrativas ganham perspectivas mais realistas aos olhos do leitor adolescente. Luís Dill, escritor da chamada

literatura juvenil contemporânea, que dedicou grande parte de sua carreira literária à produção de narrativas juvenis policiais. Entre os títulos lançados estão: *A caverna dos diamantes* (1990), *O livro dos homens* (2000), *Olhos de Rubi* (2003), *A noite das esmeraldas* (2003), *Lâmina Cega* (2004), *Sombras no asfalto* (2004), *O punhal de Jade* (2004), *Letras finais* (2005), *Letras perdidas* (2006), *Dó Menor* (2006), *O Clube da Cova* (2007), *Olhos vendados* (2007), *Dinamite ao meio-dia* (2007), *Beijo mortal* (2009), *Decifrando Ângelo* (2012) e *Labirinto no escuro* (2013).

Todos esses autores apresentados têm grande importância para a literatura juvenil brasileira, pois colaboraram e colaboram (como é o caso do escritor Luís Dill) para a expansão do gênero policial a um público específico, os jovens. Portanto, com base no surgimento da narrativa juvenil desenvolvida a partir da estrutura policial, o próximo tópico desta dissertação enfocará, primeiramente, a origem do subsistema literário juvenil, visando à época de seu maior desenvolvimento, no caso, ao final dos anos 70 e meados de 80. Feito isso, procuraremos dar ênfase às questões referentes à narrativa juvenil brasileira contemporânea, especialmente aos aspectos contidos em sua tessitura textual. Por meio deles ocorre a separação entre os estudos destinados à literatura infantil e a criação de um estatuto para a literatura juvenil, com suas premiações próprias e seus escritores bem definidos, estes últimos, por sua vez, com o trabalho de atender às expectativas das novas gerações de leitores por meio da exploração de temas e de formas afinadas com o século XXI.

3. A LITERATURA JUVENIL EM FOCO: ASPECTOS QUE MARCARAM SEU SURGIMENTO E SUA PRODUÇÃO NO CENÁRIO BRASILEIRO

A criação literária destinada ao público jovem, com todo o seu objeto cultural a ele dirigido, é fenômeno recente na sociedade contemporânea. A literatura juvenil liga-se à segunda metade do século XX, com o aparecimento efetivo dessa parte da sociedade, que cada vez consome mais, exige mais, sem, no entanto, participar efetivamente do sistema de produção. Em outras palavras, como aponta Vera Teixeira de Aguiar, em seu artigo “Realidade além dos limites: *O mágico de verdade* (2006) – Gustavo Bernardo” (AGUIAR; CECCANTINI; MARTHA, 2012, p. 108-123),

os jovens não estão ainda no mercado de trabalho, mas recebem dividendos em notas cada vez maiores, propiciadas pelos velhos. A história do homem constrói-se através de seu domínio sobre a natureza e, nesse processo, a idade adulta sempre tem primazia, pois é ela aquela que armazena maturidade e força para construir os meios para a subsistência e a vida em comum. Durante milênios, aos menores cabe o dever de acompanhá-los, aprendendo através da prática e do exemplo, o que significa, de certo modo, sua “invisibilidade” dentro do grupo, onde adquirem importância à medida em que se capacitam para as tarefas necessárias à comunidade (AGUIAR, 2012, p. 108).

Entretanto, com o surgimento da Revolução Industrial e, a partir dela, a ascensão da camada social burguesa, diversas mudanças sociais e econômicas aparecem no contexto nacional. Essas, por sua vez, tornam-se responsáveis por criar não só um modelo de estrutura familiar (pais e filhos), mas também a quebra de rígidos estamentos feudais, em favor da mobilidade de classe. Com isso, a introdução da educação infantil torna-se indispensável, pois a meta passa a ser o preparo de uma nova geração de sujeitos, aptos a competir no mundo adulto. Além disso, com a criação da escola moderna, repensam-se, então, todos os produtos culturais destinados à infância, em especial, o livro. A literatura infantil nasce, pois, “comprometida com destinatários específicos, as crianças, quando as mesmas passam a ocupar lugar de destaque no cenário familiar” (AGUIAR, 2012, p. 109).

Desse modo, como gênero novo, o texto literário infantil desenvolve-se com amparo na educação, constituindo obras compromissadas com a pedagogia e, conseqüentemente, com a transmissão de valores da sociedade capitalista. O caráter pedagógico passa a oferecer aos seus leitores padrões de comportamento exemplares, a serem introduzidos e repetidos, visando à boa manutenção e ao bom funcionamento da sociedade.

A partir desse contexto, em 1920, com as primeiras obras produzidas por Monteiro Lobato na categoria infantil (entre elas, *A menina do nariz arrebitado*, *Fábulas de Narizinho*, *Narizinho arrebitado*, *O Saci* etc), os livros destinados às novas gerações progridem (passam, agora, a ter caráter emancipador, ou seja, são capazes de projetar a criança para além do universo cotidiano). Essas mudanças acontecem por meio das alterações vividas pela nação, especificamente no que diz respeito à cultura e ao mercado editorial. No entanto, mesmo com uma produção madura e legitimada, a literatura infantojuvenil, assim designada, não trabalha, nessa época, com a distinção entre as duas faixas etárias de desenvolvimento – a infância e a juventude. Isso ocorreu porque, até meados do século XX, as crianças armazenavam valores típicos do universo adulto, por exemplo, o casamento e o mercado de trabalho.

A concepção de juventude, como conhecemos hoje, foi criada aos poucos, uma vez que a construção do caráter juvenil que temos na atualidade está relacionada ao universo pós-moderno, permeado por importantes transformações, tais como: a industrialização acentuada, a aceleração da sociedade de massa e a globalização. Todas essas alterações, seguidas de uma grande expansão dos meios de informação e de comunicação, permitem que essa camada da população passe a fazer valer os seus desejos no cenário social e literário. Logo, é nesse contexto que observamos o surgimento de uma literatura destinada, especificamente, à juventude, disposta a atender seus reais interesses, além, é claro, de buscar representar simbolicamente sentimentos e questões existenciais que os afligem por meio do trabalho com temáticas e linguagem próximas a sua realidade.

Aliás, o reconhecimento do campo literário destinado ao público jovem tem apresentado, nos últimos anos, um processo de consolidação semelhante àquele vivenciado pela literatura infantil no século XVII. Segundo aponta João Luís Ceccantini, em seu artigo “Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil” (In: CECCANTINI. *Leitura e literatura infanto-juvenil: memórias de Gramado*, São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p. 19-37), a partir da década de 1970, com o surgimento da preocupação entre os educadores a respeito do trabalho de leitura que vinha sendo desenvolvido nas escolas (os adolescentes liam cânones da literatura mundial sem maturidade literária alguma para usufruir dessas obras da maneira devida), houve a necessidade de introduzir nos livros aspectos responsáveis por atrair os jovens leitores, com o intuito de chamar a atenção deles. Por isso, em um primeiro momento, houve o aparecimento de grandes editoras, responsáveis por colocar, no cenário nacional, a literatura infantojuvenil. Foi durante esse período que autores como Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida e Marcos Rey (esses dois últimos são escritores da

chamada *Série Vaga-lume* e introdutores da narrativa juvenil policial no Brasil) se tornaram sinônimos de literatura juvenil no Brasil.

Desde a publicação da *Série Literária Vaga-lume*, em 1972, pela editora Ática, ainda com intuito pedagógico, a publicação de livros destinados à categoria juvenil tornou-se mais significativa no país. Em 1981, obras como *O menino maluquinho*, de Ziraldo, e *O mistério do Cinco Estrelas*, de Marcos Rey, foram consideradas, pela revista *Leia Livros*, as tiragens mais vendidas do ano. Tempos depois, de acordo com a pesquisa realizada por Silvia Helena Simões Borelli, em seu livro *Literatura e cultura de massa no Brasil* (Educ/Estação Liberdade, 1996), a literatura para jovens passou a ganhar estatuto de *best-seller*, e a *Série Vaga-lume* teve alguns de seus títulos como os mais vendidos no país, entre eles: *A ilha perdida* (106.736 exemplares por ano), *O mistério do Cinco Estrelas* (70.259 exemplares por ano), *Sozinha no mundo* (61.952 exemplares por ano), *Garra de campeão* (38.850 exemplares por ano), *Dinheiro do céu* (20.013 exemplares por ano) e *Bem-vindos ao Rio* (24.401 exemplares por ano).

Em um segundo momento (final da década de 70 até o final da década de 90), a literatura para jovens leitores começou a ganhar espaço no mercado e a apresentar uma alta qualidade estética em suas publicações. Os escritores passaram a atender, cada vez mais, às exigências das editoras, ao mesmo tempo em que eles não deixavam de lado a literariedade de seus textos. Com isso, a literatura para jovens desenvolveu-se sem a ideia de categoria rígida, ou seja, a que privilegia o projeto moral e as questões meramente didáticas. Essa visão é substituída pelo pensamento de valorização da sensibilidade, da comunicação e da emoção coletiva, do humor e da relatividade dos conceitos e temas abordados nas obras literárias. Há, portanto, o aparecimento de narrativas que buscam representar o cotidiano infantil e juvenil, visando reproduzir suas ansiedades, expectativas e dificuldades, por meio de personagens que vivenciam momentos de descoberta e de amadurecimento no decorrer da *diegese*. Esse aspecto contribui para a formação de um leitor mais crítico e apto a compreender a realidade em que vive. Aliás, é no decorrer dos anos 80, enquanto as crianças apreciavam obras entrelaçadas entre os códigos visual e escrito, que a juventude passou a apreciar os livros com temas mais complexos. Essas obras eram marcadas por um conteúdo concreto, não apenas por sequências narrativas ilustradas. A escolha pelo gênero suspense, atrelado a uma certa fantasia e a questões relacionadas ao universo adolescente (como é o caso da narrativa policial trabalhada em nossa pesquisa), como assunto principal, aumenta consideravelmente entre o público jovem.

Em um terceiro momento, com início no século XXI e com repercussão até os dias atuais, as obras juvenis apresentaram uma mudança significativa na materialidade do livro. A inserção de ilustrações, de paratextos, de capas e de outros recursos gráficos e editoriais valorizaram tanto o texto literário quanto o próprio trabalho do escritor, além de atribuir à literatura juvenil um *status* de obra de arte. Esse novo formato desenvolvido nas obras literárias ocorreu a partir de uma forte influência do pensamento pós-moderno, responsável por promover no sujeito urbano a busca de uma identidade mais autêntica e atual. Além disso, ligada à urbanização e à demanda tecnológica, verificamos que tal produção ganha estatuto literário em meio a essa diversidade de contextos, os quais permitiram a formação de uma produção altamente heterogênea. O caráter paradidático encontrado nas primeiras publicações destinadas ao público infantil e juvenil é, portanto, deixado de lado por essa nova fase literária. Diante disso, as obras juvenis passaram a fazer uso de representações e de recursos estéticos consagrados, ao mesmo tempo em que parecem marcar leitores específicos, os quais vão sendo desenhados no decorrer do texto.

Dessa forma, a inserção de um caráter formador a partir de leitores implícitos, que estão afinados com os jovens que vivem no mundo de hoje, traz, para a *diegese*, a palavra do novo público (AGUIAR, 2012). No entanto, sabemos que a juventude não é homogênea, ao contrário, busca lugares sociais diferenciados e nem sempre correspondentes àqueles definidos pelos valores tradicionais. Para Aguiar (2012, p. 111), “descrever os jovens contemporâneos talvez seja, assim, o primeiro passo para a aceitação de uma literatura destinada a eles”. Para tanto, a complexidade do assunto aumenta quando observamos o significado que o termo “juventude” expressa, uma vez que o conceito é formado, segundo Martha (2012), com base em múltiplos olhares, como os das ciências médicas e humanas – história, sociologia, psicologia, educação, biologia.

Com base na perspectiva histórica traçada por Eric Hobsbawm em *Era dos extremos* (Cia. das Letras, 1995, p. 319-323), a juventude, como concebemos hoje, tem sua gênese na era dos chamados “Anos Dourados”, datado entre as décadas de 1950 e 60. A partir de sua origem, para que houvesse a constituição de uma cultura tipicamente juvenil, determinadas novidades deveriam ser colocadas em prática, entre elas, três eram as principais: permitir a visão da juventude como estágio de desenvolvimento, e não como um período preparatório para a vida adulta; tornar-se dominante nas sociedades economicamente expandidas, representando uma grande massa de poder de compra; mostrar capacidade espantosa de internacionalismo.

Para o estudioso, com a introdução dessas concepções sobre a juventude, a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de aproveitar o lazer e nas artes comerciais, as quais deram origem a uma atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Por isso, restou à produção literária juvenil adequar-se aos elementos típicos dos fenômenos de mercado e da “indústria cultural”, trazendo, em seu conteúdo, a preocupação tanto com a qualidade estética das obras quanto com a qualidade visual (ilustração) em detrimento da precariedade que o gênero manifestava em décadas anteriores com a dominação imposta entre autor-texto-leitor.

De acordo com Maria Zaíra Turchi, em seu artigo “O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil” (TURCHI; SILVA, 2002, p. 23-31), nem a literatura, nem a juventude são abstrações universais, e sim construtos históricos. Por isso, é necessário compreender de que modo o caráter literário e estético se configura na literatura juvenil e na sua existência como obra de arte. Para isso, os esforços se centram menos na procura por marcas literárias e mais na definição dos traços específicos da literatura para jovens, mostrando seu êxito na utilização das convenções pertinentes ao gênero. Desse modo, ao produzir obras literárias juvenis, o escritor deve buscar não apenas adaptar a narrativa ao momento histórico-social do leitor, mas também fazer que o texto literário seja capaz de convidá-lo a aceitar o que o autor expressou no objeto estético. Feito isso, inúmeras possibilidades de interpretação do mundo serão percebidas pelo leitor no decorrer da leitura.

Diante disso, a literatura juvenil brasileira conseguiu atingir qualidade estética e maturidade, aspectos que foram e vêm sendo consolidados ao longo dos últimos vinte anos. Aliás, é por meio dessa nova visão de literatura para jovens que o número de autores tem se multiplicado em progressão geométrica e, com isso, a publicação de obras para essas faixas etárias ocorrem em ritmo acelerado e frenético, segundo aponta Ceccantini (2004). Quando a atividade dos escritores de um determinado período se integra a um sistema, ocorre outro fator decisivo: a formação da continuidade literária, da tradição. Essa é feita a partir da transmissão de algo entre homens, criando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento. Sem a tradição, como ressalta Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (Editora Nacional, 1976), não há literatura como fenômeno da civilização, seja ela produzida para leitores adultos, crianças ou jovens.

Com base nesse aspecto, a literatura destinada ao jovem leitor tem sido reconhecida não apenas como uma literatura de caráter escapista, mas também como uma literatura repleta de cultura atual. Daí a importância da identidade pós-moderna que ressalta o mundo por meio da fusão entre linguagem e outros elementos que marcam sua especificidade como objeto

estético, entre eles, os temas abordados e o projeto gráfico. Esses fatores, somados aos anteriormente citados, trazem a compreensão de que a literatura juvenil colabora com a formação do jovem leitor, pois incorpora ao texto diversos elementos que o aproximam da sua própria realidade. Essa aproximação acontece, no entanto, com o auxílio dos aspectos imagísticos que permeiam o universo ficcional e do processo de leitura.

É pertinente afirmar, portanto, que o texto literário destinado a esse público é capaz de seduzir o leitor, ao mesmo tempo em que se revela como obra de arte. Ou seja, exprime o belo sem se importar em ser um recurso meramente educativo. E mais: traz para a vida do leitor, por meio da qualidade artística da obra literária⁴, a verdadeira transposição do leitor para sua realidade ao alargar a sua percepção de mundo e aumentar o seu horizonte de expectativas. Portanto, a literatura juvenil deve pautar-se no profundo respeito ao que é do jovem, isto é, a consciência do olhar que ele tem sobre o mundo deve estar presente no caminho entre texto e autor. Além disso, esse mesmo pensamento deve estar presente durante a elaboração do projeto gráfico-editorial, pois é importante ter em mente que o ser jovem é um ser pleno, o qual se encontra em constante processo de amadurecimento.

A partir daí, a literatura brasileira destinada a esse público vem apresentando, ao longo dos anos (precisamente a partir de 1980), um alto padrão de qualidade em suas obras literárias. Esse fator é um dos motivos responsáveis pelo aumento das produções e dos estudos a respeito da literatura juvenil, que foram responsáveis por inserir esse subsistema literário no âmbito nacional das premiações. Considerando que, atualmente, o Brasil tem uma rica e diversificada produção editorial para crianças e jovens, vale lembrar que, para atingirmos esse *status* atual, alguns fatores foram essenciais, tais como: a crescente multiplicação de leitores, o aumento da circulação das obras literárias, o surgimento de novas editoras e distribuidoras, a credibilidade de determinados prêmios existentes no país, a democratização dos programas de leituras espalhados por todo o país, a preocupação com a formação do leitor como parte integrante da formação da cidadania, o aumento das bibliotecas e o incremento das pesquisas acadêmicas na área da literatura para crianças e jovens, entre outros. Trata-se de fatores atrelados à construção de livros com boa qualidade estética e pertencentes ao mercado livreiro.

Muitos autores experientes e premiados, com reconhecimento de público e de crítica, por exemplo, Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Stella Carr, Joel Rufino dos Santos,

⁴ A qualidade artística e estética de uma obra literária juvenil é medida a partir dos elementos textuais e pictóricos, entre eles: o formato da letra, a diagramação, as ilustrações, os paratextos, as capas etc, que, juntos, conferem unidade à obra.

Marcos Rey, Sérgio Caparelli, Ricardo Azevedo, para citar alguns nomes, garantem, ao lado de novos autores, uma produção constante e com qualidade estética. Podemos afirmar que o trabalho realizado por eles tornou a história da literatura juvenil contemporânea repleta de obras com estilos bem definidos e com enfoques temáticos bem marcados. Aliás, com o aumento das publicações, temos a partir da década de 1960 o surgimento de diversas instituições e programas no Brasil, destinados ao fomento da leitura e da recomendação e premiação da produção literária para crianças e jovens. Entre as mais importantes estão: a Fundação do Livro Escolar (1966); a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNJIL, 1968), cuja finalidade é incentivar a produção da literatura para crianças e jovens de qualidade, selecionar e premiar, anualmente, em dezoito categorias⁵, os melhores livros pertencentes ao gênero infantil e juvenil, além de lhes garantir os selos de “Altamente Recomendável” e “Acervo Básico”, instituídos pelo IBBY (*International Board on Books for Young People*) no Brasil; a *Câmara Brasileira do Livro* (CBL, 2003), que outorga, todos os anos, o *Prêmio Jabuti* a diversas categorias da produção literária nacional, entre elas, a Literatura Juvenil; o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973); a Academia Brasileira de Literatura Juvenil (1979).

Com a criação dessas instituições, o Estado se responsabilizou por apoiar e fornecer grande capital à literatura infantojuvenil, inovando sua veiculação, pois os livros eram vendidos em bancas e nos próprios colégios. Nas escolas, foram introduzidas outras formas de leitura, como as fichas de leitura dos livros, questionários e roteiros de compreensão, o que facilitou a discussão dos textos literários entre professores e alunos. Essa nova situação estimulou o aparecimento de livrarias especializadas em literatura para o público mirim e juvenil e, com elas, uma grande mobilização do comércio na área.

Portanto, as premiações instituídas aos livros juvenis confirmam o poder que a literatura juvenil vem demonstrando no cenário literário brasileiro. Esse fator corresponde, ao que Pierre Bourdieu, em seu livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (Companhia das Letras, 1996, p. 256), denominou de campo literário autônomo, é responsável por “atrair e acolher agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições”. O diálogo desenvolvido entre os elementos do campo literário desempenha, assim, papel fundamental no reconhecimento da produção literária dirigida aos jovens como subsistema de obras, as quais são ligadas por certos fatores em comum que

⁵ As categorias premiadas pela FNLIJ são: Melhor Livro Infantil, Melhor Livro Juvenil, Imagem, Informativo, Livro de Poesia, Livro-Brinquedo, Teatro, Teórico, Reconto, Literatura em Língua Portuguesa, Tradução/Adaptação Informativo, Tradução/Adaptação Jovem, Tradução/Adaptação Reconto, Escritor(a) Revelação, Ilustrador(a) Revelação, Melhor Ilustração, Melhor Projeto Editorial.

designam a qualidade artística do objeto literário (MARTHA, 2012). Nesse caso, a qualidade deve ser buscada a partir da confluência dos elementos do campo literário que o constituem. Em decorrência disso, vem a importância do trabalho realizado por muitos pesquisadores, como conteúdo verbal e visual do livro juvenil.

Com base nele, a literatura juvenil passou a ser avaliada quanto ao destaque conferido ao leitor e ao fator editorial, buscando-se apontar diferenças entre a literariedade presente em textos destinados à categoria juvenil e infantil e revelar as mudanças existentes entre a literatura juvenil e a literatura geral, ou, simplesmente, negar a existência do gênero, por acreditar que este seja de caráter menor ao compará-lo com aqueles considerados ‘consagrados’ pela crítica literária.

Em vista disso, passamos a tratar de determinados processos de delimitação conceitual e estrutural que a literatura juvenil vem sofrendo ao longo dos anos para atingir a categoria de subsistema literário e se tornar, cada vez mais, fonte de diversas pesquisas e de trabalhos acadêmicos.

3.1 A LITERATURA JUVENIL E SEUS PROCESSOS DE DELIMITAÇÃO CONCEITUAL E ESTRUTURAL

Segundo Jaime García Padrino, no artigo “Vuelve la polémica: existe la literatura... juvenil?” (RETTENMAIER; RÖSING, 2005, p. 57-72), ao se tentar delimitar um conceito acerca da literatura juvenil, é necessário insistir em um melhor modo de evitar o rompimento de qualquer marginalização do subgênero literário. A maior reivindicação da sua especificidade está relacionada a um destinatário específico e a sua criação literária. Com isso, o valor da literatura juvenil está ligado não apenas à preocupação com um trabalho mais eficaz com os textos literários, mas também à relação dos jovens atuais com a literatura, como mediadora entre a realidade e a juventude. Desse modo, devem ser considerados, primeiramente, os condicionamentos na transmissão e na difusão da obra literária. Estes, entretanto, costumam ser os mecanismos para a aquisição do livro, a importância da formação de hábitos literários prévios, a possibilidade para o acesso a outras formas de transmissão e difusão literária, a necessidade de uma aproximação ou de uma orientação a partir de uma crítica informativa e um grau de desenvolvimento das habilidades linguísticas em seus receptores. Todos esses mecanismos visam, é claro, à aproximação entre leitor e universo ficcional.

Em contrapartida, para Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, em seu artigo “Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil” (LÓPEZ; RECHOU; RODRÍGUEZ, 2012, p. 13-35), é a partir da diversidade de textos que nasce a reflexão a respeito dos elementos internos presentes em uma obra literária juvenil e que se evidencia o tipo de leitor aos quais ela se destinará. Dessa forma, a escolha dos aspectos constituintes de uma obra literária é responsável por representar diversas situações reais e auxiliar o jovem leitor a refletir sobre si mesmo.

A adolescência e a infância são dois períodos da vida orientados para a aquisição de capacidade e de saberes, motivo pelo qual a literatura funciona como um símbolo do que a sociedade pensa sobre si mesma. Logo, se observarmos os aspectos presentes em uma narrativa tradicional, voltada ao público adulto, e compararmos os elementos da sua estrutura com aqueles presentes em uma narrativa destinada ao público jovem, notaremos que eles devem ser construídos com base no tipo de público leitor ao qual a obra literária pretende atingir. Aliás, é por meio do desenvolvimento deles que serão marcadas as especificidades de cada produção literária. Para Daniel Delbrassine (2002), a literatura juvenil não se restringe, portanto, às obras publicadas para o jovem, mas ao sistema existente em torno da sua produção, em que há um mundo à parte em relação à literatura geral: crítica especializada, livrarias específicas, eventos ligados à divulgação das obras, entre outros fatores. Assim, a literatura produzida para o adolescente representa um campo específico, “fora do campo da literatura geral, mas em estreita relação com ela. Trata-se de uma espécie de microcosmos cujos usos e valores são calcados sobre aqueles da literatura dos adultos” (DELBRASSINE, 2002, p. 27-28, tradução nossa)⁶.

No entanto, o rótulo de literatura juvenil faz que haja, segundo o professor João Luís Ceccantini, em sua tese intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de literatura premiada (1978 – 1997)*, apresentada em 2000, na Unesp (Assis-SP) (trabalho pioneiro sobre a literatura juvenil contemporânea), uma dependência maior em relação ao público leitor para o qual as obras são escritas. Em face disso, os escritores, para serem aceitos no mercado literário, precisam se voltar para as especificidades de uma leitura que agrade aos adolescentes. Os ideais formativos de uma obra devem se desdobrar em três sentidos: o primeiro, temático, o segundo, relacionado à recepção das obras, pois há uma preocupação com o jovem leitor visto como um “ser em formação”, o que predetermina a escola formal e

⁶ “Un champ spécifique se constitue, en dehors du champ de la littérature générale, mais en étroite relation avec lui. Il s’agit d’une espèce de microcosme dont les usages et les valeurs sont calqués sur ceux de la littérature des adultes”.

temática das obras, sem abrir mão de uma literatura de qualidade estética (p. 436), e o terceiro relaciona-se à tentativa de associação da noção de formação à literatura juvenil, em substituição à visão de literatura pedagógica.

A partir desses aspectos, as obras juvenis devem ser construídas com base no caráter formador da literatura. Conforme Antonio Candido, em *A literatura e a formação do homem* (Revista Ciência e Cultura, 1972), a função formativa da literatura está nas ligações profundas que ela estabelece com o mundo em que vivemos e em sua capacidade de configurar, de forma complexa, a experiência humana “como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (CANDIDO, 1972, p. 804). Advém dessa concepção o fato de a literatura juvenil ser mais abrangente que um conjunto de preceitos morais ou finalidades utilitárias. Dessa forma, para alcançar uma alta qualidade literária, a construção do texto juvenil precisa de um trabalho estético que possibilite, ao jovem leitor, vivenciar a verdade humana presente no campo literário. Isto é, determinados elementos, tais como: a temática, o estilo, a questão de um leitor em via-a-ser, a preocupação em abordar a passagem entre a infância e a vida adulta, o limite e a censura, a responsabilidade ética ao escrever para o leitor adolescente etc., devem ser todos discutidos. Feito isso, a obra pode vir a garantir o estatuto de subsistema literário e, também, a sua diferenciação em relação às obras produzidas e destinadas ao público infantil e adulto.

Para Praag (*apud* CRUVINEL, 1999), com a adoção de um ponto de vista “não adulto”, não há apenas o enriquecimento das estruturas narrativas, mas também uma crescente complexidade no que diz respeito à literariedade das obras juvenis. Nesse sentido, o modo de escrita se transforma, pois os autores passam a adotar uma linguagem mais espontânea e mais próxima da realidade. Daí nasce a preocupação em construir textos que proporcionem prazer ao jovem leitor durante a leitura. A inserção dos aspectos gráficos e editoriais, juntamente com os elementos estruturais (narrador/focalização, personagens, ambientação) e os temas atuais, torna a obra muito mais expressiva e capaz de criar uma interação profunda com o leitor (TURCHI, 2002), fazendo-o passar a refletir e a transformar sua própria realidade a partir do contato com o texto literário.

Nessa perspectiva, os aspectos constituintes da narrativa juvenil contemporânea são elementos fundamentais na sua construção e na recepção pelo público leitor. No caso das ilustrações, notamos que, diferentemente das obras infantis, cuja inserção dos elementos pictóricos é primordial para torná-las mais criativas e expandir o imaginário de seus leitores mirins, na narrativa juvenil o conteúdo verbal vem para ocupar o lugar central, podendo a ilustração até ser dispensada. Entretanto, é importante deixar claro que o leitor jovem tem se

tornado cada vez mais exigente com o passar dos anos em relação à escolha e à preferência literária. Para ele, a natureza específica do que denominamos juvenil “pede uma narrativa que envolva, ao mesmo tempo, prenda esse leitor adolescente, agitado, tomado pelos avanços tecnológicos e pela velocidade da mídia – leitor que não é mais criança, mas ainda não é adulto” (TURCHI, 2002, p. 29).

A preocupação com o que escrever e produzir para os jovens leva a crer que o enfrentamento desse gênero literário na literatura brasileira tem se dado de diferentes formas. Ou seja, as narrativas juvenis procuram representar não apenas o cotidiano dos jovens, mas também suas ansiedades, suas expectativas, suas dificuldades por meio de personagens que vivenciam, constantemente, momentos de amadurecimento e de descobertas. Portanto o texto literário juvenil parece estar marcado por uma transitoriedade que pode ser vista sob dois ângulos distintos,

pois a ênfase excessiva em elementos que estão na moda, assuntos e preocupações em evidência entre os jovens, pode fazer a obra envelhecer e tornar-se logo desinteressante ao leitor; a transitoriedade se manifesta na obra, como Jano, deus bifronte, com duas faces, uma que olha para trás e outra que olha para frente; daí a ambigüidade de alguns textos que suscitam a pergunta: é para jovens ou já é para adultos? (TURCHI, 2002, p. 29).

Podemos dizer, então, que a resistência das narrativas juvenis está em ultrapassar a demanda de mercado, realizando, assim, um trabalho estético que acredita na capacidade da obra de apontar visões do que está por vir.

A partir desses aspectos, é imprescindível lembrar que o texto literário apenas adquire seu pleno significado quando sua linguagem se relaciona com o leitor e com o mundo que o cerca. Isto é, o que se busca ao ler uma história, seja ela do gênero infantil e/ou juvenil, não é “uma linguagem fechada em si mesma, impenetrável a qualquer leitura e, sim, algo que possa servir como veículo de interação entre texto e o contexto em que o leitor está inserido” (SERRA, 2001, p. 134). Desse modo, a crítica literária busca assegurar e garantir que a criança e o jovem sejam capazes de estabelecer uma relação emocional entre eles e o que eles leem. Feito isso, o contato com a arte literária passa a se tornar, portanto, um investimento precioso que oferece tanto o equilíbrio quanto a promoção e o desenvolvimento da personalidade.

Tal pensamento faz que haja uma fertilidade da forma de expressão literária na produção de obras para crianças e jovens, pois são projetadas para atender e aproximar o público leitor do livro e estimular a sua venda no mercado livreiro. Com base nesse aspecto,

as narrativas juvenis são construídas, cada vez mais, por meio de maneiras diferenciadas de contar fatos e emoções vividas pelas personagens, o que auxilia na construção de uma identidade juvenil. Essas formas de narrar podem ser vistas a partir de elementos fundamentais da estrutura narrativa, como narrador/focalizador e personagens. No entanto, para que haja a elaboração desses elementos da fábula, o escritor deve buscar estabelecer um certo grau de proximidade pretendido com os leitores e acompanhar a “instauração do processo de identificação entre a criança e/ou jovem com os seres do mundo ficcional, que oferece aos receptores a possibilidade de refletir sobre sua condição e elaborar sua imagem como seres-no-mundo” (MARTHA, 2010, p. 126).

Para Vera Teixeira Aguiar, em “A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil” (AGUIAR; CECCANTINI; MARTHA, 2010, p. 23-42), o texto literário, por ser voltado ao público infantojuvenil ou não, é sempre um documento particular, o qual resulta da consciência individual que remete ao universal. No entanto, isso acontece não porque os assuntos transmitidos aos leitores sejam os mesmos, mas, ao contrário, “porque o escritor dá às palavras a possibilidade de múltiplas interpretações, o que permite sua leitura variada em contextos espaciais e temporais diferentes” (AGUIAR, 2010, p. 24). E é por isso que o dinamismo interno da literatura é o responsável por garantir uma continuidade literária. Esse elemento permite, portanto, que temas, tais como: morte, sexualidade, medo, violência, tragédia, inclusão e exclusão social, preconceitos etc., passem a ser explorados pelos textos literários juvenis, rompendo, dessa forma, com a tradição do universo infantil do “final feliz”.

Cada vez mais, as obras literárias infantis e juvenis destacam um leitor literário que consegue compreender os textos segundo a sua experiência de vida e experiência literária. A maneira pela qual esse leitor percebe a relação entre a experiência refletida na obra e a sua própria é essencial. Segundo Colomer,

é tão importante quanto a contribuição inversa, no sentido em que ele se acomoda à leitura através da mescla de suas experiências literárias e vitais até o momento. Seu próprio conhecimento das analogias que o texto estabelece com o mundo primário e das relações entre o texto e as outras manifestações do mundo da ficção, o levam a estabelecer seu significado próprio e único (COLOMER, 2003, p. 133).

No caso da narrativa juvenil policial, a resposta subjetiva do jovem leitor frente à obra só acontece a partir da apropriação e da transformação dos elementos típicos do gênero literário para o universo juvenil. Ou seja, a inserção de detetives da mesma idade do público, a escolha de um tema atraente e atual, que instiga o leitor na sua reflexão, a utilização de uma

linguagem próxima à realidade discursiva, entre outros elementos, são responsáveis pela articulação do repertório da obra com o público leitor.

Diante disso, a literatura juvenil contemporânea tem se consolidado como instrumento socializador de nossa cultura. Isso ocorre em função de seu destinatário, criança ou adolescente, que aprende socialmente, por meio da linguagem literária, noções de valores, de modelos de relação social e de interpretação ordenada do mundo. Aliás, é a partir do contato com seus leitores que notamos na atualidade a concretização do enorme impulso inovador que a literatura destinada ao jovem leitor vem experimentando desde os fins da década de 70. A adequação às novas características de seu público atual na construção do texto literário possibilitou que as obras literárias se dirigissem, cada vez mais, a um diversificado e atraente público leitor. Este, por sua vez, é capaz de manter uma cumplicidade com o autor, tornando a obra não apenas moderna, mas também com qualidade literária (COLOMER, 2003). Desse modo, ao introduzir temas considerados polêmicos pela sociedade, a narrativa juvenil apresenta aos seus leitores textos com caráter humanizador e que nada têm a dever à literatura adulta. A sua alta qualidade estética e relevância temática colaboraram, ainda, para sua adesão no mercado livreiro e, principalmente, para a formação dos jovens leitores, como veremos na análise do *corpus*.

“Literatura Juvenil como arte de mercado” é o título do próximo tópico, no qual abordamos, com base em estudos realizados pela Sociologia da Leitura, a relação existente entre jovem leitor e o livro. Discutimos, também, a importância do sistema de produção cultural e de sua rede de elementos, dos quais fazem parte: autores, ilustradores, editores, livrarias, instituições de ensino e consumidores.

3.2 A LITERATURA JUVENIL COMO ARTE DE MERCADO

A partir de 1960, os pesquisadores encontraram uma aliada nas investigações sobre o sistema literário, desde a produção dos livros até o seu consumo: a Sociologia da Leitura. Tendo em vista que este trabalho se propõe a estudar a narrativa juvenil brasileira contemporânea como objeto estético na indústria cultural⁷, é indispensável que nos voltemos, neste momento, aos estudos apresentados por essa disciplina e, também, pela Sociologia da

⁷ Durante nossa pesquisa, atentamos, primordialmente, para o modo como ocorreu a adequação e a transformação das características típicas do gênero policial para a narrativa juvenil brasileira, do escritor Luís Dill. Além, disso, verificamos, com base nos aspectos temporais e mercadológicos, como ocorreu o desenvolvimento dos elementos fundamentais da estrutura narrativa, em cada uma das obras selecionadas.

Literatura, uma ciência que a antecede e que a abrange. Desse modo, apresentaremos, primeiramente, as principais concepções da Sociologia da Leitura, a qual faz parte da Sociologia da Literatura, baseando seus levantamentos em estudos feitos por grandes críticos literários contemporâneos, como Antonio Candido, Robert Escarpit, Arnold Hauser, Regina Zilberman, Vera Teixeira de Aguiar. Na sequência, abordaremos questões que envolvem a relação entre arte (em particular, a literatura) e o mercado, a partir de estudos realizados por Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu e as estudiosas brasileiras Marisa Lajolo e Regina Zilberman.

De acordo com Vera Teixeira Aguiar, em seu artigo “O Leitor Competente à luz da Teoria Literária” (AGUIAR, 1996, p. 23-34), a Sociologia da Leitura tem como objetivo estudar o público como elemento atuante do processo literário. Para que isso aconteça, a disciplina considera as mudanças sofridas por ele em relação às obras que, por sua vez, alteram o curso da produção. Nesse sentido, se delimitarmos os estudos feitos por cada uma das áreas, Sociologia da Literatura e da Leitura, notamos que a primeira compreende o literário em seu sentido mais amplo a partir da ênfase dada ao terceiro elemento da comunicação (o leitor) e a todos os aspectos externos que o envolvem. A Sociologia da Leitura, por sua vez, segundo afirma Regina Zilberman, em sua obra *Fim do livro, fim dos leitores?* (SENAC, 2001), consagra-se como uma ciência da leitura, de caráter extremamente sociológico, cuja origem é fruto de dois produtos: o primeiro é “o que leva em conta a história, buscando no passado a configuração e o fortalecimento de certas práticas”; e o segundo diz respeito ao presente, “para entender a que procedimento estão sendo conferidas relevância e difusão institucional” (ZILBERMAN, 2001, p. 82). Portanto, na Sociologia da Leitura,

discutem-se, então, a função social do escritor, a história das obras junto aos diferentes públicos, as características definidoras da cultura popular e erudita, os processos de produção e popularização do livro, as políticas de leitura, o êxito dos autores e dos textos. Paralelamente, traçam-se histórias individuais e as práticas de leitura, recompõem-se o percurso do livro historicamente e as situações humanas em que ele é objeto de disputa, culto, censura, louvação, isto é, aquelas em que ele é o móvel da ação dos indivíduos (AGUIAR. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996, p. 25).

Com base nesses aspectos, Candido, em seu livro *Literatura e sociedade* (Nacional, 1976), propõe-nos uma reflexão a respeito de qual seria a influência que o meio social exerce sobre a arte e qual a influência que a obra literária exerce sobre o meio. A partir do século XX,

procurava-se mostrar que a integridade e o significado de uma obra dependiam, aprioristicamente, de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade. Esse fator constituía o que ela tinha de essencial. Mais tarde, chegou-se à posição oposta, procurando-se evidenciar que a matéria de uma obra é secundária. Ou seja, o destaque estava nas operações formais impostas pelo artista, que lhe conferiam “uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerando inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 1976, p. 13).

A partir da década de 1960, os críticos e estudiosos compreenderam que a integridade de uma obra consistia na relação entre texto e contexto. Nesse sentido, os elementos externos (no caso, o social) passaram a importar, não como causa, nem como significado, mas como fatores constituintes da estrutura, tornando-se, assim, aspectos internos do objeto estético. Dessa forma, a análise realizada pelo estudioso prevê que o elemento social seja visto,

não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma determinada sociedade; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 1976, p. 17).

Podemos afirmar, portanto, que o meio social se torna um dos muitos elementos a interferir na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos etc., os quais reafirmam sua importância nos estudos literários.

Entretanto, para compreendermos como o processo literário funciona, é fundamental que o entendamos, não apenas com base na importância dos aspectos sociais durante a produção e a circulação de textos literários, mas também com base no sistema de comunicação, no qual estão interligados AUTOR – OBRA – LEITOR. Nesse contexto, leitores e escritores são considerados seres históricos que estabelecem uma relação por meio das manifestações artísticas. Segundo Escarpit, em “Lo literário y lo social” (ESCARPIT, 1974, p. 11-43), nas sociedades primitivas, o principal modo de comunicação era a palavra falada. Durante a antiguidade grega e grande parte da Idade Média, o espetáculo teatral assumiu muita importância na manifestação artística. A partir do século XVIII, com o fortalecimento da burguesia como classe social, a evolução da sociedade industrial e a descoberta da imprensa, o livro passou a ser visto como uma grande arma de comunicação. No período que abrange a ascensão burguesa, a palavra literatura designava uma condição privilegiada do homem culto, que praticava o ato de ler, o que ocasionava o seu distanciamento em relação à massa, pois era tratado como intelectual. Posteriormente, em

meados do século XIX, a necessidade de difundir a leitura e de controlar o proletariado fez que o livro se popularizasse a ponto de se converter em objeto de mercado. A partir desse momento, o texto passa a ter um proprietário, uma firma e um valor. O escritor, por sua vez, deixa seu status de intelectual – adquirido tempos atrás – e entra no processo de produção da indústria livreira com prazos e contratos a cumprir. Entre escritor e leitor se contrapõe um enorme sistema de seleção e de hierarquização da instituição literária: seleção de editores, orientação dos livreiros, crítica literária etc. (ESCARPIT, 1974).

Ao avaliar esses pontos, verificamos que a expressão literária não se limita apenas aos chamados signos explícitos da escritura, mas se estende a outros elementos, por exemplo, ao grafismo da letra, à encadernação do livro, aos jogos fônicos; isto é, a expressão literária passa a ser construída, nesse momento, por meio de inúmeros veículos em combinações que variam com cada escritor, com cada obra e com cada ato de leitura. Sendo assim, Hauser reafirma os estudos realizados por Escarpit, ao ressaltar em seu artigo, “Sociología del público” (HAUSER, 1977, p. 549-641), que

qualquer que seja a constituição de uma obra de arte, normalmente passa por muitas mãos antes de chegar do produtor ao consumidor. A sensibilidade e capacidade associativa, o gosto e o juízo estético do público são influenciados por uma larga série de intermediários, intérpretes e críticos, professores e peritos, antes de constituírem-se em pauta mais ou menos obrigatórias e critérios direcionados para obras que, todavia, necessitam de uma concessão qualitativa, de um selo acadêmico, e problemáticas segundo a opinião pública (HAUSER, 1977, p. 551-552).

Diante disso, Robert Escarpit, em *Le littéraire et le social: elements pour une sociologia de la littérature* (Flammarion, 1970), analisa o literário de acordo com três etapas: produção, circulação e consumo. A primeira envolve fatores que interferem na elaboração do livro, por exemplo, as influências sofridas pelo autor; a circulação diz respeito à publicação e à distribuição da obra literária, as quais abrangem o trabalho de editores e de críticos literários, assim como o de bibliotecas e de bancas de revistas; o consumo, por sua vez, condiz com a análise dos diferentes tipos de público leitor e de sua respectiva formação. Nesse caso, é realizada uma investigação a partir do contexto social do indivíduo observado, com o objetivo de verificar as interferências sofridas com o tempo, sejam elas positivas ou negativas.

A relação entre texto e leitor, embora bastante íntima na literatura, está envolvida por fatores que extrapolam o texto e que fazem parte de um contexto histórico, social e econômico, além de ser constituída por livros, os quais visam a um público determinado. Portanto, tem como base todo o círculo de comércio que a envolve e a projeta no campo

mercadológico. Compreender isso é entender que o estudo literário não se restringe ao estudo do objeto literário ou à forma da linguagem nele trabalhada; refere-se, também, ao contexto em que as obras foram produzidas, às instituições que propagam e/ou reprimem a sua leitura – de acordo com seus interesses – e ao público leitor.

Portanto, tendo como base os estudos sociológicos, afirmamos que, a partir do século XVIII, com o fortalecimento e o crescimento da indústria, a literatura passou a ser vista como produto de mercado. Com o aumento do número de escritores e da produção de obras literárias, cresce, também, o interesse de editoras na sua publicação (ESCARPIT, 1974). Esse fator dá origem a uma rede comercial, a qual gera lucros a editores, livreiros e escritores. Desse modo, não podemos deixar de ressaltar estudos realizados por Max Horkheimer & Theodor Ludwig Wiesengrund - Adorno, a partir de seu texto “A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação das massas” (HORKHEIMER & ADORNO, 1947. In: LIMA, Luiz Costa (Org.), 1990, p. 209-240)⁸, a respeito da cultura como produto mercantil.

A expressão “indústria cultural” foi cunhada pelos estudiosos para substituir “cultura de massa” e separar claramente o fenômeno da arte popular daquela “arte” construída para um plano de lucros, de produtos criados e adaptados ao consumo das massas. A indústria cultural afirma e reforça uma suposta mentalidade das massas que ela padroniza, estabiliza e rotula. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, voltada para a generalização, que alimenta falsas ilusões de individualidade. Podemos comparar essa constatação à destinação dos livros juvenis, pois eles são voltados a um público específico. Assim, o consumidor acaba por renunciar inconscientemente a sua liberdade, ficando submisso às vontades do capital que busca oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série, que serve somente à quantificação mais completa. Ou seja, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, de acordo com seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos (isso inclui a literatura destinada ao público jovem), mesmo em estado de distração, pois cada um deles nada mais é do que um modelo do gigantesco mecanismo econômico que, desde o início, mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer.

Com isso, há uma atrofia da imaginação do consumidor de bens culturais, aceitando, sem resistência, tudo o que lhe é ofertado. Isso ocorre porque a indústria cultural segue uma receita para não correr o risco de ter prejuízos, e o consumidor se satisfaz com o chamado

⁸ A expressão “Indústria Cultural” foi empregada pela primeira vez em 1947, no livro *Dialética do Iluminismo*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

“sempre igual”. Além disso, ela pretende fazer que o espectador não trabalhe com a própria cabeça, visto que o produto por si só prescreve qualquer reação capaz de impedir que haja “toda conexão lógica emitida pelo consumidor e que exija alento intelectual, seja escrupulosamente evitada” (HORKHEIMER & ADORNO, 1947. In: LIMA, Luiz Costa (Org.), 1990, p. 209-240). A indústria cultural faz uso da técnica e dos melhores recursos para envolver o consumidor. É levada até eles uma arte mais acessível de conteúdo vazio, em que arte e divertimento sejam reduzidos a um falso denominador comum, à totalidade da indústria cultural que consiste na repetição. Feito isso, as pessoas se tornam tão persuadidas que dificilmente tendem a colaborar para que haja uma mudança.

Em contraponto a esses ideais, Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1955. In: LIMA, Luiz Costa (Org.), 1990, p. 209-240), ressalta que a arte, ao ser difundida por meio de sua reprodução, permitirá uma maior difusão da cultura por todas as classes sociais, proporcionando o surgimento de um novo tipo de arte, a qual romperia com os conceitos tradicionais. Para o autor, a “nova arte” seria inevitável, pois a reprodução técnica já alterou inclusive o conceito tradicional de arte. Aliás, a magnitude dessa reprodução é responsável por colocar a cópia do original em uma situação que põe em risco a integridade simbólica do original e sua aura real. Mesmo que o conteúdo da obra de arte fique intacto, a reprodução desvaloriza de qualquer modo o seu aqui e agora, o tempo residual ligado a ela, sua autenticidade.

A arte e o seu caráter ritualístico, intrinsecamente ligado ao fazer artístico, descolam-se, pela primeira vez na história, com a reprodução. Mas, no momento em que o critério de autenticidade e de unicidade deixa de ser aplicado à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de se fundar no ritual, a arte passará a fundar-se na prática política (BENJAMIN (*apud* LIMA, 1990)). Dessa forma, a quantidade torna-se um requisito para a qualidade, e o crescimento do número de participantes transforma seu modo de participação. Frente ao tipo de divertimento que a arte proporciona, observamos que nosso modo de percepção é hoje capaz de responder a novas tarefas. No cinema, por exemplo, todo espectador transforma-se em especialista, e essa atitude de especialista não exige de si esforço algum de atenção: ele faz parte de um público examinador que se distrai durante o filme. Entretenimento e distração são, portanto, as principais funções da cultura de massa.

Em relação à cultura erudita e à cultura de massa, Pierre Bourdieu, em seu texto *O Mercado de Bens Simbólicos* (BOURDIEU, 1974, p. 99-181), afirma que a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se por meio da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos. Aliás, à medida que se

constitui um campo intelectual e artístico, definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, surge uma série de transformações responsáveis pela autonomização desses dois campos. Entre elas estão:

- a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso e socialmente mais diversificado;
- a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e de empresários de bens simbólicos e a multiplicação;
- a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural que auxilia na constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta tradições herdadas de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura.

Nessa perspectiva, a constituição da obra de arte como mercadoria – profissionalização da obra – e, também, a singularidade da condição intelectual e artística são expressas por meio dos progressos da divisão do trabalho. Este, por sua vez, é feito a partir de uma categoria particular de produção de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, os quais propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte, além de ser responsável por distinguir entre a arte como simples mercadoria e a arte meramente simbólica. Portanto, o sistema de produção e de circulação de bens simbólicos define-se a partir da divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão. O campo de produção propriamente dito deriva, pois, da oposição das esferas da vida intelectual e artística que se estabelecem entre, de um lado, o campo de produção erudita, cuja função é produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos e, de outro, o campo da indústria cultural.

A diferença entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural tem como base a divisão do trabalho e a criação de um mercado de obras de arte. Com ela, origina-se uma dupla face do campo artístico: “o da arte como mercadoria e o da arte como pura significação” (BOURDIEU, 1974, p. 103), que pressupõe a singularidade da condição intelectual e artística e a fruição desinteressada. Entretanto, no mercado das trocas simbólicas, o campo da cultura erudita produz bens a um público de produtores culturais, cuja definição das normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos acontecem no interior do próprio campo. Isso ocorre porque há uma preocupação que lhe garante o exercício legítimo de sua prática intelectual e artística. A cultura média ou arte média (formas de designar os produtos do sistema da indústria cultural), por sua vez, destina-se a um público, muitas vezes,

socialmente heterogêneo, quer de maneira imediata, quer mediante uma certa defasagem temporal. Sendo assim, as obras produzidas encontram-se inteiramente definidas pelo seu público consumidor e resultam de condições sociais que presidem a produção dessa espécie de bem simbólico.

A totalidade representada pela indústria cultural promove a lógica da identificação nos produtos culturais e elimina o momento de diferenciação próprio da autonomia. Diante disso, ela caminha no sentido oposto ao da autonomia e acaba por envolver toda a cultura. No mercado das trocas simbólicas, a tensão estabelecida entre a cultura erudita e o sistema da indústria cultural tende ao fortalecimento desta última, pois cada vez mais seus produtos simbólicos (na forma oral ou escrita) são reconhecidos por uma grande quantidade de pessoas como portadores de competência textual. Entretanto, apesar de o campo da indústria cultural e o da cultura erudita se oporem por suas funções e pela lógica de funcionamento, ambos coexistem no interior do mesmo sistema. Logo, esse é responsável por consagrar valores materiais e simbólicos diferenciados, criando, assim, uma hierarquização das competências culturais (BOURDIEU, 1974).

Ao tratar da indústria cultural – de modo panorâmico – a partir dos estudos realizados por Horkheimer & Adorno (1990), Walter Benjamin (1990) e Pierre Bourdieu (1974), sem deixar de lado, também, as questões trabalhadas pela Sociologia da Leitura, observamos que uma obra literária é produzida como mercadoria que o escritor vende ao editor, o editor, ao livreiro, o livreiro, ao público. Em outras palavras, a industrialização obrigou os gêneros literários a se submeterem às leis do mercado e a se tornarem mercadorias. A produção em série, portanto, praticamente aboliu os critérios de seleção e quase tudo se tornou suscetível à impressão. Com isso, as empresas livreiras passaram a produzir de forma constante e os escritores tornaram-se antes funcionários dessas empresas do que artistas da palavra. Assim, para Dieter Wellershoff, “desde muito cedo a indústria cultural abre o caminho aos talentos de modo a tê-los continuamente sob a influência e controle” (WELLERSHOFF, 1970, p. 48). Tanta oferta exigiu que os investimentos não ficassem somente nos livros, mas se estendessem às formas de divulgação dessas publicações, como catálogos, palestras, visitas a escolas, bibliotecas e livrarias, pois, conseguindo a confiança dos mediadores, aumentam-se gradativamente as vendas. Alcançado esse objetivo, cumpre-se o papel do mercado na indústria cultural: obter lucros.

A partir das décadas finais do século XX, assistimos a um crescimento considerável nas publicações destinadas ao público infantojuvenil. Segundo Lajolo & Zilberman (1988, p. 125), a regularidade de lançamentos no mercado implica também a presença de muitos títulos

que, independentemente de sua qualidade estética, “garantem seu consumo graças à obrigatoriedade da leitura e à agressividade das editoras”. A partir da década de 80, observamos um aumento progressivo de publicações voltadas às crianças e aos jovens no mercado editorial brasileiro, levando à multiplicação do número de pesquisas e de debates acerca da qualidade dessas obras em todo o país. Como produto intelectual, o livro se concretiza por meio de um certo suporte material. Esse trabalho envolve não só o autor e o leitor, mas também diferentes pessoas que se incumbem de (re)organizá-lo em um conjunto de impressão, distribuição e circulação dessa mercadoria. Entretanto a atividade realizada por críticos e pesquisadores, a respeito das concepções abordadas pela Sociologia da Leitura e da relação existente entre a arte e o mercado, contribui para que haja o crescimento da qualidade estética das obras de arte contemporâneas, entre elas, a literatura juvenil.

Na sequência, enfatizaremos as narrativas juvenis contemporâneas de Luís Dill e seus desdobramentos estruturais. Em um primeiro momento, apresentaremos um breve panorama bibliográfico e artístico do autor, bem como a fábula de cada uma das narrativas selecionadas para compor nosso *corpus* de análise. Em seguida, apresentaremos as características estéticas das oito narrativas juvenis. Nessa etapa, atentaremos para algumas questões, tais como: a construção do projeto gráfico, as temáticas trabalhadas, a linguagem utilizada nos textos, a ambientação, a construção dos narradores e da focalização e, finalmente, os pontos em comum entre o gênero romance policial e suas modalidades textuais (romance de enigma, *roman noir* e de suspense) e as narrativas juvenis contemporâneas, que consistem no principal objetivo de nossa pesquisa.

4. LITERATURA JUVENIL CONTEMPORÂNEA: O DESDOBRAMENTO DAS NARRATIVAS JUVENIS POLICIAIS DE LUÍS DILL

Nos últimos anos, a produção contemporânea de literatura para jovens consolidou uma vertente bastante fértil, que se caracteriza pelo abandono da concepção pedagógica para se tornar um campo literário com intenso fortalecimento artístico. Para que isso acontecesse, cada vez mais, os escritores com apoio do mercado têm buscado formas de inovar no conteúdo literário e editorial das narrativas juvenis. A apropriação e a transformação de características típicas de outros e famosos gêneros literários, como, no caso, o romance policial, têm sido uma opção frequente nessa busca de inovação das obras destinadas ao público jovem. Aliás, o projeto gráfico e a ilustração, enriquecidos por conta dos avanços tecnológicos ocorridos no final do século XX, bem como a linguagem e as temáticas trabalhadas, têm encantado e atraído ainda mais o jovem leitor.

4.1 O AUTOR E SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA

Luís Augusto Campello Dill nasceu no dia 04 de abril de 1965, na cidade de Porto Alegre, e formou-se em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio Grande do Sul. Como jornalista, atuou em assessoria de imprensa, em jornal, em rádio, em televisão e em internet. Atualmente, trabalha como Produtor Executivo da Rádio FM Cultura na capital gaúcha, onde reside. O reconhecimento de Dill como escritor não começou agora, mas em 1990, com a novela policial *A caverna dos diamantes*, cuja temática polêmica e investigativa – típica de seu fazer literário - já se sobrepunha desde o início de sua carreira literária.

Atualmente, o escritor possui quarenta e cinco livros publicados, em diferentes gêneros literários, entre eles, contos, romances, novelas, poemas e narrativas na categoria infantojuvenil e juvenil, além de participações em diversas coletâneas. Em suas últimas publicações, recebeu muitos elogios da sociedade literária pela forma de desenvolvimento de temas atuais nas obras destinadas ao público juvenil. O modo sutil e realista, utilizado pelo escritor em seus textos, faz que as histórias não ultrapassem os limites do universo interpretativo dos jovens leitores. Por causa do formato linguístico e editorial, Dill já foi finalista de diversos prêmios literários e recebeu o *Prêmio Açorianos*, na categoria *Conto*, pelo livro *Tocata e Fuga* (Bertrand Brasil, 2007), e, na categoria *Juvenil*, com o livro *De*

carona, com nitro (Artes e Ofícios, 2009). Recebeu, também, o prêmio *Livro do Ano*, na Associação Gaúcha dos Escritores, na categoria *Poesia*, com o livro *Estações da poesia*, e laureado com o terceiro lugar do *Prêmio Biblioteca Nacional*, na categoria *Juvenil*, com o livro *O estalo* (Positivo, 2010). Outras obras suas, destinadas à categoria juvenil, foram finalistas de importantes premiações, entre elas: *Olhos vendados* (DCL, 2007), finalista do Prêmio Açorianos de Literatura Juvenil; *O dia em que Luca não voltou* (Cia. das Letras, 2009), finalista do Prêmio Jabuti; *Olhos de Rubi* (Artes e Ofícios, 2010), finalista do Prêmio Açorianos; *O estalo* (Positivo, 2010), finalista do *Prêmio Jabuti* e *Açorianos*.

As narrativas de Luís Dill possuem temáticas que se alternam entre as conquistas afetivas (descoberta do primeiro amor, amizade, família) e as perdas, as quais são marcadas por diferentes situações, tais como: violência, assassinato, mortes, separações etc. Mergulhados na atmosfera juvenil, os temas transitam por diferentes ambientes que se estendem desde o escolar até o familiar. Entretanto, dentre todos os assuntos desenvolvidos pelo escritor, os que mais ganharam destaque e sucesso entre o público juvenil se aproximam daqueles trabalhados pelo gênero policial, com narrativas carregadas de suspense e de investigação. Nessas tramas, os protagonistas da história, jovens de diferentes faixas etárias e classes sociais, são surpreendidos pela violência urbana e, com ela, acabam impulsionados a assumir o papel de detetives.

O quadro abaixo dispõe de todos os títulos produzidos pelo escritor gaúcho no decorrer de sua carreira literária:

OBRA	EDITORA	CATEGORIA	PRIMEIRA EDIÇÃO
<i>A caverna dos diamantes</i>	WS Editor	Juvenil	2003
<i>Olhos de Rubi</i>	WS Editor	Juvenil	2003
<i>A noite das esmeraldas</i>	WS Editor	Juvenil	2003
<i>Lâmina cega</i>	WS Editor	Juvenil	2004
<i>Sombras no asfalto</i>	WS Editor	Juvenil	2004
<i>O Punhal de Jade</i>	Edições SM	Juvenil	2004
<i>Arca de Haicais</i>	WS Editor	Infantil	2005
<i>Letras finais</i>	Artes e Ofícios	Juvenil	2005
<i>Letras perdidas</i>	Escala Educacional	Juvenil	2006

<i>Tesouro de pena</i>	WS Editor	Infantil	2006
<i>Dó menor</i>	WS Editor	Juvenil	2006
<i>Castelo de Areia</i>	Artes e Ofícios	Infantil	2006
<i>Dinamite ao meio-dia</i>	Escala Educacional	Juvenil	2007
<i>O clube da cova</i>	Salesiana	Juvenil	2007
<i>Olhos vendados</i>	DCL	Juvenil	2007
<i>Tocata e fuga</i>	Bertrand Brasil	Adulto	2007
<i>Sonho real</i>	Salesiana	Infantil	2008
<i>Atalhos</i>	WS Editor	Adulto	2008
<i>Todos contra Dante</i>	Cia. das Letras	Juvenil	2008
<i>Ouvindo pedras</i>	Escala Educacional	Juvenil	2008
<i>De carona, com nitro</i>	Artes e Ofícios	Juvenil	2009
<i>Beijo Mortal</i>	Dulcinéia	Juvenil	2009
<i>O dia em que Luca não voltou</i>	Cia. das Letras	Juvenil	2009
<i>Cartas do fim do mundo</i>	Terracota	Adulto	2009
<i>Do coração de Telmah</i>	Artes e Ofícios	Juvenil	2010
<i>O último Lanceiro negro e o zepelim</i>	Salesiana	Infantojuvenil	2010
<i>A lenda do tesouro farroupilha</i>	Ática	Infantojuvenil	2010
<i>Um capitão de 15 anos</i>	Escala Educacional	Juvenil	2010
<i>A arca de haicais</i>	Artes e Ofícios	Infantil	2010
<i>A truta</i>	Paulinas	Infantil	2010
<i>Corra, Bernardo, corra!</i>	Positivo	Infantojuvenil	2010
<i>Estações da poesia</i>	Positivo	Juvenil	2010
<i>O estalo</i>	Positivo	Juvenil	2010

<i>Sombras no asfalto</i>	Cia. das Letras	Juvenil	2011
<i>A dor mais afiada</i>	8Inverso	Juvenil	2012
<i>Sem mais nem menos</i>	Ática	Infantil	2012
<i>Enquanto você não chega</i>	Editora do Brasil	Infantil	2012
<i>Decifrando Ângelo</i>	Scipione	Juvenil	2012
<i>Destino sombrio</i>	Seguinte	Juvenil	2013
<i>Gritos na noite</i>	Mundo Mirim	Juvenil	2013
<i>Eros e Psique – uma história de amor</i>	Mundo Mirim	Infantojuvenil	2013
<i>Por trás das chamadas</i>	Editora do Brasil	Juvenil	2013
<i>Labirinto no escuro</i>	Positivo	Juvenil	2013
<i>Final de linha</i>	Scipione	Juvenil	2013
<i>10 desejos</i>	Ed. Pulo do Gato	Infantil	2013
<i>Meia dúzia de tiros e um pandeiro vacilante</i>	WS Editor	Juvenil	2014
<i>Na companhia de Ágata</i>	Artes e Ofícios	Juvenil	2014

Participação em Antologias

OBRA	EDITORIA	CATEGORIA	PRIMEIRA EDIÇÃO
<i>O livro dos homens</i>	Arte e Ofícios	Adulto	2000
<i>Porto Alegre: curvas e prazeres</i>	WS Editor	Adulto	2002
<i>Contos de Bolso</i>	Casa Verde	Adulto	2005
<i>Contos de Bolsa</i>	Casa Verde	Adulto	2006

<i>Contos de Algibeira</i>	Casa Verde	Adulto	2007
<i>Magma número sete</i>	Magma, Portugal	Adulto	2008
<i>Contos Comprimidos</i>	Casa Verde	Adulto	2008
<i>Machado de Assis – Contos e Recontos</i>	Salesiana	Adulto	2008
<i>O melhor da Festa (Vol. 1)</i>	Nova Roma	Adulto	2009
<i>O melhor da Festa (Vol. 3)</i>	Casa Verde	Adulto	2011
<i>Cuentos Infantiles Brasileños</i>	Embaixada do Brasil, na Costa Rica	Infantil	2011

4.2 NARRATIVA JUVENIL: AS OBRAS DE LUÍS DILL

Dentre as publicações do escritor no campo literário juvenil (como podemos ver na tabela anterior), selecionamos oito obras, que apresentam, durante sua construção textual, as características típicas do universo juvenil, como narrador e/ou personagens jovens, linguagem próxima à realidade do adolescente, temas atuais etc. Outro fator verificado diz respeito à apropriação e à transformação de determinados elementos típicos do gênero policial para o universo ficcional das obras juvenis.

A caverna dos diamantes (DILL, WS Editor, 1990 – Coleção Misterinho) apresenta a história de dois crimes: o assassinato e o roubo de pedras preciosas, os quais, sem conexão aparente alguma, surgem na vida do adolescente Elias. Após aceitar o convite do amigo, o garoto Noslen, para acampar nos arredores da cidade de Rio Vermelho, Elias não imaginava as aventuras e os perigos que os aguardavam. O simples desejo de passar uma noite fora de casa acaba por resultar em uma arriscada aventura, quase sem volta, para os dois amigos. Ao longo da trama, os jovens são obrigados a lidar com várias adversidades, todas repletas de muita ação e suspense. Outros assuntos preenchem a narrativa de uma atmosfera tipicamente juvenil, tais como: a descoberta do primeiro amor e a importância da verdadeira amizade.

Letras finais (Artes e Ofícios, 2005 – Coleção Grilos) narra a história de Oswaldo, um adolescente tímido de treze anos que, durante a trama, acaba sendo sequestrado no lugar de outra pessoa. Além do sequestro, o livro aborda outros momentos vividos pela personagem,

tais como: a morte de seu irmão mais velho, a luta do adolescente contra a obesidade e a descoberta do primeiro amor. Narrada a partir dos sentimentos e das confissões do protagonista, os fatos parecem tão reais que é como se o leitor fizesse parte da trama. A linguagem e a variação dos capítulos – ora no passado, ora no presente – dispostos conforme os sentimentos e as lembranças da personagem, tornam o livro dinâmico, ao mesmo tempo em que estimulam o suspense da história. Além, é claro, de trabalhar com diversos e importantes questionamentos ligados ao universo juvenil, por exemplo: obesidade, primeiro amor, perdas, violência e *bullying*.

Com um estilo narrativo que se aproxima de um filme policial, *O clube da cova* (Salesiana, 2007) é construído a partir de uma sucessão de momentos, todos repletos de muito suspense e ação. Em um dia qualquer na sossegada cidade de Rio Vermelho, o roubo de uma agência bancária e a descoberta de um cadáver abandonado em um túnel próximo à cidade mudam a rotina da população e, principalmente, dos amigos e adolescentes Adelaide, Betina, Lauren, Débora e Neumar, que, instigados pelo mistério, unem-se para ajudar a polícia na resolução dos crimes. No decorrer da história, as duas tramas se entrelaçam, o que promove ainda mais o envolvimento do jovem leitor no drama vivido pelo grupo de jovens na busca por respostas. Por trabalhar com uma temática empolgante, a partir de uma linguagem próxima do universo juvenil, essa obra do escritor Luís Dill não poderia ser descartada de nossa investigação.

Em *Dinamite ao meio-dia* (Escala Educacional, 2007), a história começa quando o pai do protagonista, o garoto Hamílcar, que na época tinha apenas um ano, sai para comprar um remédio e acaba sendo assassinado. Hamílcar cresce e, em um dia qualquer, andando pelas ruas, salva um homem de ser esmagado por um caminhão. Como forma de gratidão, Vantuir, o homem salvo pelo adolescente, tenta agradecer de alguma maneira, porém Hamílcar não aceita nada em troca pela ajuda. Dias depois, o garoto começa a receber um misterioso jogo de caça-palavras, mas não dá muita atenção para a “brincadeira”. Passados mais alguns dias, o protagonista reencontra Vantuir, que ainda insiste em recompensá-lo de alguma maneira por ter salvo sua vida. O adolescente resolve entregar o jogo de caça-palavras ao homem, para que ele tente resolvê-los. Passados alguns dias, o homem consegue desvendar facilmente o jogo e mostra ao adolescente que, ao se juntarem as peças, formava-se a letra de um poema. Ao receber o último caça-palavras, Hamílcar, com a ajuda de sua amiga Nádia, descobre que alguém, na verdade o mesmo psicopata que explodiu o carro do pai do protagonista, anos antes, também explodiria o museu Oscar Niemayer, em Curitiba. Em uma sucessão de acontecimentos, os dois amigos decidem impedir que o plano seja realizado.

Na obra *Olhos Vendados* (DCL, 2007), Dill retrata a dramática história do misterioso sequestro de uma jovem no Balneário de Consolo, no sul do Brasil. Durante o tempo em que mantém a jovem Marina refém, o sequestrador comunica-se quase diariamente com o radialista de uma rádio local da cidade por meio de cartas. É no relato feito no decorrer das cartas que o criminoso expõe aqueles que poderiam ser os motivos que o levaram a cometer tal crime. As pistas a respeito da identidade do criminoso também são inseridas em algumas das cartas, o que aumenta a expectativa do leitor em sua descoberta. Com uma linguagem altamente crítica, o livro leva à reflexão sobre os valores da sociedade atual. Além disso, está permeado por uma atmosfera altamente misteriosa a respeito de diversos aspectos, dentre eles, a escolha da rádio e do radialista para o envio das cartas e a verdadeira identidade do sequestrador.

Beijo Mortal (Dulcinéia, 2009) insere em suas páginas a questão do assassinato cometido por jovens contra outros jovens. A partir da temática e dos demais elementos que marcam a narrativa policial, o leitor é capaz de mergulhar no universo ficcional, juntamente com o narrador, para tentar solucionar o mistério. Francisco, adolescente de aproximadamente quinze anos, que mora com o pai, um jornalista investigativo, decide averiguar as causas que levaram os garotos Guilherme, Betinho e Cabeça a cometerem um terrível crime no campinho de futebol, alguns meses atrás, por conta de ciúmes. A narrativa desenvolve-se a partir da tentativa do adolescente em entrevistar todas as possíveis testemunhas do crime. Ao longo da investigação, Francisco colhe informações por meio de entrevistas feitas com as testemunhas. Feito isso, o jovem decide reunir os fatos encontrados e compartilhá-los em um *blog* criado por ele denominado de *Projeto O giva*, cujo objetivo é informar as pessoas acerca da verdadeira causa do assassinato.

Sombras no asfalto (Companhia das Letras, 2011) vem para renovar a classe da literatura juvenil policial. A narrativa conta a história da adolescente Coralina, de dezesseis anos, que não tinha muita facilidade para acordar pelas manhãs. Todos os dias, esse processo seguia sempre a mesma rotina: começava com o toque do despertador, seguido da voz da mãe a chamá-la, a luz do abajur que se acendia, as notícias que o pai escutava na cozinha, os sons produzidos pelo computador do irmão até que a garota se colocava de pé. Entretanto, em um dia qualquer, a garota acaba sendo despertada por um barulho novo: o motor de um caminhão ao ser ligado. Assustada e com sintomas de amnésia, Cora, como é chamada por todos na história, se vê sozinha em um quarto de motel na beira da estrada, com um buquê de rosas vermelhas, uma sacola cheia de dinheiro e uma perna mecânica em cima da cama. Esse é, no entanto, o começo de uma caminhada assustadora e cada vez mais misteriosa, que a

adolescente percorrerá durante a trama, para conseguir encontrar as respostas para a sua falta de memória e para o significado de cada um dos objetos. Assim, como toda boa narrativa policial, o enigma será revelado apenas ao final do enredo.

Em *Decifrando Ângelo* (Scipione, 2012), última obra que compõe o nosso *corpus*, Luís Dill faz um retrato da violência urbana na sociedade jovem. Uma tragédia ocorre no interior de uma escola, o que causa perplexidade em todos (alunos, professores, funcionários). Dias após a tragédia, o aluno João Batista Vuia resolve produzir um documentário a respeito do garoto Ângelo a partir do depoimento de alguns colegas de turma do adolescente. O documentário nasce com a vontade do jovem de compreender quem era esse adolescente e quais foram os reais motivos que o fizeram cometer o crime. Nessa obra, Dill substitui a velha narrativa tradicional por um roteiro de documentário disposto em uma estrutura instigante e inovadora. Com isso, a responsabilidade do crime recai sobre as mãos dos entrevistados, e é por eles que a trama é construída, ou seja, pela verdade de cada um. Como se trata de uma obra que faz da realidade e, especialmente, da violência urbana seu ponto de partida para elaborar o enredo policial, ela não poderia ser descartada de nossa investigação.

4.3 PROJETO GRÁFICO

Conforme aponta o ilustrador Rui de Oliveira, em seu livro *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (Nova Fronteira, 2008), todo fenômeno artístico é também um fenômeno de comunicação. No caso específico da ilustração, sua leitura pode ocorrer em relação constante com a palavra do texto, criando um sentido próprio, uma vez que “a ilustração não se origina diretamente do texto, mas de sua aura” (p. 32). Com isso, ela se torna constituinte de uma linguagem própria, cuja função é produzir sentido pelo diálogo que provoca com o leitor, por si mesma e pela interação com a palavra. A sua leitura, portanto, deve estar atrelada à sua estrutura de imagem – composição, linha, ritmo, textura, cor – e, igualmente, com seus aspectos não estruturais. Isso permite a assimilação do sentido do texto visual, visto que a forma de leitura de uma imagem é sempre particular, subjetiva, interpretativa.

A revolução industrial do século XIX marca o desenvolvimento da qualidade gráfica do livro para crianças e, posteriormente, para jovens, apesar de os livros, de modo geral, existirem desde o século XV. A presença de ilustrações/imagens acompanhando os textos, desde seu aparecimento, tinha a finalidade de enfeitar ou esclarecer, ilustrar/informar para

educar ou criar e propiciar prazer estético (MOKARZEL, 1998). Essa noção ainda é explicitada nos dicionários contemporâneos, entretanto, várias outras funções podem surgir, reunindo-se a essas, predominando ou mesmo anulando-as. Assim, esse caráter de apoio destinado à ilustração vai sendo alterado. A imagem produzida para a literatura infantil ganha também estatuto de arte pelo aprimoramento de suas qualidades estéticas e pela manifestação atual de cultura. Além disso, solidifica sua posição como parte integrante das diferentes manifestações da linguagem visual, possui características próprias e instala-se no texto, entendido como um todo de sentido:

A ilustração convive e faz parte do contexto da história da arte. Ela é um objeto de reprodução e está inserida em uma indústria cultural. Inter-relaciona-se com outras linguagens, transita em um espaço multifacetado. Dialoga com o verbal, mas pode utilizar recursos advindos do cinema, da pintura, dos quadrinhos. Pertence a um período em que diferentes manifestações artísticas interagem, se interpenetram. Não há, ou não deveria ter, mais a divisão preconceituosa em arte maior e menor, nem a divisão rígida de categorias artísticas (MOKARZEL, 1998, s/n).

A ilustração nada mais é do que uma linguagem própria, cuja função é produzir sentido pelo diálogo provocado com o leitor, por si mesma e pela interação com as palavras. Por isso, o modo como se constitui a ilustração, incluindo o projeto gráfico, o qual consiste no planejamento do impresso, por meio de aspectos, tais como: número de páginas, tipo de papel, tamanho das letras, mancha, diagramação, encadernação, tipo de impressão, número de cores da impressão etc. (CAMARGO, 1995), são responsáveis por constituir o fenômeno apreendido pelo leitor ao relacionar visual e verbal na leitura de uma obra literária.

Para Odilon Moraes em "O projeto gráfico do livro infantil e juvenil" (MORAES, 2008. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.), DCL, 2008, p. 45-58), o projeto gráfico pode ser comparado ao projeto de uma casa, já que o termo não se limita, simplesmente, à ideia de casa, mas também à ideia de morar dentro. Nessa perspectiva, o projeto gráfico de um livro propõe revelar seus espaços, compostos por textos e imagens, para ser percorrido pelo leitor. Conforme o ilustrador,

no passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do

projeto) – são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro (MORAES *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 49-50).

Tudo isso contribui para que o planejamento visual gráfico se torne a mensagem mais legível e mais agradável, transformando o livro em algo que encante e surpreenda.

Cada modo de ilustrar, desde a técnica, o material, o suporte, aliado ao texto verbal, constrói determinado sentido (CAMARGO, 1995). Assim como a linguagem literária, a ilustração assume funções dentro da estrutura textual ao descrever, narrar, simbolizar, brincar, persuadir, normatizar e pontuar pela linguagem plástica (ANJOS, 2009). O trabalho realizado pelo ilustrador, em uma obra literária, torna incomum o comum, ao transformar o real em fantástico e ao sugerir e representar o que o leitor supõe ver. Concretiza-se, portanto, a relação produção/recepção esperada, já que o ilustrador cria a imagem, mas é o leitor – no caso da literatura infantojuvenil – que a concretizará. Com isso, o ilustrador assume papel de autor, uma vez que a linguagem ilustrativa, assim como a literária, contribui na construção dos sentidos do texto. As ilustrações produzidas em uma obra devem gerar, como afirma Ana Maria Machado, nas notas iniciais que tece como prefácio da obra de Rui de Oliveira, “imagens evocativas, não necessariamente realistas, mas críveis, que devolvam reconhecimento da parte do leitor, desenhos que sugiram, e não repliquem; em resumo, ilustrações artísticas, que falam sem o uso da voz” (MACHADO *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 16).

As ilustrações presentes nos textos literários são uma parte importante do conjunto que faz de determinada obra um objeto estético, ou seja, uma obra literária. Ao levar em consideração que a literatura passou a ser, a partir do desenvolvimento da indústria nos séculos XVIII e XIX, uma organização mercantil, é fundamental que façamos, neste momento, a observação de outros elementos que estão além dos signos explícitos, garantindo qualidade estética às obras juvenis. Dessa forma, não podemos ignorar, ao longo de nossa análise, a questão que se refere à construção do projeto gráfico.

As obras juvenis de Luís Dill selecionadas para compor o *corpus*⁹ apresentam um projeto gráfico editorial que se distingue conforme a época de cada produção literária. No entanto, não podemos deixar de ressaltar que algumas dessas obras possuem projetos

⁹ Deixamos claro que as obras selecionadas para análise foram escolhidas com o intuito de mostrar a progressão na escrita/estilo policial e nos aspectos mercadológicos (projeto gráfico-editorial), desenvolvida em cada uma das narrativas. Por isso, durante a escolha delas, não levamos em consideração somente as primeiras edições lançadas, mas também aquelas que foram reeditadas (no caso, das obras *A caverna dos diamantes* e *Sombras no asfalto*).

altamente sofisticados, os quais, juntamente com as demais narrativas, merecem destaque em nosso trabalho. Embora menos ilustrados do que as narrativas destinadas ao público infantil, os livros juvenis possuem ilustrações de diversos tamanhos e cores. Em determinadas obras, as ilustrações aparecem apenas na capa e, em outras, encontram-se não só na capa, mas também no interior do livro. Essa diferenciação no projeto gráfico de uma obra para outra está relacionada, muitas vezes, à influência do mercado editorial nas publicações. No primeiro livro produzido por Dill na categoria juvenil, *A caverna dos diamantes*, o projeto gráfico ainda não apresenta uma grande qualidade estética, como veremos em outras narrativas que fazem parte do nosso *corpus* de análise. Nessa obra, as ilustrações são produzidas em preto e branco e as imagens do interior do livro (feitas por Rodrigo Rosa) buscam retratar tanto as personagens quanto algumas situações vividas por elas no decorrer da história (Imagem 2). Com função narrativa, essas ilustrações se alternam, durante os dezoito capítulos, com a parte verbal do livro, o que permite ao jovem leitor relacioná-las com o texto escrito, aumentando, assim, o seu campo de aproximação e de recepção da obra. A escolha feita pelo tom preto e branco realça a atmosfera de mistério que move a trama (com referência ao denominado *film noir* do período clássico). Além disso, a opção por esses tons é igualmente marca do gênero policial, assim como a constante utilização de cores fortes e jogos de sombras encontrados na capa da narrativa. O uso de tons, como o amarelo (constantemente inserido no projeto gráfico do *roman noir*), o roxo, e o preto e branco na capa da obra (Imagem 1) são inseridos com o intuito de fixar a atenção do público jovem e de representar a realidade de forma mais atenuante. As cores quentes, por exemplo, o amarelo, são responsáveis por dar vivacidade à cena de ação na obra (no caso, a entrada das personagens jovens na caverna, onde foram escondidos os diamantes roubados). Acima dessa imagem de capa, há o título da obra (em branco) e, logo abaixo, em letras menores, o nome do autor também, em tom amarelo, contrastando com o fundo roxo. Outro aspecto que aproxima o projeto gráfico no universo policial aparece na capa da obra e diz respeito ao selo da coleção *Misterinho*. Ao ser introduzida em uma série, a narrativa juvenil se aproxima, novamente, da modalidade narrativa *noir*, a qual também era desenvolvida e teoricamente chamada de *série noir* por alguns estudiosos do gênero.

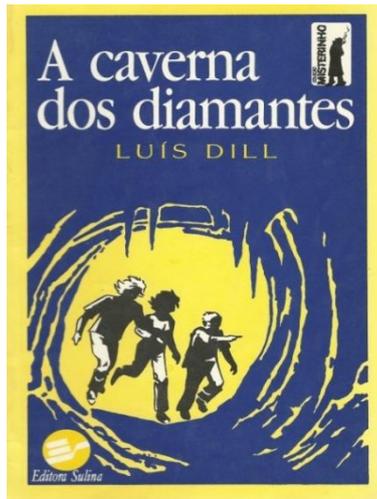


IMAGEM 1

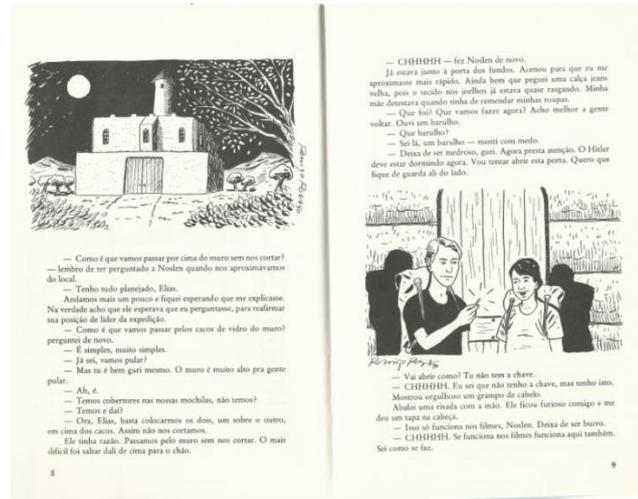


IMAGEM 2

Em contrapartida, a reedição da narrativa *A caverna dos diamantes*, realizada em 2010 pela editora Artes e Ofícios de Porto Alegre, apresenta um projeto gráfico bem diferente da primeira edição de 1990. Com um formato que dá privilégio ao conteúdo verbal, as ilustrações podem ser vistas apenas no começo de cada novo capítulo, na capa e na contracapa do livro. No início de cada capítulo, observamos a presença das partes de um avião (veículo utilizado pelas personagens adolescentes durante a trama), as quais remetem a um quebra-cabeças (Imagem 4). Na parte final do livro e também em uma página em branco que a antecipa, verificamos o desenho do avião por completo, sugerindo que o veículo foi sendo montado ao longo dos capítulos. A inserção dessas imagens pela editora pode ser entendida, segundo a ótica da narrativa policial, como uma alusão ao processo de investigação e de recolhimento de pistas (feita por etapas pelo detetive), visando à resolução do mistério ao final da história. Além disso, como na primeira versão da obra, o tom amarelo é novamente utilizado no projeto gráfico dessa edição. Na ilustração de capa e contracapa (Imagem 3), a cor é inserida nas imagens e no título do livro, bem como na cor de fundo da contracapa e das orelhas, o que a aproxima das narrativas da *série noir*, cuja cor em questão é constantemente usada. Entretanto os tons escuros e sombrios, como o preto, o cinza e o verde escuro, são vistos na ilustração da capa como recurso para realçar outras cores utilizadas, por exemplo, o vermelho. Aliás, as cores quentes, no caso, o vermelho, que aparece na capa dessa edição, evidenciam a presença de sangue, comumente encontrado nas narrativas de caráter policial.

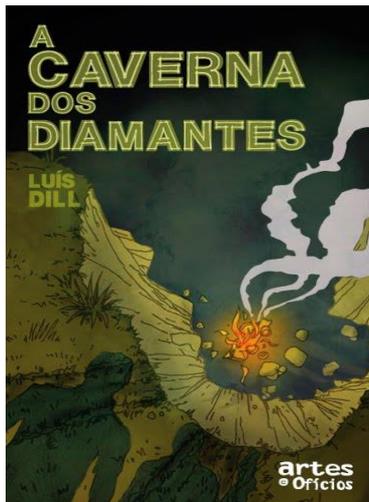


IMAGEM 3

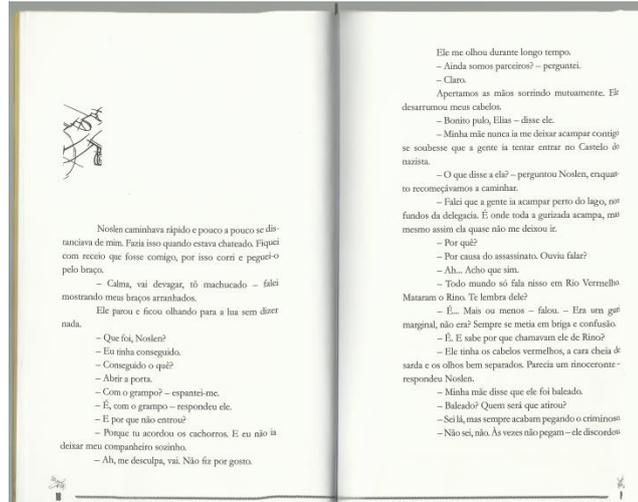


IMAGEM 4

Entre as oito narrativas juvenis selecionadas do escritor Luís Dill, algumas apresentam projeto gráfico mais simplificado, em que o destaque fica mesmo para o texto. Composta por sessenta capítulos curtos, a narrativa *Letras finais* apresenta um projeto gráfico bem simples em relação às demais obras do *corpus*. Sem ilustrações no interior da narrativa, as únicas imagens que aparecem no livro se limitam à capa e à página que antecede o início da trama (Imagem 5). Na primeira, observamos uma ilustração do protagonista, o adolescente Oswaldo, com um tipo de tarja preta em sua boca (a imagem faz referência ao sequestro sofrido pela personagem no decorrer da narrativa) e, logo abaixo dessa imagem, encontramos algumas letras que se assemelham a letras recortadas de revistas e jornais. A tarja preta, que remete a uma mordaca, e as letras soltas, que fazem lembrar aquelas usadas nas cartas de resgate e/ou ameaças, vistas na capa, constroem e antecipam a atmosfera policial que será desenvolvida durante o enredo. O tom alaranjado (considerado no gênero policial um prenúncio da violência), presente no fundo da capa e também na página que antecipa a trama, esta última em nenhum tipo de escrita e muito menos em imagens, faz lembrar o buraco aberto na terra, pelos sequestradores, o qual servirá como cativo do protagonista. Verificamos, novamente, na página que antecede os capítulos, uma ilustração semelhante à da capa, mas agora em tons preto e branco (a opção pela cor preta aproxima a narrativa juvenil da policial, uma vez que essa remete, nesse gênero, à maldade), com realce em apenas uma parte do rosto do garoto. Outro aspecto presente no projeto gráfico é a inserção de uma epígrafe, de Julio Cortázar, que antecipa o primeiro capítulo.

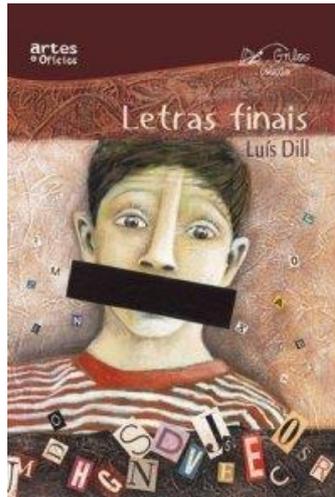


IMAGEM 5

Assim como *Letras finais*, a narrativa *O clube da cova*, composto por dezessete capítulos, apresenta poucas ilustrações (produzidas por Rodolfo França), todas em preto e branco em estilo grafitado (a falta de cor nas imagens sugere, como na narrativa policial, o ambiente sombrio). Na verdade, como a coloração das páginas possui um tom pastel (marca de neutralidade), as imagens inseridas no corpo do texto, especificamente localizadas no início e, às vezes, no meio de cada novo capítulo, seguem a coloração típica da página (Imagem 7). Além disso, as imagens inseridas no começo de cada capítulo costumam se repetir de um para o outro e aquelas que aparecem em meio ao corpo do texto estampam uma página inteira. Essas poucas ilustrações encontradas ao longo do texto acompanham os assuntos tratados no decorrer da história (amor, criminalidade) e estabelecem uma função narrativa em conjunto com o verbal. No início do livro, nas páginas que antecedem o sumário, há um prefácio escrito pelo poeta Mário Quintana, o qual deixa claro aos leitores que o elemento que norteará a leitura será o mistério. Observamos, também, que logo acima do prefácio há, em preto, a ilustração de uma chave (função simbólica, típica das obras literárias para crianças e jovens). Essa imagem aparece novamente na página que antecede o prefácio (página de abertura que contém o nome do leitor, da obra e do ilustrador), no sumário e na página final do livro, a qual possui uma pequena biografia do autor e do ilustrador. No entanto, em comparação às imagens produzidas no interior da obra produzidas em preto e branco, a capa apresenta uma ilustração em diversas cores, como vermelho, amarelo, marrom e preto (tons encontrados nas narrativas policiais) (Imagem 6). O fundo preto serve para realçar as demais cores, principalmente o amarelo, que simboliza a luz, além de oferecer profundidade à ilustração. A mistura dessas cores confere à capa uma aparência sombria, cujo objetivo é envolver seus leitores na atmosfera misteriosa da trama.



IMAGEM 6

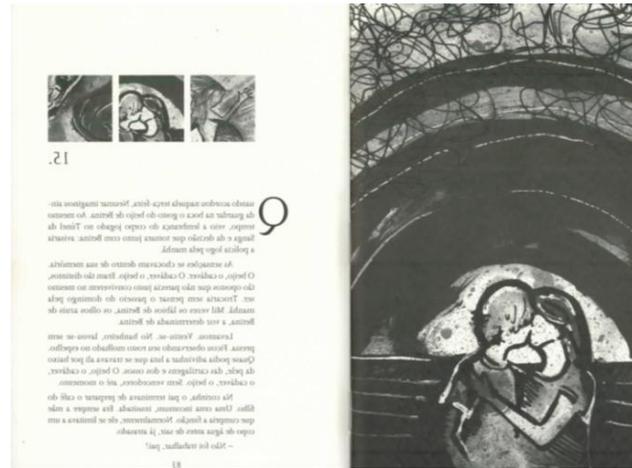


IMAGEM 7

Em *Olhos vendados*, narrativa construída por meio do gênero epistolar (vinte cartas no total), encontramos novamente uma produção gráfica simplificada, na qual o texto assume o papel principal na compreensão da obra. A única ilustração que aparece no livro está destinada à sua capa, desenhada por Carlos Fonseca. Com predominância dos tons preto e branco, a imagem inserida na capa busca retratar alguns aspectos trabalhados durante o enredo: a escrita das cartas e o sequestro de uma jovem (Imagem 8). Verificamos também, nessa mesma imagem, a utilização da cor vermelha (representada em um tipo de pano), cuja finalidade, no gênero policial, é indicar a presença de violência na obra. Além disso, no interior da narrativa encontramos outros elementos utilizados com o objetivo de chamar a atenção do jovem leitor e de situá-lo em relação à estrutura da narrativa (função simbólica). Logo no início da obra, observamos o sumário, o qual divide a história a partir das datas de escrita de cada carta (05 de março de 1996; 06 de março de 1996; 07 de março de 1996 etc.). No interior do livro, cada novo capítulo é iniciado pelos elementos textuais típicos do gênero epistolar, tais como: data, mês e ano da escrita (05 de março de 1996), vocativo (Prezado radialista), corpo do texto (sem ilustrações) e, ao final, a assinatura do emissário, no caso, o sequestrador (Cordialmente, um ouvinte). Ainda no interior da narrativa, há uma ilustração que se assemelha à tecla *play* encontrada em aparelhos eletrônicos e em alguns programas de vídeos da internet. Como as cartas são direcionadas a um programa de rádio local, a cada entrada da fala do radialista e de seus entrevistados a imagem da tecla *play* é inserida. Entretanto, ao final de cada depoimento emitido pelos participantes do programa de rádio (delegado, alguns familiares da vítima e do próprio radialista), a imagem da tecla *pause* surge, como forma de marcar os intervalos de cada discurso. Todos esses elementos auxiliam na recepção e na aproximação do universo ficcional pelo jovem leitor.



IMAGEM 8

Com um projeto gráfico aparentemente mais simplificado, *Beijo Mortal* insere, em seu conteúdo plástico, determinados elementos responsáveis por aproximar e remeter a obra ao universo policial. Observamos, durante a construção do projeto, que as poucas ilustrações que surgem no decorrer da narrativa (representadas por números no início de cada novo capítulo e, também, pelas letras que compõem o título da obra) apresentam um estilo gráfico desgastado. Esse aspecto dado às imagens relaciona-se ao conteúdo verbal da narrativa, o qual tratará sobre o assassinato de um grupo de garotos por conta do ciúme. Ao final da narrativa, observamos a presença de um paratexto, o qual busca retratar o *blog* criado pelo protagonista da obra, denominado *Projeto O Giva* (Imagem 10). O *blog* tem como função informar os seus leitores fictícios e, conseqüentemente, os leitores reais a respeito do verdadeiro motivo que originou, meses antes, a chacina ocorrida no campinho de futebol (tema abordado pela obra literária). Há, ainda, logo abaixo do título, o nome do autor em tom alaranjado (tom encontrado nas narrativas policiais) e três frases, em letras menores, quase no final da capa, que resumem o assunto abordado na obra e instigam a curiosidade do jovem leitor sobre a temática (Imagem 9).

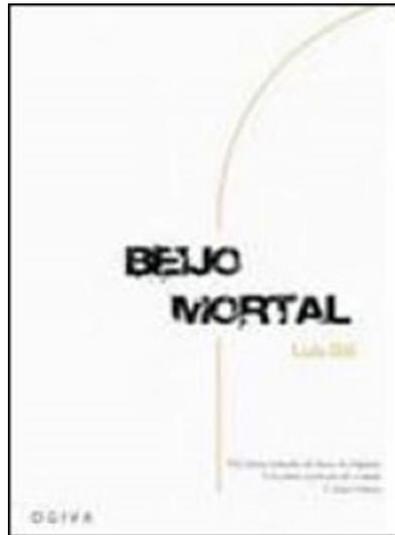


IMAGEM 9



IMAGEM 10

Outra obra que segue um padrão gráfico semelhante ao de *Beijo Mortal* é a narrativa *Decifrando Ângelo*. Com uma estrutura textual que privilegia o texto verbal, o livro de Dill não possui ilustração alguma em seu interior. O que notamos de interessante e original é a disposição dos capítulos, divididos a partir dos depoimentos dados pelas personagens da trama. Verificamos, no início de cada um, determinadas informações, tais como: a descrição da personagem que dará o depoimento e do lugar onde será feita a gravação, informações sobre o nome do documentário, o nome do diretor, o nome da personagem que deu o depoimento, o número da gravação e a data de quando ela foi feita. Em relação à construção da capa, há algo interessante que merece destaque em nossa análise. O título da narrativa não aparece de forma convencional, isto é, verticalmente, como em uma grande parcela dos livros, mas sim de modo horizontal: as sílabas das palavras *Decifrando* e *Ângelo* estão dispostas separadamente (de- ci- fran- do / ân- ge- lo) e de forma minúscula. Na verdade, o que chama mais atenção na capa não é a disposição das palavras do título, mas um furo feito entre elas, que se assemelha a um buraco aberto por tiro de revólver (Imagem 11). A imagem estimula a curiosidade no leitor sobre a temática trabalhada na obra. Aliás, essa mesma imagem (tiro de revólver) aparece novamente na página seguinte à capa, porém em formato de ilustração, realçando, assim, a atmosfera de mistério e de criminalidade contida no enredo da trama.



IMAGEM 11

Ao mesmo tempo em que algumas das obras do nosso *corpus* conferem maior destaque à parte verbal do livro, há outras que utilizam diversos recursos gráficos, por exemplo, ilustrações altamente coloridas, intertextos, paratextos ao final da obra, exploração do universo digital etc. para a construção das obras juvenis. Como esses elementos são responsáveis pela atribuição da forma e do padrão estético nas narrativas, é interessante destacar o seu desenvolvimento em cada uma delas.

Dessa forma, em *Dinamite ao meio-dia*, encontramos um projeto gráfico bem diversificado. Com ilustrações de Flávio Fargas e Alexandre Camanho, o livro busca explorar, a partir do trabalho entre texto e imagens, o assunto abordado no decorrer da trama. As páginas, por sua vez, apresentam cores variadas, tais como: cinza, vermelho, verde, preto, porém com predominância da cor branca. Novamente, os tons escolhidos para compor o projeto gráfico são recorrentes em narrativas policiais, favorecendo a criação de um ambiente enigmático e misterioso. As ilustrações se estendem desde a capa até o interior da narrativa e buscam representar as personagens (Imagem 12), alguns cenários da cidade de Curitiba, Paraná (lugar onde a história se desenvolve), além dos caça-palavras (Imagem 13). Nas páginas iniciais do livro, encontramos o sumário e, na página seguinte, que antecede o texto, uma epígrafe retirada da música *Requiem (in Ré menor (K. 626))*, de Wolfgang Amadeus Mozart (a música será citada no decorrer da história). A sua inserção na trama intensifica a preferência pela atmosfera policial, uma vez que a composição produzida pelo músico nada mais é do que uma missa fúnebre, preparada por ele antes de sua morte. No final do livro também encontramos um *Caderno de Viagens*, que funciona como um paratexto. Nesse espaço, há diversas informações, dentre elas, do escritor Luís Dill, do cenário escolhido para

ilustrar a história (a cidade de Curitiba), de alguns extras a respeito da obra (a descrição das personagens, a organização do livro, o final alternativo e uma pequena biografia dos ilustradores), tudo para facilitar a aproximação do jovem leitor com o universo ficcional.



IMAGEM 12

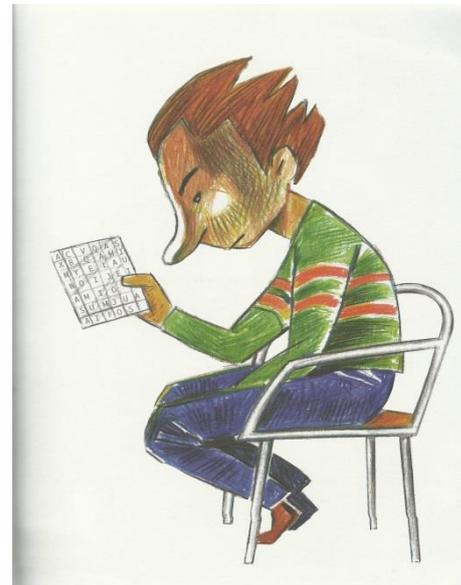


IMAGEM 13

Maria Nikolajeva e Carole Scott, em sua obra intitulada *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens* (Cosac Naify, 2011), ressaltam que palavras e imagens contam duas histórias diferentes por meio de dois pontos de vista distintos, visto que o texto verbal pode, em si mesmo, ter um ponto de vista, enquanto as imagens podem, pelo menos em um sentido, ser “narradas”. Com base nessa perspectiva, verificamos que na primeira edição da narrativa *Sombras no asfalto*, lançada pela editora gaúcha WS Editor, em 2004, a construção do projeto gráfico busca valorizar certos elementos citados ao longo da trama. Imagens de rosas, em tom vermelho, são inseridas em meio ao conteúdo verbal do livro e, também, aparecem na ilustração de capa. No caso dessa imagem, observamos a inversão das cores azul e vermelho: a cor vermelha, que deveria fazer parte da rosa, aparece como pano de fundo da ilustração, e a cor azul preenche toda a ilustração (Imagem 14). A utilização da cor vermelha em contraste com o azul tem a intenção de criar um falso equilíbrio entre os momentos de perigo e de violência e aqueles aparentemente estáveis na história. Como acontece nos enredos policiais, a utilização de tons, como o azul e o vermelho nas ilustrações, costuma indicar aspectos negativos e violentos, os quais poderão surgir no decorrer da trama.



IMAGEM 14

Na reedição produzida pela editora Companhia das Letras, em 2011, a narrativa *Sombras no asfalto* apresenta, em seu projeto gráfico, uma série de elementos imagéticos que, juntamente com o plano textual, vão construindo a atmosfera de suspense na narrativa. No interior do livro, diferentemente do que ocorre nas demais obras analisadas, o sumário se repete em cada nova entrada de capítulo, riscando-se da lista progressivamente aqueles que são lidos pelo leitor (Imagem 16). Essa ‘eliminação’ dos capítulos funciona como uma contagem regressiva que dinamiza a história e instiga a sua leitura. Em relação às ilustrações, notamos que elas percorrem todo o corpo do texto, destacando-se pela sua construção em tons preto, branco e amarelo (a escolha por essas cores aproxima o projeto gráfico das narrativas da *série noir*, que também fazem uso delas). Durante a história, há, também, grifos em determinadas partes do texto, em tom amarelo, os quais se aproximam de um tipo de marca-textos. As frases ou expressões marcadas têm como intuito realçar as lembranças da protagonista, muitas vezes, sem sentido algum. Em outras páginas (especificamente, na 100 e 101), há transcrições das frases da porta do banheiro em letras maiúsculas, escritas na cor amarelo em um fundo preto. Próximo ao final da obra, há uma imagem que se assemelha a páginas de jornal (intertexto), cuja notícia trará novas revelações para a protagonista. Por fim, temos a capa, produzida nos tons amarelo, vermelho e verde, que possui uma imagem da protagonista no centro: logo acima da ilustração, o título em maiúsculo escrito em tom preto e, abaixo, o nome do autor no mesmo formato e cor do título (Imagem 15).

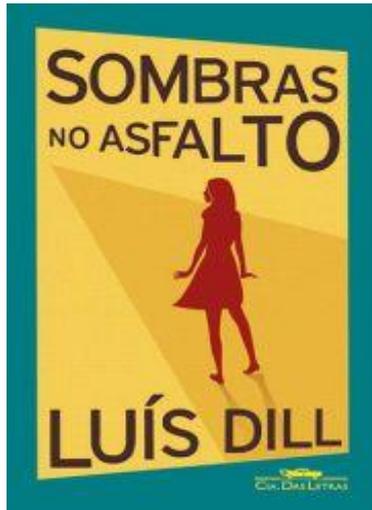


IMAGEM 15

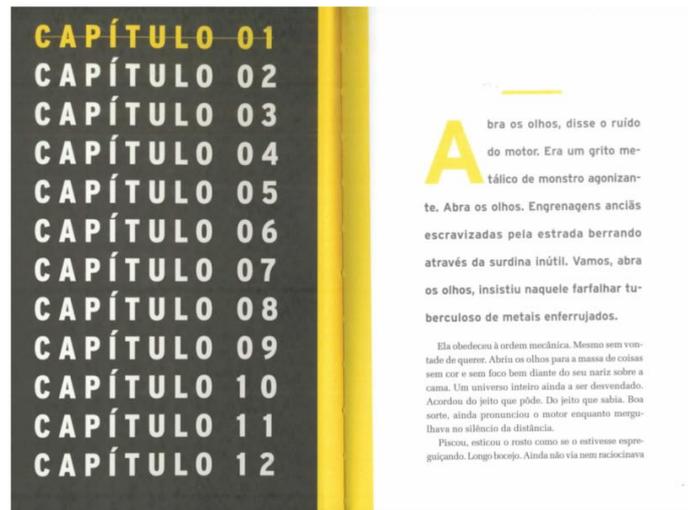


IMAGEM 16

4.4 TEMÁTICA

Observa-se, no quadro atual da literatura juvenil brasileira, que vem sendo desenvolvido desde o final do século XX, uma maior conscientização da importância desse subsistema literário no cenário nacional. Com isso, o mercado editorial cresce consideravelmente, e a literatura destinada a crianças e a jovens ganha cada vez mais espaço nesse setor; diversos são os autores e grande é a diversidade de temas explorados no decorrer das histórias. Aliás, notamos nas produções contemporâneas de literatura brasileira para crianças e jovens a consolidação, nos últimos anos, de uma vertente bastante fértil que, segundo Martha (2010), caracteriza-se pelo abandono da concepção idealizada da infância e da juventude. Nelas, os personagens idealizados e perfeitos, criados em ambientes ímpolutos, dão lugar a outros que se debatem em conflitos psicológicos e que vivem em ambientes inóspitos e experimentam sentimentos e emoções violentas. Com isso, muitas temáticas aclimatadas pela sociedade (sexo, assassinato, violência, abandono, separação dos pais, homossexualidade etc.) passam a fazer, cada vez mais, parte do universo ficcional das obras destinadas ao público juvenil especificamente. Trabalhar com elas significa, portanto, “compreender situações-limite que configuram, no plano ficcional, etapas da evolução vividas pelo ser humano” (MARTHA, 2010, p. 3). Entretanto, devem ser ajustadas às peculiaridades do gênero, já que para essa faixa etária não se deve tratar de questões polêmicas com a mesma intensidade com que é vista na literatura para adultos.

Nesse sentido, o livro deixa de ser apenas um objeto de prazer literário e passa a ser ferramenta no contato entre leitor e mundo real, já que o jovem consegue se enxergar vivenciando as mesmas situações e emoções das personagens. A partir desse processo, a literatura, ao mostrar-se como verdadeira experiência de autoconhecimento, pode contribuir na formação do sentimento de identidade de seus leitores, notadamente, crianças e adolescentes. Isso se dá por meio da humanização, no sentido mais amplo da palavra, ainda que, por vezes, as experiências das personagens pareçam estar distantes daquelas vividas pelos jovens em seu ambiente real.

A inserção de temas que, aprioristicamente seriam polêmicos, pois podem ser considerados *tabus*, revela a flexibilidade e a atualização do mercado literário juvenil, que percebe em seus leitores um nível maior de maturidade e de compreensão do objeto narrado em relação à literatura infantil. A opção pelo trabalho com essa modalidade temática é vista por muitos escritores como um modo de retratar a própria realidade do jovem leitor e, assim, aumentar seu horizonte de expectativas diante da obra literária. Aliás, devemos lembrar que a violência, ou qualquer outro assunto, é inserido no universo ficcional de forma verbalizada e não realizada, pois procura trabalhar com elementos estéticos que possam ser aceitos pelas instituições e, principalmente, pelo mercado. Considerar, portanto, a importância do papel do leitor durante a produção artística é ter em mente, segundo a Estética da Recepção, um leitor implícito. Esse, por sua vez, consiste segundo Wolfgang Iser, em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (Editora 34, 1996), em uma estrutura textual que guia a leitura, podendo auxiliar o escritor a se aproximar de seu público já no decorrer do processo de produção textual.

Diante disso, observamos que é a capacidade do texto de se revelar ao leitor a cada nova leitura, dando a possibilidade de mostrar algo que antes não tinha sido percebido por ele, que torna a narrativa juvenil capaz de resgatar a história e de caminhar por diferentes perspectivas temáticas. Desse modo, esse fator tem sido o responsável não só por explicar a heterogeneidade de modelos produzidos pela literatura destinada ao jovem leitor, mas também por reafirmar os aspectos intrínsecos ligados à recepção do livro literário em diferentes contextos formais de formação de leitores, tais como escolas, bibliotecas, salas de leitura, editoras etc., e não formais, entre eles, família, grupo de amigos, ciberespaço etc, que auxiliam no contato entre leitor e texto literário.

No que concerne às narrativas juvenis analisadas, vale ressaltar, primeiramente, que todas abordam temáticas diferentes entre si. No entanto, elas possuem uma relação com a chamada narrativa policial, uma vez que inserem, em seu universo ficcional, elementos típicos

do gênero literário, por exemplo, a violência, a investigação e o suspense. Em *A caverna dos diamantes*, assim como nas demais narrativas do escritor Luís Dill que fazem parte do nosso *corpus*, encontramos temas que se aproximam da atmosfera misteriosa e criminal presente no romance policial. A trama circunda duas temáticas: o assassinato de um garoto e o roubo de joias de diamantes que foram escondidas em uma caverna, na região montanhosa chamada *Boca Del Diablo*, próxima à cidade de Rio Vermelho: “A polícia de Porto Alegre, anda atrás de nós. Tivemos de esconder o resto das pedras. Até parece que toda a polícia do estado quer a nossa cabeça. Cada estrada foi bloqueada. Revistam cada carro” (DILL, 1990, p. 19).

O clima de perigo e de investigação sobre o paradeiro dos diamantes aumenta quando os dois adolescentes, Noslen e Elias, após ouvirem a conversa dos criminosos em um galpão abandonado, resolvem ir até a região de *Boca Del Diablo* em busca dos diamantes. Antes disso, os dois são surpreendidos por um senhor que resolve acolhê-los em sua casa. Lá conhecem sua filha, a jovem Anita, que, ao ouvir o plano dos garotos, resolve ajudá-los a chegar até a caverna. Na caverna, Elias é surpreendido pela revelação de Noslen, que confirma ser o culpado pela morte de um garoto, dias antes da aventura, na cidade de Rio Vermelho:

Por que matou Rino? Por que matou Rino? Não matei – defendeu-se. Teu canivete era do Rino, não é? Tu nunca me falou que tinha um tio chamado Roberto. Mentira em cima de mentira, Noslen. Ele ajoelhou no chão chorando. Como foi matar Rino, Noslen? Foi um acidente (DILL, 1990, p. 49).

Além do roubo e do assassinato, outras temáticas com base na criminalidade e na violência urbana, como o sequestro, são discutidas nas obras de Luís Dill. O livro *Letras finais* narra a história do adolescente Oswaldo, que, logo no início da narrativa, é surpreendido pela morte de seu irmão mais velho, em um acidente de trânsito. Depois da tragédia familiar, o garoto conhece uma menina chamada Amanda e se encanta com a beleza dela. Nessa narrativa, além do sequestro, há outra temática paralela bastante polêmica: a obesidade infantil. A fim de conquistar Amanda (seu primeiro amor), Oswaldo decide mudar seus hábitos alimentares para tentar emagrecer e, assim, começa a ler revistas sobre os problemas que a obesidade pode vir a causar na saúde das pessoas: “A obesidade pode provocar hipertensão arterial, doenças cardiovasculares, diabetes, distúrbios do sono, problemas cérebro-vasculares, redução no nível de HDL (o colesterol bom), osteoartrite e câncer. [...]” (DILL, 2005, p. 31) e, depois, sobre reeducação alimentar: “... assim, a reeducação alimentar é fundamental, visto que, através dela, o paciente obeso reduzirá a

ingestão de calorias. [...]” (DILL, 2005, p. 74). Em uma das idas do garoto ao supermercado para comprar alimentos saudáveis, ele acaba sendo sequestrado por dois homens e mantido em um cativeiro: “Desamarram minhas mãos, mas não me livram do capuz pesado nem da mordaca. Não faço a mínima ideia de onde estou. Sei menos ainda por quê. [...]” (DILL, 2005, p. 49); “Estou dentro dele, aprisionado em uma sensação terrível. De incerteza. De medo. De morte. Não sei onde estou nem o que estão fazendo. [...]”; “Uso as mãos para tatear: terra e um colchonete bem fininho. À frente uma parede de terra. Atrás, parede de terra. Terra úmida, quase molhada. [...]” (DILL, 2005, p. 50). O adolescente se vê em uma perigosa situação, pois, ao mesmo tempo em que deseja desesperadamente fugir daquele local, não consegue e, com o passar dos dias no cativeiro, descobre que foi sequestrado no lugar de outra pessoa: “– Esse gordinho aí embaixo tava no lugar errado, na hora errada. – Quer dizer que... – Pegamos o guri errado.” (DILL, 2005, p. 69). Essa descoberta torna a trama ainda mais intrigante e misteriosa, pois nem o protagonista e muito menos o leitor consegue prever o que será feito com a vida de Oswaldo.

Assim como em *Letras finais*, o tema sequestro estampa as páginas de outras narrativas de Luís Dill que fazem parte de nosso *corpus*. Em *Olhos vendados*, a história se desenvolve a partir do sequestro de uma jovem, ocorrido no balneário da cidade de Consolo, Rio Grande do Sul. Entretanto, o que torna a obra ainda mais instigante é o fato de o próprio criminoso, por meio de cartas, relatar ao leitor todos os fatos em torno do crime. Aliás, a partir delas, o leitor consegue ter acesso a diversas e importantes informações (pistas), por exemplo: a mente e a opinião do criminoso sobre o crime: “Não creio que seja um sequestro porque não tenho a menor intenção de maltratá-la, nem de pedir resgate. Tecnicamente a situação talvez possa ser definida como sequestro” (DILL, 2007, p. 10); “Tremi de medo ao ouvir me chamarem de “sequestrador” e garantirem que vão me pegar” (DILL, 2007, p. 39); tomar conhecimento de como o crime aconteceu: “Te encontrei por acaso. Tu saístes por um minuto daquela festa da tua turma e veio andando direto pra mim” (DILL, 2007, p. 87); o verdadeiro motivo do envio das cartas para a rádio e, principalmente, para o radialista em questão: “Fico imaginando, prezado radialista, se devolverás meu emprego de operador técnico na rádio quando sair. Um pai negaria isso a um filho?” (DILL, 2007, p. 110), entre outros fatores, responsáveis por aumentar o suspense na trama. Por meio de um texto altamente crítico e de um trabalho com uma temática contemporânea, o livro leva à reflexão a respeito dos valores da sociedade atual.

A temática criminal seguida de suspense e investigação é bastante recorrente nas obras selecionadas, o que aproxima a narrativa juvenil da atmosfera policial, aumentando a

participação do jovem leitor na resolução e no desvendar do problema. Em *Dinamite ao meio-dia*, o adolescente Hamílcar sofre com a ausência do pai, morto anos atrás em uma explosão criminosa: “No interior do prédio, barulho medonho de enlouquecer, vidros estilhaçados e muita dor. O Monza do delegado César explodiu” (DILL, 2007, p. 13). Tempos depois, já com treze anos, o adolescente começa a receber alguns caça-palavras de um autor desconhecido. Sem perceber a gravidade da situação, nem o motivo do jogo, o garoto tenta resolver o enigma com a ajuda de sua melhor amiga, a adolescente Nádia, e de Vantuir, um homem que Hamílcar ajudou a escapar da morte meses antes. A temática circunda a investigação e o mistério que envolve os caça-palavras e, assim que este é resolvido (quase ao final da trama), a obra passa a enfatizar outro tema: o atentado planejado pelo psicopata Geraldo Carrasco contra o Museu Oscar Niemayer, em Curitiba.

Em *O clube da cova*, Dill trata da relação dos adolescentes diante da criminalidade e do assassinato. A obra apresenta duas histórias paralelas que vão se entrelaçando no decorrer da narrativa. A primeira narra o roubo de uma agência bancária na cidade de Rio Vermelho: “Ninguém se mexe! É um assalto! – berrou o homem alto, todo de preto, exceto pela meia de náilon cor champanhe que lhe desfigurava o rosto” (DILL, 2007, p. 9); a segunda trata da descoberta de um cadáver em um túnel abandonado, próximo à entrada da mesma cidade:

Apontou a luz para o alto da cabeça do homem de onde supunha partir o frio grosso de sangue, não vermelho, como sempre imaginara, mas escuro, quase cor de café. Os cabelos desalinhados encobriam o corte ou furo que devia estar ali em algum lugar. A cor da pele não parecia saudável, como se uma cera levemente acinzentada tivesse sido aplicada no rosto do morto (DILL, 2007, p. 54-55).

Os dois crimes são investigados por um grupo de adolescentes, que, juntos, buscam reunir as pistas para a resolução de cada um dos problemas. Aliás, em meio a uma atmosfera violenta e misteriosa, outras temáticas surgem, como a descoberta do primeiro amor, a relação entre pais e filho e a amizade, temas típicos do universo juvenil.

Entre as obras analisadas, as narrativas *Beijo Mortal* e *Decifrando Ângelo* abordam a questão do assassinato cometido por jovens contra outros jovens, por motivos banais, como o ciúme. Durante a trama, o adolescente Guilherme, de dezesseis anos, motivado pela raiva e pelo ciúme de uma antiga namorada, que dias antes do crime havia trocado alguns beijos com outro colega de escola, o garoto Guga de quatorze anos, resolve planejar e executar friamente sete garotos em um campinho de futebol do bairro, com a ajuda de dois amigos, Betinho e Cabeça. O episódio violento e ainda sem culpados definidos motiva o adolescente Francisco a

investigar as verdadeiras identidades dos culpados e as causas da realização da chacina. No decorrer da história, Francisco recolhe algumas informações importantes de possíveis testemunhas do crime, as quais, a partir de seus depoimentos, vão dando pistas para desvendar a identidade dos assassinos: “– Vi tudo. Uns guris chegaram no campinho. Eram três. Veio um de cada lado do campinho. Foram falar com os guris que tavam jogando bola” [...] (DILL, 2009, p. 20); “– Quantos atiradores? [...] – Não sei. Mas para mim todos os três atiraram. Minhas vistas... nessa idade, sabe como é... Vi também a fumaceira. Foram uns quatro tiros. Dez, doze, não deu pra saber” (DILL, 2009, p. 21). A investigação resultará, ao final da trama, na descoberta dos culpados e no real motivo que fez que os três acusados, os adolescentes Guilherme, Betinho e Cabeça, acabassem com a vida dos sete garotos: “– Li no jornal sobre a desavença, o Guilherme e o Guga tinham certa rivalidade, já tinham trocado ofensas no colégio” (DILL, 2009, p. 86-87); “Ela ri. – Tudo por causa de um beijo. [...] – Por que o Guga deu uns beijos e sabe-se lá mais o que com a idiotinha lá do colégio, a namorada do Guilherme.” (DILL, 2009, p. 87). Essa chacina será relatada, mais tarde, pelo próprio Francisco em seu *blog*, denominado *Projeto O giva*. A partir de uma temática atual, Dill retrata a crueldade e a violência presentes no universo juvenil.

Seguindo, praticamente, a mesma linha temática de *Beijo Mortal*, a narrativa *Decifrando Ângelo* insere, em seu enredo, o cruel assassinato de uma jovem, cometido por outro jovem, novamente por motivo banal: o ciúme. Durante a narrativa, construída a partir dos depoimentos dados pelos próprios colegas de turma do adolescente Ângelo, o leitor se dá conta do assunto que será tratado no decorrer da trama: Ângelo de dezesseis anos, apaixonado por Letícia, resolve pedi-la em namoro, porém a adolescente recusa o pedido. A escolha feita pela garota motiva Ângelo a ter uma reação drástica: por fim à vida da adolescente. Em um dia comum de aula, Ângelo leva o revólver do pai na mochila e, durante uma troca de aula, dispara um tiro de revólver no peito da adolescente, que morre ali mesmo no pátio da escola. A reação de Ângelo é motivada, segundo os depoimentos dos colegas de turma, pela obsessão e pelo ciúme que o garoto demonstrava sentir de Letícia. Esses sentimentos são revelados ao leitor durante alguns dos depoimentos: “[...] Eles já tinham ficado algumas vezes, ele amarradão mesmo, querendo namoro, mas namoro sério, até com aquele lance de aliança” (DILL, 2010, p. 19); “[...] Diz que teve uma vez em que a Letícia ficou com um cara mais velho, o cara já na faculdade, e o Ângelo não se aguentou de tanto ciúmes e foi pra cima com tudo, pra tirar satisfação com o fulano” (DILL, 2010, p. 29); “[...] E o pior é que esse lance do Ângelo com a Letícia nem foi um namoro assim, meganamoro. Nada. Pelo que eu sei, eles ficaram uma ou outra vez, nada mais sério. E qual o problema se a guria não quis mais?”

(DILL, 2010, p. 31). Aliás, é com base nesses depoimentos que o jovem leitor toma consciência e tira conclusões a respeito do assunto trabalhado na obra.

Por meio de uma temática misteriosa e instigante, *Sombras no asfalto* trata de uma questão recorrente no universo juvenil: o uso de drogas pelos jovens. Cora, adolescente de dezesseis anos, acorda em um quarto de hotel e, sem saber onde está, observa ao seu lado um buquê de rosas vermelhas, uma bolsa recheada de dinheiro e uma perna mecânica. Assustada e apresentando perda da memória, é alertada por um telefonema sobre o perigo que corre ao permanecer no hotel: “- Corre! - Come é? Alô? - Corre, sai daí! – enfatizou uma voz feminina” (DILL, 2011, p. 23). A decisão de fugir é imediata e, a partir daí, a jovem se lança em diversas tentativas de retomar a memória e tentar voltar para casa. Durante o percurso, Cora se depara com um homem muito estranho e sem a perna direita, possivelmente o dono da perna mecânica e da bolsa de dinheiro. Na tentativa de fugir do criminoso, a garota vive inúmeros momentos de tensão, todos eles recheados de muito suspense, tais como: a fuga em uma caminhonete desconhecida: “[...] Escutou o motor sendo acionado. Ela usou a roda aro 16 e passou por cima da lateral enfiando-se dentro da caçamba” (DILL, 2011, P. 51); a fuga em uma moto, modelo Harley-Davidson, encontrada em um barracão: “Acelerou. Aproveitou uma pequena elevação do terreno e fez a pesada Harley-Davidson voar por sobre a cerca de arame farpado que envolvia a fazenda Boaventura” (DILL, 2011, p. 67); o reencontro com o homem sem a perna direita: “Cora reconhece-o no primeiro segundo. No segundo seguinte, acreditou estar enganada. Achou-o parecido com o sujeito sem uma perna que vira na lancheria do posto de gasolina” (DILL, 2011, p. 78-79); e, por fim, a sua suposta morte: “Morre estudante em coma – A estudante Coralina Luz, de 16 anos, morreu no início da tarde de ontem na Santa Casa de Misericórdia [...]” (DILL, 2011, p. 115), vítima do uso excessivo de ecstasy. A descoberta de sua ‘morte’ permitirá que Cora faça uma autorreflexão sobre sua vida. Nesse instante, os objetos encontrados pela adolescente no quarto de hotel (o buquê de rosas, a bolsa com dinheiro e a perna mecânica) serão compreendidos como símbolos da sua existência e, conseqüentemente, das escolhas tomadas em sua vida.

Nas oito narrativas, há uma constante no que diz respeito à temática: em todas elas, encontramos a presença da violência (de forma e por motivos diversos) e do suspense, sendo este último o responsável pela criação, em cada obra, da atmosfera típica dos enredos policiais. Durante o percurso textual, as personagens se inserem ou são deliberadamente inseridas em um ambiente hostil, disputando dois lugares: de vítimas ou de criminosos. Nessa perspectiva, a construção temática dessas obras busca enfatizar aspectos que aparecem nas modalidades do romance policial (enigma, *noir* e suspense), já que determinados elementos,

vistos nas obras analisadas, coincidem com aqueles trabalhados por uma ou outra tipologia. Entretanto, devemos lembrar que, como se trata de um gênero destinado ao público juvenil, certas características deverão ser ajustadas para essa categoria. Em um próximo tópico, discutiremos melhor a relação estabelecida entre o gênero policial e o subsistema juvenil. Nele, mostramos que a prioridade nas produções de Luís Dill não se limita à inserção e à transformação de características do gênero policial para a narrativa juvenil contemporânea. O autor busca mostrar, também, que os conceitos não são estanques sobre o romance policial.

Notamos ainda que o trabalho com temáticas polêmicas é explorado com o intuito de criar um equilíbrio entre o universo ficcional e a realidade do leitor. Com isso, o processo de formação das personagens adolescentes durante a trama repercute no processo de formação do jovem leitor. Para Delbrassine (2002), a relação estabelecida entre personagens e leitor costuma seguir três objetivos, os quais podem ser separados em: primeiro: “o de abrir os olhos sobre o mundo”, para levar o leitor a refletir sobre o mundo e sobre si mesmo e sobre os outros (p. 367); segundo: o de “partilhar uma experiência” (p. 367); e o terceiro: o da “transmissão de valores”, mesmo que não haja nas obras um moralismo evidente. Dessa forma, as narrativas juvenis analisadas são desenvolvidas visando construir personagens jovens a partir de sua trajetória em direção à maturidade. A forma de ver o mundo e de se integrar a ele vai sendo construída, aos poucos, por meio do caráter de cada personagem, propiciando ao leitor a possibilidade de promover diálogos para o seu enriquecimento crítico e humano. Nesse contexto, as narrativas analisadas se assemelham ao romance de formação de origem alemã, também denominado *Bildungsroman* (século XVIII), cuja finalidade, segundo Maas (2000, p. 23), era representar não apenas “seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas, sim o jovem que se inaugura perante a vida, que busca uma profissão, auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo”.

4.5 LINGUAGEM

Segundo José Luiz Fiorin, em seu livro *Linguagem e ideologia* (Ática, 1998), a língua, na concepção da sociolinguística, é intrinsecamente heterogênea, múltipla, variável, mutante, instável e está sempre em desconstrução e reconstrução. Ao contrário de um produto pronto e acabado, ela é um processo, um fazer-se permanente e nunca concluído. Além disso, é uma atividade social, um trabalho coletivo, produzido por todos os seus falantes, cada vez que eles interagem por meio da fala e da escrita. A língua acompanha, portanto, as características de

uma determinada sociedade, de acordo com o lugar, a classe social, a faixa etária dos falantes, sua época, seus costumes etc.

Existem tantas variedades linguísticas quantos grupos sociais que compõem uma comunidade de fala. Essa variação pode acontecer de modos diferentes, até mesmo no interior de um único grupo social. No entanto, ela não é aleatória, fortuita ou caótica; pelo contrário, apresenta-se organizada e condicionada por vários fatores. Essa heterogeneidade ordenada tem a ver com a característica própria da língua: o fato de ela ser altamente estruturada e, sobretudo, um sistema que possibilita a expressão de um mesmo conteúdo informacional por meio de regras diversas, todas igualmente lógicas e com coerência funcional. É um sistema que proporciona aos falantes todos os elementos necessários para a sua plena interação sociocultural.

Nesse sentido, a linguagem é uma atividade de interação social, isto é, é uma manifestação de competência comunicativa, definida como capacidade de manter a interação social mediante a produção e o entendimento de textos que funcionam comunicativamente. Dessa forma, não há como negar a importância da linguagem na elaboração de um texto literário, visto que sua originalidade está, sem dúvida, na aproximação e nos inúmeros traços com a realidade de cada leitor. Além disso, está na habilidade de representar não só o pensamento e a ação, próprios e alheios, mas também de comunicar ideias e intenções de diversas naturezas. Com isso, permite ao leitor construir novas maneiras de compreender o mundo e de criar novas representações sobre ele. Logo, quanto à narrativa juvenil, a linguagem trabalhada é, sem dúvida, um instrumento indispensável, utilizado pelo autor para atrair seu público leitor, pois é por meio dela que o leitor é capaz de alcançar a verossimilhança.

A partir dessa perspectiva, optamos por narrativas juvenis que pudessem demonstrar como a construção da linguagem tem papel fundamental na aproximação do jovem leitor com o universo ficcional. Para tanto, levamos em consideração as mudanças que a língua sofreu e sofre com o passar do tempo. Entretanto devemos lembrar que, no contexto pós-moderno em que vivemos, diversos são os aspectos que contribuem para que ocorram essas transformações na língua, entre eles: os estrangeirismos, os neologismos e as gírias, a influência dos meios digitais e tecnológicos (internet e celulares) e a variação regional. Todos eles fazem cada vez mais parte do universo linguístico das obras juvenis contemporâneas.

Em *A caverna dos diamantes*, primeiro livro do escritor Luís Dill destinado ao público juvenil, a linguagem ainda segue um estilo padronizado, ao prezar por um discurso construído com base na norma culta da língua. Observamos no decorrer do texto que, mesmo sendo uma

obra destinada ao público jovem, a linguagem não é muito próxima à utilizada pelos adolescentes. A opção pela linguagem mais formal e menos prosaica ocorre tanto no decorrer da fala do narrador autodiegético (1ª pessoa): “A pistola 7.65 parecia pesar uns trinta quilos na minha mão. Tão pesada que usei a mão esquerda na tentativa de mantê-la apontada para o peito dele” (DILL, 1990, p. 5), quanto nos discursos diretos utilizados pelo narrador para dar voz às demais personagens: “– Elias, Elias... Pensa só naqueles diamantes. Vamos ficar ricos como tu nunca pôde imaginar” (DILL, 1990, p. 25).

Há também, durante a trama, a utilização de determinados recursos estilísticos, como as onomatopeias (figura de linguagem cuja função é reproduzir determinado som a partir do uso de fonemas ou palavras). Elas aparecem em partes do discurso e no interior de algumas das ilustrações, o que aproxima a narrativa juvenil das histórias em quadrinhos (gênero que aderiu à temática policial após 1930). A sua função na trama é reproduzir, principalmente, os gritos das personagens: “– O galpão abandonado! IUUUUUÚ – gritou ele” (DILL, 1990, p. 15); “– IAAAAÁ! – berrei (DILL, 1990, p. 20) e sons de determinados objetos: “[...] A metralhadora fez o seu RA-TA-TA-TA-TA” (DILL, 1990, p. 21), aumentando, assim, o realismo na obra. Além das onomatopeias, outro aspecto observado na linguagem, em especial na fala das personagens, é o uso de expressões típicas do Rio Grande do Sul, estado do escritor Luís Dill: “– Pegamos carona, cara. Tu é bem guri mesmo. Tem medo de tudo!” (DILL, 1990, p. 25); “– Peguei os pirralhos no galpão, filha, – disse o velho. – Ainda tem bóia pra eles?” (DILL, 1990, p. 29); “– Olha os modos piá. Esta é minha casa” (DILL, 1990, p. 30).

Assim como em *A caverna dos diamantes*, *Letras finais*, narrada em primeira pessoa pelo adolescente Oswaldo, trabalha com as formas coloquial e padrão da língua. Essas variações linguísticas são encontradas ao longo da narrativa feita por Oswaldo que, enquanto narra, faz uso da norma padrão. Entretanto, quando sua voz se estende para o discurso direto e/ou para a reprodução de cartas imaginárias (essas cartas são criadas na mente do protagonista, após ser sequestrado erroneamente), o personagem passa a utilizar a forma coloquial da linguagem:

Deixo a revista de lado e fico folheando o tal livro. A divina quimera, Eduardo Guimaraens. Estranho a falta do til assim como as pessoas estranham o dáblío no meu nome (DILL, 2005, p. 27).

- É só uma lembrancinha, pra não chegar de mão abanando na festa (DILL, 2005, p. 43).

Nas cartas, a linguagem assume uma função bastante importante na narrativa, pois sugere os sentimentos do protagonista Oswaldo em relação aos seus medos e ao amor que sente pelos pais: “Espero que vocês tenham me amado assim como eu amei vocês. Peço desculpas se algum dia fiz coisas ruins e decepcionei vocês. Não foi por gosto. Nunca tive intenção de magoar vocês, mas às vezes acontece” (DILL, 2005, p. 90). O tom pessoal e subjetivo se estende, ainda, nas cartas destinadas à garota Amanda. Nelas, a linguagem expressa, nas entrelinhas, o sentimento do jovem pela adolescente: “Nunca vou esquecer daquela carona no guarda-chuva que tu me deu. Foram momentos muito especiais para mim. Muito. Tanto que nem sei como definir” (DILL, 2005, p. 119).

Entretanto verificamos que a utilização da linguagem emotiva também se estende a outros momentos da narrativa. Com o sequestro e a prisão do adolescente em um cativeiro, por exemplo, o relato passa a ser repleto de angústia, de sofrimento e de falta de esperança, o que aproxima a trama de um tipo de discurso usado pelas narrativas policiais:

Vou morrer. É isso. Simples assim. Acabou o ar aqui dentro. Por isso não tenho mais dúvida. Sim, sem chances, é o meu fim, já tentei de tudo, já chutei, já esmurrei, já tentei gritar, já dei cabeçadas, joelhadas, usei os ombros, me sacudi feito bicho, com força, com raiva, depois com ódio, já fiz o possível e o impossível, até ficar calmo eu consegui ficar e, mesmo calmo, não encontrei solução, nem mesmo uma pista, por menor que fosse, de como sair desta armadilha mortal onde fui colocado e de onde – ao que tudo indica – só me tirarão morto, isso se minha família tiver a sorte de conseguir localizar meu corpo (DILL, 2005, p. 9).

A linguagem coloquial e as expressões tipicamente regionais (Rio Grande do Sul), por sua vez, também aparecem nos discursos diretos, cuja fala é dos sequestradores:

- Tu foi no súper, comprou teus troços pro regime e uma caneca pra dá de presente pruma guria. Certo?
- Claro.
- Mandou embrulhar a caneca?
- Não.
- Por que não?
- Ia embrulhar em casa.
- Sabe embrulhar pra presente? [...] (DILL, 2005, p. 55).

- O que vamos fazer?
- Pô, não tem jeito, já era.
- Como assim? Acha que a gente deve...?
- Acho.
- Bá, mas e se... (DILL, 2005, p. 87)

- É... Melhor não deixar pistas.

- Levamos o guri prum mato qualquer e resolvemos.
- Certo (DILL, 2005, p. 88).

Aliás, como vimos no tópico anterior, a respeito das temáticas trabalhadas nas obras, a obesidade é outro assunto citado no decorrer da narrativa. Por isso, em alguns capítulos (7, 12,17, 26, 31, 36, 45), observamos a presença de trechos de revistas que tratam sobre o tema e, também, sobre algumas formas de perder peso. Com uma linguagem altamente informativa e formal, essas passagens vão sendo distribuídas no decorrer da história:

Leio: A obesidade pode provocar hipertensão arterial, doenças cardiovasculares, diabetes, distúrbios do sono, problemas cérebrovasculares, redução no nível de HDL (o colesterol bom), osteoartrite e câncer. Dessa forma, pacientes obesos têm grande risco de apresentar doenças e distúrbios capazes de diminuir sua expectativa de vida, principalmente quando são portadoras da chamada obesidade mórbida (DILL, 2005, p. 31).

Leio: Começa as armas contra o problema:

Intradermoterapia: injeções de substâncias que destroem as células gordurosas.

Endermatologia: aparelho suga a pele amassando a gordura para que as células gordurosas possam ser absorvidas outra vez pelo corpo.

Liposaspiração: cirurgia plástica para retirada do excesso de gordura. [...] (DILL, 2005, p. 18).

A variação linguística é utilizada, no texto literário, como forma de aproximar a realidade ficcional e a realidade do leitor. A diversidade de linguagens introduzidas durante o discurso narrativo é responsável por capacitar o jovem leitor e dar verossimilhança ao texto construído por ele no decorrer do processo de leitura. Aliás, seu uso e sua adequação conferem à obra literária as intenções do autor em conferir veracidade às personagens e ao diálogo produzido por elas.

Em *Letras finais*, também encontramos o emprego da linguagem poética, que valoriza o texto na sua composição. Como o protagonista gosta muito de poesia, alguns textos poéticos aparecem em capítulos aleatórios. As poesias fazem parte de um livro intitulado *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, presente dado por Bruno (irmão mais velho de Oswaldo) ao protagonista. A introdução dessas poesias no livro não só expressa os sentimentos da personagem perante os dramas sofridos (a morte do único irmão, a descoberta do primeiro amor, o sequestro por engano), mas também impulsiona o leitor na criação de imagens mais aguçadas:

Arrisco o acróstico:

A teus pés

Me coloco

Até que me olhes

Nos olhos

Do modo como

Aparece nos meus sonhos (DILL, 2005, p. 23).

Copio da página 44 do livro *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens:

Voltei. Vi-te de novo. E o encanto, a que não tento

fugir agora, aviva o que findara aqui;

dói-me, outra vez, o mesmo estranho sofrimento

da hora em que te deixei, do instante em que parti.

[...] (DILL, 2005, p. 64).

Em *O clube da cova*, como em outras obras já analisadas, observamos uma linguagem que se estrutura entre o nível formal e o informal. No decorrer do discurso produzido pelo narrador, observamos o uso frequente da norma padrão, utilizada para relatar e descrever ao leitor todas as situações, lugares e aventuras vividas pelas personagens adolescentes Betina, Adelaide, Débora, Lauren e Neumar. Aliás, o estilo de linguagem usado pelo narrador e a forma com que os fatos vão sendo relatados a aproximam, em alguns momentos, da linguagem tipicamente jornalística. Isto é, com estilo mais objetivo, referencial, empático (com o intuito de projetar no leitor os sentimentos envolvidos na notícia) e com o uso de frases curtas e hipérbolas, aspectos encontrados no discurso policial:

Manhã de verão em Rio Vermelho. Domingo. A névoa e a temperatura em torno dos 15 graus destoavam da época do ano, mas não chegavam a ser incomuns. As pessoas da cidade costumavam dizer: aqui meteorologista morre de fome. Garantiam que as previsões mais seguras vinham da movimentação das formigas, da inclinação da soja, dos traços das nuvens e do cheiro dos hibiscos (DILL, 2007, p. 38).

No entanto, notamos durante a sequência narrativa o uso constante do discurso direto como forma de dar voz às personagens, no caso em questão, às personagens adolescentes. Verificamos a utilização de uma linguagem muito próxima do universo juvenil, responsável pela aproximação do objeto estético da realidade linguística desse leitor: “Tá brincando! Os homens de preto? Os caras do carrão? Eles. Tô na praça na frente da rodoviária. O carro tá estacionado. Acho que eles entraram no hotel” [...] (DILL, 2007, p. 51).

Outras características responsáveis pela construção da atmosfera juvenil, como a preferência musical, estão presentes nas obras literárias analisadas. Em *O clube da cova*, as personagens adolescentes Débora, Lauren, Betina e Adelaide discutem acerca do nome que

poderiam dar ao seu “clube secreto” e, durante a escolha do nome, o gosto musical vai aparecendo, o que marca a busca pela identidade:

- Club Debussy. “Club”, sem o “e” no final, pra ficar uma coisa mais charmosa e com essa pronúncia francesa, entenderam?
- Betina parou de gesticular. *Club Debussy, Club Debussy, Club Debussy*. E começou a embrulhar as mãos novamente.
- Gurias, por favor, o nome é bonito, tem charme, é elegante, chiquérrimo, pô. Adelaide, fala alguma coisa.
- Certo, eu falo. Quem é esse cara?
- Debussy? Meu Deus, é meu ídolo! Claude Debussy, o grande compositor francês! Nunca ouviram falar? Vivo tocando coisas dele no piano! (DILL, 2007, p. 20).

A inserção de letras e/ou de referências a artistas durante a trama marca não só a preferência das personagens adolescentes por determinadas bandas e músicos, mas também o desenvolvimento da identidade juvenil em meio à cultura pós-moderna. Encontramos, novamente, o uso de expressões típicas da região sul do Brasil, no caso, expressões do acento gaúcho nos discursos diretos: “Eu sei, gurias, eu sei disso, mas o jeito deles...” (DILL, 2007, p. 35); “Gracinha. Tu é uma gracinha, uma mistura de pianista com humorista” (DILL, 2007, p. 51).

Em outros momentos da trama, no discurso do narrador, verificamos a presença de uma linguagem intimista e, às vezes, nostálgica (no caso, triste). A utilização desse tipo de linguagem enfatiza certos aspectos, entre eles, os pensamentos, os sentimentos e os anseios das personagens adolescentes diante de diferentes situações e descobertas:

O armário pareceu agarrá-lo com seus enormes braços de madeira pronto a engoli-lo num pesadelo nauseante. Sentiu-se tombar para o lado esquerdo. Precisou apoiar a mão no assoalho, enquanto o corpo se derramava disforme, chocado. Não havia como não concluir: o senhor J. conhecia sua mãe e esperava que ela lesse o bilhete no quarto 19 do Hotel Nápoles. E a chave do quarto 19 fora pescada do bolso do cadáver no interior do Túnel da Saga. Neumar sacudiu a cabeça, afastando para longe suas conclusões. Tornou a olhar para o interior do armário. Junto à pilha de caixas, dos pares de sapato do pai. O labirinto entalhado na borracha da sola do pé direito tinha papel preso. [...] (DILL, 2007, p. 85).

Seus olhos queimaram e não podia mais fechá-los. De novo teve dificuldades para respirar e desejou que o velho e pesado armário o capturasse para sempre. Assim, não precisaria contar a ninguém o que encontrara no Túnel da Saga. [...] (DILL, 2007, p. 85).

Podemos afirmar que a inserção desse tipo de linguagem tem como objetivo aproximar o jovem leitor do universo íntimo dos seres ficcionais, tornando-o mais real na visão dele. A construção de imagens (criadas com o auxílio das figuras de linguagem, como a hipérbole), por sua vez, é responsável por tornar ainda mais expressivo o texto: “Os olhos verdes que tinha e por onde Neumar adivinhava um mar de lágrimas muito em breve” (DILL, 2007, p. 53); “Deixou a bicicleta escorada na parede já banhada pelo sol, não mais bloqueado pela barreira de cerração fora da época” (DILL, 2007, p. 56).

Em relação à narrativa *Dinamite ao meio-dia*, a linguagem é apresentada, na maior parte do texto, em discurso direto. No decorrer dele, cuja fala é das personagens adolescentes, notamos a utilização de uma linguagem muito próxima do universo juvenil, repleta de coloquialidade e de gírias:

- A gente sempre achou ela muito gata e a gente era muito a fim dela, meu – Kleison atalhou. - É, isso mesmo. No ano passado, quando ela ainda estudava aqui... a gente sempre tentou se aproximar...
- Mas ela nunca nos deu mole, meu.
- É. Então... – Kleber tentou sorrir.
- A gente resolveu sacanear você.
- É, foi isso, mil perdões, cara (DILL, 2007, p. 62).

Entretanto, quando não é utilizado o discurso direto, o narrador nos conta os acontecimentos por meio de uma linguagem altamente descritiva, repleta de detalhes e, às vezes, com passagens que buscam refletir as situações vividas por Hamílcar. Aliás, em algumas delas, notamos a inserção de pensamentos e de sentimentos do garoto:

Hamílcar viu a mão direita avançar em direção às costas do estranho. Dedos ossudos, compridos, unhas mal cortadas, cheias de lascas, cutículas, a pinta preta no polegar. Engraçado, pensou, até parece a minha mão. O sol do meio-dia encharcando o dia de luz, cobrindo tudo, enchendo de claridade prédios, calçadas, avenidas. Hamílcar não percebeu nenhum som: estava intrigado com a mão que não era a sua, mas é tão parecida, olha só, até a pintinha no polegar ela tem, sobressaltou-se. Os dedos se abriram lentos, aliás, tudo era lento, inclusive seu passo apressado em direção àquele estranho logo ali na frente pronto para começar a cruzar a avenida (DILL, 2007, p. 14).

[...] Hamílcar percebeu as batidas de seu coração, se deu conta de que seu coração era o único elemento acelerado naquele instante que custava a passar. Então descobriu aflito: a mão era sua mesmo (DILL, 2007, p. 14).

Às vezes contava seus sonhos para a mãe. O daquela madrugada preferiu guardar para si. Quando se acalmou no escuro do seu quarto percebeu a hora: passava um pouco das cinco da manhã. Continuo acordado fazendo

força para lembrar do pai. Achava que lembrava de algo. Dele segurando-o no colo, do cheiro dele, de como era alto (DILL, 2007, p. 47).

Verificamos, também, a inserção, em determinados momentos, da linguagem poética no decorrer do plano narrativo. A partir de seu caráter simbólico, essa linguagem possibilita a construção de imagens (às vezes, com uso de figuras de linguagem) por parte do leitor. No exemplo abaixo, identificamos a repetição das consoantes surda e sonora *p* e *b*, responsáveis pela marcação da musicalidade típica dos textos poéticos a partir da aliteração (repetição de consoantes no verso):

O céu tem um azul tão vivo que chega a enjoar os olhos de quem nele se detém demais. Um pássaro de plumagem marrom e bege sobrevoa a área. Bate as asas com preguiçosa indiferença fazendo círculos amplos e lentos. É grande, desajeitado (DILL, 2007, p. 42).

Embora trate de uma temática investigativa e misteriosa, a linguagem humorística está presente em diversas passagens de *Dinamite ao meio-dia*, o que, certamente, chama a atenção do leitor e aumenta sua receptividade:

- Tá lavando a mão por quê?
 - Kleber repetiu o gesto do amigo. Com um pouco mais de força.
 Hamílcar tinha algumas opções de resposta: *porque eu quero bater em vocês de mãos limpas; porque é o que as pessoas fazem depois do xixi; porque a água resolveu se atirar pra fora da torneira e achei melhor aproveitar; porque na verdade eu sou uma criatura anfíbia e retiro meu oxigênio da água; porque quando vocês entraram no banheiro o ambiente ficou tão imundo que deu uma vontade muito grande de me lavar* (DILL, 2007, p. 36).

A boca de Hamílcar despencou mais um pouco. Aceitou a oferta. O que será que esses caras tomaram no café da manhã? Anabolizante em excesso? (DILL, 2007, p. 61).

Além disso, diferentemente das demais narrativas analisadas, em *Dinamite ao meio-dia* não observamos o uso de expressões regionais típicas do acento gaúcho. Como a história ocorre na cidade de Curitiba, capital do Paraná, os traços linguísticos são característicos dessa região: “- Tá tudo aqui, moleque [...]” (DILL, 2007, p. 77); “- Pode falar se quiser, Hamílcar, não precisa ficar só repetindo esse ã-rã, tá bom? – ã-rã, quer dizer... tá bom... (DILL, 2007, p. 88); “- O bigodudo? – Exatamente, o poeta Paulo Leminski” (DILL, 2007, p. 101).

Em *Olhos vendados*, narrativa estruturada a partir de cartas (gênero epistolar), observamos a utilização de uma linguagem formal na sua produção, a qual é ressaltada até pelo radialista que as recebe: “Antes de ler a carta – bem escrita por sinal – entrei em contado

com o delegado Cléber Estevão, que está acompanhando de perto esse caso [...]” (DILL, 2007, p. 17). Durante a leitura da narrativa, o leitor tem a impressão de que as cartas foram escritas por um adulto, pois apresentam o uso de um vocabulário que segue a norma padrão da língua. A preferência por esse tipo de discurso tem a intenção de instaurar, na trama, uma atmosfera de suspense em relação à verdadeira identidade do criminoso, pois somente no final da história o leitor descobrirá que se trata de um adolescente de apenas 16 anos:

Não estaria com ela se já não tivesse planejado tudo com muita antecedência, com muito cuidado e, acima, de tudo, com muita discrição. Tudo, entende? Na extensão total de todos os detalhes. É o que os advogados definem como “premeditação”, certo?

Sei que o fato em si pode chocar, produzir revolta e aflição entre seus ouvintes, porém, isso não está em discussão no momento. Tudo em seu tempo.

Minha carta tem o intuito de apenas tranquilizar o balneário, impedir que todos vocês se afoguem no mar da boataria (DILL, 2007, p. 12).

Ao longo da trama, o uso de ironias e de diversos espaços vazios deixados pelo narrador aumenta ainda mais o mistério e a curiosidade do leitor acerca dos fatos relatados. Esses espaços, segundo Iser (1996), permitem averiguar como o receptor (leitor) do texto, no caso o jovem, reelabora sua leitura a partir da inferência da realidade. Logo, ler se configura um processo dinâmico, que transporta o leitor para além do texto quando ele deseja identificar o que está ausente ou obscuro.

Outros discursos podem ser encontrados no decorrer das cartas, entre eles: citações literárias (intertextuais), filosóficas, dicionarizadas e, principalmente, bíblicas, as quais asseguram ainda mais ao leitor que se trata de um sequestrador adulto e com alto grau de conhecimento:

Do sábio Livrinho Cinza, extraio palavras para os angustiados: “Bem aventurados os que choram, porque eles serão consolados”, Matheus 5:4 (DILL, 2007, p. 13).

PS: Aos ameaçados de infortúnio, o Livrinho Cinza diz: “O Senhor está comigo, não temerei o que pode fazer o homem”, Salmo 118:6 (DILL, 2007, p. 19).

[...] O tempo é inexorável, destrói. Está assassinando, extinguindo a beleza diante de nossos olhos sem que nada possa ser feito. Ela está morrendo a cada segundo, caminhando para o abismo mesmo sabendo da existência do abismo (DILL, 2007, p. 22).

Louco. Vejamos o que o Aurelião informa a respeito: “Que perdeu a razão; alienado, doido, demente; que está fora de si; contrário à razão ou ao bom senso; insensato” (DILL, 2007, p. 30).

Entretanto, mesmo que o enredo esteja construído por meio das cartas e que estas apresentem o cuidado com a linguagem, notamos que os diálogos entre o radialista e alguns familiares de Marina e entre o sequestrador e a jovem são elaborados com a linguagem não formal, cotidiana:

RADIALISTA: E qual é o apelo que a senhora faz, dona Jurema?

DONA JUREMA: (chorando)... que esse... essa pessoa aí... que tá com minha filha, que por amor de Deus (palavras incompreensíveis)... que eu não aguento mais... (mais palavras incompreensíveis) não e faz... e peço por amor de Deus que devolva minha filha... que ela... é... a única coisa que eu... tenho nesse mundo... por amor de Deus... como é que eu vou viver sem a minha filha... que é a coisa que eu mais amo nesse mundo... aí, meu Deus, a gente não tem dinheiro... mas a gente arranja, eu roubo o banco... aí, meu Deus... por amor de Deus... a minha filha... aí, meu Deus... (DILL, 2007, p. 55).

EU: Ligeirinho, ligeirinho, não tenho o dia todo e vou te avisando que não tô de bom humor hoje...

MARINA: Tá, tá. Na verdade as gurias todas eram meio apaixonadas pelo Edson, sabe como é, coisa de adolescente...

EU: Adiante.

MARINA: Bom... aí eu sempre ficava olhando pra ele e achava que ele nem sabia que eu existia até que um dia ele me pediu pra ajudar a guardar as bolas de vôlei depois da aula... a gente tava na sala dos professores, a sala tava vazia, aí ele perguntou se eu já tinha virado mulher e eu não entendi direito, aí ele... (DILL, 2007, p. 83).

A linguagem jornalística também ocorre em algumas das cartas enviadas ao programa de rádio. Nelas, o sequestrador insere notas de jornais da região, as quais abordam a 'prisão' da jovem Marina Helena Fontana:

ZERO HORA: A paz no balneário de Consolo foi quebrada há duas semanas. Maria Helena Fontana, 18, está em poder de um sequestrador dono de uma peculiaridade que beira a insanidade. O criminoso mantém correspondência diária com o radialista Alcir Alves, apresentador do programa Bom-Dia Litoral, na Rádio Consolo, e através de suas cartas – algumas ilustradas com fotos – conta, como tem proporcionado um tratamento cruel que, acredita-se, inclui estupros, à refém, a quem se refere como “Hóspede” (DILL, 2007, p. 78).

CORREIO DO POVO:

Um sequestrador está deixando inquieta a população de Consolo, no litoral norte do estado. A polícia local informa que o sequestrador ainda não

manteve contato telefônico com a família de Marina Helena Fontana, 18, sumida há mais de duas semanas. Em vez de telefonar, ele envia cartas ao programa Bom-Dia Litoral, comandado pelo radialista Alcir Alves, da Rádio Consolo, e dá detalhes sobre o modo como vem tratando a jovem (DILL, 2007, p. 78).

No entanto, o estilo jornalístico com frases curtas, descritivas e de fácil entendimento ao leitor é restrito no decorrer da obra. Ao longo do texto, ele é empregado apenas em uma das vinte cartas enviadas pelo sequestrador à rádio, pois a ênfase é atribuída ao discurso pessoal do criminoso no decorrer das cartas.

Na verdade, a linguagem jornalística é constantemente utilizada nas obras juvenis de Luís Dill. Como visto nas narrativas analisadas anteriormente, *Beijo Mortal* também insere em seu conteúdo linguístico elementos que a aproximam do gênero, entre eles, a linguagem objetiva, descritiva, investigativa e repleta de depoimentos (típica dos enredos policiais). Organizada em treze capítulos, sua originalidade linguística não se restringe ao uso da linguagem jornalística; ela também é vista na multiplicidade de discursos que se entrelaçam no decorrer da história. Por meio do narrador onisciente, o qual, em determinados momentos da obra, restringe sua fala e dá espaço para o discurso direto, outras variações da língua podem ser percebidas pelo leitor. Aliás, é durante esses discursos que as personagens adolescentes ganham voz e as expressões típicas do universo juvenil aparecem, tais como: linguagem coloquial, gírias, termos pejorativos, estrangeirismos, expressões regionais (Rio Grande do Sul) etc, o que facilita a identificação do leitor com as personagens adolescentes:

- Tu viu aquilo, brother? – molda no ar o corpo da moça.
- Ah – Francisco ri. – Tá falando da loira, né?
- Cara, ma-ra-vi-lho-sa. Quem é? pelamordedeus...?
- Francisco explica em linhas gerais e acrescenta:
- Não é pra ti nem pra mim. Muita areia. E outra: tem namorado. E pior: lutador de alguma coisa (DILL, 2009, p. 12)

- Vambora? – Guilherme os traz de volta ao propósito da reunião.
- Pra já – Bentinho se apresenta.
- Cabeça em dúvida:
- Os caras vão tá lá?
- Garantido – Guilherme fala. – Eles tão sempre lá. Toda a noite. Nunca vi. Jogam todos os dias. Se acham donos do campinho.
- Ah, tá – Cabeça está satisfeito.
- Só não pode é tremer – Bentinho adverte. – Negócio aqui é pra macho, não é pra frouxo, Cabeça. Bicho vai pegar (DILL, 2009, p. 27).

- Como é o nome do otário? – Bentinho pergunta.
- Nome do vagabundo é Guga – a resposta de Guilherme sai firme, transmite segurança, certeza do que é preciso ser feito.

- Ele vai tá lá? – Bentinho insiste. Agora não quer voltar atrás, chegar lá e não encontrar ninguém, deixar pra outro dia. [...] (DILL, 2009, p. 42).

Como uma novela policial, o narrador vai construindo a história por meio de um relato altamente descritivo. A partir de uma linguagem objetiva, ele retrata não só as ações e a aparência das personagens, mas também a atmosfera violenta que permeia toda a trama:

Enfia a primeira bala no tambor do 38 e sorri. A penugem escura na promessa de bigode se move com graça quase infantil. Os traços suaves do rosto desmentem o olhar contaminado por raiva bandida. Guilherme, 14 anos, corpo esguio, usa camiseta reserva da seleção brasileira de futebol. Gosta de azul-escuro. Bermuda e tênis de skatista. Sopesa a segunda bala: encanta-se com o dourado da cápsula e a ponta escura do projétil. [...] (DILL, 2009, p. 7).

Esse tipo de narração, que se aproxima de um relato (oral), é encontrado nas entrevistas realizadas pelo protagonista, o garoto Francisco, com as testemunhas da morte de sete adolescentes em um campinho de futebol. No entanto, a linguagem utilizada é carregada de emoção, dado que as personagens relembram a tragédia e a violência ocorridas naquela noite:

- Foi horrível, moço – ela sublima.
- Muitos tiros?
- Muitos.
- Quantos atiradores? – tenta voltar-se a se focar exclusivamente na entrevista. Decide: não é hora para avaliações morais e éticas. Quer a verdade. É o que o move.
- Não sei. Mas para mim todos os três atiraram. Minhas vistas... nessa idade, sabe como é... Vi também a fumaceira. Foram uns quantos tiros. Dez, doze, não deu pra saber (DILL, 2009, p. 21).
- Fiquei com o coração num aperto que só vendo. Coração de mãe, sabe?
- Ah-rã.
- Fiquei pensando no desespero das mães daquelas crianças – os olhos escuros da mulher se iluminam e se inundam.
- Ah-rã. E, ãh... os guris baleados?
- Ué, ficaram lá, né? [...] (DILL, 2009, p. 22).

[...] Olhei pra todos, o Guga era o bem na ponta, olhei, olhei, aí o camarada que tinha ligado pra mim apontou o dedo – imita o gesto -, Olha aí, cara, ele falou, esse daí não é o Guga? Me deu maior frio na barriga, cheguei perto, sirene na Brigada Militar já se ouvindo, olhei e disse: Não. Ele tinha sangue no peito e no pescoço. Tinha sangue e furos no rosto, um na bochecha e outro no lado da testa, mas, sei lá, não consegui reconhecer. E ele não tava deformado nem nada. O rosto tava normal, quer dizer, sei lá, eu olhei de novo e falei. Não é ele, cara. E o meu camarada me cutucando: É o Guga, cara, é o Guga, olha aí (DILL, 2009, p. 38).

Outro aspecto curioso na linguagem da narrativa *Beijo mortal* é a inserção, no final de alguns capítulos (2, 5, 8, 11, 14, 17), de trechos com caráter poético, que possuem relação com a parte narrada anteriormente. Esses fragmentos, aparentemente soltos no final dos capítulos, aparecem intitulados como *Do Caderno E*, fazendo referência aos típicos cadernos jornalísticos, mas, nesse caso, com perfil poético. Esses fragmentos têm função analógica com o assunto que será desenvolvido em cada capítulo, ou seja, dão indícios (pistas) que aguçam a curiosidade do leitor acerca daquilo que ocorrerá durante a trama:

Do Caderno E

Na madrugada, depois de todos, depois de tudo, o céu parece mais amigável. É um conforto lembrar da luz azulada daquele olhar (DILL, 2009, p. 17).

Do Caderno E

Ter medo significa amar? Será que é possível amar sem medo? Ou ter medo é a face da covardia de não tentar? (DILL, 2009, p. 34)

Do Caderno E

Hoje um “Oi” inesperado. Seguido de um “Tudo bem?”. Mesmo as mínimas coisas são duradouras (DILL, 2009, p. 50).

A escrita jornalística é encontrada, pela última vez, nas páginas finais do livro, em que o jovem leitor se depara com um *blog*, denominado de *Projeto O giva* (paratexto), idealizado pelo adolescente Francisco. Nele, o protagonista reforça algumas informações a respeito da tragédia:

Lembram a chacina ocorrida na Praça Oberdã Pontes há seis meses? Pois é. Todo aquele banho de sangue foi provocado por uma simples troca de beijos. Eu sei, parece maluquice deste dublê de jornalista, mas foi exatamente como aconteceu. Lembram o resultado? Eu conto: sete meninos foram mortos a tiros por três pistoleiros também jovens, todos menores de idade. [...] (DILL, 2009, p. 100).

Tudo começou em escola estadual, dias antes do tiroteio. Depois de “ficar” numa festa com G. P. W., 15, a menina T. J. M., 14, resolveu trocar beijos com F. S. S., 14. Flagrados por G. P. W., começou forte rivalidade entre os meninos. Conforme relatos de colegas mais chegados, a tal rixa entre eles se resumia a gracinhas e agressões verbais. Ninguém esperava por nada parecido ao que ocorreu. G. P. W. teria planejado encontrar F. S. S. para tirar satisfações. Foi ao encontro armado de revólver calibre 38 com numeração raspada (DILL, 2009, p. 101).

Em *Decifrando Ângelo*, além da linguagem, a própria disposição da história é feita com o intuito de introduzir o universo jornalístico na narrativa. Construída com base em um roteiro de documentário, a linguagem apresenta algumas das características do gênero, tais como: caráter autoral, uso de imagens e de depoimentos (funcionando como documentos), recurso ficcional e categoria narrativa. Entretanto, como se trata de uma obra literária juvenil, diferentemente do documentário jornalístico há a presença de um narrador onisciente, cujo papel é introduzir a história ao jovem leitor:

Às 10h30min todos na escola ouviram o tiro. Na hora a grande maioria não entendeu o significado do estouro. Alguns risinhos foram ouvidos, desenhados pelo susto. O silêncio posterior deixou o ar cheio de uma áspera expectativa. No minuto seguinte o grito agudo da funcionária pôs fim à inocência. Todos se assustaram. E ninguém mais esqueceu o som (DILL, 2012, p. 7).

Também encontramos, antes de cada depoimento, um tipo de apresentação dos jovens que farão parte do projeto e a descrição do local em que será realizado cada depoimento:

Abraão Zielinski tem barba ruiva, já cheia para a pouca idade. Cabelos crespos e igualmente ruivos, presos em rabo de cavalo. O rosto é fino, nariz adunco, olhos escuros. Veste jeans envelhecido, tênis de solado baixo, camisa xadrez com os botões abertos para deixar à mostra a camiseta preta com a imagem de Eddie Vedder em laranja. Senta sobre a tampa da mesa, está na primeira fileira, as classes da sala de aula alinhadas, costas levemente encurvadas. Não se vê mais ninguém ao fundo, apenas cadeiras e classes. Ele parece tranquilo (DILL, 2012, p. 9).

Ela fecha a porta do quarto. Usa minissaia preta, blusa preta curta, o piercing brilha na barriga ainda bem bronzeada. Tamancos de salto igualmente pretos. O sutiã ressalta-lhe os seios, embora isso não seja necessário. Os cabelos negros estão alisados e o gloss dá volume aos lábios. Grandes argolas douradas nas orelhas, piercing de ouro na narina esquerda. **Adriane da Silva** sorri sem economia, dentes avantajados e brancos, queixo prógnato. Senta-se na cama, cruza as pernas recobertas por discreta penugem dourada, mãos sobre o joelho (DILL, 2012, p. 12).

A construção da obra em formato de documentário, portanto, faz que ela valorize certos aspectos em sua linguagem, dentre eles: a oralidade, a linguagem informal, as expressões típicas do universo juvenil e os traços regionalistas típicos do acento gaúcho:

[...] Pra mim o Ângelo era um cara dos mais normais aqui do colégio. Tá, tá, tem gente agora falando que ele era meio caladão, ficava na dele, mais isso pra mim não quer dizer nada. Grande coisa se o cara não era palhaço da turma. Ah, lembrei de uma coisa. Eu sei que ele tinha uma coleção daqueles

aviões em miniatura, sabe? Montava e pintava. Era um lance assim, tipo passatempo (DILL, 2012, p. 15).

[...] Rá! Falei pra ele desencanar. Falei assim: “Pô, meu, sai dessa, mulherada a mil por aí e tu querendo te amarrar numa só?”. Aí o Ângelo virou, olhou pra mim, mas olhou bem no meu olho, sabe como é? Aquela olhada de quem vai dizer um negócio megassério. E o Ângelo falou assim: “Trentini, tô mais do que amarradão. Tô perdido, brou” (DILL, 2012, p. 19).

Não é massa? Peraí. Ô, mané? É tu mesmo. Sai fora, banheiro aqui tá interditado. Faz assim, fica de plantão aí na porta e não deixa ninguém entrar, a gente tá fazendo uma filmagem. Entendeu? Aí, beleza, brigadão (DILL, 2012, p. 40).

Como o Ângelo nunca deu a mínima pra Giovana, ela preferiu falar mal da Letícia. Normal, né? Guria mais falsa, mais fofqueira (DILL, 2012, p. 30).

[...] Nesse encontro ele falou de ti. É de ti, JB. Não faz essa cara de espanto, brou. Ele disse que te achava um cara irado. É, ele gostava de ti. Aliás, ele gostava de pouca gente ali da turma (DILL, 2012, p. 59).

Além da linguagem altamente coloquial, a narrativa *Decifrando Ângelo* apresenta, em alguns dos depoimentos dados pelos adolescentes, o uso de expressões estrangeiras, o que marca também o papel da linguagem na construção da identidade juvenil. Podemos dizer que a sua introdução no vocabulário materno revela o gosto dos jovens por diferentes mídias, tais como: filmes, músicas, documentários, jogos virtuais, séries televisivas etc, todos marcados, claro, pela presença da língua estrangeira:

Não vou mentir pra vocês: foi uma coisa, como eu posso colocar? Foi uma coisa, assim, bem... Disgusting. É o termo preciso. Disgusting. Eu tinha ido ao banheiro. Era uma aula de Biologia. Very boring, by the way. Sorry teacher. Quando saí do banheiro e tava voltando pra sala de aula eu vi o Ângelo e... Bom, foi tudo muito rápido. Parecia uma cena de filme. Não parecia real (DILL, 2012, p. 24).

Cara parei de puxar papo com ele, passei a ignorar o Ângelo. Hmmm, *flaro e te die e ão ere amigo*, hu-rum, cara, isso aqui tá uma maravilha, calma eu sei, já repito, hmmm, dos deuses... Eu disse: claro que ele tem direito de não querer falar comigo. Mas eu também o direito de não querer falar com ele (DILL, 2012, p. 32-33).

No decorrer da história, ocorre a presença de um fragmento traduzido da música *Seasons in the Sun*, da já extinta banda americana *Nirvana*. A letra é recordada por um dos adolescentes entrevistados, a garota Juliana Ribeiro Gonçalves, que viu o garoto Ângelo, dias antes da tragédia, escutando a canção em uma aula. Podemos concluir, então, que a introdução de letras ou de pequenos fragmentos de músicas tem a finalidade de expressar

sentimentos das personagens que as escutam. Nesse caso específico, ela foi inserida como um indício da tragédia que estava para acontecer: a morte da adolescente:

[...] Imprimi nessa folha a letra da música que o Ângelo estava escutando quando sentou do meu lado. Queria ler só a primeira parte da “Seasons in the Sun”. Diz assim: “Adeus, meu amigo, é duro morrer quando todos os pássaros estão cantando no céu, agora que a primavera está pelos ares, lindas garotas estão em todo lugar, pensando em mim e eu vou estar lá” (DILL, 2012, p. 35).

A preferência do autor pela utilização e alternância entre linguagem formal e informal continua na narrativa *Sombras no asfalto*. Narrada em terceira pessoa, a obra apresenta um ritmo acelerado durante a narração dos acontecimentos vividos pela protagonista, a adolescente Cora. Por isso, observamos alguns aspectos na linguagem, por exemplo, o uso de frases curtas: “Estranhíssimo. Passou as mãos pelo corpo. Olhos braços e pernas. Nenhuma dor, apesar de marcas roxas. Alguma batida? Queda? Estranho. [...]” (DILL, 2011, p. 19), muitas vezes, em tom imperativo: “- Corre! - Como é? Alô? - Corre, sai daí!” (DILL, 2011, p. 23). Nesse caso, elas são responsáveis por impulsionar as cenas seguintes, dinamizando-as e aumentando a tensão e a expectativa do leitor ao longo do processo de leitura.

No decorrer da trama, algumas situações vividas pela adolescente Cora fazem que ela se lembre de trechos da obra literária *On the Road* (1957), do escritor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969). A referência ao livro surge em momentos de angústia e de tensão na narrativa, por exemplo, quando a garota entra na caçamba de uma caminhonete desconhecida, carregada de móveis, com o objetivo de fugir do posto de gasolina e do homem sem a perna direita: “No interior de seu estômago crepitaram borbulhas geladas. Teve a plena convicção de que lembranças cruzaram por trás de seus olhos. *On the Road*? Jack Kerouac? A imagem passou rápido demais, não teve condições de resgatar e dissecar seu conteúdo. A impressão foi forte a ponto de convencê-la a ser vítima de amnésia” (DILL, 2011, p. 53). Ou ainda, quando Cora, após conhecer Ed, o dono da caminhonete, observa uma mulher atear fogo na mobília. Essa cena leva a adolescente a se lembrar de um ex-colega de sala de aula e novamente do livro encontrado na gaveta de um dos móveis: “O fogo a fez lembrar *On the Road* queimando dentro da gaveta. Fernando falava muito do livro e como ele, às vezes, sonhava em sair para conhecer o mundo todo usando o dedão e o passaporte” (DILL, 2011, p. 68); ou quando Cora e Ed param em um restaurante para o café da manhã, e ela vai até o toalete onde encontra, na porta do banheiro, frases que remetem à obra de Jack Kerouac:

Noite voraz da estrada.
 Vida vazia de um fantasma.
 Bebida forte como um veneno.
 Um amor irado e invejoso.
 Rostos sombrios de homens
 Por trás das roseiras.
 Reluzente imensidão.
 Siga em frente você está na estrada.
 que leva ao paraíso (DILL, 2011, p. 102).

A referência ao livro na obra corresponde, portanto, ao desejo da personagem em construir um caminho próprio, ou seja, a busca da própria identidade, aspecto típico do universo juvenil.

A linguagem jornalística é novamente utilizada pelo autor nessa narrativa juvenil. Por meio de uma reprodução de página de jornal, inserida nos capítulos finais da trama, o leitor é informado acerca de dados sobre o seu futuro, os quais serão a chave para desvendar a aventura de Cora: “Morre estudante em coma – A ESTUDANTE Coralina Luz, de 16 anos, morreu no início da tarde de ontem na Santa Casa de Misericórdia depois de ter permanecido dois dias em coma.” [...] (DILL, 2011, p. 105). Após a notícia da morte de Cora, observamos, na fala do narrador, a inserção do discurso indireto livre (resultante da mistura dos discursos direto e indireto), responsável pela instauração da voz e do pensamento da personagem, o que reforça a atmosfera de tensão e de suspense da descoberta da protagonista:

Os olhos vagavam também pelas outras manchetes, todas relacionadas à matéria principal. Primeiro de abril. Dia dos bobos. Lógico. Primeiro de abril com direito a superprodução. Caças supersônicos, motos velozes, vilões sem perna, caverna romântica, bolsa repleta de dinheiro, jornal de mentirinha. No momento, tudo o que precisava era ver o fim da encenação (DILL, 2011, p. 117).

Assim como acontece nas demais narrativas analisadas, em *Sombras no asfalto* verificamos a presença de expressões regionais, típicas do Rio Grande do Sul. As expressões surgem em algumas das lembranças de Cora a respeito de algumas colegas da escola que costumavam sair para beber em um bar chamado *Barril de Pólvora*: “Bah, tomei todas no Barril! E eu então: nem dormi, vim direto. Só sei, gurias, que eu nem lembro como é que fui parar em casa” (DILL, 2011, p. 19). A utilização e a opção do autor em inserir em suas obras essas expressões do acento gaúcho ressaltam a sua preferência pelas marcas regionais típicas da sua terra natal.

4.6 AMBIENTAÇÃO: O ESPAÇO E O TEMPO

A ambientação se define como um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). São processos utilizados pelo autor para que a descrição do espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc) seja entrevisto em um quarto de significados mais complexos, participantes esses da formação do ambiente. A partir dessa reflexão, a análise da ambientação em uma determinada obra literária juvenil se mostra fundamental tanto no que se refere à organização do espaço literário quanto à representação de uma concepção a respeito do mundo e da sociedade para o jovem leitor.

Segundo Cândida Vilares Gancho, em seu livro *Como analisar narrativas* (Ática, 2002, p. 17), “o espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa”. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedades de espaços; por outro lado, se a narrativa for repleta de peripécias (acontecimentos), existirá um número maior de espaços no decorrer da narrativa. Como elemento da estrutura narrativa, o espaço tem funções fundamentais, por exemplo, “situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas nas personagens” (GANCHO, 2002, p. 17). Portanto, assim como as personagens, o espaço pode ser caracterizado em trechos mais descritivos, ou, a partir das referências espaciais, pode estar mais fragmentado ao longo da narração. Nesse caso, o leitor é capaz de identificá-lo como espaço fechado ou aberto, espaço urbano e rural e assim por diante.

Além disso, para Reis e Lopes (Almedina, 1998), o termo espaço, de um modo geral, compreende os componentes físicos que servem de cenário para que a ação venha a acontecer, ou, ainda, leva em consideração as atmosferas de espaço (espaço social e espaço psicológico). O espaço físico de determinada história pode ser representado pela extensão de uma cidade ou a privacidade de um espaço interior, conforme a configuração e a descrição feita pelo autor. O espaço social, por sua vez, é formado no decorrer da descrição de tipos e figurantes, isto é, de vícios e deformações presentes na sociedade. A introdução e o trabalho com o espaço social funcionam, portanto, como domínio em estreita conexão com as personagens, o que permite que o espaço psicológico constitua-se em função da necessidade de mostrar as atmosferas densas e perturbantes projetadas sobre o comportamento, normalmente conturbado, das personagens.

Em relação ao tempo, outro elemento que faz parte da ambientação, para Nunes (Ática, 1995), é a ideia de que tempo é conceitualmente múltiplo: o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção. Essas recobrem, em vez de uma identidade, “relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico” (NUNES, 1995, p. 23). O que interliga essas noções comuns, possibilitando falar de relações variáveis, é, portanto, o conceito mais geral de mudança como passagem ou transição entre estados que perduram. Logo, o tempo físico, o tempo cronológico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo linguístico são formas diferentes do tempo real. Nas obras ou nos textos literários eles se mostram inseparáveis do mundo imaginário, projetado, acompanhando, assim, o estatuto irreal dos seres, dos objetos e das situações narradas.

No que concerne ao espaço físico das narrativas analisadas, observamos a predominância do espaço urbano típico das sociedades pós-industriais, com todas as características físicas e ideológicas que as envolvem, em detrimento do espaço físico rural. Entretanto, em alguns casos, como na narrativa *A caverna dos diamantes*, observamos que o espaço físico mais utilizado é o rural, pois uma grande parte da narrativa ocorre em lugares afastados da cidade de Rio Vermelho, Rio Grande do Sul, onde os adolescentes Noslen e Elias residem. Mesmo se diferenciando das demais narrativas do *corpus* no que se refere ao cenário, esse texto foi escolhido por apresentar pontos em comum com o gênero literário policial, os quais verificaremos no tópico destinado a esse estudo.

No decorrer da história, notamos claramente a predominância do espaço rural em detrimento do urbano. No começo da história, com o pretexto de acamparem, os garotos resolvem investigar qual é o segredo de um antigo castelo conhecido por todos os moradores de Rio Vermelho como o Castelo de Hitler, por abrigar um velho alemão nazista. Ao longo da narração, descobrimos que o Castelo não ficava na cidade, e sim muito longe dela: “O Castelo ficava a uns 10 quilômetros de Rio Vermelho. Contavam que ali vivia um alemão nazista” (DILL, 1990, p. 6). Ainda durante a história, outros espaços físicos vão sendo utilizados pelos garotos, todos eles aparentemente inseridos no cenário rural, como, no caso, o galpão abandonado: “Tudo o que eu sabia sobre o galpão abandonado é que ficava perto da estrada de terra. Não via a estrada, mas seguia Noslen, porque ele sabia o que estava fazendo” (DILL, 1990, p. 15); a casa do velho (senhor que encontra os adolescentes no galpão): “A casa do velho não ficava muito longe. Era de madeira e me lembrou a cabana do Daniel Boone. Havia

uma chaminé de pedra e uma outra cilíndrica por onde saía uma fumacinha branca” (DILL, 1990, p. 28-29) e a região montanhosa, conhecida como *Boca Del Diablo*: “Caminhamos até a torre de pedra de onde se tinha uma vista linda da praia. Podia se ver Consolo também. A única maneira para chegar onde estávamos era através de um caminho sinuoso do lado direito do morro” (DILL, 1990, p. 40).

Em relação ao espaço social (constituído pelo ambiente social, representado, por excelência, pela sua ligação com as personagens), observamos a descrição de diversos modelos. Em *Sombras no asfalto*, por exemplo, com o objetivo de voltar para casa e descobrir qual é o mistério por trás dos objetos encontrados no hotel, a garota Cora (protagonista da trama) percorrerá diferentes lugares no decorrer da trama. A história começa quando a adolescente amanhece em um hotel (Hotel Vitória), de beira de estrada; a partir daí, o suspense e o mistério ganham força na narrativa. Assim como a ação, que ocorre em ritmo acelerado, os espaços também vão sendo modificados e ganham perspectivas diferentes ao se relacionarem com os pensamentos e os sentimentos da jovem: “Saí do hotel pela janela, porque alguém me ligou. Pois é, tinha um telefone no quarto. A pessoa era mulher, e agora, pensando bem, parecia a voz da minha mãe, por mais ridículo que isso possa parecer” (DILL, 2011, p. 91); “Fui para beira da estrada e peguei uma carona com um casal de velhinhos. Eles pararam em um posto de gasolina pra comer pastel e aí eu vi o cara sem a perna, de muletas. Pulei para dentro da caminhonete por que achei que ele tava me perseguindo” (DILL, 2011, p. 91). Além disso, a amnésia de Cora é um dos fatores responsáveis em fazer que a adolescente inicie uma trajetória desesperada para voltar para casa. Os diversos lugares percorridos por ela nada mais são do que reflexos do seu inconsciente, que ganham formato real na narrativa.

No que diz respeito à descrição do espaço psicológico (composto pelo espaço interior da personagem, com base nas suas vivências, nos seus pensamentos e sentimentos), a narrativa *Olhos vendados* merece destaque. Seguindo a linha da ficção memorialística, a obra é construída por meio de cartas, trabalhando com a literatura de cunho íntimo, confessional, subjetivo. Centrada na personagem, na sua fala e na sua perspectiva como uma forma de representação do *eu* ficcional, a ambientação é construída a partir das memórias, das lembranças da infância do protagonista, todas elas marcadas por inúmeros sentimentos: “Quando eu tinha quatro ou cinco anos, apaixonei-me por uma mocinha loira da vizinhança. Não lembro seu nome nem a cor dos seus olhos. Mas a paixão era real, perturbadora e me fazia sofrer além do que eu precisava ou do que merecia” (DILL, 2007, p. 73-74). O espaço físico, por sua vez, divide-se em dois: a rádio onde é apresentado o programa semanal *Bom-Dia Litoral* e o cativado (casa e quarto) onde o sequestrador mantém sua vítima: “É assim que

chamo o lugar mais bonito da minha casa. Tem quase 20 metros quadrados, não é úmido; tem boa ventilação, apesar da falta de janelas; não é exageradamente quente nem frio [...]” (DILL, 2007, p. 29).

Em *Letras finais*, encontramos novamente a presença do espaço psicológico. É por meio da inserção dele que o leitor tem acesso à confusão de sentimentos vividos pelo protagonista da trama, o adolescente Oswaldo. As situações conflituosas vão sendo expostas pelo próprio garoto no decorrer da história, entre elas, estão: a perda do irmão mais velho: “Todavia tenho saudade do meu irmão. Os anos passam e a lembrança dele fica mais e mais embaçada” (DILL, 1990, p. 86); o problema com a obesidade: “Detesto quando me dizem isso. Sou gordo, não deficiente físico. Consigo me locomover muito bem. A raiva começa a turvar o sangue” (DILL, 1990, p. 54); a descoberta do primeiro amor: “Amo a Amanda de um jeito que dói, é um troço dentro do peito, lá no fundo, uma espécie de pressão, de calor e de frio ao mesmo tempo. Nunca senti isso antes” (DILL, 1990, p. 97); e, por fim, o sequestro: “Sim, vou morrer, a garganta está seca, forrada de pimenta (engraçado pensar nisso, eu sempre gosto de comida apimentada), meus olhos veem o escuro como mancha, uma forma esbranquiçada, nebulosa” (DILL, 1990, p. 9-10). Todos esses espaços permitem a identificação e a aproximação do jovem leitor com o universo narrado.

Ao ler ou ouvir uma história, o leitor se apropria das imagens propostas pela narrativa, concretizando-as pela particularidade de seu imaginário. Nessa perspectiva, a descrição do espaço físico, social e psicológico é de fundamental importância na construção e na reflexão por parte do leitor sobre seu próprio lugar social. Nas obras juvenis de Luís Dill, a descrição e a análise dos tipos de espaços são formas de evidenciar a alta qualidade estética contida em cada uma delas, mesmo estas sendo produzidas e publicadas em épocas diferentes. Notamos, portanto, que o espaço é parte indispensável não só por ser um dos elementos da estrutura narrativa, mas também por auxiliar o leitor na construção e na aproximação do objeto estético. Aliás, no caso da narrativa policial, Flávio Rene Kothe, em seu livro *A narrativa trivial* (Editora Universidade de Brasília, 1994), afirma que a unidade de lugar serve para circunscrever a um mínimo o número de suspeitos, constituindo uma necessidade do gênero como tal, pois é preciso fornecer ao leitor todos os elementos suspeitos. Com isso, leva-se o leitor a crer que é culpado quem não é e que quem está acima das suspeitas justamente é aquele que cometeu o crime.

A respeito do tempo (outro aspecto relevante na formação da ambientação), verificamos que, nas oito narrativas analisadas, ele é trabalhado de modo diferente em cada uma delas. Uma grande parte das obras selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa não

apresenta uma ordem cronológica linear, ou seja, estão repletas de recursos temporais, como *flashbacks*, *prolepses* e o formato *in-ultimas-res*. Entre as narrativas que fazem uso dessas técnicas, estão: *A caverna dos diamantes*, *Letras finais*, *Dinamite ao meio-dia*, *O clube da cova*, *Olhos vendados*, *Beijo Mortal*, *Sombras no asfalto* e *Decifrando Ângelo*. Todas elas constroem suas histórias a partir da antecipação e da intercalação (presente e passado) de alguns momentos vividos pelos próprios protagonistas e outros pelas demais personagens presentes nas histórias. Por exemplo, em *Letras finais*, além da temática, um fator que chama a atenção do leitor é a forma com que Dill constrói a ordem cronológica dos fatos. Durante a leitura, observamos que os fatos narrados não seguem uma sequência temporal e vão sendo trabalhados como se fossem *flashes* das lembranças do adolescente Oswaldo. Em alguns capítulos, aparecem textos lidos pelo garoto, que são a chave para que o leitor compreenda suas preocupações, entre elas, a obesidade na adolescência e as formas de perder peso. Em outros, encontramos: poemas do livro *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, a descrição de uma palestra que ocorreu em seu colégio, trechos de revista sobre obesidade, orações, cartas imaginárias e poemas ‘escritos’ pelo próprio Oswaldo para seus pais e para Amanda. Todos esses momentos, lembranças do protagonista, vão e vêm durante a trama sem que haja um encadeamento cronológico linear.

Ao compararmos a estrutura temporal das narrativas de Luís Dill com a da narrativa policial, a unidade de tempo – a motivação, o crime e seu deciframento – tende a ocorrer no curto espaço de horas e dias. Esse aspecto é o responsável por atribuir tensão ao enredo, pois todo intervalo temporal “fora do mínimo necessário é um desperdício de energias, uma letargia que pode levar o leitor ao enfado” (KOTHE, 1994, p. 105). Nessa perspectiva, a construção da ambientação nas narrativas juvenis é feita a partir da descrição dos lugares e do tempo, mediando o leitor para que ele próprio seja capaz de construir os sentidos para o texto.

4.7 NARRADOR E FOCO NARRATIVO

Segundo José Larrosa, em seu texto *Narrativa, identidade y desidentificación* (Laertes, 1996), a narrativa é um gênero discursivo por meio do qual o ser humano pode contar suas vivências, suas experiências e compor suas histórias. Ao narrar fatos, enredos, acontecimentos extraordinários, por vezes ordinários, dá-se a consistência a um processo de identificação. Isso ocorre porque compomos nossa história a partir do conteúdo narrado, de palavras eleitas que

expressam, muitas vezes, a solidão do pensamento e, por ser um ato de solidão do leitor, poderá tornar-se pública, uma vez que é lida, ouvida e sentida por ele.

A linguagem utilizada durante o processo narrativo não reflete a realidade, mas a constrói. O que se constrói, interpreta e autointerpreta depende da “disponibilidade de um vocabulário, de uma gramática e de alguns modos de discurso” (LARROSA, 1996, p. 11). O que narramos de nós mesmos é aquilo que conseguimos construir sobre nós, com base naquilo que os outros narram de nós, sobre nós, e das histórias que construímos conjuntamente. Na verdade, o que um sujeito narra é apenas parte de suas vivências. Logo, ele escolhe algumas narrativas para compor sua história, além da imagem que deseja que seja construída sobre ele. É a partir dessa última, construída pelo próprio sujeito, que o texto narrado é capaz de seguir por diferentes direções, porém sempre mediante a escolha das palavras feitas pelo narrador.

Para Theodor Adorno (2003), em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, por meio do narrador do romance contemporâneo o leitor precisa sair da tranquilidade contemplativa e deixar de ser imparcial, como era o leitor do romance tradicional. Entretanto, para que isso venha a acontecer, o narrador precisa abrir mão da ilusão real para, através do estranho, do caótico, do irracional, apresentar uma realidade mais profunda. É necessário, antes de tudo, que o narrador surpreenda o leitor para fazê-lo refletir. Se, no romance e na arte tradicionais, a verossimilhança e a objetividade eram elementos-chave para sua qualidade artística, no romance contemporâneo essa verossimilhança parece não fazer mais sentido, pois “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p. 56). Assim, ao ir mais além do que a mensagem transmitida pelo relato, o romance inova seu caráter artístico e renova-se por meio de instrumentos que fazem parte de seu todo como a linguagem, o narrador e o tema. Todos esses aspectos, no romance contemporâneo, levam o leitor a refletir a respeito do caos em que nos encontramos e é por meio dele que o período histórico-social é revelado: a pós-modernidade.

Se compararmos as estruturas contidas no romance contemporâneo com aquelas do romance tradicional, encontraremos, conforme aponta Adorno, a presença, neste último, da distância estética – distância entre a obra e o leitor –, a qual é fixa e a visão de mundo é completa e construída pelo narrador. No romance moderno, por sua vez, essa distância “varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Nas narrativas juvenis analisadas, viajamos por diversas perspectivas durante a leitura, nada nos é apresentado como real, verdadeiro. Somos nós, na condição de leitores, que criamos o mundo

apresentado na narrativa e é por meio dele que há a reflexão acerca do que esse mundo quer nos dizer; portanto, como ressalta Adorno, não podemos mais contemplar apenas a imparcialidade, o que nos é apresentado. A eliminação da distância estética é, segundo o estudioso, um mandamento da forma, isto é, “um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO, 2003, p. 62).

A partir dessas concepções sobre o gênero narrativo e sobre o papel do narrador no romance contemporâneo (foco de nossa análise), passamos, neste momento, a denominar, com base nos estudos estruturalistas, os tipos de narradores e de focalização encontrados em cada uma das narrativas juvenis selecionadas. Para tanto, é importante que façamos, primeiramente, um levantamento das teorias a respeito da classificação da voz e do foco narrativo. Em seguida, passamos a verificar como consiste a organização desses elementos da estrutura narrativa nas publicações do escritor Luís Dill, como vistas na relação com o gênero policial (quando possível).

Segundo Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (Vega, 1980), denomina-se *voz* o aspecto verbal relacionado à enunciação, que se refere ao sujeito envolvido na entidade narrativa. Quanto à classificação dos narradores a partir das categorias gramaticais de primeira e terceira pessoas, o autor afirma ser inadequada, pois, na sua concepção, o narrador sempre está presente em sua narrativa como qualquer sujeito de enunciação em seu enunciado. Isso ocorre porque ele é capaz de intervir nela a qualquer momento e, assim, fica claro que “toda a narração é, por definição, feita em primeira pessoa” (GENETTE, 1980, p. 29). Aliás, a opção do autor não se reduz, conforme ressalta o estudioso, às duas classes gramaticais, mas a “duas atitudes narrativas”, que são: “fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’, ou por um narrador estranho a essa história” (GENETTE, 1980, p. 30).

Ainda quanto à categoria de *voz*, Genette (1980, p. 244) distingue dois tipos de narradores, ausentes ou presentes como personagens na história que contam: “nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*”. A seguir, o estudioso ressalta que, se a ausência do narrador é absoluta, a presença tem os seus graus, e logo procede à distinção das duas variedades do narrador homodiegético: a do narrador testemunha, que narra os fatos a partir da periferia; e a do narrador protagonista, classificado como *autodiegético*. No caso deste último, como o nome já indica, ele narra sua própria diegese, além de se situar no interior dela, da mesma maneira que o narrador homodiegético.

Entretanto, os diferentes pontos de vista que surgem, a partir dos quais os mesmos acontecimentos podem ser narrados, são denominados por Genette (1980) de *modo*. Esse seria

uma espécie de “regulação da informação narrativa” (GENETTE, 1980, p. 160), cujas modalidades essenciais são a distância e a perspectiva. Com base nesses elementos, o narrador pode se manter mais próximo ou mais distante dos acontecimentos que narra, bem como transmiti-los sob ângulos diferentes. Aliás, quando se apresentam acontecimentos, sempre há uma certa concepção que se liga ao ponto de vista, ou seja, uma forma específica de ver as coisas; um certo ângulo que se constitui como um processo psicológico com grande dependência do sujeito que narra. Em outras palavras, como elemento que organiza os acontecimentos no enredo e os transmite ao apreciador da obra, o narrador possui uma importante função nas narrativas em que aparece: a de definir o foco narrativo da estória a partir do ponto de vista.

O ponto de vista, perspectiva e/ou focalização, de acordo com Mieke Bal, em sua obra *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (Catedra, 1990), “pertence à história, ao extrato intermediário entre o texto linguístico e a fábula” (BAL, 1990, p. 51, tradução nossa)¹⁰, visto que a definição de focalização se refere à relação entre o sujeito e o objeto da focalização. O “sujeito da focalização denominado *o focalizador*, constitui o ponto desde o que se contemplam os elementos” (BAL, 1990, p. 51, tradução nossa)¹¹. Esse ponto pode corresponder a uma personagem referida a um elemento da fábula ou fora dela. Se “o focalizador coincidir com a personagem, este terá uma vantagem técnica frente aos demais” (BAL, 1990, p. 51, tradução nossa)¹². No entanto, a focalização vinculada a uma personagem pode variar, pode passar de uma personagem a outra no decorrer do processo e, com isso, há a possibilidade de vermos como diversas personagens contemplam os mesmos feitos. Quando a “focalização corresponde a uma personagem que participa da fábula como ator”, Bal (1990, p. 51, tradução nossa)¹³ afirma que esse tipo de ponto de vista pode ser classificado como *interno*. Esse processo de focalização ocorre quando o foco do relato coincide com a mente figurativa. Isso ocorre quando o narrador restringe sua liberdade com o objetivo de selecionar unicamente a informação narrativa que deixa entrever as limitações cognitivas, perceptivas e espaço-temporais da mente figurativa. Portanto essa perspectiva pode estar centrada na personagem (focalização interna fixa), ou ainda em um número limitado delas (focalização interna variável), ou como acontece no romance feito em cartas (focalização interna múltipla),

¹⁰ “la focalización pertenece a la historia, a la estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fabula” (BAL, 1990, p. 51).

¹¹ “sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplam los elementos” (BAL, 1990, p. 51).

¹² “el focalizador coincide con el personaje, este tendrá una ventaja técnica frente a los demás” (BAL, 1990, p. 51).

¹³ “la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (BAL, 1990, p. 51).

no qual o mesmo acontecimento pode ser invocado inúmeras vezes, segundo o ponto de vista de várias personagens (GENETTE, 1980).

Além da focalização interna, Bal (1990) resalta outro tipo de ponto de vista que pode aparecer no decorrer da narrativa: a focalização *externa*, que é realizada por um “agente anônimo, situado fora da fábula que opera como focalizador” (BAL, 1990, p. 51, tradução nossa)¹⁴. Nela, portanto, o narrador tem a liberdade de eleger os pontos no espaço desde onde se deve narrar, independentemente da localização espacial das personagens. Entretanto lhe é interdito o acesso à consciência delas, pelo qual se encontra uma autêntica desvantagem cognitiva. Ou, como afirma Genette (1980), é quando o narrador ignora os pensamentos autênticos do herói. Com isso, não deve ser confundida essa categoria de narrativa com o romance de intriga ou de aventura, em que o autor não diz de um momento para o outro tudo o que sabe.

Genette (1980) resalta, ainda, outro tipo de focalização denominada focalização *zero*, a qual ocorre quando, em um relato, o narrador impõe a si mesmo restrições mínimas, isto é, entra na mente de suas personagens, sai dela e sua mobilidade para deslocar-se por diferentes lugares é total. Desse modo, o foco do relato se desloca constantemente de uma mente figurativa a outra de maneira indiscriminada. Essa categoria de ponto de vista corresponde ao chamado “narrador onisciente”, ainda que, de fato, sua onisciência implique uma liberdade maior, não só a de alcançar a consciência das personagens, mas também a de oferecer informação narrativa sem limites cognitivos. Desse modo, uma narrativa em focalização zero possibilita toda a classe de antecedentes – o narrador se desloca no tempo sem restrições, abre e fecha o ângulo que permite passar informações sobre lugares, os quais, inclusive, podem estar ausentes às personagens.

Em relação ao tipo de narrador presente nas obras juvenis selecionadas, em *A caverna dos diamantes* encontramos, no papel de narrador, um dos jovens envolvidos na aventura pela busca dos diamantes escondidos em uma caverna na região chamada *Boca Del Diablo*. O texto é narrado em primeira pessoa (narrador autodiegético, segundo Genette), por meio da perspectiva do protagonista, o adolescente Elias. A narração se dá como uma espécie de descrição dos lugares, das pessoas, das situações vivenciadas por ele e pelo amigo, o garoto Noslen, o que permite ao leitor acompanhar todos os acontecimentos por meio da perspectiva do adolescente:

¹⁴ “agente anônimo, situado fuera de la fábula que opera como focalizador” (BAL, 1990, p. 51)

A porta de entrada era alta e dividida em duas. Estava trancada. Pensei que Noslen fosse usar o grampo de cabelo para abrir o cadeado, mas ele fez sinal para segui-lo. Contornamos o galpão e do outro lado havia um buraco junto ao chão por onde passamos. Acionamos as lanternas e entramos. O cheiro de mofo era forte, mas ali dentro não estava tão quente quanto imaginei. Havia um pouco de palha sobre o chão de terra e algumas vigas velhas sustentavam o telhado. Achei que aquilo era usado como curral. No fundo do galpão ficava uma escada por onde se subia até uma plataforma de madeira (DILL, 1990, p. 16).

No decorrer da trama, a narração se torna restrita ao protagonista. Com isso, há uma certa limitação da perspectiva das demais personagens da obra, pois, em determinados momentos, fica à cargo do próprio Elias a revelação dos pontos de vista ao leitor. Aliás, por se tratar de uma narração feita em primeira pessoa, observamos a facilidade com que o leitor tem acesso aos pensamentos e aos sentimentos do narrador:

Quando se está longe de casa é que damos mais valor as nossas coisas. Um prato quente de comida, um bom banho, uma roupa limpa ou apenas uma cama confortável. Eu precisava de cada uma destas coisas, mas não ia dizer a Noslen. Se ele soubesse, não me convidaria mais para acampar. Eu era um sortudo por ele ter me convidado, afinal podia ter convidado qualquer um, mas me escolheu. Talvez quando eu completar 15 anos poderei fazer o mesmo com os guris menores que eu. Faltavam dois anos ainda. Uma eternidade! (DILL, 1990, p. 15)

No entanto, os pensamentos das demais personagens são restritos, embora, em muitos momentos, o próprio Elias tente compreender a perspectiva do amigo:

Noslen caminhava rápido e pouco a pouco se afastava de mim. Quando fazia isso estava chateado. Fiquei com receio que fosse comigo, por isso corri para alcançá-lo e peguei-o pelo braço (DILL, 1990, p. 12).

Quando finalmente chegamos na caverna e encontramos os diamantes Noslen era outra pessoa. Tudo o que aconteceu parecia distanciá-lo de mim. Tornara-se egoísta e só pensava em ganhar dinheiro com as joias roubadas e partir para algum lugar (DILL, 1990, p. 48).

O discurso direto, responsável não apenas por dar voz às demais personagens da trama, mas também por atribuir um maior grau de dinamicidade à história, é utilizado em toda a sequência narrativa. Dessa forma, observamos que, ao trabalhar com os discursos em meio à narração em primeira pessoa, temos a mudança de foco narrativo de interno fixo para interno variável, conforme visto nos estudos realizados por Bal (1990). Com isso, o ponto de vista não se restringe apenas ao olhar do narrador, passando para as outras personagens da obra:

Enquanto voltávamos ao galpão abandonado para pegar nossas mochilas tentei convencer Noslen de que jamais conseguiríamos chegar à praia de Consolo antes dos bandidos. Embora soubesse que eu tinha razão, não dava o braço a torcer.

- Elias, Elias... Pensa só naqueles diamantes. Vamos ficar ricos como tu nunca pôde imaginar.

- Nós não vamos chegar lá antes deles.

- Pegamos carona, cara. Tu é bem guri mesmo. Tem medo de tudo! (DILL, 1990, p. 25).

Essa troca de pontos de vista no interior de uma obra literária vem ressaltar alguns estudos feitos pela Teoria da Recepção e a Teoria do Efeito a respeito da organização interna do texto. Segundo Iser, em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (Editora 34, 1996), o texto não é uma cópia do mundo real, mas representa perspectivas do mundo que se manifestam em sua estrutura. O texto literário não apresenta, portanto, uma perspectiva do mundo e de seu autor; ele próprio é uma figura de perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão quanto a possibilidade de compreendê-la. Logo, o romance é considerado paradigmático na verificação disso, pois ele possui estrutura perspectivista que se compõe de algumas perspectivas principais. Elas, por sua vez, podem ser claramente diferenciadas e “são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo (*plot*) e pela ficção do leitor. Qualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto” (ISER, 1996, p. 74).

Em outras palavras, o sentido do texto só se atualizará na consciência imaginativa do seu receptor, daí seu caráter de imagem. As experiências de cada leitor são introduzidas constantemente na leitura e responsáveis pelos diferentes modos de atualização do papel do leitor. “Esse papel se realiza de maneira histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que os leitores introduzem na leitura e, por isso, representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada e, por conseguinte, “episódica”” (ISER, 1996, p. 78). Desse modo, justifica-se um mesmo texto representar diferentes sentidos, conforme o leitor ou o período histórico em que ele é lido.

No caso das narrativas selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa, verificamos que todas elas possuem diferentes perspectivas, as quais se alternam durante a sequência textual. Por meio deste trabalho, temos o acesso aos pensamentos e às opiniões de diversas personagens presentes na obra, o que possibilita o aumento da compreensão do texto e da identificação com a personagem jovem pelo leitor literário. Assim como em *A caverna dos*

diamantes, Letras finais é narrada em primeira pessoa pelo protagonista Oswaldo. Como já visto anteriormente, no decorrer da história o adolescente luta contra diversos problemas, entre eles: a obesidade, a morte do irmão mais velho em um acidente de trânsito, a descoberta do primeiro amor e o sequestro por engano. É em meio a esse turbilhão de emoções e de situações que o garoto de apenas 13 anos narra sua história a partir de uma sequência cronológica não linear. A seleção de fatos narrados, de forma não linear, transforma a obra em um quebra-cabeças, cujas peças cabe ao leitor juntar para descobrir o final da trama.

A narrativa começa com Oswaldo preso no porta-malas de um carro sendo levado para o cativado: “Vou morrer. É isso. Simples assim. Acabou o ar aqui dentro. Por isso não tenho mais dúvida” (DILL, 2005, p. 9). Para que possamos compreender melhor os sentimentos e as angústias vividas pelo protagonista, a narração intercala dias antes do crime, com momentos de sua vida, com episódios em que o adolescente já se encontra preso no cativado. Acompanhamos todos esses momentos por meio da perspectiva de Oswaldo: o dia do acidente do irmão, o primeiro e último presente dado ao adolescente por Bruno, irmão mais velho de Oswaldo, a primeira vez que encontra Amanda, seu primeiro amor, sua decisão de emagrecer para tentar conquistar a garota, o sequestro, o lugar que serviu de cativado, a sua tentativa de fugir da casa onde está preso. Ou seja, o narrador descreve as cenas de acordo com o que recorda e com o que sentiu no momento, criando empatia com o jovem leitor que, provavelmente, já sentiu a mesma emoção diante de situações semelhantes. Trata-se, portanto, de um estilo narrativo cujo intimismo e introspecção têm como intuito fazer que o leitor reconheça ações e reflexões da personagem mediante sua própria voz.

No decorrer da narração, em determinados momentos, não temos a perspectiva de certas personagens, o que a marca como focalização interna fixa, embora, em muitas partes da obra, antes de ser sequestrado erroneamente, o próprio Oswaldo tente compreender a perspectiva dos pais e do irmão mais velho:

Meu irmão chega em casa depois do colégio e, como sempre faz, joga a pasta sobre sua cama. Eu, na cama ao lado, folheando uma revista, vejo o livro espirrar dali de dentro. Sei como ele não gosta de ler, como detesta o colégio, embora seja um dos mais populares da escola toda, entre os alunos, funcionários e professores (DILL, 2005, p. 11).

Professoras e funcionários que nunca me perceberam, agora estão cheias de sorrisos para Oswaldo, o gordinho, irmão do grande Bruno, o cara mais popular da escola, o camarada, não exatamente o aluno brilhante, mas sem dúvida um excelente cara, uma unanimidade (DILL, 2005, p. 98).

Só que o mais difícil é aguentar as visitas de parentes e de vizinhos que chegam para confortar minha mãe com comidas e orações. Tenho raiva cada vez que chega alguém. Parece que fazem questão de lembrá-la, olha tu perdeu teu filho mais velho e ele não vai voltar. A cada visita, mais ela chora. E quando consegue se acalmar, chega alguém e tudo começa (DILL, 2005, p. 99).

Além disso, mesmo sendo narrada na maior parte do tempo pelo protagonista, o leitor, em certos momentos, por meio da inserção do discurso direto, tem acesso aos pensamentos de outras personagens que surgem na obra, como no caso dos criminosos:

Balança a cabeça de novo – Não sei como fui me meter com eles. Pelo que eles falaram, o guri que deviam pegar é mais ou menos como tu, gordinho, da tua altura, da tua idade. Só que é filho de bacana. Filho do dono de uma loja de carro importado. Tu deu o maior pé-frio do mundo. O guri errado, na hora errada, no lugar errado (DILL, 2005, p. 46).

E os pais do guri vão pagar?

- Dizem que não têm essa grana toda, a velha conversa de sempre. Como se não trabalhassem, como se não tivessem caderneta de poupança. Como se não pudessem pedir empréstimo no banco, pedir pra família, fazer uma vaquinha com a vizinhança. Hoje até o preço do resgate é pechinchado (DILL, 2005, p. 51).

A inserção do ponto de vista dos sequestradores amplia o horizonte de expectativa dos jovens leitores ao permitir que o olhar se volte também para quem cometeu o crime. A partir das perspectivas dos criminosos, há uma aproximação com a realidade violenta (aspecto que aproxima a obra juvenil do estilo narrativo do romance policial), a qual não se restringe ao plano ficcional, relacionando-se, também, com a própria realidade do leitor.

Entre as narrativas que se encontram na primeira pessoa temos, ainda, *Olhos vendados*, produzida a partir do gênero epistolar (cartas), que narra a trágica história de um misterioso sequestro cometido no balneário de Consolo, no sul do Brasil. Essa modalidade narrativa permite que as personagens, no decorrer da história, extravasem, pela linguagem e pela narração em primeira pessoa, suas dores e decepções a partir da reconstrução de suas memórias vividas. Estas são responsáveis pela modalidade de escrita considerada a mais adequada à livre expansão dessa subjetividade enunciativa. Por isso, são narradas, na maioria das vezes, em primeira pessoa, cujo *eu* se expressa em um tom confessional, típico das narrativas de cunho memorialista.

Ao longo da narração, observamos que o sequestrador consegue registrar, por meio do discurso em primeira pessoa, determinados sentimentos e construir conceitos sobre si mesmo, como uma busca de se autoafirmar como um indivíduo qualquer:

Não sou personagem nem de papel nem de celulóide. Sou de carne e osso, sangue e alma, pele e consciência. Alguém que anda de cabeça erguida por Consolo, paga impostos, vai à praia, ao supermercado, a bares e restaurantes; alguém que presta auxílio a turistas, cumprimenta vizinhos, participa das festividades, frequenta a igreja, poda árvores, lava a calçada, rega o jardim, respeita as leis, acorda, trabalha, respira, ri, chora, sou alguém que sonha. Ando pelas ruas, por entre vocês, sou cidadão, título de eleitor, carteira de identidade, como o que vocês comem, bebo o que vocês bebem, sinto o que vocês sentem, ajo como vocês agem, temo o que vocês temem, quero o que vocês querem, eu sou o que vocês são. Eu sou eu, prezado radialista (DILL, 2008, p. 52-53).

A tentativa de se reafirmar como cidadão “normal”, por parte do criminoso, apenas comprova a ideia de que, na carta, o signatário (indivíduo que escreve a carta para uma única pessoa) se revela por inteiro, a partir da compreensão do processo de construção do *eu* como uma representação linguística do sujeito; os simulacros criados por esse mesmo sujeito se equilibram em uma linha tênue entre o revelar e o esconder. Logo, o discurso produzido pelo criminoso, consciente ou não, efetua uma apresentação de si para o outro. A maneira de ele dizer induz na construção de sua imagem, pois, como já sublinhara Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (1984, p. 200), “o sujeito é uma cristalização mais ou menos fortuita da linguagem”.

Notamos, também, que o narrador em primeira pessoa não “informa” sobre sua experiência criminosa, mas conta sobre ele, dando oportunidade para que o outro – destinatário – escute, transforme e atribua a ela novos e possíveis significados. Ou ainda, o narrador nada mais é que um *eu* que assume a narrativa, dando a conhecer, em alguns casos, uma torrente de pensamentos que, grosso modo, poderíamos aproximá-la do monólogo interior ou até mesmo do fluxo de consciência, como podemos constatar no fragmento:

Cada minuto que passa tem o poder de deixar seu rastro de destruição. Inicialmente, não de forma perceptível. O tempo é inexorável, destrói. Está assassinando, extinguindo a beleza diante de nossos olhos sem que nada possa ser feito. Ela está morrendo a cada segundo, caminhando para o abismo mesmo sabendo da existência do abismo. Não é terrível, prezado radialista? Ela é uma espécie de cadáver inconformado, insepulto. Como todos nós, certo? (DILL, 2007, p. 22-23).

Com isso, o leitor é capaz de perceber que a história é narrada, mediada, por um ou vários narradores. Isto é, a estrutura epistolar apresenta vozes e perspectivas múltiplas, as quais permitem ao leitor compreender e analisar um único fato por diferentes ângulos – tantos quantos participam da história e relatam-na, além, é claro, de ser um instrumento utilizado para confundir o leitor a respeito do crime. Assim, o ponto de vista não se restringe ao escritor das cartas; ele se expande às outras personagens, permitindo que haja uma certa dúvida e suspense na mente do jovem leitor. Isso ocorre porque ele não consegue ter certeza se o desaparecimento da jovem Marina foi ou não planejado e/ou se o responsável pelo suposto ‘sequestro’ é ou não uma pessoa com sérios problemas psicológicos:

RADIALISTA: ...com a de hoje, que nem vale a pena ler ou comentar, são três as cartas que esse idiota, esse doente mental, já mandou para o programa. O momento é de muita expectativa, de muita angústia, pessoal. Nós temos a convicção de que nossa querida Marina não fugiu, nem está se escondendo propositalmente. Temos convicção de que não aconteceu o pior com ela. Até porque se o pior tivesse acontecido nós já saberíamos. As notícias ruins voam, chegam sempre primeiro. Achamos, isso sim, que, em breve, os seqüestradores vão fazer contato, que esse pesadelo vai chegar ao fim. E nós nos juntamos nas orações dos familiares de Marina (DILL, 2007, p. 31).

Além disso, a opção do escritor em manter o discurso por intermédio da focalização interna múltipla do criminoso e das demais personagens da trama aumenta o enigma tanto para o destinatário das cartas quanto para o jovem leitor. Afinal, o principal recurso a favor da manutenção do suspense é a neutralidade narrativa e, para que esta aconteça, é essencial que haja um certo afastamento do enunciatário em relação aos fatos. O leitor é conduzido pelo sujeito da enunciação por um caminho paralelo ao da história e acompanha o seu desfecho por meio de uma visão limitada dos fatos. Por outro lado, as cartas permitem ao leitor adolescente devassar a consciência íntima do signatário, assim como ocorre nas correspondências trocadas pelos sujeitos empíricos. O ato de representação linguística do sujeito cria, portanto, uma imagem com a qual se quer influenciar tanto os juízos de valores emitidos pelos leitores quanto a construção da interioridade das personagens na mente do leitor.

Em contraposição às narrativas analisadas até o momento, em *O clube da cova* observamos a presença de um narrador em terceira pessoa, denominado, segundo Genette (1980), heterodiegético, cuja função é apenas narrar a história. No entanto, como ressalta a Teoria da Recepção e a Teoria do Efeito, a organização interna de um texto é um sistema de perspectividade e o objeto estético só pode se constituir por meio de visões diferenciadas e o

leitor deve produzi-lo a partir da orientação que os pontos de vista oferecem. Na narrativa em questão, além da voz em terceira pessoa, o texto se vale do uso de discursos diretos, os quais são responsáveis por conferir voz às personagens adultas (no caso, os criminosos) e adolescentes, marcando, dessa forma, a focalização múltipla ao longo da história.

Aliás, por meio das descrições feitas pelo narrador heterodiegético, percebermos os sentimentos das personagens jovens em diferentes situações durante a trama:

O rosto de Betina iluminou-se em amplo e triunfal sorriso. O Vectra branco estava estacionado exatamente onde achou que estaria. Adorava quando um de seus palpites estava correto. Sentia-se esperta, inteligente, uma detetive de primeira categoria (DILL, 2007, p. 48).

Inclinou-se devagar, o medo respeitoso conduzia-o. Cauteloso, tocou o bolso direito com a palma da mão. Gotas de suor caíram sobre seus dedos e não pôde evitar o estremecimento. Pensou em mover a lanterna para cima, investigar se o rosto do morto se alterara, mas não se julgou capaz de prosseguir se tornasse a encará-lo assim tão de perto (DILL, 2007, p. 55).

Esse aspecto ressalta o poder da narração no contato e nos pontos em comum criados com o universo juvenil, o qual é repleto de descobertas e anseios. A opção pelo trabalho com uma narração subjetiva, ou seja, que considera as emoções e os sentimentos das personagens, auxilia na construção dos efeitos psicológicos que os acontecimentos desencadeiam nas personagens e, também, no leitor.

Observamos ainda que, durante a narração em terceira pessoa, a fala e a perspectiva das personagens são incluídas em meio ao discurso produzido pelo narrador, sem que haja necessariamente a pausa para o discurso direto:

Deixou o quarto aborrecido com a situação. Será que falei demais? Fui gentil demais? Da próxima vez, vou só abrir a porta e deixar que o hóspede decida. Ou será que eles são mal-humorados mesmo? Este negócio de hotel não é comigo. Eu devia ter me dedicado ao futebol, como sempre quis. Aposto que aqueles caras tão falando de mim (DILL, 2007, p. 45).

Notamos, nesse trecho, que a utilização do discurso indireto livre é também uma opção feita pelo escritor, como forma de modernizar a narrativa juvenil. Além disso, o seu uso não restringe o ponto de vista do narrador heterodiegético, mas aproxima o narrador das personagens, dando-nos a impressão de que compartilham da mesma voz e, principalmente, do mesmo ponto de vista a respeito de determinada situação.

A opção pela narração em terceira pessoa também pode ser observada na narrativa *Dinamite ao meio-dia*. Como vimos em um tópico anterior, a obra apresenta a história de Hamílcar, adolescente que tenta desvendar o mistério que há por trás de alguns caça-palavras enviados para a sua casa. Nessa trama, a voz e o ponto de vista do narrador se intercalam com as vozes e as perspectivas das personagens por meio da utilização do discurso direto, indireto e indireto livre, os quais percorrem toda a obra:

Logo após o almoço Nádia ligou propondo fazerem algo junto, tipo dar uma volta, aí, Agá, tenho novidades sobre o Gabriel. Hamílcar não perdeu tempo, foi direto ao ponto, olha só, hoje eu vou dar uma dormidinha de tarde, depois te ligo, tá? A amiga respondera com um tá chocho, sem vontade, estranhando o comportamento dele (DILL, 2007, p. 47).

Vinte minutos antes, Hamílcar saía de seu prédio com sua mochila. Ia ao apartamento de Nádia, duas quadras adiante. No meio do caminho, o sujeito magro, moreno, com um bigode espesso e um tanto deslocado cutucou-o no ombro, disse oi, Hamílcar, tudo bem? Será que nós podemos conversar um pouquinho? Prometo que não vai demorar nada.

E ali estavam.

- Amigos não temem os amigos.

- Â-rã.

- É sério. E, como prometi, não vou demorar muito, tenho outras coisas pra fazer (DILL, 2007, p. 88)

A utilização desses recursos possibilita mostrar que cada perspectiva tem algo em mira e funciona como um modo de acesso ao sentido, o qual será intencionado por meio desse ponto de vista, direcionando para a formação do objeto estético. Os momentos de leitura começam a se diferenciar uns dos outros pelo fato de o ponto de vista, em movimento, saltar de uma perspectiva para outra. Esse aspecto permite também que as expectativas do leitor se transformem durante o processo de leitura, dado que, a partir da mudança da perspectiva, o leitor é obrigado a se movimentar no interior do texto (ISER, 1999).

No decorrer da narração em terceira pessoa, o uso da focalização onisciente aparece, pois o narrador busca compreender os sentimentos e os pensamentos das demais personagens em diversos momentos da trama:

Hamílcar desejou a invisibilidade. Sempre a desejava quando dava com eles. Estavam no ensino médio e por alguma razão desconhecida o escolheram para atormentar (DILL, 2007, p. 35).

Achava que lembrava de algo. Dele segurando-o no colo, do cheiro dele, de como era alto. No entanto, tudo o que tinha eram as recordações dos outros, da mãe e da irmã, além de umas poucas fotografias (DILL, 2007, p. 47).

Chegaram juntos à mesma conclusão. Pareciam exultantes. Reprocessavam de novo o dado que tinham. Um sentimento de vitória e de felicidade formava-se no íntimo de cada um. Sim, só podia ser isso. O próprio Vantuir elaborava os caça-palavras. Sim. Sem dúvida. Aí mastigaram mentalmente o que lhes pareciam óbvio (DILL, 2007, p. 99).

Em outros momentos da narrativa, é o protagonista que tenta entender o ponto de vista de outras personagens, entre eles, o de sua irmã Rafaela e de Vantuir, homem que o adolescente salvou da morte:

- Se não foi você, Nádia...
- A Rafaela.
- Minha irmã? Nunca! Ele preferia que eu não existisse.
- Ai credo, Agá, não fala assim.
- Mas é verdade. Ela me odeia e o pior é que eu não sei por quê (DILL, 2007, p. 66).

Narrado em terceira pessoa, a narrativa *Beijo mortal* apresenta um narrador onisciente, o qual tem acesso aos detalhes da história, contudo não apresenta um perfil autoritário em seu discurso. Verificamos, na fala do narrador, uma multiplicidade de perspectivas materializadas pelo artifício da presença de diferentes vozes no decorrer da narrativa. Essas vozes são encontradas durante o discurso direto, com a consequente restrição da fala do narrador, permitindo que o jovem leitor amplie a sua leitura e a sua compreensão do mundo narrado. Isso ocorre porque ele tem contato, de forma clara e direta, com o pensamento e os anseios das personagens adolescentes:

Guilherme caminha pelas ruas do bairro com indisfarçável sensação de poder. A superioridade reflete-se no peito estufado, no queixo erguido, no olhar matreiro para tudo que a vista consegue alcançar. Não se cansa de tocar no cabo do revólver calibre 38 sob o uniforme reserva da seleção brasileira de futebol. É quase um novo cacoete. Pode vir, pode vir, grita em pensamento. Vai encarar? Vai? Ah, não? Então cala a boca, otário, conclui mais outro ensaio. Mal pode esperar para ver o script desenrolando-se na vida real (DILL, 2009, p. 24).

- Olha pra mim – Guilherme dá nova orientação.
 - Pô... – a voz é fiapo, semelhante ao miado de filhote de gato.
 - Olha pra cá – insiste. – Olha aqui pro cano!
 - Queima ele! – Betinho pede com risada sincera.
 - Tá olhando? – a raiva toma conta de Guilherme.
- Atira. Instigados pelo som, na exaltação do imprevisto, Betinho e Cabeça pressionam seus gatilhos repetidas vezes até esvaziarem suas armas (DILL, 2009, p. 59-60).

Segundo Iser (1996), para estabelecer seu lugar no texto, o leitor precisa relacionar as diferentes perspectivas que aparecem durante a história. Cada perspectiva tem algo em mira, uma forma de acesso ao sentido que está sendo intencionado por meio desse novo ponto de vista, o qual será responsável por guiar a formação do objeto estético do texto. Os momentos da leitura começam a se distinguir uns dos outros pelo fato de o ponto de vista em movimento saltar de uma perspectiva para outra (ISER, 1999). Em *Beijo Mortal*, essa mudança de ponto de vista fica evidente não somente no decorrer dos discursos diretos, mas também durante a própria narração em terceira pessoa. Nela notamos uma mesclada voz do narrador onisciente com o pensamento e fala das demais personagens, por meio do discurso indireto:

Ouve passos no corredor. Tomado de curto pânico, esconde o revólver dentro da mochila do colégio, o cano violenta folhas de um caderno. A mãe pergunta se não vai comer nada, Jantou tão pouquinho. Avisa-a sem paciência que a hora que tiver fome abre a geladeira e mais: Tô saindo. Ela volta, abre a porta, põe a cabeça pelo vão, ele finge ajeitar seu material escolar. Quer saber onde ele vai àquela hora. Guilherme argumenta ser cedo, Pô, mãe, recém dez horas da noite. Tá, mas vai aonde, menino? Ele segue sem encará-la, retira a esferográfica, coloca-a inutilmente sobre o tampo da mesa, Aqui do lado, no Betinho, explica. A mãe pede que não demore, que amanhã tem aula. Tá, mãe (DILL, 2009, p. 8-9).

Com frequência, Francisco sai do colégio e para no escritório do pai antes do almoço. Gosta do ambiente da redação, mesmo o pai tendo explicado que Redação de verdade, meu filho, é coisa muito maior, mais povoada, mais agitada, mais barulhenta, principalmente há alguns anos, antes dos computadores, quando a gente tinha de usar aquelas máquinas de escrever pesadas, barulhentas, gente fumando, um torvelinho, tu não faz ideia (DILL, 2009, p. 29).

Na parte destinada ao paratexto (*blog Projeto O Giva*), a narração é feita com a variação de voz narrativa, pois, em alguns trechos, o garoto Francisco narra em primeira pessoa: “Eu sei, parece maluquice deste dublê de jornalista, mas foi exatamente como aconteceu. Lembram o resultado?” (DILL, 2009, p. 100); “Por isso fui tentar entender a chacina entrevistando testemunhas” (DILL, 2009, p. 101) e em outros, passa a narrar em terceira pessoa: “Dois dias depois do massacre amplamente divulgado pelas emissoras de TV, de rádio e pelos jornais, dois dos atiradores entraram em confronto com a polícia civil” (DILL, 2009, p. 100). O *blog* tem a função de revelar aos seus leitores a verdadeira causa do assassinato dos sete garotos no campinho de futebol, por isso, segue, como visto anteriormente, um modo de narrar que remete àquele típico do gênero jornalístico. Nesse

caso, notamos a preferência pela terceira pessoa, além de um discurso repleto de imparcialidade e de objetividade (frequente nas narrativas policiais):

Tudo começou em escola estadual, dias antes do tiroteio. Depois de “ficar” numa festa com G. P. W., 15, a menina T. J. M., 14, resolveu trocar beijos com F. S. S., 14. Flagrados por G. P. W., começou forte rivalidade entre os meninos. Conforme relatos dos colegas mais chegados, a tal rixa entre ele se resumia a gracinhas e agressões verbais. Ninguém esperava por nada parecido ao que ocorreu, G. P. W. teria planejado encontrar F. S. S. para tirar satisfações. Foi ao encontro armado de revólver calibre 38 com numeração raspada. Conforme a polícia, a arma foi comprada em vila próxima à Praça Oberdã Pontes. Levou junto dois amigos, ambos armados (DILL, 2009, p. 101-102).

Em *Sombras no asfalto*, como em algumas das narrativas analisadas, verificamos a presença do narrador em terceira pessoa e dos discursos direto e indireto livre. A introdução desses recursos na obra busca evidenciar tanto as falas das personagens quanto os pontos de vista emitidos por elas durante a construção da trama:

Não conseguia projetar a mais vaga ideia de onde poderia estar. Nem mesmo uma minúscula suspeita. Isso esticava seus nervos além do limite do suportável. A natural enxurrada de perguntas inundava sua cabeça rápido demais, sem que pudesse processá-las. Questões óbvias e importantes, volumosas e inconvenientes (DILL, 2011, p. 17).

Onde estou? Que lugar é esse? Como foi que vim parar aqui? Quando cheguei? Alguém me trouxe? Cadê meus pais? Que dia é hoje? Que horas são? Não tenho colégio? É domingo? Feriado? Eu não tinha prova de biologia? [...] (DILL, 2011, p. 17).

A falta de respostas se devia em grande parte à ausência de lembranças. E lembrar, embora parecesse crucial, estava se concretizando em impossibilidade, como tentar recordar uma música escutando outra ao mesmo tempo (DILL, 2011, p. 18).

O percurso seguido pela protagonista, na tentativa de vencer a amnésia, é descrito e explicado pelo narrador com auxílio, muitas vezes, da própria personagem. A narração é construída a partir da perspectiva do narrador, que, em determinados momentos, descreve os acontecimentos e os sentimentos da adolescente. O ponto de vista, por sua vez, torna-se repleto de angústia e de tensão, ainda mais quando o pensamento da adolescente se mescla com a voz e a perspectiva do narrador em terceira pessoa: “Segurava a bolsa de dinheiro contra o peito. E agora? Dali iria pra onde? Para casa? Ou para mais longe de casa? Fechou os olhos. Precisava se acalmar. O pior tinha passado. Pensou a respeito: será que o pior

realmente tinha passado? Será? Não. Não tinha como saber” (DILL, 2011, p. 51). Desse modo, a partir da perspectiva de Cora, a narrativa ganha profundidade à medida que o leitor se inquieta em relação às divagações feitas pela garota durante as suas entradas na fala do narrador.

Os acontecimentos são projetados pelo narrador heterodiegético de forma sucessiva, permitindo que o leitor relacione a obra literária com as tomadas cinematográficas produzidas nos filmes. Além disso, ao antecipar algumas cenas no decorrer da história, o narrador origina uma atmosfera imprevisível na narrativa, criando um clima de suspense, afinal, o leitor consegue prever que alguma morte acontecerá, mas não como e quando: “Agachou, apanhou a sacola metade branca, metade vermelha, e embarcou rumo à morte” (DILL, 2011, p. 33). Esse recurso aproxima a obra juvenil dos filmes de suspense (*thriller*), em que o espectador, acostumado ao gênero, consegue “adivinhar” que certas ações ou fatos deverão acontecer, importando mais saber como ocorrem do que se realmente ocorrerão. A narrativa juvenil faz uso, portanto, desse recurso, visando deixar as previsões do leitor suspensas até o final, para que, assim, a atmosfera de suspense não seja rompida, aumentando ainda mais a curiosidade do leitor pelo desfecho.

Em *Decifrando Ângelo*, a originalidade está na construção da estrutura narrativa e, conseqüentemente, na narração dos acontecimentos. Ao contrário das demais narrativas analisadas, quem conta a história do protagonista, o adolescente Ângelo, são seus colegas de escola, que, por meio de seus depoimentos, tentam construir um perfil para essa personagem. Produzida com caráter de documentário, a narrativa é contada por diferentes vozes e perspectivas. Ao longo da gravação dos depoimentos, observamos a tentativa dos jovens em compreender a personalidade de Ângelo e os motivos que o levaram a cometer o assassinato de Letícia, no pátio da escola, onde ambos e os demais narradores estudavam.

Os capítulos da obra são divididos conforme cada novo depoimento. No início de cada um, verificamos a presença de um narrador em terceira pessoa – heterodiegético –, cuja função é descrever o cenário em que será realizada a gravação. Além disso, as características de cada entrevistado, tais como: tipo de roupa, sapatos e acessórios (maquiagem, esmaltes, boné, *piercing*, pulseiras, brincos etc), cor dos cabelos e dos olhos, aparência física (magro, gordo, baixo, alto, bonito, feio etc), aparecem no início de depoimento:

O salão do prédio é iluminado e agradável. Mobiliário novo e cores em tom pastel o fazem parecer uma página de revista de decoração. **Bruna de Garcia** está sentada no banco alto junto ao balcão da copa. Maquiada com discrição, cabelos loiros presos, usa vestido azul de alça que realçam o cinza

de seus olhos. Nos pés, chinelos caros de couro, unhas feitas. Usa poucos acessórios: pulseiras brancas de osso nos braços de pelos clarinhos. Os lábios finos são determinados (DILL, 2012, p. 16).

Cultiva o cavanhaque em estreita faixa do queixo. As suíças são afiladas, descem pelo rosto magro até quase encostarem no cavanhaque. O cabelo é volumoso, repartido na lateral em onda escura. **Daniel Silveira Mallmann** busca o bicampeonato na competição conhecida na escola como “O pior cabelo do ano”. Usa camisa social branca toda abotoada, calças jeans com rasgas consideráveis e coturnos pretos. Extrovertido, faz questão de dar seu depoimento caminhando pelo pátio e pelos corredores tumultuosos durante o intervalo (DILL, 2012, p. 24).

No decorrer da trama, em geral, a voz narrativa mescla primeira e terceira pessoas, porque as personagens relembram episódios que viveram com o protagonista ou, até mesmo, fatos que ficaram sabendo por meio de comentários e/ou de fofocas dos colegas de escola (especulações típicas do universo juvenil):

A gente conversava bastante, eu sacava uma porção de coisas que ele fazia e sentia. Tem muita gente que pensa que ele sempre foi um cara mal-humorado, fechadão, esquisito. Nada a ver. Quem fala isso é porque não sacou o Ângelo, o jeitão dele. Não tem nada de mau humor, de brabeza. É tem gente que achava o Ângelo um cara brabo. Imagina, nada a ver. É sério, o Ângelo só gostava de ficar na dele (DILL, 2012, p. 42).

Pra mim, o Ângelo era um cara dos mais normais aqui do colégio. Tá, tá, tem gente agora falando que ele era meio caladão, ficava na dele, mas isso pra mim não quer dizer nada. Grande coisa se o cara não era o palhaço da turma. Ah, lembrei de uma coisa. Eu sei que ele tinha uma coleção daqueles aviões em miniatura, sabe? Montava e pintava. Era um lance assim, tipo passatempo (DILL, 2012, p. 15).

Mas eu soube de algumas coisas... Coisas bem interessantes. Interessantes até demais. Então, fiquei sabendo, por exemplo, que o Ângelo tinha verdadeira loucura pela tal Letícia da turma 101. Não tô falando de namorinho, de selinho, de troca de torpedinhos. Não. Tô falando dele fissuradão mesmo. É, tô dizendo. E agora vem a melhor parte: ouvi dizer que ele a seguia. Oi? Como é que é? Eu... Não, né, JB? De jeito nenhum. Não vou falar quem me contou (DILL, 2012, P. 28).

A partir de cada novo depoimento, novas perspectivas a respeito do protagonista Ângelo vão sendo construídas, conforme o grau de aproximação e de envolvimento das demais personagens com o adolescente. O foco narrativo variável permite que o leitor fique livre para que, por meio de sua experiência e reflexão, desvende o perfil psicológico da personagem principal e possa ser capaz de construir o sentido da história. Podemos dizer, então, que a inserção de diferentes pontos de vista sobre o garoto Ângelo contribui para criar

uma atmosfera de suspense a respeito do caráter e da obsessão de Ângelo pela adolescente Letícia:

O Ângelo era muito apaixonado por ela. Era uma coisa séria mesmo. Real. Ele comentava que queria reatar. Ele achava possível, tinha quase certeza de que os dois iam acabar juntos. Depois do que aconteceu... Aí... Hã... Bom, pro Ângelo a Letícia também era amarradona nele. Eu, sinceramente, acho que a Letícia curtia muito o Ângelo. Não era teatro, não era fazeção, era de verdade (DILL, 2012, p. 43).

O Ângelo pirou. O que ele fez é coisa de gente pirada. Fico imaginando como devia ser na casa dele. Sei que ele era filho único. Os pais não eram separados. Tinham uma vida bem tranquila. Pelo que todo mundo fala, era uma família feliz. E aí? Como é que os pais do Ângelo não se deram conta do que tava rolando com o próprio filho? Desculpa, mas eu não consigo entender (DILL, 2012, p. 54).

A presença de diversos pontos de vista (focalização variável) possibilita que a história seja decifrada (como o próprio título já diz) somente ao final da trama. A sua construção em formato de quebra-cabeça conduz o leitor a participar diretamente na sua formação. É ele o responsável por juntar as informações relatadas nos depoimentos (trabalhando com um verdadeiro detetive) para chegar à conclusão final: a morte trágica de Letícia:

O que aconteceu com a Letícia... Não tenho nem palavras. Ninguém tem. Eu fico imaginando a dor que o Ângelo tava sentindo antes de apertar o gatilho. O desespero. Imaginem. Pegar a arma do pai, trazê-la dentro da mochila como se fosse um dia normal de aula, dar tchau pra mãe – foi ela que trouxe ele –, descer, entrar no colégio, entrar na sala de aula com o 38 na mochila, assistir dois períodos de matemática e um período de português, sair pro intervalo, se isolar no banheiro, ouvindo música, depois sair, procurar a Letícia, conversar um pouco e finalmente atirar no peito dela. Bem no coração. Morte instantânea. Assassinato (DILL, 2012, p. 61).

Não há, portanto, uma fórmula interpretativa sugerida – ou imposta – pelos narradores e suas diversas perspectivas, e essa ausência é um dos elementos responsáveis pela qualidade estética dessa obra juvenil.

É importante ressaltar que as narrativas que exploram o uso do narrador em terceira pessoa não trabalham com a perspectiva utilitária-pedagógica, ou seja, não conduzem o jovem leitor por meio de uma falsa visão juvenil. A adequação das estruturas narrativas, no caso, a inserção de um narrador jovem, contribui na aproximação e na identificação, pelo jovem leitor, do universo ficcional e da sua formação como leitor literário. Temos, então, o enfoque

dado pelos textos literários destinados ao público adolescente, buscando privilegiar a intenção artística na relação autor/leitor e promover o diálogo entre o seu leitor e a realidade circundante. Desse modo, acreditamos que a construção do narrador tem grande importância para a constituição do sentido e dos efeitos suscitados pela obra nos leitores. Além disso, como na narrativa policial, cabe ao narrador direcionar e instigar a procura das pistas pelo jovem leitor e envolver a trama em uma atmosfera de mistério e de suspense. Por isso deve ser considerado mais um elemento estético que garante a especificidade da literatura juvenil em comparação à literatura infantil e adulta.

4.8 NARRATIVA JUVENIL CONTEMPORÂNEA E SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO POLICIAL

Neste tópico do trabalho, chegamos ao momento em que precisamos nos respaldar, novamente, em aspectos estilísticos e textuais do gênero literário policial, os quais foram apresentados no início de nossa fundamentação teórica. Compreender como ocorre a relação entre o romance policial (voltado para o público adulto e com início no século XIX) e a narrativa juvenil contemporânea é verificar quais são os elementos presentes no primeiro que motivaram diversos autores, entre eles, Luís Dill, a preencher seus textos com determinadas características típicas do universo policial. Aliás, devemos deixar claro que a escolha pela produção de narrativas juvenis policiais requer, dos autores desse campo, adaptabilidade e recriação de determinados aspectos do gênero literário. Ou seja, não basta introduzir elementos da narrativa policial para a juvenil; deve-se, também, articular as duas frentes literárias, pois devemos considerar que esta última sofre influências temporais, etárias e, principalmente, mercadológicas ao longo de sua produção.

Para tanto, deixaremos agora o campo referente à análise da estrutura narrativa para atentar às questões relativas às particularidades do universo policial, as quais estão presentes nas obras selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa. Entretanto, nosso objetivo não é somente observar os pontos em comum e a relação entre o gênero policial e a narrativa juvenil brasileira contemporânea, mas também tentar enquadrá-la, por meio de certos elementos, em uma das modalidades do gênero policial: romance de enigma, *roman noir* e romance de suspense, como forma de comprovar a preferência do autor por um tipo específico de atmosfera policial em suas obras.

Ao longo da leitura das narrativas juvenis selecionadas, é evidente a preferência do escritor pela atmosfera policial, visto que podemos encontrar uma articulação entre o gênero literário e o subsistema juvenil. No entanto, vale ressaltar que, como se trata de obras destinadas ao público jovem, a adequação de certas características, por exemplo, adolescentes no papel de detetives, crimes cometidos pelos próprios jovens etc, é essencial para tornar a narrativa ainda mais atrativa aos olhos do jovem leitor. Esse aspecto evidencia a evolução do caráter policial nas obras selecionadas, o que nos levou a pesquisar as primeiras e as últimas publicações do autor para esse público leitor específico.

Em *A caverna dos diamantes*, além da atmosfera de suspense que ronda toda a história, notamos, também, outros recursos da narrativa policial, os quais a aproximam desse universo ficcional. Para os estudiosos Boileau e Narcejac (1991), o detetive desempenha um papel importante na narrativa, pois será responsável pelo desvendar do enigma e pela punição do(s) criminoso(s). No decorrer da trama, Noslen e Elias assumem, em alguns momentos, o papel de detetives, por exemplo, quando, inevitavelmente, auxiliam a polícia na prisão dos ladrões das joias de diamantes. Como na narrativa policial, as personagens adolescentes têm função de heróis, assim como os detetives no romance policial. Isso permite que se desenvolva plenamente, pois a identificação do receptor com o herói possibilita o primeiro a passar por diversas situações difíceis, sem pagar o preço real por elas. Aliás, como o detetive, o jovem sofre em geral apenas um desafio em sua vaidade intelectual, isto é, descobrir os perigos, sem, muitas vezes, vivê-lo.

Com base nesses aspectos, a narrativa *A caverna dos diamantes* se aproxima do chamado *roman noir*, já que nessa modalidade policial pode haver a presença de mais de um detetive e mais de um criminoso. Aliás, na narrativa policial *noir*, o detetive “luta” contra criminosos profissionais, como ocorre com os dois adolescentes na trama. As situações angustiantes, por sua vez, vão sendo exploradas no decorrer da história.

Nessa obra, a intenção dos garotos, principalmente de Noslen, ao ter conhecimento dos diamantes, é, primeiramente, de enriquecer, porém, a ida até a caverna aguça o instinto investigativo nos adolescentes, posicionando-os no lugar de detetives:

Quando finalmente chegamos na caverna e encontramos os diamantes Noslen era outra pessoa. Tudo o que aconteceu parecia distanciá-lo de mim. Tornara-se egoísta e só pensava em ganhar dinheiro com as jóias roubadas e partir para algum lugar (DILL, 1990, p. 48).

Outro elemento do romance policial visto na narrativa *A caverna dos diamantes* é a realização de um crime e, com ele, personagem(s) no papel de criminoso(s), uma vítima e um cadáver. Primeiramente, o jovem leitor tem acesso ao fato que vai levar os adolescentes Noslen e Elias até a região conhecida como *Boca Del Diablo*: o roubo das joias de diamantes por um grupo de ladrões:

- Onde estão as jóias? – perguntou o homem da voz grossa.
 - Num lugar bem seguro – respondeu o careca, que era o mais baixinho dos quatro.
 - Que história é essa? Quero ver as jóias, como o combinado – falou o negro alto.
 - Aqui tem uma. Dá uma olhada.
- O baixinho careca tirou do bolso uma pedra brilhante e muito pequena, O grandalhão pegou-a e passou para seu companheiro que a examinou através de um monóculo. Pouco depois disse:
- Diamante!
 - Como o combinado – falou o amigo do baixinho.
 - Diamante, sim! – Repetiu ajeitando o boné vermelho na cabeça (DILL, 1990, p. 18).

Entretanto, o crime não se restringe apenas ao roubo, mas pode ser visto, como ocorre no romance policial negro, de forma mais brutal quando o próprio adolescente Noslen revela sua “culpa” na morte de um garoto de rua, na cidade de Rio Vermelho, dias antes da proposta de acampar com Elias. Como na narrativa policial, o maior suspeito é, em geral, inocente, enquanto quem parece mais inocente costuma ser o criminoso. Trata-se de uma ordem perversa, em que o jovem leitor precisa pensar às avessas. As pistas, todavia, podem auxiliar o jovem leitor a ‘decifrar’ a identidade do culpado pela morte, já que na narrativa a revelação do fato só é feita quando Elias começa a observar a mudança repentina no comportamento do amigo quando ele passa a ter conhecimento e posse dos diamantes:

Porém, Noslen queria ir atrás dos diamantes. Ele parecia sempre querer se afastar mais de Rio Vermelho [...] (DILL, 1990, p. 48).

Aos poucos fui juntando pequenos detalhes que começaram a formar uma figura definida como num quebra-cabeça. Primeiro a vontade de sair de Rio Vermelho. Segundo aquele canivete com a letra R. Terceiro a pistola lá no galpão.

Então observei seus olhos e vi que tinha medo (DILL, 1990, p. 48).

- Matou ele, não foi? Por que, Noslen?
- Não fiz isso – seu queixo tremia e as lágrimas começaram a cair do seu rosto.
- Por que matou Rino? Por que matou Rino?
- Não matei – defendeu-se.

- Teu canivete era do Rino, não é? Tu nunca me falou que tinha um tio chamado Roberto. Mentira em cima de mentira, Noslen. Ele se ajoelhou no chão chorando.
- Como foi matar Rino, Noslen.
- Foi um acidente.
- Acidente?
- É – balbuciou (DILL, 1990, p. 49).

Ao comparar as características da narrativa policial com a juvenil, observamos que, em ambas, a curiosidade por determinados fatos e episódios constitui um elemento base no desenrolar da história. Em *A caverna dos diamantes*, notamos que a personagem adolescente Elias revela, em suas atitudes, aspectos específicos de um detetive do romance policial, pois, ao mesmo tempo em que aparenta participar das aventuras, tem a perspicácia, típica do universo juvenil, para decifrar os eventos obscuros da trama, como o assassinato cometido fatalmente pelo seu amigo Noslen.

Os três aspectos que estão ligados à criminalidade (criminoso, vítima, cadáver) aparecem, portanto, relacionados à figura e aos atos do jovem, o que demonstra uma adequação do gênero policial, cujo detetive e criminoso têm seu papel sempre relacionado à figura do adulto. A posição de detetive, ainda que assumida indeliberadamente pela personagem jovem na narrativa, permite que haja uma identificação do leitor com ela, visto que fica a seu cargo executar a descoberta e impor a punição ao criminoso.

Em *Letras finais*, diferentemente do que ocorre em *A caverna dos diamantes*, a personagem adolescente não assume o papel de detetive, e sim de vítima na trama. A opção do autor em atribuir um grau maior de importância à vítima, e não mais à figura do detetive, revela a flexibilidade que o gênero policial assume ao ser introduzido no subsistema literário juvenil. Aliás, o sofrimento vivenciado pelo protagonista e o apelo intimista, inserido no decorrer da narração em primeira pessoa, intensificam o suspense, tornando a obra ainda mais interessante aos olhos do jovem leitor.

Nessa obra juvenil, os recursos retirados e adaptados do romance policial são trabalhados de modo diferente em comparação com as demais narrativas, dado que a identidade dos criminosos é evidente na história (aspecto típico do romance policial contemporâneo), o que impossibilita a presença de um detetive para desvendar o crime. Por outro lado, ainda conseguimos observar marcas específicas do romance policial tradicional no decorrer da construção narrativa de *Letras finais*, tais como profissionais liberais, investigadores, assumindo o papel de detetive:

A sirene é para valer. A polícia está atrás deles. Será que eles fizeram alguma bobagem no trânsito e começaram a ser perseguidos? Não. Alguém pode ter me visto tentar fugir do cativado. Pode ter sido uma denúncia anônima. A polícia pode ter feito investigações e chegado até eles (DILL, 1995, p. 60).

Observamos, também, que determinados elementos trabalhados pelo autor coincidem com aqueles encontrados na modalidade policial denominada *roman noir*. As situações angustiantes vividas por Oswald, por exemplo, são exploradas no decorrer da trama (a perda do irmão mais velho, o sequestro) e nelas a presença de um detetive não é obrigatória. Isso comprova que a escolha de Dill, em dar privilégio à perspectiva da vítima, e não do herói (o detetive), não afasta e muito menos faz a narrativa juvenil menos policial. Aliás, todos esses recursos não impedem que a obra seja permeada de ação e mistério (elementos típicos do universo policial); ao contrário: eles levam o jovem leitor a interagir com o texto, refletindo sobre os assuntos abordados.

A obra *Dinamite ao meio-dia* é construída com base na narrativa policial de enigma. Dividida em duas histórias, como ocorre nessa modalidade policial, o livro inicia com a presença de um crime: a morte do pai do protagonista em uma explosão criminosa. Algum tempo depois, quando o protagonista já está com treze anos, o adolescente salva um homem da morte, e este, por gratidão, resolve realizar qualquer tipo de favor que Hamílcar desejar. Em meio a essas histórias, outra começa a ser narrada paralelamente sobre a personagem Geraldo Carrasco, um psicopata que planeja um grande atentado ao Museu Oscar Niemayer, em Curitiba, Paraná. Durante as etapas do plano, Geraldo elabora um jogo a partir de caça-palavras, o qual é enviado para Hamílcar. A curiosidade a respeito do mistério que há por trás desse jogo insere o protagonista no papel de detetive da história e o coloca disposto a desvendar o seu enigma, juntamente com o leitor.

Nessa perspectiva, como ocorre em determinados romances policiais, *Dinamite ao meio-dia* é estruturada com o objetivo de propor ao leitor uma espécie de jogo, no qual ele, com o auxílio do detetive jovem e, em alguns momentos, do detetive adulto¹⁵, representado na trama por Vantuir, homem salvo pelo protagonista, busca desvendar o mistério. Assim como nas tramas policiais da modalidade *roman noir*, a narrativa em questão, atribuí aos personagens masculinos o papel de detetives e detentores da razão na resolução do crime e, também, na figura de criminosos. Na narrativa *noir*, a escolha do protagonista masculino em detrimento da figura feminina, é feita a partir da denominação de anti-herói, que esse

¹⁵ A presença do detetive adulto, na *diegese* da narrativa juvenil contemporânea, tem por finalidade garantir o efeito de verossimilhança no texto.

personagem pode vir a apresentar durante a trama. Aliás, o seu caráter é marcado, por certos adjetivos, os quais são mais bem assimilados pelo jovem leitor, a personalidade masculina, como a dureza no trato com a violência e o crime, a frieza diante de determinados fatos ocorridos, que, muitas vezes, assustam o leitor, entre eles, a morte, o talento pessoal, a persistência, e as habilidades físicas, que vão além de técnicas científicas de dedução etc. Esses aspectos, por sua vez, são facilmente encontrados no decorrer da narrativa analisada e retomam também, um tipo de convencionalismo típico das primeiras edições de obras literárias infantojuvenis, as quais costumavam inserir, em seus enredos, personagens masculinos no papel de protagonistas.

Também verificamos que, assim como na narrativa policial tradicional, o crime em *Dinamite ao meio-dia* se desenvolve como uma brincadeira e é proposto como enigma às personagens e ao leitor. Ao longo da obra, Hamílcar, com a ajuda de sua amiga Nádia e de Vantuir, busca decifrar o mistério que há por trás do jogo (representado na trama pelos caça-palavras). A partir da resolução do enigma, a identidade do culpado aparecerá. O suspense criado em torno dos caça-palavras proporciona ao jovem leitor o aprimoramento das suas questões interpretativas e perceptivas, já que é necessário que ele caminhe conjuntamente com as personagens adolescentes no processo de investigação.

Aliás, ao compararmos determinados elementos inseridos na narrativa juvenil, somos capazes de relacioná-la com a modalidade policial de enigma. Isso acontece porque o criminoso (Geraldo Carrasco) apresenta-se como uma personagem comum, ou seja, livre de qualquer suspeita, e não como um assassino profissional. Os crimes (a morte do delegado, no início da trama e a tentativa de explosão do Museu Oscar Niemayer, ao final dela), assim como nas narrativas policiais de enigma, são cometidos por motivos banais e, às vezes, por simples razões pessoais:

- Então... foi você quem mandou um caça-palavras para meu marido...
- Naturalmente. Achei que ele ia dar atenção ao jogo. Confesso que não fui nada sutil naquela ocasião. Não me vali da poesia, fui direto ao ponto ocultei no caça-palavras simplesmente isso: *seu monza bum*. Eu sei, eu sei, nada sutil, mas ainda obedeci às regras do jogo: avisei o que eu ia fazer. Achei que ele entraria no jogo, mas me enganei. O azar foi dele, não é mesmo?

Também encontramos determinados aspectos do *roman noir* inseridos no decorrer da obra. Após desvendar os caça-palavras, Hamílcar, com a ajuda de Nádia, sua melhor amiga, dirige-se até o Museu Oscar Niemayer com o intuito de tentar impedir a explosão do prédio.

Como ocorre nessa modalidade textual, Hamílcar e Nádia desvendam o crime e acabam correndo tanto perigo que o risco de morte se torna inevitável às personagens adolescentes:

Todos parados – ele pediu sem se alterar. Tirou do bolso da jaqueta o 38 cano curto. Observou com prazer a tríplice expressão de medo. Recolocou a arma dentro do bolso, o cano empurrando o tecido. – Comecem a andar devagar. Isso assim. Ótimo. Vamos em frente (DILL, 2007, p. 115).

Com isso, notamos que as personagens adolescentes construídas por Dill se configuram, como ressalta Martha (2011), ainda-não-adultos ou como já-não-mais-crianças, pois são portadoras de uma identidade própria e completa. As diversas situações vivenciadas por elas obrigam-nas a refletir e a reformular conceitos a respeito de si mesmas e do mundo.

Em *O clube da cova*, observamos novamente alguns elementos típicos do romance policial, tais como: o medo, o mistério, a investigação, a curiosidade, o assombro, a inquietação, inseridos no universo ficcional da obra. Em uma cronologia não linear, que busca confundir o jovem leitor, a narrativa é construída a partir de dois crimes: o roubo de uma agência bancária e a descoberta de um cadáver abandonado em um túnel, ambos na cidade de Rio Vermelho. Logo no início da trama, notamos que certas características advindas do *roman noir* são privilegiadas, visto que os crimes surgem por meio do relato de cenas perigosas e com grande impacto:

Quatro tiros explodiram na atmosfera silenciosa e refrigerada da agência bancária. Potentes e assustadoras, como trovões anunciando o fim do mundo. - Ninguém se mexe! É um assalto! – berrou o homem alto, todo de preto, exceto pela meia de náilon cor champanhe que lhe desfigurava o rosto. Também escapava ao preto o brilho do aço da pistola calibre 45 (DILL, 2007, p. 9).

A construção de um cenário violento na obra impulsiona para algumas questões acerca do desenvolvimento da literatura juvenil contemporânea ao logo dos últimos anos. A criação de um produto cultural menos protetor em relação a seus destinatários e mais inovador em suas características configura um novo itinerário de formação literária para os jovens leitores. Com isso, a apropriação e a adequação dos elementos típicos do gênero policial implicam maior permeabilidade em relação à literatura adulta enquanto permite que os aspectos juvenis se desenvolvam plenamente.

A partir desse aspecto, como ocorre nas demais narrativas, os adolescentes assumem o papel de detetives na trama. No entanto, em *O clube da cova* a figura do detetive não está

relacionada apenas a uma personagem, mas a mais de uma, já que os dois crimes são investigados pelo grupo de meninas formado pelas adolescentes Adelaide, Betina, Lauren e Débora e pelo garoto Neumar. Essa opção em trabalhar com mais de uma personagem na posição de detetive aproxima novamente a narrativa juvenil do *roman noir*, visto que esse é um dos elementos pertencentes à modalidade. Aliás, o grupo formado pelas garotas surge com o objetivo de resolver os mistérios que aparecem na cidade de Rio Vermelho: “Este nosso clube secreto vai fazer o que mesmo? Resolver mistérios – respondeu Betina. Por falar nisso, precisamos de um mistério pra começar a funcionar de verdade. Pelo menos um, certo? – Adelaide lembrou” (DILL, 2007, p. 23). O papel de detetive, assumido pelas meninas no decorrer da história, revela o fascínio das adolescentes diante do universo policial:

Betina gostava da palavra *investigar*. Quando a empregava, sentia-se uma verdadeira detetive particular.

*Detetive Betina,
sempre em ação,
com sol ou neblina,
resolve qualquer problemão* (DILL, 2007, p. 23).

Aliás, inserir personagens femininas na figura de detetive consolida-se como uma marca específica do subsistema juvenil: a universalização de valores e a emancipação feminina. Observamos, portanto, a quebra dos enredos antigos tanto do gênero policial quanto das primeiras narrativas juvenis, cuja personagem masculina figurava em posição superior se comparada à personagem feminina.

Outro elemento interessante nessa obra é que a investigação inicia quando os próprios adolescentes se tornam testemunhas dos crimes: “[...] Eu vi! Um Vectra branco. Eu tava espiando. Meus Deus, vocês me ajudaram a trepar na árvore. Eu tava lá! Sei muito bem o que vi” (DILL, 2007, p. 34); “E o que você viu? Conta de uma vez! – a curiosidade de Adelaide crescia. Eu vi quatro caras muito suspeitos” (DILL, 2007, p. 35); “O tombo não foi grave, nem sequer molhou-se muito. E definitivamente não foi isso que o fez jogar-se de costas contra o cano, a boca escancarada no grito de pânico. Não foi o tombo. Foi o que o facho luminoso da lanterna insistia em exhibir: o rosto. O rosto de um homem morto” (DILL, 2007, p. 43). Com isso, a posição dos personagens adolescentes se divide em duas dentro da trama: a de testemunhas e a de detetives, o que aumenta a atmosfera de suspense na construção do enredo e na participação do leitor.

Assim como no *roman noir*, a narrativa *O clube da cova* apresenta mais de um criminoso na história. Ao longo da leitura, observamos a presença de quatro bandidos no roubo da agência bancária: “Todos sacaram as armas em coreografia automática. Ficaram quietos. Quatro pares de olhos perscrutando as redondezas. Os canos escuros voltados para cima, prontos a entrar em ação” (DILL, 2007, p. 33). A própria ênfase dada aos criminosos na trama ressalta outra semelhança com a narrativa da série negra, que, de acordo com Boileau e Narcejac (1991), é um tipo de narrativa que confere importância ao criminoso e é ambientada em meio à violência e à brutalidade. As cenas do roubo da agência bancária e da descoberta do corpo de um homem abandonado em um túnel alternam-se com outros momentos vividos pelos criminosos, entre eles, a tentativa de se livrar do carro utilizado no assalto e a hospedagem em um hotel na cidade de Rio Vermelho, usado por eles como esconderijo:

- Isso, tudo bem, trezentos e dois mil, cento e vinte e oito reais, e agora escutem: daqui a pouco vai escurecer. Vamos entrar na tal cidade e nos hospedarmos num hotel, dividimos a grana e amanhã cedinho cada um segue seu caminho. Aparentemente não tem ninguém atrás de nós. Só precisamos nos livrar do carro amanhã e depois cada um se vira, tá certo?
Todos concordaram.

- Podemos incendiar o carro? (DILL, 2007, p. 31).

- Muito bem, escutem. No hotel dividimos o dinheiro e depois deixamos o carro pra trás. E não, não vamos incendiar nada. Não há razão pra chamar a atenção de ninguém. Vambora. Preciso dum banho (DILL, 2007, p. 33)

Outro aspecto que não aparece nos romances policiais, mas que nas obras destinadas ao público juvenil é uma característica constante, é a presença dos sentimentos amorosos envolvendo os jovens detetives. Segundo Kothe (1994, p. 207), “a paixão é uma razão inconsciente, a razão avessa ao reprimido, em que o apaixonado está ofuscado pela descoberta”, por isso ela deve ocorrer de modo lateral, passageiro, sem importância; a ênfase deve ser dada ao crime e à investigação, pois a inserção da história de amor pode desviar a atenção dos leitores. Entretanto a necessidade de adequação de determinados elementos do gênero policial à narrativa juvenil justifica a inserção dos sentimentos amorosos na trama. As situações vividas pelos adolescentes são introduzidas no universo ficcional com o intuito de aproximar os jovens leitores de sua própria realidade e, por isso, acabam se tornando pertinentes e comuns em meio à atmosfera das narrativas juvenis policiais.

Diferentemente do que ocorre nas demais narrativas analisadas, em *Olhos vendados* o papel do detetive se divide na figura de três personagens: na do radialista, o qual recebe as cartas, na do delegado, responsável pela investigação do crime, e na do leitor, que, juntamente

com as personagens, reúne as pistas ao longo da leitura da obra para tentar desvendar a identidade do criminoso. No decorrer da história, há uma mistura de duas das modalidades do romance policial: o romance de enigma (mistérios e pistas a serem refletidas) e o *roman noir* (alguns fatos ocorrem concomitantemente ao desenvolvimento da narrativa, deixando os detetives não imunes aos transtornos). No que diz respeito aos elementos da primeira modalidade presentes na narrativa juvenil, observamos o alto nível de inteligência do criminoso, importante para que os enigmas apresentados sejam de difícil resolução, o que aumenta o nível de tensão e de mistério.

Ao enviar as cartas para o programa de rádio local, a investigação passa a trabalhar com a hipótese de apenas um suspeito. No entanto, as pistas levantadas a partir delas não são o bastante para que a identidade do criminoso seja revelada rápida e eficientemente. Na verdade, o que notamos são alguns fatos com base nas cartas, os quais revelam o sexo do criminoso e a veracidade do sequestro da jovem Marina:

RADIALISTA: O senhor levantou a pista a partir das cartas enviadas para mim?

DELEGADO: Não, examinamos as cartas; e elas nos disseram muito pouco. Ele usa um computador, papel comum, selo destes que podem ser comprados com antecedência. Mas o pouco que apuramos, a partir destas cartas, já foi o suficiente pra nos dar a certeza de que a pessoa, um homem, que está mandando as cartas, está de fato com Marina. Nós já descartamos a hipótese de trote ou brincadeira. A Marina foi de fato sequestrada. Temos a certeza de que ela tá bem, dentro do possível, é claro, e aguardamos as próximas cartas para sabermos o que exatamente, o sequestrador quer (DILL, 2007, p. 38).

Entretanto, quando ouve os detalhes do crime na rádio, o criminoso passa a usar um tom irônico e debochado em suas cartas. Esses recursos linguísticos são inseridos com o intuito de despistar e de confundir o jovem leitor na elucidação da investigação:

Patético, prezado radialista.

Vocês esperam de verdade pegar o tal sequestrador na fila dos Correios? A tentativa de me induzir a cometer um erro chega a ser desrespeitosa.

Patético (DILL, 2007, p. 38).

Tremi de medo ao ouvir me chamarem de “sequestrador” e garantirem que vão me pegar. Acho que todo policial tem aulas de artes cênicas antes de receber o diploma. Só que não gosto de teatro. Nunca gostei. E jamais vou apreciar teatro. Ainda mais se os protagonistas apresentam tal grau de amadorismo, pretensão e falta de talento. Não gosto de teatro, nem de circo. Cabe esclarecer o seguinte:

- 1) não sou sequestrador; e
- 2) não vão me pegar (DILL, 2007, p. 39).

Segundo Boileau e Narcejac (1991), o criminoso, no romance policial, normalmente se encontra livre de suspeitas. Isso ocorre em *Olhos Vendados*, cujo criminoso, no final da narrativa, mostra-se uma pessoa livre de qualquer tipo de culpa, que frequentava os ambientes da rádio e que não aparentava tipo algum de desvio de caráter. Esse fato é reforçado pelo fato de se tratar, logicamente, de um adolescente de apenas dezesseis anos e filho do próprio radialista, Alcir Alves, sobre o qual as suspeitas jamais poderiam recair:

A reação da hospitaleira e adorável Consolo não foi mais chocante? Tratou da dissimulação presente nas cartas, como tentei me fazer passar por outra pessoa – um adulto. Alguém capaz de usar o português com certa correção, além de arriscar frases pretensamente literárias e filosóficas, sem falar, naturalmente, das citações bíblicas (DILL, 2007, p. 108).

Bem, o papel está no fim. Os guardas precisam me levar para não-sei-onde, fazer não-sei-o-quê. Não estou preocupado. De forma alguma. Com 16 anos de idade, vejo minha vida inteira pela frente.

E vocês? Vocês estão seguros comigo aqui? De onde logo sairei graças à minha idade, é bom lembrar.

Fico imaginando, prezado radialista, se devolverás meu emprego de operador técnico na rádio quando eu sair.

Um pai negaria isso a um filho? (DILL, 2007, p. 110).

A forma com que as cartas eram escritas, a linguagem utilizada, os atos relatados pelo próprio criminoso em seu conteúdo, as citações literárias, bíblicas, apenas serviram como recurso para despistar e confundir o jovem leitor e as demais personagens da trama em relação à identidade do criminoso. Além disso, a confissão do criminoso, na realização de mais um crime, o assassinato de uma mulher em uma praia dias antes do sequestro da jovem Marina: “Dobrei meu braço em volta do pescoço da mulher enlouquecida. Músculos e tendões eriçados e compenetrados. Sinto agora que ela percebeu a morte imediatamente” (DILL, 2007, p. 97), revela o lado brutal e violento dessa personagem. Esse perfil comportamental e psicológico é típico dos criminosos retratados no *roman noir*. Aliás, é por meio desse perfil que as suspeitas recaíam sobre um criminoso adulto, e não sobre um adolescente de dezesseis anos. Portanto, todos esses elementos inseridos pelo autor na narrativa têm como função aumentar o nível de suspense da obra e, também, conquistar o público leitor.

Seguindo uma linha mais próxima do romance policial, *Beijo Mortal* revela a preocupação do autor em adequar o seu livro ao público alvo (juvenil). Ao longo da trama, determinadas características típicas do gênero policial são trazidas para o universo ficcional juvenil, entre elas: a presença de um detetive, não mais na figura de um adulto, mas na de um

adolescente, o processo de investigação do crime, o jovem no papel de criminoso, a presença de vítimas, todas elas jovens entre treze e dezesseis anos, o mistério etc. Todas essas características são elaboradas de modo a surpreender o jovem leitor e aproximá-lo do objeto narrado.

No decorrer da trama, observamos que a construção do enunciado de *Beijo Mortal* ocorre em um momento posterior à enunciação. O fio condutor deste último surge a partir do interesse do adolescente Francisco pelo assassinato de sete garotos, ocorrido seis meses atrás, em um campinho de futebol. Com isso, o comportamento do protagonista passa a se assemelhar a de um detetive, o qual busca, diante de um crime, decifrar, com auxílio da razão, os obscuros eventos da história. Impulsionado pela curiosidade (elemento que marca a construção da identidade juvenil) e pelo mistério, Francisco decide investigar o caso por meio de entrevistas com as testemunhas do episódio:

Francisco sente a excitação encobrir o choque, é algo novo. Parece inadequado seu trabalho de campo se sobrepor à memória dos meninos mortos. Até porque não é trabalho de verdade e o temor de estar usando pessoas humildes para satisfazer sua curiosidade começa a gerar esfera escura que se adensa em seu estômago (DILL, 2009, p. 21).

O comportamento de Francisco na obra corporifica a ideia de detetive nos romances policiais: a de ser uma alegoria da razão. Motivado pelas questões particulares (construção de um *blog* jornalístico) e, também, pela influência paterna (o pai é um jornalista investigativo), o adolescente se lança em uma autêntica investigação. No decorrer dela, o jovem procura possíveis pistas sobre o caso, interroga as testemunhas, reflete sobre os motivos que levaram os adolescentes Guilherme, Betinho e Cabeça a realizarem a chacina:

- Foi uma chacina e aconteceu há seis meses – Francisco esclarece paciente.
 – Quero colocar no meu blogue.
 - Em vez de falar de mulher, vai falar de chacina, brother?
 - É projeto diferente, não quero meu blogue igual ao de todo mundo (DILL, 2009, p. 13).

- O senhor conhecia algum dos meninos mortos?
 - Não. De vista. Vinham sempre jogar bola de noite no campinho.
 - O senhor nunca chegou a conversar com eles?
 - Minha casa fica só na beira da praça – resmungua. – Não quer dizer que eu goste ou que eu fale com essa gurizada.
 - Ah... certo. O senhor lembra do dia... do dia em que aconteceu a chacina aqui na praça?
 - Da noite, tu quer dizer. Claro. Isso aqui já foi bairro de respeito. Hoje tá virado numa anarquia [...] (DILL, 2009, p. 52)

[...]

- Como foi?

- Eu tava em casa com a patroa, olhando tevê. Aí o tiroteio. Espiei pela janela e vi três vagabundos saindo pelo lado de lá.

- Correndo?

- Caminhando, como se não tivesse acontecido nada. Falei pra polícia, mas não consegui descrever os vagabundos. Se eles tivessem saído pro lado de cá...

- E o senhor foi lá? Foi um dos primeiros a chegar?

- Fui lá, sim. Mandeí a patroa ligar pra Brigada Militar e fui lá ver o motivo da confusão (DILL, 2009, p. 52-53).

A inserção de um adolescente na figura de um personagem, quase sempre adulto, elimina a distância entre texto literário e público leitor. Isso acontece não só por causa das adequações sofridas pelo enredo policial, mas também porque o jovem leitor é chamado a participar gradativamente da aventura vivida por eles.

Outro elemento típico da atmosfera policial é a brutalidade e a violência encontrada no decorrer dos relatos feitos pelas testemunhas do crime. Esses aspectos são responsáveis pela aproximação da narrativa juvenil, novamente, da modalidade policial *roman noir*, a qual é marcada pela violência, no sentido mais brutal, pela paixão desenfreada, pela imoralidade e pelo ódio. No entanto, como a narrativa apresenta uma cronologia não linear (esse tipo de temporalidade oferece à obra juvenil ação e risco no decorrer dos fatos), os fatos que antecedem a chacina e aqueles que ocorrem depois dela vão sendo apresentados para o leitor simultaneamente. Isso possibilita que o leitor tenha acesso à identidade dos criminosos e, também, à forma como aconteceu o assassinato:

Pelo centro do campo de terra, junto ao barranco aparece Guilherme, o revólver já na mão direita. Não há brisa na praça. A sensação de calor é reforçada pela luz de tonalidade amarela a descer como cortina crespada sobre o grupo. O silêncio também se reproduz, isola do resto da cidade os jovens envolvidos no episódio que ganhará manchetes. As idades regulam, o mais novo tem 13, o mais velho 17. Como principal diferença, o nível de tensão. Os três que seguram seus símbolos de poder, nervosos. Os oito jogadores bem tranquilos, julgando se tratar de algo sem importância, talvez brincadeira, provavelmente engano (DILL, 2009, p. 56-57).

Ninguém contesta mais, vão se abaixando, sentando na terra, uns perto dos outros, na esperança de a proximidade lhes garantir segurança, criar campo de força capaz de espantar o pesadelo no qual mergulham e rápido se asfixiam. Estão enganados. Sentar, ombro a ombro, não lhes dará imunidade (DILL, 2009, p. 58).

- Olha pra cá – insiste. – Olha aqui pro cano!

- Queima ele! – Betinho pede com risada sincera.

- Tá olhando? – a raiva toma conta de Guilherme.
Atira. Instigados pelo som, na exaltação do imprevisto, Betinho e Cabeça pressionam seus gatilhos repetidas vezes até esvaziarem suas armas (DILL, 2009, p. 60).

Visto que no romance policial os sentimentos amorosos não aparecem, de modo a focalizar toda a atenção no enigma da trama, em *Beijo Mortal* esse é um ingrediente extra que o autor insere na narrativa, de maneira a atrair ainda mais a curiosidade do jovem leitor pela história. Além disso, no caso da narrativa em questão, o sentimento amoroso serve como ponto de partida para que o crime aconteça. Por isso, ele é parte fundamental na construção e na interpretação do enredo por parte do leitor. Aliás, a junção entre os aspectos da narrativa policial com as inovações amorosas pode ser visto como um recurso, a fim de seduzir o jovem leitor e de aproximá-lo do universo narrado:

- Li no jornal sobre a desavença, o Guilherme e o Guga tinham certa rivalidade, já tinham trocado ofensas no colégio.
Ela ri.
- Aquilo tudo, os sete guris mortos, sabe por quê?
- Não, senhora. Tô tentando entender.
Ri sulfúrica. Meio forçado, sombria.
- Tudo por causa de um beijo (DILL, 2009, p. 86-87).

- Por que o Guga deu uns beijos e sabe-se lá mais o que com a idiotinha lá do colégio, a namorada do Guilherme. O Adalberto me contou, disse que o Guilherme nunca admitiu nem vai admitir, mas foi tudo por causa dum beijo (DILL, 2009, p. 87).

Normalmente, não é típico, nem aconselhável que uma narrativa policial contenha intrigas amorosas, segundo uma das regras (a terceira, no caso) que Van Dine propõe para a elaboração de um romance policial de qualidade. No entanto, em *Beijo Mortal*, a presença do sentimento amoroso não desvia a atenção do jovem leitor do foco principal: o assassinato de sete adolescentes por outros jovens. Ele funciona como um recurso que serve para explicar o que levou os garotos Guilherme, Betinho e Cabeça a realizarem o crime, além, é claro, de aproximar o jovem leitor de sentimentos e de emoções da sua faixa etária.

Outra narrativa que apresenta a intriga amorosa como base para que o crime e a violência sejam praticados é *Decifrando Ângelo*. Assim como acontece em *Beijo Mortal*, a obra instaura o adolescente João Batista Vuia no papel de detetive. Isso ocorre porque o adolescente tem a ideia de produzir uma espécie de documentário, a partir de alguns depoimentos cedidos pelos colegas de turma e de escola, a respeito do assassinato da garota

Letícia por Ângelo. No decorrer da narrativa, as entrevistas são feitas com adolescentes que conheciam Ângelo ou que com ele conviviam. A produção do documentário tem como objetivo revelar e compreender as possíveis causas que levaram o garoto a assassinar Letícia, no pátio da escola, em um dia comum de aula:

O que aconteceu com a Letícia... Não tenho nem palavras. Ninguém tem. Eu fico imaginando a dor que o Ângelo tava sentindo antes de apertar o gatilho. O desespero. Imaginem. Pegar a arma do pai, trazê-la dentro da mochila como se fosse um dia normal de aula, dar tchau pra mãe – foi ela que trouxe ele –, descer, entrar no colégio, entrar na sala de aula com o 38 na mochila, assistir dois períodos de matemática e um período de português, sair pro intervalo, se isolar no banheiro, ouvindo música, depois sair, procurar a Letícia, conversar um pouco e finalmente atirar no peito dela. Bem no coração. Morte instantânea. Assassinato (DILL, 2012, p. 61).

Aí ele me disse que tava amarradão naquela gata do outro primeiro ano, sabe? A Letícia. Gata pra caramba [...] Eles já tinham ficado algumas vezes, ele amarradão mesmo, querendo namoro, mas namoro sério, até com aquele lance de aliança de compromisso (DILL, 2012, p. 19).

Quando saí do banheiro e tava voltando pra sala de aula eu vi o Ângelo e... Bom, foi tudo muito rápido. Parecia uma cena de filme. Não parecia real. [...]. Ah, sim, lá tava eu saindo do banheiro, aí vi o Ângelo. Vi também, clearly, clearly, o revólver que ele tirou de dentro da mochila. Jurei que era algum tipo de brincadeira, uma encenação (DILL, 2012, p. 24).

A paixão na narrativa policial é caracterizada, segundo ressalta Kothe (1994), como uma razão do inconsciente, em que o apaixonado está ofuscado pela descoberta, não tendo tido tempo para desdobrá-la durante os acontecimentos da trama. Isso permite que o protagonista acabe sendo sufocado, engasgado por suas atitudes impensadas. A partir desse aspecto, verificamos que, em *Decifrando Ângelo*, a questão amorosa surge no decorrer da história como elemento central nessa narrativa juvenil policial. Entretanto, mesmo que o sentimento amoroso não deva ser introduzido na atmosfera policial, como afirma Van Dine, nesse caso, por se tratar de uma obra literária que visa ao público juvenil, a inserção desse elemento oferece à obra um caráter inovador, aproximando-o do objeto narrado. Aliás, o conflito amoroso serve de base para que o crime aconteça e, portanto, é de fundamental importância para que o leitor possa compreender a trama e desvendar as causas da tragédia que mudou, para sempre, a vida dos colegas do adolescente Ângelo. Logo, diferentemente de uma narrativa policial tradicional, o enigma é um elemento secundário, e o sentimento amoroso é a temática principal e o motivo que leva o protagonista a cometer o crime.

Como ocorre nas demais obras analisadas, o autor teve a preocupação de adequar outros elementos típicos do romance policial para o contexto do público alvo – o juvenil. Além da inserção de um detetive jovem, como encontramos nas demais narrativas que compõem nosso *corpus*, observamos, também, no papel do criminoso, a figura do adolescente. Essa opção em atribuir a culpa do assassinato a um jovem atrai o leitor, incitando nele a reflexão a respeito do tema e da sua sociedade, o que possibilita, segundo Antonio Candido (1972), a construção da função *social e ideológica* por parte do leitor. A primeira refere-se à reflexão a respeito da sociedade e a segunda refere-se às ideologias expostas no texto e que podem se referir às crenças do autor e de seu meio social. Dessa forma, o texto, ao ser construído por meio de depoimentos, permite que o leitor preencha, a partir da sua leitura e do seu pensamento, os espaços em branco deixados por cada um dos adolescentes entrevistados e, como o próprio título da obra sugere, tente decifrar quem é o garoto Ângelo.

Ao comparar determinados elementos que figuram na narrativa juvenil *Decifrando Ângelo* com aqueles típicos das modalidades textuais do romance policial (enigma, *noir* e de suspense), encontramos alguns aspectos que aproximam a narrativa juvenil da narrativa policial de enigma. Por exemplo, nesse tipo de romance, tanto o trabalho do detetive perante o crime quanto a narração de suas deduções ocorrem após o crime ter acontecido. Na narrativa juvenil em questão, essa regra básica é bem clara, uma vez que inicialmente há o assassinato da adolescente Letícia e, logo depois, há a produção do documentário (com objetivo investigativo) pelo adolescente JB Vuia. Outro fator presente na obra juvenil que a assemelha à narrativa policial de enigma é a presença de um narrador cujo papel não pode ser o do detetive, mas apenas o de um narrador em terceira pessoa responsável por retratar para o leitor o que ele enxergou. Isso faz que ele não transponha para a narração o seu ponto de vista.

A partir dessa perspectiva, como ressalta Jauss (1994), a relação entre a literatura e o leitor atualiza-se tanto na esfera estética quanto na reflexão moral. A obra literária, ao ser lida, é julgada em contraste com as anteriores e com as experiências vividas pelo leitor em seu cotidiano. Com isso, ela se torna capaz de adentrar o horizonte de um efeito histórico. Nesse sentido, uma obra deve buscar contribuir com a vida social, e não somente ser uma arte de pura representação. Ou seja, devem ser focalizados os momentos da história em que há a provocação de *tabus* morais e dominantes, ou ser oferecida ao leitor a oportunidade de encontrar novas soluções para a moralidade cotidiana da vida, podendo, então, abrir um novo campo de pesquisa e possibilitar a descoberta de novos horizontes.

Em *Sombras no asfalto*, observamos novamente a atmosfera de suspense e de aventura típica dos romances policiais, construída com base na perda de memória da

protagonista, a adolescente Cora. Como acontece na tipologia policial *roman noir*, não há retrospectiva dos fatos anteriores à ida da adolescente ao hotel, pois a garota não consegue se lembrar dos momentos anteriores, os quais poderiam explicar o fato de ela acordar no local. Notamos ainda, que há somente prospecção, isto é, os fatos não são recuperados; eles ocorrem naquele exato momento da narração. Assim, não há uma história a ser descoberta por um detetive genial, mas um mistério em meio à ação com o protagonista, o qual, ao longo dos acontecimentos, poderá sofrer risco de vida, vindo a se tornar, ao mesmo tempo, detetive e vítima.

Os episódios vividos por Cora são todos repletos de muita ação (as cenas acontecem de forma sucessiva e rápida, como os fotogramas cinematográficos) e suspense, aspecto recorrente nas narrativas policiais. Após se dar conta do lugar onde passou a noite e dos objetos que estão em cima da cama, a adolescente entra em uma sucessão desenfreada de novas aventuras. Primeiro, ela recebe um telefonema cuja voz, desconhecida a princípio, avisa-lhe sobre os perigos de permanecer no quarto do hotel:

- Alô? – a voz saiu insegura, baixa, ainda úmida do sono recém-desfeito.
 - Corre!
 - Como é? Alô?
 - Corre, sai daí! – enfatizou a voz feminina.
 - O quê? – não entendia.
- O tom estava mais carregado de agonia. Soava como súplica contundente.
- Sai deste quarto! Agora!
 - Quem tá falando?
 - Sai! Sai! Sai!(DILL, 2011, p. 23).

Logo depois do telefonema, a garota aceita a carona de um casal de idosos, até um posto de gasolina. Entretanto, quando chega ao local, Cora decide ir ao banheiro e, na volta, antes de entrar na loja de conveniência, visualiza um homem de 1,90m de altura, de muletas e sem a perna direita, vindo em sua direção. A tensão e o medo tomam conta de seu corpo: “Saiu da lanchonete feito raio, o corpo trêmulo, coberto de pavor. Mais uma vez percebeu seu sangue circulando veloz, produzindo corrente de baixa amperagem em todos os seus membros e órgãos” (DILL, 2011, p. 49). Como ocorre na narrativa policial de suspense, a vítima corre perigo em todas as situações vividas no decorrer da trama: ela olha, escuta e corre perigo por todos os lados, mas o perigo ainda não tomou a forma concreta da morte.

O perigo vivido por Cora funciona, assim como no romance policial de suspense, como uma ameaça. Em todos os momentos que se seguem após o primeiro encontro com o

homem sem a perna mecânica, o leitor fica na expectativa do que irá acontecer com a protagonista, enquanto a vítima sofre uma dolorosa perseguição. Essa espera é constantemente retardada, torturante e está envolvida por uma perseguição em ritmo acelerado, que confere emoção em relação ao tempo da trama. Ou seja, é a partir da conflituosa experiência da perda da memória, do encontro com o dono da perna mecânica e com o dinheiro contido na sacola, e das inúmeras tentativas de fuga, que a estrutura narrativa de *Sombras no asfalto* se dispõe de forma diferente das demais obras analisadas: a vítima em primeiro plano; a figura do detetive e da vítima sendo representada pela mesma personagem (a adolescente Cora) e a imagem do criminoso permanecendo em potencial, o que aproxima a narrativa juvenil novamente da modalidade policial de suspense.

As oito narrativas analisadas ilustram a alta qualidade estética da literatura juvenil contemporânea. O trabalho realizado por Luís Dill, quanto à adequação e à transformação dos elementos característicos do gênero policial para o universo juvenil, apenas vem confirmar o quanto o subsistema juvenil tem conseguido alcançar excelentes e importantes resultados no campo literário.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho de caráter dissertativo, efetuamos um levantamento, cujo objetivo principal foi observar os pontos em comum entre o gênero literário romance policial, um dos mais lidos e aclamados no mundo, e o subsistema literário juvenil. Para tanto, selecionamos oito obras literárias da categoria juvenil do escritor e jornalista gaúcho Luís Dill, as quais foram construídas com base nos elementos típicos da atmosfera policial. Para verificar como ocorreu o processo de introdução dos aspectos da narrativa policial, optamos pela escolha de obras que evidenciassem a evolução da escrita literária do autor. Por isso, as narrativas que compõem o nosso *corpus* de análise vão desde a primeira publicação do autor em 1990 para o público em questão até aquelas mais recentes, publicadas e/ou reeditadas até o ano de 2012.

Em seus primeiros tópicos, fizemos uma apreciação a respeito da importância desta pesquisa, seus objetivos principais, a metodologia utilizada e as pesquisas (dissertações, teses) produzidas no Brasil a respeito do tema. No tópico seguinte, apresentamos, nos estudos sobre o gênero literário Romance Policial e em suas respectivas modalidades textuais (romance policial de enigma, *roman noir* e de suspense), não apenas o contexto histórico-social, que deu base para o seu surgimento, mas também as características e as principais distinções existentes em suas tipologias. Feito isso, em "A Literatura Juvenil em questão", ressaltamos os aspectos mais importantes que marcaram o surgimento e a formação da produção literária no cenário brasileiro. Ainda nesse tópico, delimitamos alguns elementos que estão por trás da construção da obra literária juvenil em termos de conceituação e de estruturação do objeto estético; já em "Literatura como arte de mercado", investigamos a relação entre as publicações e a indústria cultural, cujo comércio de obras literárias juvenis tem gerado grandes lucros.

No tópico final "Narrativa Juvenil Contemporânea: desdobramentos do gênero policial nas obras de Luís Dill", apresentamos o autor e as narrativas escolhidas para compor o *corpus* deste trabalho, as características do projeto gráfico, as temáticas trabalhadas, a linguagem, a ambientação, os tipos de narradores e de focos narrativos e, por fim, a inserção e a transformação dos elementos da atmosfera policial para a juvenil. No entanto, para a análise de todos esses aspectos, foi indispensável, primeiramente, um levantamento de caráter teórico, que nos ajudou a compreender melhor suas especificidades em comparação aos textos destinados ao público adulto. Também nos ajudou a observar a sua capacidade de apropriação

e de transformação de outras modalidades textuais (no caso, o romance policial), sem deixar de trazer a riqueza e as características típicas do universo juvenil.

Ao levar em consideração a originalidade dos elementos internos dos textos e a sua alta qualidade estética, verificamos que a construção de cada um deles foi indispensável para a criação da atmosfera policial. A linguagem escrita, a ilustração e o projeto gráfico foram trabalhados de forma homogênea em todas as narrativas analisadas. Isso ocorreu graças ao equilíbrio entre cada um dos elementos ao longo da construção do objeto estético. A utilização de imagens em todas as obras, algumas privilegiando mais as capas e outras tanto a capa quanto a parte interna do livro, vem para marcar a importância da inserção dos elementos gráficos no que diz respeito à aceitação e ao interesse do público leitor pelas obras literárias. Aliás, em determinadas narrativas, a produção do projeto gráfico e das ilustrações ultrapassa o âmbito das questões mercadológicas para assegurar às narrativas o *status* de obras de arte. Esse é o caso de *Dinamite ao meio-dia*, que traz, em algumas de suas páginas, diversos caça-palavras e imagens das personagens, as quais, na maioria das vezes, ocupam uma página inteira do livro; de *Beijo Mortal*, que insere ao final da narrativa um intertexto que remete a um tipo de *blog* digital, e de *Sombras no asfalto* (edição produzida pela Cia. das Letras, em 2012), cujas ilustrações e intertexto (a nota de jornal inserida na história) são responsáveis por conferir mais veracidade à trama.

Quanto às temáticas, observamos que todas as narrativas trabalham com temas típicos do universo juvenil, entre eles: o primeiro amor, a amizade, a obesidade, o ciúme, a insegurança, a saudade. Entretanto, por conta da influência da atmosfera policial, outras temáticas acabam ganhando maior destaque nas histórias, por exemplo, a violência urbana, o assassinato, o sequestro, o roubo, a morte, o uso e abuso de drogas, todas elas repletas de suspense e de mistério, aspectos típicos dos enredos policiais. Em geral, o espaço no qual as narrativas se passam é a cidade, com exceção da obra *A caverna dos diamantes*, cujo cenário é o espaço rural. Em relação ao tempo, todas as histórias estão contextualizadas no período pós-moderno e apresentam recursos temporais (*prolepses*, *flashbacks*, *in-ultimas-res*) responsáveis por atribuir às obras uma não linearidade específica do gênero policial tradicional.

No que concerne à linguagem, verificamos que nas primeiras narrativas publicadas pelo autor, por exemplo, n' *A caverna dos diamantes* e em *Letras finais*, a utilização de uma linguagem que segue a norma padrão da língua prevalece ao longo da construção do discurso. No entanto, em obras mais recentes houve claramente uma preocupação do escritor em trazer para os textos a realidade linguística dessa faixa etária. Além disso, outros tipos de linguagem

aparecem durante a construção das tramas, entre elas: a linguagem jornalística (característica das narrativas policiais) e a poética, que exalta os sentimentos e os pensamentos das personagens adolescentes. Quanto aos narradores, como acontece nos enredos policiais, em quase todas as narrativas analisadas a narração em primeira e em terceira pessoa prevalece. Além disso, não há exageros descritivos, permitindo que o leitor trilhe seu próprio caminho e tire suas próprias conclusões a partir das perspectivas dos narradores e das personagens presentes em cada uma das tramas.

No tópico "Narrativa Juvenil Contemporânea e a sua relação com o Romance Policial", observamos como o autor, com base nas questões mercadológicas e temporais, conseguiu adequar e, principalmente, transformar características típicas do gênero literário policial (adulto) no universo dos textos juvenis. Para que pudéssemos compreender melhor essas mudanças, foi necessário rever algumas considerações acerca do gênero e de suas modalidades textuais (romance de enigma, *noir* e suspense), entre elas: a presença da tríade policial - detetive, vítima e criminoso -, o crime, a investigação e o suspense. Entretanto, como se trata de textos destinados a um público leitor específico - o jovem -, observamos não só a sua apropriação para o campo juvenil, mas também o modo como esses textos trabalham com as especificidades típicas desse subsistema literário.

Os textos apresentam em seu conteúdo verbal aspectos que privilegiam tanto a típica atmosfera policial, por meio de crimes, de temas e de cenas violentas (sequestro de jovens, assassinato, roubo), quanto questões que acompanham a faixa etária do público leitor, como as incertezas e as dúvidas em relação ao primeiro amor, a difícil relação com os pais e irmão mais velhos, a excessiva vontade de emagrecer, o ciúme. As oito narrativas, ao mesmo tempo em que buscam refletir o universo sombrio e chocante das obras policiais, assumem um caráter inovador à medida que estimulam seus leitores na reflexão de temas, os quais colaboram com a sua formação e criticidade. Para tanto, as transformações sofridas pelo gênero literário policial (detetives adolescentes, crimes cometidos por jovens contra outros jovens), ao serem introduzidas no campo juvenil, passam a ser de grande importância na mediação entre texto e leitor e, conseqüentemente, no processo de imaginação e de aprendizado.

As narrativas de Luís Dill contribuem com a função social, uma vez que os jovens leitores encontram a seu dispor textos que trabalham com temáticas atuais e os estimulam a pensar sobre a sociedade e sobre o seu próprio comportamento. A identificação e o estranhamento do leitor perante as situações narradas (característica do romance policial) funcionam como uma resposta para o processo reflexivo, no qual o jovem leitor se vê, muitas

vezes, na mesma posição das personagens (detetive, vítima, criminoso). Além disso, a riqueza linguística e estética dos textos analisados apresenta aos jovens leitores novas perspectivas e diferentes realidades, proporcionadas pelo hábito da leitura, o qual é o responsável por aguçar o pensamento crítico e a maturidade, motivo pelo qual deve ser disseminado e motivado entre nossos jovens.

Com base nesses e em outros fatores, vemos o quanto é importante que sejam feitos novos trabalhos que visem investigar como a literatura juvenil se apropria e transforma gêneros literários (particularmente, adultos) ao introduzir certos elementos em seu universo ficcional, ainda mais porque eles poderão contribuir com o desenvolvimento do país por intermédio da leitura, transformadora da realidade social.

REFERÊNCIAS

1) Obras literárias

- ALMEIDA, Lúcia Machado de. **O Escaravelho do Diabo**. São Paulo: Ática, 1956.
- AZEVEDO, Aluísio. **Memórias de um condenado**. São Paulo: Biblioteca Nacional, 1882.
- AZEVEDO, Aluísio. **Mistérios da Tijuca**. Rio de Janeiro: Typographia e Escriptorio da Folha Nova, 1882.
- BARROSO, Maria Alice. **Quem matou Pacífico?** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.
- CARR, Stella. **O caso da estranha fotografia**. São Paulo: Moderna, 1977.
- CARR, Stella. **O enigma do autódromo de Interlagos**. São Paulo: Pioneira, 1978.
- CARR, Stella. **O incrível roubo da Loteca**. São Paulo: Pioneira, 1978.
- CARR, Stella. **O caso do sabotador de Angra**. São Paulo: Moderna, 1980.
- CARR, Stella. **O segredo do museu Imperial**. São Paulo: Moderna, 1981.
- CARR, Stella. **O esqueleto atrás da porta**. São Paulo: Globo Livros, 1982.
- CARR, Stella; RIBEIRO, Laís Carr. **Eu Detetive - I**. São Paulo: Abril, 1983.
- CARR, Stella. **O mostro do Morumbi**. São Paulo: Melhoramentos, 1984.
- CARR, Stella. **O enigma das letras verdes**. São Paulo: Pioneira, 1985.
- CARR, Stella; RIBEIRO, Laís, Carr. **Eu Detetive - II**. São Paulo: Abril, 1985.
- CARR, Stella. **Estranhas luzes no bosque**. São Paulo: Pioneira, 1986.
- CARR, Stella. **Eles morrem, você mata!** São Paulo: Moderna, 1987.
- COELHO, Luiz Lopes. **A morte no envelope**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- COELHO, Luiz Lopes. **O homem que matava quadros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- COELHO, Luiz Lopes. **A idéia de matar Belina**. São Paulo: Editora Sabiá, 1968.
- CORRÊA, Viriato; MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. J. C.C.; NETO, Coelho; PEIXOTO, Afrânio. **O mistério**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1920.
- CORRÊA, Glauco Rodrigues. **O mistério do fiscal dos canos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

- CORRÊA, Glauco Rodrigues. **Assassinato do casal de velhos**. São Paulo: Companhia do Livro, 1985.
- DILL, Luís. **A caverna dos diamantes**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1990.
- DILL, Luís. **O livro dos homens**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.
- DILL, Luís. **Olhos de Rubi**. Porto Alegre: WS Editor, 2003.
- DILL, Luís. **A noite das esmeraldas**. Porto Alegre: WS Editor, 2003
- DILL, Luís. **Lâmina Cega**. Porto Alegre: WS Editor, 2004.
- DILL, Luís. **Sombras no asfalto**. Porto Alegre: WS Editor, 2004.
- DILL, Luís. **O punhal de Jade**. São Paulo: Edições SM, 2004.
- DILL, Luís. **Letras finais**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.
- DILL, Luís. **Letras perdidas**. São Paulo: Escala Editorial, 2006.
- DILL, Luís. **O clube da cova**. São Paulo: Salesiana, 2007.
- DILL, Luís. **Dinamite ao meio-dia**. São Paulo: Escala Educacional, 2007.
- DILL, Luís. **Tocata e fuga**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.
- DILL, Luís. **Olhos Vendados**. São Paulo: DCL, 2008.
- DILL, Luís. **Beijo Mortal**. São Paulo: Dulcinéia, 2009.
- DILL, Luís. **De carona, com nitro**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2009.
- DILL, Luís. **O dia em que Luca não voltou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DILL, Luís. **A caverna dos diamantes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- DILL, Luís. **Estações da poesia**. São Paulo: Positivo, 2010.
- DILL, Luís. **Olhos de rubi**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2010.
- DILL, Luís. **O estalo**. São Paulo: Positivo, 2010.
- DILL, Luís. **Sombras no asfalto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DILL, Luís. **Decifrando Ângelo**. São Paulo: Scipione, 2012.
- DILL, Luís. **Labirinto no escuro**. São Paulo: Positivo, 2013.

- LOBATO, Monteiro. **A menina do nariz arrebitado**. São Paulo: Monteiro Lobato, 1920.
- LOBATO, Monteiro. **Fábulas de Narizinho**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1921.
- LOBATO, Monteiro. **Narizinho arrebitado**. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1921.
- LOBATO, Monteiro. **O saci**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1927.
- LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. São Paulo: Abril, 1975.
- LOUZEIRO, José. **Aracelli, meu amor**. São Paulo: Prumo, 1977.
- MARIGNY, Carlos. **Os fantasmas da casa mal-assombrada**. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- MARIGNY, Carlos. **Detetives por acaso**. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- MARIGNY, Carlos. **Piratas da Baía**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- MARINHO, João Carlos. **O gênio do crime**. São Paulo: Global, 1969.
- MARINHO, João Carlos. **A turma do Gordo**. São Paulo: Global, 1969.
- MARINHO, João Carlos. **O caneco de prata**. São Paulo: Global, 1971.
- MARINHO, João Carlos. **Sangue Fresco**. São Paulo, Global, 1982.
- MARINHO, João Carlos. **O livro da Berenice**. São Paulo: Global, 1984.
- MARINHO, João Carlos. **Berenice detetive**. São Paulo: Global, 1987.
- MARINHO, JOÃO Carlos. **Berenice contra o maníaco Janeloso**. São Paulo: Global, 1990.
- MARINHO, João Carlos. **Cascata de cuspe**. São Paulo: Global, 1992.
- MARINHO, João Carlos. **O conde Futreson**. São Paulo: Global, 1994.
- MARINHO, João Carlos. **O disco I – A viagem**. São Paulo: Global, 1996.
- MARINHO, João Carlos. **O gordo contra os pedófilos**. São Paulo: Global, 1998.
- MARINHO, João Carlos. **Assassinato na Literatura Infantil**. São Paulo: Global, 2005.
- ORTÊNCIO, W. Bariani. **Morte sob encomenda**. São Paulo: Mundo Musical, 1974.
- PAEZZO, Sylvan. **Detetive Carioca**. São Paulo: Ed. J. Álvaro, 1964
- PAEZZO, Sylvan. **João Juca Jr**. São Paulo: Ed. J. Álvaro, 1970

PINTO, Ziraldo Alves. **O menino maluquinho**. São Paulo: Editora Edart, 1981.

POE, Edgar Allan. **Assassinatos na Rua Morgue**. Philadelphia: Graham's Magazine, 1841.

QUEIRÓZ, Raquel de; SILVEIRA, Dinah. **O mistério dos M. M.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962.

REY, Marcos. **O mistério do Cinco-Estrelas**. São Paulo: Ática, 1981.

REY, Marcos. **O rapto do garoto de ouro**. São Paulo: Ática, 1982.

REY, Marcos. **Um cadáver ouve rádio**. São Paulo: Ática, 1983.

REY, Marcos. **Sozinha no mundo**. São Paulo: Ática, 1984.

REY, Marcos. **Dinheiro do céu**. São Paulo: Ática, 1985.

REY, Marcos. **Enigma na televisão**. São Paulo: Ática, 1987.

REY, Marcos. **Bem-vindos ao Rio**. São Paulo: Ática, 1987.

REY, Marcos. **Garra de campeão**. São Paulo: Ática, 1988.

REY, Marcos. **Quem manda já morreu**. São Paulo: Ática, 1989.

2) Obras teóricas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor, W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 55-63.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O Leitor Competente à Luz da Teoria Literária**. In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 124:23/34, Jan. – mar., 1996.

AGUIAR, Vera Teixeira de. A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: Anep, 2010, p. 23-42.

AGUIAR, Vera Teixeira de. Realidade além dos limites: O mágico de verdade (2006) – de Gustavo Bernardo. In: CECCANTINI, João Luís C. T.; MARTHA, Alice Áurea Penteadó; AGUIAR, Vera Teixeira de. (Orgs.). **Narrativas Juvenis**: Geração 2000. São Paulo: Cultura Acadêmica (Editora Unesp), 2012, p. 108-123.

ANJOS, Paula C. P. dos. **Tecendo significados**: a importância das ilustrações do livro de literatura infantil “A moça tecelã”. Bahia: Universidade Estadual da Bahia, 2009. Disponível em: <http://www.uneb.br/salvador/dedc/files/2011/05/monografia-paula-caroline-pereira-dos-anjos.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. 3ª ed. Madrid: Catedra, 1990.

BARKER, Ronald E.; ESCARPIT, Robert. **A fome de ler**. Tradução: J. J. Veiga. Rio de Janeiro: FGV, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 209-240.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O Romance Policial**. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BONASSI, Fernando. **Montanha-russa**. Ilustrações de Jan Limpens. São Paulo: Cosac Naify / Edições Sesc, SP, 2008.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: Literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Porto Alegre: Perspectiva, 1974, p. 99-181.

CAMARGO, Luís. **Ilustração no livro infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Revista Ciência e Cultura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972, p. 803-809.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CARVALHO, Patrícia Alves. **Mattos, Malta ou Matta? O policial em Aluísio Azevedo**. Literatura como se faz. In: Cadernos do CNLF, volume X, número 8, correspondente às atas do X Congresso Nacional de Linguística e Filologia, realizado em Agosto de 2006, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p. 139-151. Disponível em: <http://www.filologia.org.br>. Acesso em: 30 jun. 2013.

CECCANTINI, João Luís C. T. **Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2000.

CECCANTINI, João Luís C. T. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.). **Leitura e literatura infanto-juvenil**: memórias de Gramado. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p. 19-37.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**: narrativa infantil e juvenil atual. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. **Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero.** Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, 2009.

DELBRASSINE, Daniel. Evolutions récentes du marché du roman pour la jeunesse. In: **Les adolescents, la lecture et le roman: journée d'étude du CLPCF.** Bruxelles: Centre de Lecture Publique de Communauté Française, 2002, p. 27-31.

ESCARPIT, Robert. **Le littéraire et le social: elements pour une sociologie de la littérature.** Paris: Flammarion, 1970.

ESCARPIT, Robert. Lo literario y lo social. In: ESCARPIT, Robert. **Hacia una sociología del hecho literario.** Madrid: Editora Edicusa, 1974, p. 13-43.

ESCARPIT, Robert. **A revolução do livro.** Rio de Janeiro: FGV/INL, 1976.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 2005.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas.** Série Princípios. São Paulo: Ática, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, 1980.

HAUSER, Arnold. Sociología del público. In: HAUSER, Arnold. **Sociología del arte.** Barcelona: Labor, 1977, p. 549-641.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991).** 2.ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultura: O Iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 p. 204-259.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, volume I.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER. Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, volume II.** Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KOTHE, Flávio Rene. **A narrativa trivial.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias.** São Paulo: Ática, 1988.

LARROSA, Jorge. Narrativa, identidade y desidentificación. In: LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura**. Barcelona: Laertes, 1996.

LINS, Osman. Espaço romanesco, espaço romanesco e ambientação e espaço romanesco e suas funções. In: LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, p. 62-110.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo**: o bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. (Org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008, p. 45-58.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Narrativas de Língua Portuguesa: Temas de fronteira para crianças e jovens. In: MARÇALO, M. J. & LIMA-HERNANDES, M. C. etalli. (Org.). **Língua portuguesa**: ultrapassar fronteiras, juntar culturas. Évora 97897299292: Universidade de Évora, 2010, v. 2, p. 1-22. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg53/01.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2013.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó Martha. **Temas e formas da Narrativa Juvenil Brasileira Contemporânea**. In: Anais do SILEL, Universidade de Uberlândia: EDUFU, 2011, v. 2, nº 2. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/2498.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2013.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Diários de jovens: confissões e ficção: Meu pai não mora mais aqui (2008) – Caio Riter. In: CECCANTINI, João Luís C. T.; MARTHA, Alice Áurea Penteadó; AGUIAR, Vera Teixeira de. (Orgs.). **Narrativas Juvenis**: Geração 2000. São Paulo: Cultura Acadêmica (Editora Unesp), 2012, p. 162-183.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MOKARZEL, Marisa de Oliveira. **O era uma vez na ilustração**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: URFJ, 1998.

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

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

PADRINO, Jaime García. Vuelvela polémica: existe la literatura... juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Orgs.). **Questões de literatura para jovens**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005, p. 57-72.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 911-920.

PRAAG, Ottevaere-Van Ganna. **Histoire du récit pour la jeunesse au XX siècle (1929-2000)**. Bruxelles: Pie-Peter Lang, 1999.

RAYMOND, Chandler. **A simples arte de matar**. São Paulo: L&PM Editores, 2002.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). **Ética, estética e afeto na literatura para crianças e jovens**. São Paulo: Global, 2001.

SILVA, Maria Madalena M. C. T. da. Uma escrita de transição: contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. In: LÓPEZ, Isabel Soto; RECHOU, Blanca-Ana Roing; RODRÍGUEZ, Marta Neira (Orgs.). **A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)**. Galicia: Edicións Xerais de Galicia, 2012, p. 13-35.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do Romance Policial. In: TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**, São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 91-102.

TURCHI, Maria Zaira. O estatuto da arte na literatura infantil e juvenil. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera Tietzmann (Orgs.). **Literatura infanto-juvenil: leituras críticas**. Goiânia: Ed. UFG, 2002, p. 23-31.

WELLERSHOFF, Dieter. **Literatura, mercado e indústria cultural**. Humboldt. Hamburgo: 22, 1970, p. 44-48.

ZILBERMAN, Regina. **Fim do livro, fim dos leitores?** Coordenação Benjamin Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. – (Ponto futuro; 3).

ZILBERMAN, Regina. **Como e Porque Ler Literatura Infantil Brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ANEXOS

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	1990
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>A caverna dos diamantes</i> . Porto Alegre: Sulina, 1990.
SUBGÊNERO	Literatura Juvenil
RESUMO (5 linhas)	Tudo começa numa brincadeira de dois meninos curiosos que queriam descobrir o que havia dentro do Castelo, uma casa cujo morador julgavam estranho. A tentativa, no entanto, é frustrada pelos dobermans do velho. Os meninos, porém, não desistem de ter uma noite diferente. Estavam dispostos a viver uma aventura. Decidem, então, dormir num velho paiol abandonado, um pouco distante da cidade. O que jamais imaginaram é que o simples desejo de passar uma noite longe de casa fosse resultar numa aventura perigosa e quase sem volta. Bandidos armados, diamantes roubados, uma caverna escondida e um velho avião pilotado por uma garota são alguns dos elementos dessa história que o leitor lerá de um só fôlego.
TEMÁTICA	Aventura, investigação
PERSONAGENS PRINCIPAIS	Os adolescentes Noslen, Elias e Anita.
MACROESPAÇO	Rio Grande do Sul.
MICROESPAÇO	Região próxima à cidade de Rio Vermelho, Rio Grande do Sul.
TEMPO HISTÓRICO	Década de XX.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história têm a duração de alguns dias.

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2005
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Letras finais</i> . Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2005.
SUBGÊNERO	Literatura juvenil
RESUMO (5 linhas)	Narra a história de Oswaldo, um adolescente tímido de treze anos, que acabou sendo sequestrado no lugar de outra pessoa. Além do sequestro, o livro narra outros momentos vividos pela personagem, como a morte de seu irmão mais velho, a luta do adolescente contra a obesidade e a descoberta do primeiro amor. No decorrer do livro, Oswaldo relata seus sentimentos em cada nova situação, o que torna a obra bem mais pessoal e a aproxima do jovem leitor, já que os sentimentos e desejos do adolescente parecem tão reais que é como se o leitor fizesse parte da história. A linguagem e variação dos capítulos – ora no passado, ora no presente – dispostos conforme os sentimentos e as lembranças da personagem torna o livro dinâmico, ao mesmo tempo em que estimula o suspense da história. Além, é claro, de trabalhar com diversos e importantes questionamentos e dificuldades ligados ao universo juvenil, como, no caso, questões que envolvem obesidade, primeiro amor, perdas, violência e <i>bullying</i> .
TEMÁTICA	Violência urbana
PERSONAGENS PRINCIPAIS	Os adolescentes Oswaldo, Amanda e Bruno e os criminoso, Anomalia, Demolição e Manicure.
MACROESPAÇO	Rio Grande do Sul
MICROESPAÇO	A escola e casa de Oswaldo e o cativoiro que mantiveram o adolescente.
TEMPO HISTÓRICO	A história a duração de aproximadamente alguns anos, mercados pela morte do irmão mais velho de Oswaldo, Bruno, e o sequestro do mesmo.

DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história possuem a duração, primeiramente de alguns anos, os quais são relatados por Oswaldo em algumas horas. Já os acontecimentos que se seguem para o sequestro são relatados em alguns dias.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história não é linear, ou seja, não segue uma sequência cronológica os fatos narrados pelo narrador-personagem e, também pelas demais personagens da obra.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 1ª pessoa. Faz uso de discurso direto para dar voz as demais personagens da obra.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos sob a perspectiva do narrador-personagem e narrador-observados que manifestam reflexões a respeito de diferentes situações vividas por Dante no decorrer da história.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta quanto registros de linguagem oral-cotidiana, vistas nos trechos da voz do narrador-observador quanto durante a narração em 1ª pessoa e no discurso direto, recurso esse que dá a voz para as demais personagens.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (14x18,5cm) papel branco e colorido de boa qualidade, 127 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com ilustração de capa, de André Neves, o livro apresenta um projeto gráfico bem simples. Sem ilustrações no interior da narrativa, as únicas imagens que aparecem no livro se limitam apenas à capa e à página que antecede o início da trama. Na primeira, há uma ilustração do protagonista, o adolescente Oswaldo, com um tipo de tarja preta em sua boca (já que, no decorrer da história, a personagem será sequestrada no lugar de outra pessoa) e, logo abaixo da imagem do adolescente, há algumas letras, que se assemelham a letras recortadas de revistas e jornais. Logo depois da capa, há uma página em tom alaranjado, sem nenhum tipo de escrita e muito menos imagens. A página que antecede os capítulos apresenta, novamente, a ilustração do protagonista, mas, agora, em tons preto e branco e com realce em apenas uma parte do rosto do garoto e do lado esquerdo, o título e o nome do autor, também escrito em preto.
PALAVRAS-CHAVE:	Violência urbana, descobertas amorosas, coragem.

(nome do autor,	Luís Dill
nome da obra,	Letras finais
Subgênero,	Literatura juvenil
tema1,	Sequestro
tema2,	Violência urbana
tema3)	<i>Bullying</i>
RESPONSÁVEL	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Dinamite ao meio-dia</i> . São Paulo: Escala Educacional, 2007.
SUBGÊNERO	Literatura Juvenil
RESUMO (5 linhas)	A história começa com o assassinato do delegado César na porta de seu prédio em uma noite quando esse sai para ir buscar remédios para o filho casula que estava doente. Muito tempo depois a morte de César, Hamílcar seu filho e já adolescente, salva um homem da morte e esse fica grato pelo ocorrido, porém o garoto de 13 anos rejeita a sua oferta de favores, pois tem receio da ajuda do estranho. Enquanto isso, um psicopata, Geraldo Carrasco, entra na história almejando um grande atentado ao Museu Oscar Niemayer em Curitiba. O grande feito visava à explosão do monumento turístico da capital paranaense. Durante seu plano, Geraldo Carrasco elabora um jogo com uma série de caça-palavras que são remetidos a Hamílcar. Sem perceber a gravidade da situação e, também, qual o significado dos caça-palavras, o menino tentará achar a solução do mistério.
TEMÁTICA	Mistério
PERSONAGENS PRINCIPAIS	Os adolescentes Hamílcar, Nádia e Rafaela, Taís, mãe de Hamílcar e Rafaela, César, pai de Hamílcar e Rafaela, Vantuir e Geraldo Carrasco.
MACROESPAÇO	Curitiba
MICROESPAÇO	O apartamento da personagem Hamílcar, o Jardim Botânico e o Museu Oscar Niemayer na cidade de Curitiba e o trem que vai em direção à Paranaguá.
TEMPO HISTÓRICO	A história inicia-se a partir do assassinato da personagem César, pai de Hamílcar, em meados de 1990, porém tem seus principais acontecimentos durante a adolescência do protagonista.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história tem a duração de

	alguns dias que vão desde o encontro de Francisco com Vantuir até o atentado contra o Museu Oscar Niemayer em Curitiba.
	O tempo da história é linear, ou seja, segue uma sequência cronológica os fatos narrados pelo narrador-observador com a ajuda das personagens por meio do discurso direto.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 3ª pessoa, observador, que faz uso de discurso direto para dar voz às personagens.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos tanto sob a perspectiva do narrador-observador quanto pelas personagens por meio do discurso direto.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta vistos na fala do narrador-observador quanto nos registros de linguagem oral-cotidiana observados nos trechos de discurso direto na fala das personagens.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (16x25cm) papel branco de boa qualidade, 135 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com projeto gráfico de capa e miolo de César Landucci e ilustrações de Flávio Fargas e Alexandre Camanho, o livro apresenta uma sequência de ilustrações em tons coloridos que vão desde a capa até o interior da obra. Essas ilustrações representam as personagens da obra e, também, alguns dos espaços físicos como o Museu Oscar Niemayer e a ferrovia para Paranaguá. Na contracapa, sob um fundo branco há uma ilustração da personagem Hamílcar o sumário indicando os capítulos do livro. No interior do livro, antecedendo o primeiro capítulo nota-se uma pequena epígrafe retirada da música <i>Réquiem em ré menor, KV 626</i> de Mozart. No início de alguns capítulos há caças-palavras, denominados pelo autor como sendo “pistas”, as quais poderão ser tanto desvendadas pelo leitor quanto servirem como recurso para aumentar o mistério na obra. No final do livro, nas últimas páginas, observa-se um caderno de viagem que contém uma pequena biografia do autor Luís Dill e outros textos informativos no qual o próprio autor fala como desenvolveu na obra aspectos como o cenário e os documentos do livro. Há também, uma parte denominada “extras” que fala sobre as personagens, o esqueleto e o final alternativo da obra. Além, de uma página destinada a apresentação dos ilustradores e outra conteúdo

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>O clube da cova</i> . São Paulo: Editora Selesiana, 2007.
SUBGÊNERO	Literatura Juvenil
RESUMO (5 linhas)	Moradores da pacata cidade de Rio Vermelho, na região sul do Brasil, nunca poderiam imaginar os acontecimentos que entrariam na história da cidade. Após um assalto em uma cidade vizinha, os bandidos vão parar na cidade de Rio Vermelho com o intuito de fugir da polícia. Um grupo de amigas que se reúnem para formar um clube dão de encontro com os bandidos e começam a desconfiar da procedência dos mesmos. Em meio, a essa narrativa, outra história surge envolvendo a morte de um homem da cidade. O adolescente Neumar de 15 anos, após se deparar com o corpo em um túnel da cidade resolve procurar pistas para tentar descobrir quem matou o comerciante. No bolso do cadáver, Neumar encontra uma chave que possui o número 19 e suspeita que essa seja de um quarto do único hotel da cidade. Neumar resolve investigar o que levou o homem a ser morto e qual a relação que a chave tem com a morte. O suspense aumenta no decorrer da trama, já que os assaltantes estão hospedados no mesmo hotel e planejam a realização de mais um crime.
TEMÁTICA	Criminalidade.
PERSONAGENS PRINCIPAIS	As adolescentes Débora, Betina, Adelaide e Lauren, os quatro assaltantes e o adolescente Neumar.
MACROESPAÇO	A cidade de Rio Vermelho, no sul do Brasil.
MICROESPAÇO	O único hotel da cidade, a casa da personagem Neumar, o Túnel da Sanga e o cemitério de Rio Vermelho.
TEMPO HISTÓRICO	O livro trás narrativas que ocorrem paralelamente, por isso à história inicia-se com o assalto em um banco em uma cidade próxima de Rio Vermelho e segue alguns dias com o

	descobrimto do assassino do dono
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história têm a duração de alguns dias.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história é linear, ou seja, segue uma sequência cronológica os fatos contados pelo narrador-observador.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 3ª pessoa, observador. Uso de discurso direto e fluxo de consciência durante a narrativa como recursos que dão vozes as personagens.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos sob a perspectiva do narrador-observador.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta vistos na fala do narrador-observador quanto de registros de linguagem oral-cotidiana observados nas falas das personagens.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (16x26,5cm) papel creme de boa qualidade, 96 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com projeto gráfico e capa de Gledson Zifssak e ilustrações de Rodolfo França, o livro contém apenas ilustrações na capa em tons coloridos e, também, no início de cada capítulo. Essas ilustrações buscam retratar as personagens e alguns episódios presentes na obra. No interior do livro, antecedendo o primeiro capítulo nota-se uma pequena epígrafe retirada de uma das obras do escritor Mário Quintana com uma ilustração logo acima da mesma. Na página seguinte há um sumário que apresenta ao leitor o número de capítulos. Nas contracapas há informações sobre os motivos que levaram o autor a optar pela inserção de personagens femininas para a trama e, também, informações sobre outras obras publicadas por Luís Dill. No final do livro, na última página, observa-se uma pequena biografia sobre o escritor Luís Dill e sobre o ilustrador Rodolfo França.
PALAVRAS-CHAVE:	Drama, suspense, assassinato.
(nome do autor,	Luís Dill
nome da obra,	O clube da cova
Subgênero,	Literatura policial

tema1,	Criminalidade
tema2,	Investigação
tema3)	Assassinato
RESPONSÁVEL	XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2007
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Olhos vendados</i> . São Paulo: Difusão cultural do livro, 2007.
SUBGÊNERO	Literatura juvenil
RESUMO (5 linhas)	Um misterioso sequestro movimenta o balneário de Consolo, no sul do Brasil. Ao sair de uma festa na madrugada de domingo, a jovem Marina de 18 anos desaparece. Nenhuma pista é encontrada sobre o paradeiro da jovem. Dias depois, o radialista de um programa local recebe a primeira de diversas cartas, nas quais o suposto sequestro é relatado e todas são assinadas por “Um ouvinte”. Essas correspondências se tornam as principais chances das autoridades conseguirem encontrar a garota. Porém, o mistério vai além do crime e dispara a dúvida de o porquê as cartas serem enviadas para essa rádio e o motivo pelo qual o radialista foi o escolhido para receber tais cartas.
TEMÁTICA	Sequestro, violência.
PERSONAGENS PRINCIPAIS	O sequestrador, a jovem Marina, o radialista Alcir Alves e o delegado Estevão.
MACROESPAÇO	Balneário de Consolo, no Sul do Brasil.
MICROESPAÇO	O quarto onde o sequestrador mantém sua vítima presa e a Rádio Consolo para onde as cartas são enviadas.
TEMPO HISTÓRICO	A história inicia-se com o sumiço da jovem Marina de 18 anos em março de 1996 e segue até abril de 1996 com a revelação e prisão do sequestrador.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história têm a duração de dias que são marcados por meio das cartas enviadas a rádio.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história é linear, ou seja, segue uma sequência cronológica os fatos contados pelo narrador-personagem.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 1ª pessoa, personagem. Uso de discurso direto

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2009
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Beijo Mortal</i> . Porto Alegre: Dulcinéia, 2009.
SUBGÊNERO	Violência, criminalidade, desavença amorosa, mistério, assassinato, investigação criminal.
RESUMO (5 linhas)	A história começa com a personagem Guilherme se preparando para sair de casa com a arma que ajudará na sua vingança contra Guga. Em meio à narrativa que revela como aconteceu o assassinato dos sete garotos no campinho de futebol, o adolescente Francisco, filho de um jornalista investigativo, decide investigar as causas que levaram os garotos Guilherme, Betinho e Cabeça a cometerem o terrível crime. Com esse objetivo, Francisco sai em busca de entrevistar testemunhas que conheciam alguns dos meninos assassinados e, também, que residiam na rua onde o crime aconteceu. Por meio das histórias reveladas pelas testemunhas, Francisco tem a ideia de criar um blog para escrever sobre o crime e os motivos que levaram os culpados a o praticarem.
TEMÁTICA	Violência.
PERSONAGENS PRINCIPAIS	Os adolescentes Francisco, Guilherme, Betinho e Aldalberto conhecido pela turma como Cabeça.
MACROESPAÇO	Porto Alegre
MICROESPAÇO	Rua do bairro onde aconteceu o crime, casa da personagem Francisco e a sala de Assessoria de Imprensa localizada no prédio comercial no mesmo bairro onde o protagonista mora.
TEMPO HISTÓRICO	A história se inicia no final de 2008 com o assassinato dos meninos no campinho de futebol e termina no começo de 2009 com o lançamento do blog Ogiva criado pela personagem Francisco.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história iniciam-se a partir do

	assassinato dos garotos no campinho de futebol e seguem até a criação do blog Ogiva de autoria do protagonista Francisco.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história não é linear, ou seja, não segue uma sequência cronológica os fatos narrados pelo narrador-observador. Na verdade, os fatos relacionados ao crime são narrados intercalando-se aos ocorridos após a realização desse.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 3ª pessoa, que faz uso de discurso direto para dar voz às personagens.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos sob a perspectiva do narrador-observador que manifesta reflexões a respeito de diferentes situações vividas pelas personagens e, também, a partir dos sentimentos transmitidos pelas personagens durante o discurso direto.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta quanto registros de linguagem oral-cotidiana vistas nos trechos de discurso direto. Os diálogos são como um pigue-pongue e as histórias, rápidas, aproximando-se das cenas de ação típicas do cinema.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (14x21cm) papel branco de boa qualidade, 104 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com editoração e capa de Samantha Anacleto, o livro não apresenta uma sequência de ilustrações no seu interior, apenas números de tamanho médios em preto e branco que marcam o início de cada capítulo. A capa, com fundo branco apresenta o título da obra em tons de preto com uma leve aparência de borrado e, também, em alto relevo. Logo abaixo o título aparece em cor laranja o nome do autor, e segue logo abaixo três frases que sutilmente revelam qual será o enredo desenvolvido no livro. Na orelha da contracapa, sob um fundo branco há um texto que aborda aspectos sobre o fazer literário do autor Luís Dill. Na página que antecede o início da história, há uma epígrafe retirada do livro <i>Macbeth</i> de Willian Shakespeare. No final do livro, nas últimas páginas, há um exemplo do blog denominado Projeto <i>O giva</i> criado pela personagem Francisco. Nesse blog, Francisco escreve sobre os fatos que levaram ao crime cometido no campinho de futebol a partir das entrevistas feitas com as principais testemunhas. Além

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2011
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Sombras no asfalto</i> . São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.
SUBGÊNERO	Literatura juvenil
RESUMO (5 linhas)	A narrativa conta a história da adolescente Coralina, de dezesseis anos, que não tinha muita facilidade para acordar pelas manhãs. Esse processo era lento, penoso, que começava com o despertador, seguido da voz da mãe a lhe chamar, a luz do abajur, as notícias que o pai escutava na cozinha, os sons que saíam do computador do irmão até que a garota se colocava de pé. Entretanto, em um dia qualquer, ela desperta e não há nada disso, apenas o barulho do motor de um caminhão. Cora, como é chamada por todos na história, se vê sozinha em um quarto de motel na beira da estrada, com um buquê de rosas vermelhas, uma sacola cheia de dinheiro e uma perna mecânica em cima da cama. Esse é, no entanto, apenas o começo de uma jornada assustadora, e cada vez mais misteriosa, por um mundo estranho. O telefone do quarto toca e uma voz desconhecida aconselha Coralina a correr, fugir pela janela. Enquanto isso, alguém bate à porta, uma pessoa estranha que vai passar a perseguir a garota. Ao longo desse dia anormal, Coralina vai contar com a ajuda de um casal de idosos e de um garoto da sua idade, todos com atitudes suspeitas. Como em todo bom romance policial, a resposta para esse grande mistério é completamente surpreendente e chega apenas no final.
TEMÁTICA	Investigação
PERSONAGENS PRINCIPAIS	A adolescente Cora.
MACROESPAÇO	Rio Grande do Sul
MICROESPAÇO	O hotel, o posto de gasolina, o galpão abandonado.
TEMPO HISTÓRICO	O tempo histórico, não é evidenciado, já que, a trama tem

	aspecto de sonho.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história iniciam-se a partir do despertar da garota em um hotel de beira de estrada no e seguem até a sua volta para casa.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história não é linear, ou seja, não segue uma sequência cronológica os fatos narrados pelo narrador-onisciente.
VOZ NARRATIVA	Narrador em 3ª pessoa, onisciente, que faz uso do discurso direto para dar voz às personagens.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos sob a perspectiva do narrador-observador que manifesta reflexões a respeito de diferentes situações vividas pelas personagens.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta quanto registros de linguagem oral-cotidiana vistas nos trechos de discurso direto.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (16x21cm) papel branco e colorido de boa qualidade, 119 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com capa e projeto gráfico de Sabine Dowek, o livro apresenta uma série de elementos imagéticos que, juntamente com o plano textual, vão construindo a atmosfera de suspense na narrativa. No interior do livro, observamos, que diferente do que ocorre nas demais obras analisadas, o sumário se repete em cada nova entrada de capítulos, riscando-se da lista progressivamente aqueles que são lidos pelo leitor, funcionando, assim, como uma contagem regressiva, a qual dinamiza a história e instiga a sua leitura. As ilustrações percorrem todo o corpo do texto, destacando-se pela sua construção em tons preto, branco e amarelo. Durante a história, há, também, grifos em determinadas partes do texto, em tom amarelo, o qual se aproxima a um tipo de marca-textos. As frases ou expressões marcadas têm como intuito realçar as lembranças da protagonista, muitas vezes, sem nenhum sentido. Em outras páginas, há transcrições das frases da porta do banheiro, em letras maiúsculas escritas na cor amarelo em um fundo preto. Há próximo ao final da obra, uma imagem que se assemelha a páginas de jornal (intertexto), cuja notícia contida nela trará novas revelações para a protagonista. A capa produzida nos tons amarelo, vermelho e verde, possui uma imagem da protagonista no centro, logo acima da

NARRATIVA JUVENIL

ANO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	2012
------------------------	------

REFERÊNCIA COMPLETA DA EDIÇÃO UTILIZADA	DILL, Luís. <i>Decifrando Ângelo</i> . São Paulo: Scipione, 2012.
SUBGÊNERO	Literatura Juvenil
RESUMO (5 linhas)	Uma tragédia ocorre no interior de uma escola, o que causa perplexidade em todos e como forma tentar compreender o que se passou, um aluno usa sua câmera de vídeo e produz um documentário do título. Na verdade, o escritor substitui a velha narrativa tradicional por um roteiro de documentário disposto em uma estrutura instigante e inovadora. Sua matéria narrada se transforma, dessa maneira, em diferentes discursos que, por serem produzidos por diversos personagens, se limitam (ou não) por meio das versões pessoais de cada um. A responsabilidade, do crime, cai sobre as mãos dos entrevistados, e é por eles que a trama é construída, ou seja, pela verdade de cada um.
TEMÁTICA	Assassinato, obsessão amorosa, identidade.
PERSONAGENS PRINCIPAIS	Os adolescentes JB Vuia e seus entrevistados: Adélia Englert, Adriane da Silva, Benjamin Barbosa Coelho, Bruna de Garcia, Carlos Trentini Gouveia, Caroline Dutra Woodhead, Daiane Zaidan, Daniel Silveira Mallmann, Fabio Soares de Araújo Lucci, Giovanna Morita, Heloísa Bins Bender, João Pedro Meneses, Juliana Ribeiro Gonçalves, Laura Gonzáles Urriticoechea, Maria Rita Valle, Márcio Bertotto Melo, Nicolas Nascimento Simas, Paula Cyrino Furtuoso, Pedro Camino da Luz, Rafaela Laux, Renan Santiago Velasco, Stéfani Chafic Matoso, Sophia Duarte de Moura Quevedo, Tatiana Tuschinski, Thiago Muniz Voos e Ângelo.
MACROESPAÇO	A escola dos adolescentes.
MICROESPAÇO	A casa de alguns dos adolescentes entrevistados, a própria escola, rua da escola, parques, carros, salão de festas, entre outros. Em cada nova entrevista, um novo lugar vai

	aparecendo na história.
TEMPO HISTÓRICO	O tempo histórico é marcado por meio do depoimento dado pelas personagens, por isso, presume-se pelos fatos relatados, que a história tem a duração de alguns meses, os quais vão desde o romance entre Ângelo e Letícia a realização do crime no pátio da escola.
DURAÇÃO DA AÇÃO	Os eventos contados durante a história têm a duração de alguns dias.
TRATAMENTO DO TEMPO	O tempo da história é linear, ou seja, segue uma sequência cronológica, já que os fatos narrados são feitos por meio da narração em 1ª pessoa, de cada uma das personagens que vão aparecendo na obra. Porém, há uso de recursos temporais como, por exemplo, flashbacks.
VOZ NARRATIVA	A voz narrativa se alterna no decorrer da história entre 3ª e 1ª pessoas.
FOCO NARRATIVO	Os fatos são percebidos sob a perspectiva das próprias personagens, as quais relatam o que viram e o que sabem sobre o crime e sobre o garoto Ângelo, envolvido no ocorrido.
LINGUAGEM	Há registros diferenciados da língua portuguesa, seguindo tanto a norma culta vistos na fala do narrador em 3ª pessoa quanto de registros de linguagem oral-cotidiana observados com maior frequência na fala das demais personagens.
PROJETO GRÁFICO	Formato retangular (16x25cm) papel branco de boa qualidade, 62 páginas, fonte e espaçamento entre linhas adequados à leitura. Com projeto gráfico e diagramação de Retina78, o livro Decifrando Ângelo, diferentemente de outras obras de Luís Dill, não apresenta ilustrações em seu interior. O que notamos é apenas uma capa bem elaborada, a qual possui o título da obra em horizontal e no meio desse, um furo que remete ao leitor, a um tiro de revólver. A contracapa inicial, sob um fundo preto, realça o buraco aberto na capa. Na primeira página que segue, há novamente, mas agora em desenho, o furo feito por revólver e nas seguintes, o título do livro e uma pequena epígrafe. Por fim, na contracapa final, observa-se uma pequena biografia do autor. Não há como em muitos livros de Dill, páginas destinadas ao paratexto, apenas uma com as marcações

