

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

JULIANA GARCIA DE MENDONÇA HANKE

JOVENS LEITORES: O FENÔMENO *CROSSOVER* NA OBRA
DE MACHADO DE ASSIS

MARINGÁ – PR
2018

JULIANA GARCIA DE MENDONÇA HANKE

**JOVENS LEITORES: O FENÔMENO *CROSSOVER* NA OBRA
DE MACHADO DE ASSIS**

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- PR
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

H241j Hanke, Juliana Garcia de Mendonça
Jovens leitores: o fenômeno *Crossover* na obra de Machado de Assis. / Juliana Garcia de Mendonça Hanke. -- Maringá, 2018.
128 f. : il., color., figs., tabs.

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

Mestrado (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários, 2018.

1. Mercado editorial. 2. *Crossover fiction*. 3. Machado de Assis. 4. Literatura Infantil e Juvenil. I. Martha, Alice Áurea Penteado, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras - Área de Concentração: Estudos Literários. III. Título.

CDD 21.ed. 801.95

AHS

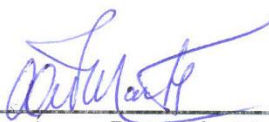
JULIANA GARCIA DE MENDONÇA HANKE

JOVENS LEITORES: O FENÔMENO *CROSSOVER* NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em 29 de março de 2018.

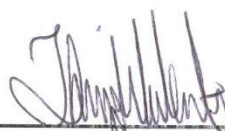
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dr^a. Alice Aurea Penteadó Martha
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida Berloffá Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Thiago Alves Valente
Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP

Dedico esta dissertação ao meu avô, Acir Hanke [in memoriam]. Aprendi com ele que nunca devemos deixar de correr atrás do que almejamos.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, preciso expressar a imensa alegria que existe em mim por ter chegado até aqui. Às vezes, eu não consigo acreditar que essa etapa foi vencida. Cada pequena conquista dentro dessa etapa me surpreendia e me fazia olhar para trás, para todo o caminho que havia sido percorrido, o que me enchia de esperanças para prosseguir. Não fosse meu Soberano Deus, eu não teria conseguido enxergar as coisas dessa maneira e teria deixado a preocupação e o desespero de não conseguir me fazerem desistir. É a Ele que eu agradeço por ter me presenteado com esse mestrado que tanto me fez crescer. É a Ele que eu agradeço por cada pessoa que me apoiou e me ajudou a trilhar esse caminho. Obrigada, Pai! Você me disse que era uma batalha vencida.

O maior de todos os presentes que o Senhor me concedeu nessa caminhada foi a minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Alice Áurea Penteado Martha. Ela acreditou em mim muito (muito!) mais do que eu mesma. Todas as aulas e todos os encontros de orientação foram momentos de muito aprendizado e conhecimento acadêmico. Com muita paciência, ela me orientou quanto a leituras, teorias e caminhos que deveriam ser percorridos para que eu fosse capaz de construir a dissertação. Preciso salientar a parte da paciência, porque sou uma pessoa desesperada, e a Alice me fez colocar os pés no chão em vários momentos. No momento de maior dor desses anos (bem no final da caminhada), quando meu avô, Acir Hanke, faleceu, a professora Alice me apoiou, compreendeu e ajudou a prosseguir. Fez muito mais do que me orientar no mestrado... Obrigada, Alice, por me ajudar a crescer como pesquisadora e como pessoa. Muito obrigada!

Agradeço à Prof^a. Dr^a. Luzia Aparecida Berloff Tofalini pelo incentivo e pelas contribuições na banca de qualificação. Professora Luzia, não sei se sabe, mas fez com que me sentisse mais confiante. Ao Prof. Dr. Thiago Alves Valente pelo parecer e pelos detalhes que me fez enxergar, proporcionando discussões importantes para o trabalho. Ao Adelino, secretário do PLE, que sempre me ajudou com todas as minhas dúvidas, sempre disposto, por mais bobas que minhas dúvidas parecessem. A todo o Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) e corpo docente por proporcionar a oportunidade de participar deste curso.

À minha família. Minha mãe que me respeitou mesmo sem entender o porquê de eu passar tantos dias trancada no quarto; meu pai que me deu todo incentivo do mundo para que eu não desistisse; minha avó Ana que me acolheu em sua casa quando precisei de um canto para estudar; minha avó Annita que entendeu as minhas tão poucas visitas. Obrigada por me aturarem, pelo carinho que me deram em cada conversa, pelo consolo a cada lágrima que o

cansaço fazia rolar, por não terem brigado comigo pelas madrugadas em que a luz passou acesa, por terem permanecido ao meu lado me entendendo mesmo sem entender. Celebramos juntos essa conquista! Agradeço também aos amigos que me aconselharam, oraram por mim e me incentivaram, além de terem me ajudado a corrigir a dissertação e assumirem algumas das minhas responsabilidades lá na igreja. Cada um, com cada pequena ajuda foi demasiado importante para mim. Rita, preciso mencionar seu nome, porque você me ouviu reclamar e chorar tantas vezes (foram várias) e com todo amor e carinho me consolou e me colocou em suas orações. E, Natália, nunca vou saber como agradecer por toda a paciência e ajuda com a minha dissertação; obrigada por ter dado do seu tempo tantas vezes para me ajudar com isso. Agradeço imensamente à Amanda por todo o suporte e incentivo, por ter sido tão compreensiva comigo; obrigada por todas as conversas, por todos os conselhos, seu apoio foi de grande valia e importância.

Sou realmente grata a cada um que, de alguma maneira, fez parte dessa caminhada. Eu não vou me esquecer da parcela de contribuição de cada um. Obrigada!

*“Ebenézer! Até aqui o Senhor nos ajudou”
1 Samuel 7:12*

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados da pesquisa que investigou, a partir do levantamento de obras machadianas em circulação no mercado do livro, publicadas no período compreendido entre 2000 e 2015, as condições para a presença do fenômeno *crossover fiction*, cruzamento das fronteiras entre públicos, no conjunto dessa produção no campo editorial brasileiro. Para isso, verificamos como a obra literária migra de um público a outro, averiguamos como essa literatura é constituída, a quem se dirige e quem é esse leitor, tendo em vista que o público que hoje consome as obras de Machado de Assis é distante do público para o qual tais textos foram escritos. As obras que compõem o *corpus* deste estudo apresentam o texto machadiano na íntegra, pois nosso objetivo é analisar o cruzamento das barreiras da ficção com base no trabalho estético e gráfico-editorial realizado pela indústria do livro. Além disso, nossa intenção é que esse trabalho amplie as pesquisas com relação à literatura *crossover*, em especial, aquela que migra de um campo a outro por meio da ajuda e investimento de editoras. Visto que a metodologia da pesquisa que alicerçou esta dissertação é de caráter bibliográfico, a princípio, delimitamos a temática a ser trabalhada e fundamentamos nosso trabalho em duas bases principais, a saber, a Sociologia da Leitura, cujo principal teórico, no qual nos respaldamos, é Pierre Bourdieu (2015), e a teoria sobre o fenômeno *crossover fiction* discutida por Sandra Beckett (2009). Após a leitura do aporte teórico e o levantamento das obras, compreendermos e identificarmos a amplitude do trabalho do mercado editorial com relação às produções machadianas, nos detivemos naquelas que não sofreram adaptações textuais, apenas gráfico-editoriais – tipografia, qualidade do papel, tipo de encadernação, mancha gráfica, ilustração – e percebemos que o comando do mercado do livro sobre esses aspectos facilita a ruptura de fronteiras e permite que os textos, a princípio destinados para os adultos, cheguem às mãos das crianças e jovens e sejam considerados literatura infantil e juvenil.

Palavras-chave: Mercado editorial. *Crossover fiction*. Machado de Assis. Literatura Infantil e Juvenil.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of research that investigated, from the survey of machadian works in the book market, published in the period between 2000 and 2015, the conditions for the presence of crossover fiction phenomenon, crossing borders between public, in this production set in the Brazilian editorial field. To that, we see how the literary migrates from one audience to another, to discover how this literature consists, to whom it is addressed and who this reader is, considering that the current public that consumes the works of Machado de Assis is far from the public for which such texts were written. The works that make up the corpus of this study present the machadian in full text, because our goal is to analyze the crossing the barriers of fiction based on the aesthetic and graphic-editorial work carried out by book industry. In addition, our intention is that this work expand research regarding the crossover literature, especially one that migrates from one field to another by means of aid and investment of publishers. Since the methodology of the research that bases this dissertation is of bibliographic character, at first, the theme to be worked is delimited and we base our work on two main bases, the sociology of reading, whose main theoretical, in which we support, is Pierre Bourdieu (2015), and a theory about the crossover fiction phenomenon discussed by Sandra Beckett (2009). After reading the theoretical contribution and the survey of the works, we understood and identified the scope of the work of the publishing market in relation to Machado's productions, we have been focusing on those that have not undergone textual adaptations, only graphic-editorials - typography, paper quality, type of binding, graphic spot, illustration - and we realize that the command of the book market on these aspects facilitates the breaking of borders and allows the texts, originally intended for adults, to reach the hands of children and young people and are considered children's and youth literature.

Keywords: Editorial market. Crossover fiction. Machado de Assis. Children and Youth Literature.

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: obras sem alteração textual.	64
Quadro 2: livros com textos adaptados.	67
Quadro 3: livros que compõem o corpus da dissertação.	69

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Capa da adaptação de <i>Dom Casmurro</i> em HQ.....	61
Figura 2: Fotografia de divulgação de <i>Dom Casmurro</i> em HQ no catálogo da editora Ática e Scipione	62
Figura 3: Capa de <i>A cartomante</i>	62
Figura 4: Capa da adaptação de <i>O Alienista</i> em HQ.....	63
Figura 5: Ilustração de <i>Conto de escola</i>	73
Figura 6: Ilustração de <i>Conto de escola</i>	75
Figura 7: Ilustração de <i>Conto de escola</i>	75
Figura 8: Ilustração de <i>Umas férias</i>	77
Figura 9: Ilustração de <i>Umas férias</i>	78
Figura 10: Ilustração <i>Umas férias</i>	79
Figura 11: Ilustração <i>Umas férias</i>	79
Figura 12: Ilustração de <i>A agulha e a linha: Um apólogo</i>	83
Figura 13: Ilustração de <i>A agulha e a linha: Um apólogo</i>	84
Figura 14: Ilustração de <i>Noite de almirante</i>	87
Figura 15: Ilustração de <i>Noite de almirante</i>	88
Figura 16: Ilustração e óculos com comentários, <i>Noite de almirante</i>	89
Figura 17: Ilustração de <i>O espelho</i>	93
Figura 18: Ilustração de <i>Galeria póstuma</i>	94
Figura 19: Ilustração de <i>O caso da vara</i>	95
Figura 20: Ilustração de <i>Um apólogo</i>	100
Figura 21: Ilustração de <i>Missa do galo</i>	102
Figura 22: Ilustração de <i>O espelho</i>	103
Figura 23: Ilustração de <i>Conto de escola</i>	105
Figura 24: Ilustração de <i>Conto de escola</i>	105
Figura 25: Ilustração e texto de <i>Um apólogo</i>	106
Figura 26: Ilustração de <i>Uns braços</i>	107
Figura 27: Ilustração de <i>A cartomante</i>	109
Figura 28: Ilustração de <i>A cartomante</i>	110
Figura 29: Texto e ilustração de <i>A causa secreta</i>	111
Figura 30: Ilustração de <i>Uns braços</i>	112

Figura 31: Ilustração de <i>Umas férias</i>	114
Figura 32: Ilustração de <i>O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas</i> . ..	116
Figura 33: Ilustração de <i>O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas</i> . ..	117
Figura 34: Ilustração de <i>O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas</i> . ..	117

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 PRIMEIROS PASSOS: INDÚSTRIA CULTURAL E MERCADO <i>CROSSOVER</i>.....	22
1. 1 <i>1</i> Ve z e hora da Indústria Cultural.....	22
1. 2 Mercado editorial: herói ou vilão?	26
1. 3 <i>Crossover fiction</i> : a velha recém-chegada ficção	37
1. 4 Mercado editorial: Reembalagem e reendereço.....	46
1. 5 Uma ponte chamada “projeto gráfico”	50
1. 6 Ilustração e educação estética	52
2 REEDIÇÕES PÓSTUMAS DE MACHADO DE ASSIS.....	57
3 AS OBRAS, OS LIVROS E O <i>CROSSOVER</i>	71
3. 1 <i>Conto de escola</i> , pela Cosac Naify	71
3. 2 Difusão Cultural do Livro e a edição de <i>Umas férias</i>	76
3. 3 As edições de <i>Ao Livro Técnico</i>	81
3. 4 A antologia <i>O espelho e outros contos machadianos</i>	91
3. 5 As coleções da editora Escala Educacional.....	98
3. 6 <i>O Delírio – Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Machado de Assis¹, escritor oitocentista, tem suas obras em circulação consumidas não apenas por leitores adultos, uma vez que os limites de suas obras foram alargados. Visto que, desde sempre, as adaptações são um grande negócio para a indústria cultural, não é surpreendente o fato de inúmeras novas edições e reedições da ficção machadiana serem publicadas até os nossos dias voltadas a um público diferente daquele leitor histórico. Para melhor compreensão do panorama geral desse público oitocentista contemporâneo a Machado, Hélio Seixas Guimarães (2001, p.34) assegura que, a princípio, os escritores acreditavam que o motivo da pequena repercussão de seus escritos era a indiferença e despreço geral pela literatura e, também, pela concorrência injusta da produção estrangeira. Apenas paulatinamente os intelectuais de letras se depararam com a real situação do país e as limitações postas para a produção intelectual pela grande falta de freguesia.

No Brasil, a população de alfabetizados não ultrapassou os 30% durante o século XIX, e não foram constatadas alterações de perfil e de dimensão do público leitor como aconteceu na França, Inglaterra e Estados Unidos, países que acompanharam o aparecimento do romance. De acordo com o censo de 1872, de uma população de quase 10 milhões de habitantes, somente 12 mil cursava a educação secundária, e o país tinha 8 mil bacharéis. Guimarães (2001 p.38) analisa esses dados como um indicativo de um público leitor potencial, o que quer dizer que a quantidade de pessoas, realmente capaz de ler e escrever, era indubitavelmente menor. O número de leitores de literatura era, sem dúvida, menor ainda –

¹ Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 1839 no Rio de Janeiro e de lá não saiu até seu falecimento em 1908. Mulato de origem humilde, filho de um pintor e de uma lavadeira, ficou órfão de pai e mãe cedo e foi criado pela madrasta. Sua epilepsia e gagueira fizeram dele reservado e tímido. Teve sua educação iniciada na escola pública e recebeu aulas de francês e latim ministradas por um padre amigo. Mas foi como autodidata que se tornou um conhecedor e apreciador da cultura literária. Na adolescência, trabalhou como tipógrafo aprendiz na imprensa. Na juventude, trabalhou em uma editora e compôs seus primeiros versos na revista *A Marmota*. Trabalhou na redação do *Correio Mercantil*. Teve em seu caminho alguns escritores românticos – Casimiro de Abreu, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Pedro Luís e Quintino Bocaiuva. Em 1860, tornou-se resenhista dos debates do Senado no *Diário do Rio de Janeiro*. Nessa década, escreveu suas comédias e *Crisálidas*. Casou-se, aos trinta anos de idade, com Carolina Xavier de Novais, por quem foi apaixonado durante toda sua vida e quem lhe serviu de inspiração. Já estabilizado, nos anos de 1870, Machado de Assis pôde se dedicar à sua vocação de ficcionista. Entre 1870 e 1880 escreveu muitos de seus contos e romances de sua “fase romântica” – *Contos Fluminenses* (1870) e *A Mão e a Luva* (1874) são exemplos dessa produção. Em 1881, escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra que marca sua fase madura do realismo que carrega uma sondagem moral. Foi um dos fundadores e também o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Seu último romance, *Memorial de Aires*, foi escrito em 1908, quatro anos após o falecimento de sua esposa. Acometido por uma úlcera cancerosa, o escritor faleceu aos sessenta e nove anos. Alguns de seus escritos ainda foram publicados depois de sua morte, como é o caso de *Outras Relíquias* (1910) e *Novas Relíquias* (1922) (BOSI, 2006, p.184-185).

fato esse constatado pelo número de tiragens de livros. Cerca de mil exemplares eram publicados por edição, e somente títulos de muito êxito chegavam a ter uma segunda edição, demorando até trinta anos para tanto. Por maior que fosse a ousadia e originalidade dos escritos, edições de dois mil exemplares demoravam muitos anos para acabar.

Não só a dimensão se mostrava modesta, mas também o público leitor era composto por “grupos pequenos e homogêneos, que produziam quase que para o consumo próprio” (GUIMARÃES, 2001, p.43), diferentemente de países como Portugal, Estados Unidos, Inglaterra e França. No Brasil, a maioria dos intelectuais direcionava seus escritos a jornais ou a revistas subsidiados por oligarquias e publicavam livros destinados a essa mesma oligarquia ou a pequenos grupos urbanos.

Todavia, o paradigma não foi quebrado. Durante anos, as obras do escritor circularam, e continuam a circular, entre leitores adultos, porém, contemporaneamente, os alvos dessa produção são jovens e crianças. Esse alargamento das fronteiras das obras machadianas é o enfoque desta dissertação, cuja discussão introduzimos com a afirmação de Sandra Beckett (2009, p.22):

[d]os clássicos à fantasia moderna, os jovens leitores de hoje continuam a pedir emprestado a ficção que foi escrita para um público adulto. Em alguns casos, essa adoção é facilitada por editores que reformulam trabalhos de adultos para torná-los mais atraentes para o público jovem² (tradução da autora da dissertação)³.

Sabemos que a produção machadiana é vastamente estudada, mas alguns campos que Machado de Assis alcança mesmo depois de seu falecimento ainda não se mostram suficientemente exauridos pela crítica. No ano do centenário de sua morte, 2008, o mercado editorial investiu nas mais diferentes adaptações dos textos desse autor. Adaptações essas que, por vezes, se destinam a um público – em sua maioria, o infantil e o juvenil – completamente distinto do provável leitor visado por Machado. Dessa forma, a realização deste trabalho objetiva o estudo do fenômeno *crossover fiction* a partir das obras machadianas e justifica-se pela necessidade de entendermos como o mercado editorial age para que esse texto migre do campo erudito para o campo popular e chegue até as mãos do jovem leitor. Ademais, a dissertação contribui para a compreensão da relação existente entre o fenômeno *crossover fiction* e o trabalho das editoras.

² “From classics to modern fantasy, today’s young readers continue to borrow fiction that was written for an adult audience. In some cases, this adoption is facilitated by publishers who repackage adult works to make them more appealing to a young audience” (BECKETT, 2009, p.22).

³ Todas as traduções das citações em língua estrangeira foram feitas pela autora da dissertação.

Esta dissertação visa, portanto, ao levantamento de obras de Machado de Assis em circulação no mercado editorial, no período compreendido entre 2000 e 2015, com o objetivo de investigar os modos de reendereço⁴ dessa produção, em busca de um novo público, no caso, crianças e jovens. Em outros termos, analisamos as condições para a presença do fenômeno *crossover*, no conjunto dessa produção no campo editorial brasileiro. Para isso, verificamos como a obra literária migra de um público a outro, averiguamos como essa literatura é constituída, a quem se dirige e quem é esse leitor. As obras que compõem o *corpus* deste estudo apresentam o texto machadiano na íntegra, uma vez que nosso objetivo é analisar o cruzamento das fronteiras da ficção com base no trabalho estético e gráfico-editorial realizado pela indústria do livro, pois sabemos da riqueza literária dos textos de Machado de Assis.

Com relação ao estado da questão, muitos são os trabalhos acerca da produção artística do autor. Porém, em se tratando especificamente de Machado de Assis e o mercado editorial, apontamos o trabalho da professora Alice Áurea Penteadó Martha – orientadora desta dissertação – intitulado *Mercado editorial e efeméride: Machado de Assis para crianças e jovens*, publicado nos anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia, 2010. Tal trabalho destaca o grande número de publicações machadianas mesmo após sua morte, principalmente após seu centenário, e a existência dos mais variados suportes, além de apontar especificidades de projetos gráfico-editoriais de obras publicadas em 2008, as quais são destinadas ao público jovem:

Se, em vida, o escritor não passou por severas dificuldades para publicação de suas obras, depois da morte e a cada data comemorativa, as edições de suas produções se sucedem em ritmo alucinante e em modalidades e suportes surpreendentes (MARTHA, 2010, p.69).

Nesse sentido é interessante destacar o trabalho de Andressa Fajardo, sob a orientação da professora Alice Áurea Penteadó Martha, sobre adaptações de obras machadianas para jovens leitores, pois trata de produções decorrentes também do centenário da morte de Machado de Assis. Ademais, apesar de não usar o termo *crossover fiction*, a autora menciona a migração da cultura canônica para a produção destinada à literatura infantil e juvenil. O trabalho intitulado *Machado de Assis para jovens leitores: processos de adaptação*, publicado

⁴ Termo cunhado pela professora doutora Vera Teixeira de Aguiar, presente no texto, entre outros da autora publicados anteriormente, que integra o livro *Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade*. (org.) Maurício Silva; Diana Navas; Eliane Ap. Galvão Ribeiro Ferreira. São Paulo: Big Time Editora Ltda., 2017.

nos anais do XIX Encontro Anual de Iniciação Científica – EAIC, 2010, resulta de Projeto de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Maringá.

Em se tratando da temática *crossover fiction*, a pesquisa detectou a existência de alguns trabalhos, e dentre eles destacamos a dissertação *Uma leitura do romance ‘A vida no céu’, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction*, defendida em 2015 por Melina Galete Braga Pinheiro, sob a orientação de Ana Margarida Ramos, pela Universidade de Aveiro, e o artigo de Júlia Zuza, publicado em 2014 pela Universidade de Coimbra – Portugal, cujo título é *O fenômeno crossover fiction e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor*. Nesse trabalho, a autora afirma,

[o] termo *crossover fiction* é entendido, segundo Beckett (2009), como uma ficção que atravessa o público infantil para o adulto e do adulto para o infantil. [...] a *crossover fiction* rediscute os limites de público de textos, ampliando visões e conceitos sobre literatura (ZUZA, 2014, p.98).

Destacamos também o artigo de Ana Margarida Ramos e de Diana Navas, publicado em 2015 na *Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil*, cujo título é *Narrativas juvenis: o fenômeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira*, o qual procurou dar conta da maneira como o fenômeno *crossover* é evidenciado nas literaturas contemporâneas brasileira e portuguesa. Para tanto, tiveram por *corpus* as narrativas *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e *Irmão lobo*, de Carla Maia de Almeida. Salientamos a lacuna com relação a produções e pesquisas brasileiras acerca do fenômeno *crossover fiction*. A única pesquisa brasileira encontrada foi a da professora Diana Navas. Entretanto, a professora Vera Teixeira de Aguiar apresenta estudos com o termo “reendereçamento”, para designar o processo de produção e editoração pelo qual determinado texto passa e por isso o aproxima de leitores mais jovens. Dentre esses, destacamos o seminário apresentado em 2012 no Seminário Leituras da Modernidade: entornos da poesia, intitulado “Literatura em nova embalagem: a poesia reendereçada a crianças e jovens”, além desse, o capítulo *Poesia Infantil e Juvenil na Contemporaneidade*, escrito em parceria com a professora Alice Áurea Penteado Martha e inserido no livro *Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade* (2017), em que afirmam

Ao lado dos poemas escritos diretamente para a infância e juventude que, desde sua concepção, têm leitores identificados por determinada faixa etária, surge uma outra vertente que é a do livro reendereçado. Nesse caso, estão as

edições de antologias de poemas de um ou vários autores, em diferentes arranjos estruturais e gráficos que, por suas combinações, suscitam novos sentidos (AGUIAR; MARTHA, 2017, p.136).

Nossa intenção é que esse trabalho amplie as pesquisas com relação à literatura *crossover*, em especial, aquela que migra de um campo a outro por meio da ajuda e investimento de editoras, visto que, segundo Sandra Beckett (2009), esse fenômeno não é algo novo, mas considerado como uma tendência no século XXI. O fato de jovens e crianças lerem livros endereçados a adultos e adultos se apropriarem de obras destinadas a jovens não se iniciou nos nossos dias, porém agora, sobretudo no primeiro caso, os críticos, as organizações e os editores têm realmente trabalhado ativamente para que essa migração aconteça (BECKETT, 2009). Oportunamente, no capítulo de análise, apresentamos o trabalho ativo dos editores, nas obras machadianas que compõem nosso *corpus*, a fim de aumentar seu público consumidor.

Quanto à organização, o trabalho divide-se em três capítulos além da introdução e das considerações finais. Após a introdução, o primeiro capítulo apresenta o aporte teórico desta dissertação, com destaque para os dois pilares norteadores deste trabalho: a Sociologia da Leitura, com a leitura de Pierre Bourdieu, notadamente seu trabalho sobre a economia das trocas simbólicas (edição de 2015), que traz importante discussão sobre a indústria cultural, e a literatura *crossover*, cujo amparo é o trabalho de Sandra Beckett (2009), intitulado *Crossover fiction: global and historical perspectives*.

Bourdieu (2015) afirma que a indústria cultural afeta diretamente a extensão do público por meio da produção em série das obras de arte – no caso, do livro – por estar completamente envolvida na relação entre imprensa e literatura. Entra, então, em cena o campo de produção da indústria cultural *versus* o campo erudito – a língua popular *versus* a língua erudita: a primeira obedece ao princípio de economia, a segunda, ao princípio de desperdício (ou gratuidade), para entendê-la e usá-la é preciso um “conhecimento quase reflexivo, transmitido por uma educação explícita e expressa dos esquemas de expressão” (BOURDIEU, 2015, p.113). Visto que a literatura machadiana é uma produção erudita, fica o questionamento: como seu texto, na íntegra, pode ser destinado a um leitor infantil e/ou juvenil contemporâneos, situados no campo da indústria cultural e da língua popular?

O sistema da indústria cultural é regido, basicamente, pelos imperativos da concorrência que busca conquistar mercado, e a estrutura do seu produto advém de condições econômicas e sociais de sua produção. Ou seja, segundo o autor, o grande enfoque dessa produção é a rentabilidade dos investimentos e a maior extensão possível do público. Dessa

forma, o destino de um texto é afetado por uma série de aspectos resultantes da “relação entre a posição do autor no campo de produção [...] e a posição do editor no sistema de produção e circulação” (BOURDIEU, 2015, p.162).

Por sua vez, o fenômeno *crossover* é uma das ferramentas das quais os editores e livreiros lançam mão para ampliarem seu público consumidor. Entretanto, não podemos resumir esse fenômeno a apenas um jogo do mercado editorial, “[c]rossover fiction confunde a fronteira entre dois leitores separados tradicionalmente: crianças e adultos”⁵ (BECKETT, 2009, p.03). A literatura *crossover* retrata a ficção que cruza as fronteiras, que migra de criança para adulto, ou percorre o caminho oposto, de adulto para criança.

Ressalvamos que Beckett (2009) afirma existir não apenas a migração de escritores – aqueles que escrevem para ambos os públicos –, mas também de textos e leitores. Na realidade, os textos *crossover* “podem inicialmente ter sido publicados para uma audiência particular e posteriormente apropriados por outra, em um processo que pode ser chamado de ‘cross-reading’”⁶(BECKETT, 2009, p.07). Ocorre de essas obras se depararem com uma audiência de crianças e adultos, até mesmo, sem intenção do autor ou do editor. Apesar de existirem hoje subsistemas denominados infantil e juvenil, o processo de redução e adaptação de clássicos e obras destinadas a adultos ainda continua a ser largamente utilizado para torná-los acessíveis ao público constituído por jovens e crianças. Nos últimos anos, os editores passaram a desempenhar uma função proativa para promover os textos adultos com o objetivo de destiná-los aos jovens leitores, algumas vezes, com grandes investimentos em *marketing*.

O segundo capítulo desta dissertação apresenta um levantamento de obras machadianas publicadas no período compreendido entre 2000 e 2015, separando-as por um critério baseado em dois aspectos: aquelas obras que mantêm o texto na íntegra, sofrendo alterações apenas de caráter gráfico-editorial, e as obras que passaram por alterações textuais, mudando, por conseguinte, de gênero. Ademais, discutimos acerca do escritor e – em especial, devido a Efeméride de Machado, em 2008, centenário de falecimento do autor – que tipo de obras o mercado editorial preparou para suas narrativas e o que esse mercado comanda nas reedições dessas obras – aqui nos referimos ao trabalho que envolve a materialidade, os paratextos, as adaptações ortográficas.

Dentre os textos levantados, evidenciamos adaptações para quadrinhos de obras como *A cartomante*, *Dom Casmurro* e *O alienista*, publicados por diferentes editoras – Ática, Jorge

⁵ “Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults” (BECKETT, 2009, p.03).

⁶ “They may initially have been published for a particular audience and subsequently appropriated by another, in a process that could be called ‘cross-reading’” (BECKETT, 2009, p.07).

Zahar e Escala Educacional –; antologias de contos e crônicas, cujos textos são mantidos na íntegra, feitas por diferentes editoras e destinadas, em geral, aos jovens estudantes dos 8º e 9º anos do Ensino Fundamental II; uma reunião das peças teatrais machadianas (publicada em homenagem ao ano do centenário da morte de Machado, 2008) pela editora Rocco, organizada por Luiz Antônio Aguiar. Também publicada em 2008, mencionamos as adaptações em cordel feitas pela editora Nova Alexandria: *O alienista em cordel*, adaptado por Rouxinol de Rinaré e ilustrado por Erivaldo, e *Memórias Póstumas de Brás Cubas em cordel*, adaptado por Varnecki Nascimento e ilustrado por Cristina Carnelos. Em 2002, a editora Cosac Naify fez uma adaptação gráfico-editorial do *Conto de escola*, mantendo integralmente seu texto e destinando-o a um público de aproximados 12 anos de idade já que se trata de um livro em formato álbum⁷, com glossário, folhas em papel couché, capa dura, ilustrações que chegam a ocupar páginas inteiras. Além desses, existem publicações e republicações de diversas obras colocadas em coleções, como a coleção L&PM pocket da editora L&PM com títulos como *Casa Velha*, *Quincas Borba*, *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ressaltamos também a coleção Machado de Assis publicada em 2008 pela editora Escala Educacional, composta pelos contos *Missa do galo*, *O espelho*, *Conto de escola* e *Um apólogo*, a qual foi feita para homenagear o centenário da morte do escritor – os textos não sofreram alterações, mas houve um grande trabalho gráfico-editorial.

Por fim, apontamos inúmeras obras que foram escritas tomando por base os textos machadianos, tais como *Dona Casmurra e seu Tigrão*, de Ivan Jaf, publicado em 2005 pela editora Ática, que conta sobre as personagens Barrão e Lu que têm problemas em seus namoros por conta de ciúmes e juntos se aventuram por *Dom Casmurro*. A mesma editora publicou em 2008 uma edição do livro *Amor de Capitu*, escrito por Fernando Sabino – na capa da edição consta “O romance de Machado de Assis sem o narrador Dom Casmurro – Recriação literária”. Todavia, livros como esses últimos não foram objetos da nossa pesquisa, mas achamos conveniente mencioná-los, embora sem esgotar a questão, para que ficasse registrado que o grande trabalho em torno de Machado de Assis não se resume apenas a adaptações e reedições.

O terceiro capítulo desta dissertação analisa as obras que compõem nosso *corpus* com o objetivo de verificar como elas se tornam literatura *crossover*. As produções estão, como já mencionado, separadas em dois âmbitos: os textos integrais que sofreram apenas alterações de

⁷ Segundo Ana Margarida Ramos (2011, p.18), o álbum tem como uma de suas características mais marcantes a relação muito próxima entre duas linguagens: a textual e a imagética, que se complementam para contar uma história.

nível material e os que sofreram alterações textuais, adaptações. Nossa análise está centrada naquelas que permanecem com o texto na íntegra, e, desse modo, 14 obras foram selecionadas, a saber: *Conto de Escola*, Cosac Naify (2002); *A agulha e a linha*, Ao Livro Técnico (2008); *Noite de Almirante*, Ao Livro Técnico (2008); *O Espelho e outros contos machadianos*, Editora Scipione (2008); *Umas férias*, DCL (2008); *Conto de escola*, Escala Educacional (2008); *Missa do galo*, Escala Educacional (2008); *O espelho*, Escala Educacional (2008); *Um apólogo*, Escala Educacional (2008); *A cartomante*, Escala Educacional (2010); *A causa secreta*, Escala Educacional (2010); *Umas férias*, Escala Educacional (2010); *Uns braços*, Escala Educacional (2010) e *O delírio – capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas*, Companhia das Letrinhas (2010). É notável o fato de grande maioria dos livros selecionados ter sido publicada pela editora Escala Educacional, isso se deve ao fato de uma de suas grandes linhas editoriais ser a publicação de séries – no ano do centenário da morte de Machado de Assis, 2008, a editora elaborou uma série com quatro contos machadianos, todos eles com o texto na íntegra e com um trabalho gráfico riquíssimo e ilustrado por Fernando Vilela. Posteriormente, em 2010, uma série com outros quatro contos foi publicada pela mesma editora e com o mesmo formato gráfico e mesmo ilustrador.

Visto que a metodologia da pesquisa que alicerça esta dissertação é de caráter bibliográfico, a princípio, delimitamos a temática trabalhada e, como já afirmamos anteriormente, fundamentamos nosso trabalho em duas bases principais, a saber, a Sociologia da Leitura, cujo principal teórico, no qual nos respaldamos, é Pierre Bourdieu (2015), e a teoria sobre o fenômeno *crossover fiction* discutida por Sandra Beckett (2009). Após a leitura do aporte teórico, fazemos um levantamento das obras de Machado de Assis publicadas entre os anos 2000 e 2015 para compreendermos e identificarmos a amplitude do trabalho do mercado livreiro com relação às produções machadianas, para então, nos determos naquelas obras que não sofreram adaptações textuais, apenas gráfico-editoriais – tipografia, qualidade do papel, tipo de encadernação, mancha gráfica, ilustração. Após ter o *corpus* selecionado, analisamos o modo como essa produção pode cruzar de um campo para outro, como pode ser uma literatura *crossover*.

1 PRIMEIROS PASSOS: INDÚSTRIA CULTURAL E MERCADO *CROSSOVER*

A indústria cultural se expandiu a partir dos anos 1970, e sua consolidação trouxe uma nova maneira de produção, consumo e circulação da arte, ocasionando o estabelecimento de um mercado de bens culturais e a constituição da chamada cultura de massa. Essa indústria, oriunda da sociedade industrializada, tem sido foco de diversos embates: há aqueles que a ela se opõem, e aqueles que enxergam suas contribuições. Para tal discussão, traçamos um percurso que se inicia com as ideias de Theodor Adorno (2002)⁸, o qual demonizava a indústria cultural antes mesmo de sua estabilização; abordamos o estabelecimento da indústria cultural com aportes teóricos como Umberto Eco (em sua obra *Apocalípticos e Integrados*, 2015)⁹, Pierre Bourdieu (*A economia das trocas simbólicas*, 2015)¹⁰, e chegamos ao mercado dos bens simbólicos e à atuação de livreiros e de editores, discutido também por Bourdieu (2015); seguimos pela linha da indústria cultural intitulada de pós-moderna (sendo Bauman, 1999, o principal aporte teórico quanto à pós-modernidade), e adentramos a *Ideia de cultura*, do estudioso Terry Eagleton (2011)¹¹.

Posterior a toda essa discussão, voltamos nosso foco para o público infantil e juvenil como um nicho rentável para essa indústria. Tal público pode ser alcançado pelo mercado *crossover*, que ganhou foco a partir dos anos 2000 com o fenômeno *crossover*. O fenômeno do cruzamento das fronteiras entre diferentes públicos é discutido com base na teoria de Sandra Beckett (2009) – a literatura destinada à audiência adulta é apropriada por jovens e crianças, assim como a literatura infantil e juvenil é consumida por adultos. Focamos no cruzamento da literatura de adultos para o público infantil e juvenil e na atuação do mercado editorial para facilitar o processo *crossover*.

1. 1 Vez e hora da Indústria Cultural

Theodor Adorno (2002) escreve sobre a indústria cultural antes mesmo de sua expansão, criticando sua técnica de padronização e produção em série. O sociólogo afirma ser a emergência dessa indústria a responsável pelo perecimento da cultura ao mercantilizá-la. A

⁸ Em 1947, Adorno e Horkheimer escrevem o ensaio *A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*, o qual se tornou um capítulo do livro *Indústria Cultural e Sociedade*, de Theodor Adorno, publicado em 2002 pela editora Paz e Terra.

⁹ Primeira edição em italiano: 1964, sob o título *Apocalittici e Integrati*.

¹⁰ *A economia das trocas simbólicas* é uma reunião de materiais desenvolvidos por Pierre Bourdieu organizados por Sergio Miceli, publicados pela ed. Perspectiva: São Paulo, em 1974.

¹¹ Título original: *The Idea of Culture*, publicado em 2000. Data da tradução brasileira: 2003.

cultura perde seu caráter artístico e científico-social, sendo reduzida à mera comunicação; por assim dizer, mostra-se alienante – sujeita os homens, transformando-os em clientes pelo movimento social, político e econômico. O teórico encara a indústria cultural de uma maneira bastante negativa; para ele, ela busca padronizar os consumidores classificando-os e organizando-os, sendo que cada tipo de consumidor deve se dirigir apenas à categoria de produtos a ele destinada. “O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural” (ADORNO, 2002, p.15), os sujeitos são todos moldados da mesma maneira – a obra perde seu espaço para a fórmula que sujeita todos os seus possíveis efeitos. Dessa maneira, a espontaneidade do consumidor cultural e sua imaginação sofrem um enfraquecimento.

Isso se dá pelo fato de seus produtos, pelo viés de Adorno (2002), serem elaborados de maneira que sua apreensão adequada exija que o consumidor seja rápido em sua percepção e tenha uma grande capacidade de observação, além de ser feita de forma a inibir a atividade mental do espectador. É, pois, colocada como a responsável por transpor a arte para o âmbito do consumo, oferecendo um produto que prescreve toda a reação sem haver necessidade de o consumidor pensar por si mesmo. O único interesse por parte da indústria com relação ao sujeito é que esse se torne seu cliente, sendo reduzido à categoria de coisa. Os homens ficam à mercê de todo o sistema, que não oferece a eles o que continuamente lhes promete; “adequando-se por completo à necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: libertá-los do princípio da utilidade” (ADORNO, 2002, p.61).

A indústria cultural torna a obra de arte um objeto de comércio e, como aponta Goldman (1972)¹², o escritor é colocado diante de uma sociedade capaz de consumir toda ordem de mercadorias, incluindo livros. Ainda conforme o autor, a literatura torna-se banal, o escritor não cria mais expectativas sobre sua obra, não se pode mais esperar que os leitores, no momento da leitura, aprofundem-se nela. O autor apresenta o termo “literatura de massa” para designar a transformação que o mercado faz – estrutura as obras de maneira que a maioria dos leitores consiga assimilar os mecanismos que a compõem. Assim, a literatura de massa refere-se aos elementos eruditos transformados em literatura atual compreensível a boa parte dos indivíduos. É com o público ilimitado, heterogêneo e anônimo que a indústria cultural tem de lidar. Apesar dessa condição, o gosto pela leitura sofre uma homogeneização.

Os estudos acima discutidos apresentam-nos uma visão de certa resistência à indústria da cultura de massa. Ressaltam aspectos muito negativos com relação a sua atuação e seus

¹² 1971 – ano da edição em francês.

objetivos. Umberto Eco (2015), por sua vez, nos mostra os dois lados “da moeda”, ao discutir em seu livro *Apocalípticos e Integrados* a ideia de uma “cultura de massa” e a divisão que esse conceito provoca. Por um lado, os apocalípticos a enxergam como uma verdadeira aberração indicando uma queda de toda a cultura; por outro lado, os integrados veem um aspecto muito positivo – os meios de comunicação que colocam a cultura em circulação dispõem-na a todos, tornando sua apreensão e recepção mais leves e agradáveis. Apresentamos o paralelo entre esses dois lados feito pelo teórico, levantando alguns dos pontos que julgamos importantes com relação à indústria cultural e a sua “cultura de massa”.

Eco assevera que, na década de 1960, vive-se uma “época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura ‘popular’” (ECO, 2015, p.09). Enquanto os apocalípticos teorizam a respeito de uma decadência cultural, e assim sobrevivem, os integrados operam, produzem e enunciam suas mensagens para todos os níveis com frequência. O apocalíptico pode adotar o papel de consolador do leitor ante a aparente catástrofe cultural, pois permite a ele avistar uma comunidade de “super-homens”, como intitula o teórico, permitindo sua elevação, ainda que apenas por meio da recusa, sobre a banalidade média. Mas esse é o mundo real no qual estamos inseridos – mundo aceito e ampliado por uns, mas recusado com veemência por outros. Nesse universo, as classes subalternas têm acesso à fruição de bens culturais, os quais podem ser produzidos devido aos processos industriais. Eco (2015, p.11) afirma que esse universo das comunicações de massa é o nosso universo, aceitemos isso ou não.

Após Gutemberg ter inventado, no século XV, um processo de produção em massa de tipo móvel, as produções manuscritas dão lugar ao livro, um objeto produzido em série que adequa sua própria linguagem ao público alfabetizado e suas possibilidades de recepção, público esse mais amplo que o do manuscrito. Tem-se, então, um processo recíproco de influências – os livros têm sua linguagem condicionada por seu público, o qual foi gerado pelo próprio livro. Segundo postula Bourdieu (2015), a indústria cultural estabelece uma relação direta entre a imprensa e a literatura. Surge, pois, uma nova definição da função do artista e de sua arte. A efemeridade é a primeira das características dos produtos de massa. Nesse sentido, Eco (2015) afirma que esses produtos promovem sensações, sentimentos e reações previamente produzidos de acordo com o fim que devem atingir; até mesmo seus títulos carregam recomendações de como fruí-las. Não apenas o conteúdo e o título moldam a fruição, mas as imagens também entram nesse movimento – são niveladas por um padrão modesto para a exposição dos mais diversos efeitos. Outra característica dessa produção é a

reprodutibilidade em série – os objetos são produzidos em larga escala – de maneira a expandir seu público.

Àqueles que a acusam, a indústria da cultura de massa dá uma resposta implícita, colocando-se como a responsável por superar as diferenças de classe e protagonizar a história, e, dessa maneira, a cultura que ela produz é um ponto positivo. Contudo não podemos negar a “existência de uma categoria de operadores culturais que produzem para as massas, usando na realidade as massas para fins de lucro, ao invés de oferecer-lhes reais ocasiões de experiência crítica” (ECO, 2015, p.19), e os indivíduos estão sujeitos a um saber sobre o qual não refletem e dele não se apropriam (DE CERTEAU, 1994, p.143). A sociedade atual ajusta seus membros a partir da premissa de que devem exercer o papel de consumidor (BAUMAN, 1999); em outros termos, a produção de obras pela cultura de massa não oferece a seus consumidores a real possibilidade de apreenderem a obra de arte em sua totalidade, pois lhes garante a possibilidade de fruí-las apenas a um nível mais superficial, tendo em vista que seu objetivo primeiro é o lucro e que a apropriação de algumas obras exige o domínio de códigos (BOURDIEU, 2015) que não são oferecidos pela indústria de produção do livro.

Alvo de várias críticas, a cultura de massa sempre foi circundada por muita polêmica. Existem aqueles que a criticam ferrenhamente e aqueles que veem sua importância, como foi possível notar na discussão acima. Acreditamos que esses pontos trarão maior esclarecimento quanto ao papel e a função da indústria cultural. Umberto Eco (2015) garante que, dentre as várias críticas a essa cultura, é preciso ressaltar algumas, a saber: sendo destinada a um público heterogêneo, não se buscam soluções originais, pelo contrário, toma-se por base “médias de gosto”, ou seja, toda a produção é enquadrada em um determinado número de padrões. Assim, uma cultura homogênea é apregoada a um público heterogêneo não levando em consideração os pormenores culturais de cada grupo social. O público-alvo dessa cultura é inconsciente quanto a sua posição como grupo social, admitindo tudo o que lhe é imposto sem nem saber a que está se submetendo. Não há rompimento com as tradições estilísticas, não há renovação da sensibilidade.

Ademais, as emoções são provocadas e já produzidas, ao invés de representadas e sugeridas. Visto que seus produtos são colocados em um circuito comercial, a cultura de massa está sob à lei da oferta e da procura, baseada no consumo e amparada pela atitude da publicidade que diz ao público o que devem almejar. Outra crítica diz respeito às obras da alta cultura difundidas pela indústria de cultura de massa, nas palavras do pesquisador: “[m]esmo quando difundem os produtos da cultura superior, difundem-nos nivelados e ‘condensados’ a fim de não provocarem nenhum esforço por parte do fruidor” (ECO, 2015, p.41). Outrossim,

o teórico ainda afirma que os produtos da cultura elevada são apresentados numa situação de total equiparação a produtos de entretenimento. Dessa maneira, a cultura de massa – também denominada *mass media* – provoca no espectador uma visão desinteressada e não atuante no mundo. Considerando que o *mass media* valoriza grandemente a informação sobre o presente, a consciência histórica acaba por ser enfraquecida. Prendem apenas o nível superficial de nossa atenção, uma vez que são destinados ao entretenimento e ao lazer; sempre trabalham com opiniões comuns de maneira a reforçar o que já pensamos. Novamente com relação à alta cultura difundida pelos produtores da cultura de massa, o teórico assevera que “[a]parentemente, eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava” (ECO, 2015, p.42).

Eco (2015) apresenta a defesa dos integrados que garantem que a cultura de massa surge em uma sociedade cuja massa de cidadãos se percebe participante da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações, com direitos iguais. Além disso, afirmam que a cultura de massa não tomou o lugar de uma cultura superior; na realidade, ela apenas se difundiu junto às massas que antes não tinham acesso aos bens culturais – “um homem que assobia Beethoven porque o ouviu pelo rádio já é um homem que, embora ao simples nível da melodia, se aproximou de Beethoven” (ECO, 2015, p.45). Não sendo diferentes daqueles que se dirigem direto a um concerto, mas mesmo assim fruem a sinfonia com semelhante superficialidade. Creem que um acúmulo de uma quantidade de informações estimuladas adequadamente pode se transformar em informações de qualidade. Rebatem a crítica às produções de entretenimento, alegando que desde sempre as pessoas se agradaram dos *circenses*. Admitem a homogeneização do gosto, mas apontam que isso proporcionaria a eliminação de diferenças sociais, unindo as sensibilidades nacionais. A cultura de massa difunde suas obras na íntegra a preços baratos. Por se tratar de um conjunto novo de linguagens, oferecem novos meios de falar, novas formatações e novas formas de percepção. Boa ou ruim, é uma renovação de estilo.

1. 2 Mercado editorial: herói ou vilão?

Sempre haverá impasses com relação à indústria cultural e a cultura de massa por ela produzida. Tendo em vista que a pós-modernidade fez dos sujeitos consumidores, citamos Bauman (1999), o qual assevera que os indivíduos buscam frequentemente ser seduzidos, sempre interessados em novas produções, enfadados com as já obtidas. O mercado de consumo de bens simbólicos é como qualquer outro mercado – está sempre preparado para agradar seus consumidores com uma produção em série cada vez mais veloz. O produto

precisa ser agradável ao freguês, ao ponto de esse desejá-lo e ser levado “a um recâmbio progressivo do produto” (ECO, 2015, p.49); sendo a cultura de massa desenvolvida, em sua maioria, por produtores que visam ao lucro, suas obras estão sob leis econômicas como qualquer outro produto industrial. Entretanto Umberto Eco (2015) garante que os apocalípticos estão errados ao pensar que a cultura de massa é inteiramente ruim.

Dessa nova categoria de produção da indústria cultural, tem-se o chamado mercado editorial, já mencionado anteriormente. Nele, não se encontram apenas os produtores que aspiram ao lucro, mas há inclusive os homens de cultura que procuram produzir valores difundidos através do instrumento mais cômodo, o livro – “ao lado de ‘produtores de objetos de consumo cultural’, agem ‘produtores de cultura’ que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam” (ECO, 2015, p.50). O que quer dizer que é inegável a existência de um jogo mercadológico por detrás da produção de um livro, mas ele não pode ser de todo menosprezado e tratado como se fosse a decadência da cultura erudita. Pelo contrário, traz uma nova maneira de acesso à cultura para aqueles que antes não possuíam o mínimo contato com ela. Sabemos que a leitura que a indústria cultural propõe das obras produzidas pela cultura de massa e das obras eruditas endereçadas à cultura de massa não é a leitura frutiva proposta por intelectuais da alta cultura, todavia ela proporciona aproximação aos bens culturais.

A indústria de produção intensiva de obras de arte acaba por criar três níveis de gostos, a saber, *high brow*, *middle brow* e *lower brow* – o nível alto, médio e baixo, respectivamente. Eco (2015) aponta que o gosto *high brow* não é propriamente o das classes dominantes, isso porque existem convergências interessantes – professores universitários, por exemplo, agradam-se com a leitura de histórias em quadrinhos, e os integrantes das classes mais baixas possuem os valores da cultura chamada superior por meio de coleções populares. Então, o autor constata: “existem produtos que, nascidos a certo nível, resultam consumíveis a nível diverso, sem que o fato comporte um juízo de complexidade ou de valor” (ECO, 2015, p.55); obras escritas para e categorizadas em determinados níveis são consumidas por públicos de níveis diferentes como se fossem destinadas também a esses. Anos mais tarde, Sandra Beckett (2008) escreve a respeito desse movimento de transmigração, em que uma obra destinada a um público acaba por ser recebida por um outro tipo de público (mais especificamente, o movimento e circulação de obras destinadas ao público adulto no campo infantil e juvenil e de textos endereçados à audiência infantil e juvenil chegando aos adultos), assunto que terá uma discussão mais aprofundada posteriormente neste trabalho.

Ressaltamos que a diferença de nível não revela, necessariamente, uma diferença de valor. A obra de arte não é desvalorizada apenas por ser oriunda de uma cultura de massa, tampouco a da alta cultura, por ser consumida pela massa. A diferença, como nos mostra o teórico, está na relação frutiva em que cada um se coloca, “cada um de nós pode ser um ou outro em diferentes momentos de um mesmo dia [consumidor da alta cultura ou da cultura de massa]” (ECO, 2015, p.58), buscando um estímulo altamente especializado, ou uma diversão que ofereça alguma espécie de valor superficial. Portanto, aceitando a complementaridade dos níveis e a possibilidade de fruição de cada um pelo mesmo grupo de fruidores é possível pensar em uma perspectiva melhor. Cada um de nós pode desfrutar de ambas culturas, o que nos leva a refletir sobre a desvalorização da cultura de massa pelo simples fato de ser cultura de massa. Tal cultura também pode ser apreciada e é apreciada, apesar de carregar o rótulo de ilegítima.

Deparamo-nos, assim, com um problema de ordem político-social. Não apenas o fruitor da alta cultura tem direito ao acesso à cultura de massa, como também o consumidor da indústria cultural, à obra de arte especializada. É sabido que a cultura de entretenimento está sujeita às leis da oferta e da procura, e que o interesse do mercado em movimentar cifras é grande. Dessa maneira, sair das garras dessa artilosa indústria e alcançar a cultura “superior” não se trata de um movimento pacífico. Bourdieu (2015) declara a subordinação das instâncias artísticas – direções artísticas dos teatros, editoras – às obrigações econômicas e sociais, suficientes para afetar a vida do próprio intelectual.

Bourdieu (2015) apresenta, ainda, a oposição entre o “campo de produção erudita” e o “campo de produção da indústria cultural”, sendo o primeiro representado pela língua erudita – cuja exigência é a de um conhecimento reflexivo, acessível apenas aos detentores do domínio prático e teórico de um conjunto de códigos que permitem essa reflexão e apropriação – e o segundo, pela língua popular – orientada pelo princípio de economia. Posto que o sistema da produção da indústria cultural tende a se adequar à demanda, a recepção de seus produtos quase que independe do nível de erudição de seus receptores. A “civilização de massa” (termo usado por Eco) designa os pertencentes à comunidade, os quais se tornam, em proporções diferentes, “consumidores de uma produção intensiva de mensagens a jato contínuo, elaboradas industrialmente em série, e transmitidas segundo canais comerciais de um consumo regido pelas leis da oferta e da procura” (ECO, 2015, p.27).

As obras de mais alta erudição, como dito, requerem, para sua apropriação, a detenção de instrumentos destinados ao seu deciframento, enquanto os produtos da indústria de cultura buscam se adequar – afinal, o objetivo é também agradar ao freguês. Esses instrumentos são

denominados “códigos” (BOURDIEU, 2015, p.117), cuja distribuição é desigual entre as camadas da sociedade, pois, para serem adquiridos, exigem o acesso a instituições de ensino específicas e de disposições para obter tais códigos – fazer parte de uma família cultivada em erudição seria uma delas. As instâncias de produção erudita procuram deter o capital de bens simbólicos, colocando-se em oposição à indústria cultural. Aliado àquelas está o ensino, cujo papel é legitimar a alta cultura, as “diferenças culturais cumprem as diferenças sociais, as quais são reproduzidas e ratificadas pelo sistema de ensino” (BOURDIEU, 2015, p.131)¹³.

Os produtos da indústria cultural são chamados de “arte média”, e essa arte insere-se no sistema que pretende ampliar ao máximo o seu público e visa a rentabilidade dos seus investimentos. Tal sistema obedece às imposições da concorrência para conseguir espaço no mercado e seu produto tem sua estrutura oriunda das condições econômicas e sociais de sua produção. A arte média é relegada ao plano de cultura ilegítima, distanciando-se dos consumos legítimos, tornando-se motivo de vergonha e negação pela própria sociedade. Entendemos que esse é um dos fortes motivos que levam o mercado livreiro a lançar mão de adaptações e reimpressões de livros de autores consagrados, como uma maneira de legitimar tal cultura e uma espécie de garantia ao consumidor de que consome um produto de qualidade, aceitando, assim, um produto da indústria cultural em roupagem erudita, ou melhor, uma obra da alta cultura em formato de literatura de massa.

Bourdieu (2015, p.281) aponta que “o consumo da obra de arte pode hoje [década de 1970] assumir para as classes privilegiadas a função de distinção”. O que fora proposto como um meio de nivelar as classes e possibilitar igual acesso aos bens culturais a todas as camadas mostra-se, ao contrário disso, como um distanciador entre esses públicos. O próprio sistema de ensino, inserido nessa lógica, adota uma função de reprodução social ao garantir um papel de reprodução cultural; a instituição de ensino requer dos alunos a posse da competência linguística e cultural para a apreensão do capital cultural, contudo não garante a eles essa capacidade. Bourdieu (2015) afirma que a escola exige igualmente que tenham o que não obtiveram, e que apenas a educação familiar lhes ofereceria ao lhes proporcionar o contato com a cultura erudita. De acordo com o teórico, a distância que existe entre a competência linguística e cultural da cultura escolar – exigida implicitamente pela instituição de ensino – e

¹³ É necessário ressaltar que a revolução burguesa no Brasil não teve as mesmas proporções das revoluções de países como França e Inglaterra. No geral, as conquistas aqui estavam diretamente ligadas à conquista de capital financeiro e muito distante do capital cultural. Por isso é complicado ignorarmos nossa história e tomarmos tudo o que teóricos como Bourdieu e Baumann afirmam sobre a Inglaterra e sua relação com os bens simbólicos como real para o Brasil. Grande parte de suas considerações não são inválidas para o nosso contexto histórico-social, todavia, lembremos do país continental e multifacetado que o Brasil é e que aqui a relação com a arte sempre esteve mais ligada à legitimação e manutenção da hierarquia social do que ao acúmulo e fruição da cultura.

a competência linguística e cultural inculcada pela primeira educação obtida pelas crianças em suas distintas classes sociais é decisiva para toda a propagação ou não dos mecanismos de apreensão.

O grande público, a massa, por não ter acesso aos códigos de decifração da arte erudita, tem sua comunicação bloqueada. Por assim dizer, percebemos o que Chartier (1999) intentava ao mencionar que os leitores “populares” não se encontram detentores de obras da cultura erudita; tais obras não são diretamente destinadas a eles, principalmente ao pensar na intenção de seus autores, por terem sua percepção orientada por um objetivo genuinamente estético – percepção da forma a despeito da função (BOURDIEU, 2015, p.281). Na realidade, “livreiros-editores audaciosos inventam um mercado popular do impresso” (CHARTIER, 1999, p.120) para assim pôr, nas mãos desse público, obras que haviam conhecido em outra forma impressa, cuja circulação era restrita aos leitores da alta cultura e aos letrados. O que gera em nós um grande questionamento é o fato de a apreciação e a apropriação de uma obra dependerem de dois aspectos: da intenção do espectador e de sua aptidão. O mercado do impresso dispõe, por vezes, essas obras a esse público não com a real intenção de proporcionar acesso à cultura erudita, mas como uma maneira de ampliar seu público consumidor.

Witmann (1999) assegura a necessidade de o leitor se submeter às ofertas do mercado, mas também a existência de reivindicações coletivas que não poderiam ser ignoradas pelo mercado, sob o risco de fracasso editorial. Como consequência, o livro objeto sofre modificações. O público literário demonstra cada vez mais interesse por uma apresentação elegante e agradável das obras – deveriam ter vinhetas, adornos, epílogos e ilustrações, além de não serem grossos. Salientamos, então, a influência do livreiro-editor sobre o objeto livro. Sem o suporte ele é apenas um texto, e, visto que o responsável pelo suporte é o editor, é pertinente ressaltar a consideração de Chartier (1994) ao afirmar que

[d]eve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não depende das formas através das quais ele atinge o seu leitor. Daí a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras. [...] Os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos, manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados (CHARTIER, 1994, p.17).

Sendo nosso enfoque a atuação do mercado editorial e não o papel do escritor, atentamo-nos aos aspectos oriundos do trabalho do editor. Chartier (1994) afirma que a ordem do discurso fica mais legível em decorrência da aeração da página por meio do aumento do número de parágrafos que rompe a sequência ininterrupta do texto e das linhas subdivididas. Por conseguinte, os editores propõem uma nova leitura dos mesmos textos ou dos mesmos gêneros, “uma leitura que fragmenta os textos em unidades separadas, e que reencontra, na articulação visual da página, as conexões intelectuais ou discursivas do raciocínio” (CHARTIER, 1994, p.19) – o que Goldman (1972) chama de “literatura de massa”. Chartier (1999) considera essa uma leitura agradável, por usar sequências breves, fechadas e separadas entre si. Conclui, então, o estudioso que o caráter popular que o livro adquire é consequência das características e até detalhes formais das edições e das alterações que são impostas às obras. Além das já mencionadas, Chartier (1999) pontua também que com a alteração do

formato e paginação, corte do texto e ilustração, os textos podem ganhar novos públicos, mais amplos e menos eruditos, e receber novas significações, distantes das que foram desejadas por seu autor ou construídas por seus primeiros leitores [...]. Sua leitura [dos leitores populares] exige sequências breves, separadas umas das outras, fechadas sobre si mesmas; ela pede o auxílio de imagem, que mesmo já tendo sido empregada permite indicar ou memorizar o sentido; requer mais a repetição que a invenção – cada novo texto é uma espécie de variação sobre temas e motivos já conhecidos (CHARTIER, 1999, p.126).

Os leitores deparam-se sempre com textos investidos de sua materialidade, eles lidam com objetos cujas formas geram significações, norteando e comandando sua leitura, apropriação e compreensão. Levar em consideração apenas a semântica do texto é, pois, uma atitude equivocada; um texto carrega-se de um sentido e uma regulamentação inéditos ao alterarem “os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura” (CHARTIER, 1996 p.178). O trabalho dos livreiros orienta leituras e por isso põe obras em circulação em meio a diferentes grupos sociais, alcançando, pois, o objetivo de ampliar seu público leitor/consumidor. O mercado coloca seus produtos culturais em movimento e a indústria cultural revela, assim, sua atuação sobre os gostos e as atitudes fruitivas de seus espectadores, visando, fundamentalmente, ao lucro e sendo regida pelas leis econômicas.

A indústria cultural foi a responsável por trazer a cultura para o foco da nossa época, a qual ficou envolvida por completo no processo de produção de mercadorias. Lembramos que foi entre 1970 e 1980 que a indústria da cultura de massa se ampliou, e, desde esse momento, o termo pós-modernismo foi adotado para designar o fenômeno que ela acarretava. “A cultura

pós-moderna [...] é sem classes no sentido de que o consumismo é sem classes” (EAGLETON, 2011, p.177), todos estão igualmente inseridos nesse movimento de produção e consumo – posicionamento oposto ao de Adorno (2002) que não aceita a indústria de cultura de massa e garante que cada consumidor deve se dirigir apenas àqueles produtos a ele destinados. A arte elevada também é incorporada à fabricação de produtos. Assim, a cultura de massa passa a ser vista como uma verdadeira ameaça aos valores da cultura elevada, afrontando-a – o grande receio de perder seu lugar na hierarquia cultural e ser “contaminados” por produtos massificados.

A palavra “cultura” é objeto de muita discussão, ao sugerir uma dialética entre aquilo que é natural e o que é artificial, entre nossa ação sobre o mundo e a ação do mundo sobre nós (EAGLETON, 2011, p.11). Além disso, esse termo carrega uma outra significação relacionada ao interno do ser humano, propondo uma divisão de nós mesmos “entre aquela parte que cultiva e refina, e aquilo dentro de nós, seja lá o que for, que constitui a matéria-prima para esse refinamento” (EAGLETON, 2011, p.15). Entra em cena a ação junto da passividade – o que é desejado e o que nos é dado. O Estado, ou a própria cultura, age nesse processo de maneira a inculcar em seus cidadãos os modelos apropriados de disposição espiritual. Seu significado pode ser limitado ou alargado relacionando atividades intelectuais em geral, ou atividades como a Música, a Pintura e a Literatura, e, nesse sentido, pessoas “cultas” são aquelas que têm acesso a esse tipo de cultura.

Ao emergir, o pós-modernismo “liberta” as artes do peso de carregarem em si uma profundidade, tornando-as livres e independentes. É nesse período que surge a chamada “cultura de massa”, quando cultura e vida social encontram-se aliadas na forma de mercadoria, aquela insere-se na produção de mercadoria e o consumismo é o novo estilo de vida. Não é porque a “cultura de massa” ascendeu dessa maneira que a alta cultura tenha deixado de existir. Pelo contrário, de acordo com Eagleton (2011, p.83), a segunda é um modo pelo qual uma ordem que governa firma para si mesma uma identidade, cujo resultado é intimidar e, também, inspirar. A alta cultura, todavia, também é praticamente toda ela firmemente moldada por princípios capitalistas.

A cultura de massa é referida como cultura comercial, sendo essa aquela que “preserva muitos dos valores da alta cultura, os quais despreza como elitistas. Acontece apenas que ela é capaz de embrulhar esses valores em uma atraente embalagem antielitista, o que a alta cultura não consegue” (EAGLETON, 2011, p.105), ou seja, apesar de aparentar ser diferente dessa, a cultura comercial preserva alguns de seus valores e não aparenta favoritismo por nenhuma classe, nenhum público em específico. A relação oposta também é

interessante, pois, ao passo que a alta cultura vê a cultura pós-moderna como repulsiva, essa tem responsabilidade na sustentação da organização social que possibilita a circulação daquela. Ressaltamos que a cultura tem um papel de fortificar uma reunião de crenças elaboradas por poucos na vida de muitos sujeitos.

A partir do momento em que a juventude começa a despontar no cenário social, a conquistar direitos e espaço na sociedade, existe um grande aumento da cultura juvenil, grupo conhecido por sua força e vitalidade, ávido por novas conquistas e por garantir seu espaço. Segundo Eric Hobsbawm (1995, p.317), em um cenário de grandes mudanças no núcleo familiar convencional, em que há um aumento significativo no número de pessoas vivendo sozinhas, na quantidade de divórcios e mães solteiras, em que alguns países legalizam o aborto e as uniões estáveis homossexuais, os jovens são diretamente afetados. Em maior ou menor escala, todo o globo terrestre passa por essas modificações; os anos da revolução cultural (iniciados por volta da década de 1970) são anos de aumento de uma cultura juvenil específica. A juventude ganha certa autonomia como camada social, passa a ser encarada, de certa maneira, como um “estágio final do pleno desenvolvimento humano” (HOBSBAWM, 1995, p.319). Ao ganhar seu espaço no cenário econômico, a juventude representa um conjunto que detém grande poder de compra. Foi a cultura do jovem que se converteu na base da revolução cultural, modificando comportamentos e costumes, a maneira como desfrutavam do lazer e das artes comerciais, que estabeleciam cada vez mais o clima, no qual homens e mulheres urbanos estavam inseridos (HOBSBAWM, 1995, p.323).

O mercado vai ao encontro desse novo público produzindo uma extensa novidade de bens materiais e simbólicos destinados a ele, garantindo-lhes o que buscam, a ideia de pertencimento e identificação. Em artigo intitulado “Juventude e Indústria Cultural: a produção de bens culturais em massa na era da globalização”, Igor Mateus Batista e Renan Araújo (2016) discutem a respeito da juventude e a indústria cultural. Os autores afirmam que a juventude não é composta por um único tipo de jovem. Assim, salientamos que não apenas o público da indústria cultural é heterogêneo, mas que as “fatias” de público dentro desse grande público também são heterogêneas. Essa diversidade característica do público infantil e juvenil envolve não apenas identidades, mas sim a vivência dessa fase, além de suas condições econômicas e sociais.

Devido ao movimento social, esse período tem se alongando; antes, os jovens ingressavam na vida adulta mais cedo, hoje, trabalhar, casar e sustentar a própria casa têm sido tarefas cada vez mais adiadas; aos 25 anos, de idade, ou mais, ainda moram com seus pais. Estatutos e leis referentes exclusivamente à juventude têm sido sancionados com o

intuito de garantir os direitos dos jovens. Além disso ganha um papel de destaque e notoriedade na sociedade. Isso posto, fica evidente o interesse da indústria cultural sobre esse público. Sendo ela a grande responsável pela circulação e consumo dos produtos culturais na nossa sociedade capitalista, novas fórmulas comerciais e mecanismos para manipulação da produção em massa para esse nicho são criados. A lógica de consumo rege e dirige a cultura de massa e sua produção; nesse entremeio, a própria juventude se transforma em uma mercadoria desejada e consumida.

Batista e Araújo (2016) trazem como aporte o teórico Machado (2011) para afirmar que é nos anos 1990 que há um estreitamento na relação entre os jovens e a indústria cultural, pois é nesse período que essa faixa começa a constituir uma nova identidade. Tal processo atrai o olhar da mídia e da indústria, as quais buscam se instaurar nesse novo espaço para lhes oferecer novos produtos, inclusive bens culturais, que os atinjam diretamente. As características desses consumidores são apropriadas para serem indexadas nas mercadorias, atraindo-os não apenas pelo produto em si, mas também pelo *status* oferecido e pela sociabilidade que proporciona. A indústria cultural faz uso de quaisquer meios de comunicação para alcançar essa heterogeneidade do público infantil e juvenil. Para tanto, utiliza-se, inclusive, da cultura erudita – com essa estratégia, alcança principalmente consumidores da classe média. Entretanto, como afirma Goldman (1972), a alta cultura é esvaziada de seu conteúdo crítico para se tornar arte acessível à massa; mais uma vez reiteramos que a real intenção não é possibilitar o acesso da cultura erudita às massas, mas sim ampliar o público consumidor. Diógenes de Carvalho (2010) afirma, em sua pesquisa que

[o] mercado cultural brasileiro com o desenvolvimento de uma prática editorial moderna, posterior a esse momento inicial, que resultou no fortalecimento e na ampliação da atividade editorial, não abdicou da editoração de adaptações literárias para crianças e jovens como um nicho mercadológico do livro infanto-juvenil, visto que desse período até a contemporaneidade observa-se a presença constante dessa modalidade de texto nos catálogos das editoras (CARVALHO, 2010, p.211).

Então, após a fixação e o estabelecimento do mercado editorial – primeiro com a reproduzibilidade em série proporcionada pela invenção da imprensa e, depois, a criação de um mercado de bens culturais –, sua atividade se intensificou cada vez mais com a globalização e o fortalecimento da sociedade de consumo. Ao encontrar no público infantil e juvenil um espaço propício para grandes investimentos, os editores inventivos trabalham com toda a materialidade dos livros – em alguns momentos se detendo ao aspecto gráfico-editorial

e, em outros, lançando mão de adaptações de clássicos – tornando-os em objetos vendáveis e atraentes para os mais variados públicos. Como mencionado, fica claro esse investimento devido à frequência desses textos nos catálogos editoriais.

Gabriela Baby (2017) discute, em seu artigo “Por qué la literatura infantil es el sector más creativo (y vendedor) del mercado editorial”, o aumento do investimento por parte do mercado editorial na literatura infantil e juvenil. Os livros destinados a esse público movem uma grande quantia; os jovens e as crianças são agora muito visados, havendo investimentos em inovações nos projetos gráficos. A autora observa que isso é devido, também, à expansão editorial advinda das compras realizadas pelas bibliotecas e escolas. A grande novidade encontra-se nas imagens que dialogam com os textos e, algumas vezes, até os suprimem – as novidades atraem não somente o público ao qual são destinadas, mas também o adulto que desfruta desse livro com ou sem a presença de jovens e crianças.

Há uma produção em larga escala de literatura infantil e juvenil, muitas inovações e originalidade, como aponta Baby (2017); entretanto é verdade que ainda são produzidas obras que repetem fórmulas comerciais e têm uma baixa qualidade. Essas fórmulas se reproduzem ainda mais em se tratando de narrativas, porque existe a certeza do êxito comercial, por corresponderem a temas arrogados por professores, ou pela identificação do leitor jovem com a personagem, o que faz com que a qualidade da literatura caia e seja empobrecida. Em nossas análises, nos deparamos com baixa qualidade que não se restringe apenas ao aspecto estético da obra, mas também a aspectos materiais. Algumas editoras não prezam por trabalhos gráfico-editoriais de qualidade, pelo contrário, ao focarem no baixo custo de seu produto, deixam a desejar quanto ao valor estético; não investem em ilustrações, tipografias, entre outros recursos que cabem ao editor. Na seção de análise, aprofundamos a discussão sobre essa questão.

Para a realização desta dissertação fazemos um levantamento de obras machadianas que sofreram algum tipo de alteração material e/ou textual para permanecerem circulando e serem consumidas. Nesse levantamento, notamos que obras de Machado são catalogadas por gêneros; contos do escritor são inseridos em antologias cuja temática é a ética, em outras, o amor, a escola. Um exemplo dessas antologias é o livro publicado pela editora Ática, cuja sexta edição é de 2012, intitulado *Histórias sobre ética*, reunindo autores como Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis e Moacyr Scliar, na categoria altamente recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ. Todas essas pequenas estratégias, desde compilações de diferentes autores de renome, alterações textuais e/ou gráfico-editoriais, inserção na listagem da FNLIJ, recomendação de editoras, até exigências escolares aumentam

cada vez mais o interesse da indústria cultural e o investimento assíduo do mercado livreiro no público infantil e juvenil.

O grande interesse em fazer com que obras de autores canônicos permaneçam em circulação, sem dúvida, permite que os indivíduos dos mais variados níveis intelectuais e sociais tenham acesso à erudição e à alta cultura. Entretanto, não podemos ser ingênuos e fechar os olhos para o real interesse do mercado. Existe uma legitimação, mesmo que implícita, da cultura chamada erudita; assim, a indústria do livro garante ao seu consumidor um produto de boa qualidade e continua a pôr em circulação tais obras, movimentando cifras. O jogo mercadológico por trás das boas intenções da indústria cultural fica ainda mais evidente quando nos lembramos do que Bourdieu (2015) salienta quanto à apropriação efetiva dos bens culturais se dar apenas por aqueles que possuem os códigos para tal apreensão.

Bourdieu (2015) nos apresenta o *habitus* como o responsável por orientar as práticas sociais e culturais do indivíduo. Esse *habitus* está inculcado no sujeito de maneira tão profunda de forma a não perceber que se orienta por ele. Envolve um conjunto de costumes e valores que são incorporados desde o primeiro dia de vida do sujeito, muitas vezes são disposições vistas como inatas ao ser humano. Suas escolhas não são tão autônomas. Tendo consciência disso, o mercado do livro cria necessidades e prazeres que o jovem pensa serem inerentes a ele, haja vista que o público infantil e juvenil é um dos mais assíduos por novidades e informações. A indústria cultural conhece exatamente quais são os gostos e as necessidades criadas pelo *habitus* de seu grande público.

Após a discussão referente à indústria cultural e seu trabalho para alcançar o extenso público infantil e juvenil, abordamos o fenômeno *crossover fiction*, embasadas em Sandra Beckett (2009), a pesquisadora voltada ao estudo desse fenômeno, o explica como um movimento de transmigração em que uma obra destinada a um público específico passa a circular em meio a outro público. Abordamos os diferentes tipos de *crossover*, a saber, “Adulto-para-criança *crossover fiction*” e “Criança-para-adulto *crossover fiction*”, sendo essas transmigrações decorrentes de reescritas, de ações de editores-livreiros e mercado (envolvendo aspectos como paratextos, embalagens), ou dos próprios autores que escrevem um mesmo texto que apresenta marcas destinadas a um leitor adulto e marcas destinadas a um leitor criança. Entretanto, nos detemos no que diz respeito ao processo de *crossover* que acontece nas obras de Machado de Assis – “Adulto-para-criança *crossover fiction*” com a forte influência, ou diríamos, total determinação de editores e do mercado.

1. 3 *Crossover fiction*: a velha recém-chegada ficção

A literatura *crossover* tem seu grande marco nos anos 2000 e, a partir de então, não apenas autores de *best-sellers* adultos recebem incentivos de seus editores e destaques nas listas de autores mais consumidos. Títulos infantis que apresentam um potencial para cruzar a fronteira aparecem nas listas de livros mais vendidos. Adultos leem cada vez mais livros infantis. Editores, livreiros e autores enxergam essa literatura como uma grande tendência e, também, como uma invenção do século XXI. O estopim foi a obra de J.K. Rowling, Harry Potter, fenômeno que abriu os olhos do mercado para esse novo investimento: crianças, jovens e adultos lendo deliberadamente os livros da história de Harry Potter.

No entanto, Sandra Beckett (2009) nos avisa que esse não é um fenômeno novo apesar de ganhar destaque nos dias de hoje. A autora menciona alguns dos livros que embaralham os limites entre as categorias de crianças e adultos, os quais há muito chamam a atenção dos leitores mais eruditos – *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, apareceu pela primeira vez em 1865; *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum, de 1900; *As Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis – o primeiro livro das crônicas foi escrito em 1949 – e *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, escrito por volta de 1954-1955. Na realidade, se pararmos para pensar, como Beckett (2009) oportunamente nos lembra, a literatura *crossover* é anterior às obras mencionadas, visto que antigamente os textos não se especializavam em literatura infantil, “os livros encontravam sua própria audiência”¹⁴ (BECKETT, 2009, p.2). As fábulas de La Fontaine, por exemplo, foram publicadas em 1668, lidas por crianças e adultos, mas dedicadas a uma criança de sete anos.

Melina Galete Braga Pinheiro (2015) concorda com Beckett no que se refere à literatura *crossover* ser um fenômeno antigo, apesar de, até então, não existir um termo que a designasse. Mesmo ainda sendo um conceito aberto, por ser um objeto recente de estudos sistemáticos, há concordância no que se refere a ser o texto que diminui a barreira entre leitores de diferentes idades. Tricia Suseti Hamm Cash (2014, p.19), por seu turno, assevera que, pelo fato de ser um termo novo, poucos são os estudos a respeito de tal fenômeno, por isso, ainda não existe uma definição concreta sobre o que é a literatura *crossover*: “[n]ão há estudo científico suficiente para obter informações concretas sobre a LC [Literatura Crossover]”¹⁵.

¹⁴ “*Books found their own audience*” (BECKETT, 2009, p.2).

¹⁵ “*No hay suficiente estudio científico como para llegar a obtener información concreta acerca de la LC*” (CASH, 2014, p.19).

Alguns gêneros como fábulas, apólogos, contos de fadas, contos orientais são exemplos de textos que não se limitam a um público em específico. Acontece, também, de uma obra comercializada para uma determinada audiência ter sido escrita pelo autor com outro público leitor em mente. A literatura que cruza a fronteira vem de uma tradição secular e pode ser compartilhada por crianças e adultos, como obras que transmigram do público infantil para o adulto, ou do adulto para o infantil – esse último é o processo mais comum segundo Beckett (2009, p.05). Existe uma propensão a assemelhar literatura *crossover* à fantasia, entretanto, não apenas a fantasia, mas quase todos os outros gêneros podem atravessar as linhas que separam os públicos. Clarice Lispector, Ana Maria Machado, Monteiro Lobato são os exemplos de autores brasileiros de ficção adulta que também escreveram para jovens e crianças. A pesquisadora nos lembra que apesar de Monteiro Lobato ter escrito para os dois públicos, suas obras mais reconhecidas são as destinadas à audiência infantil e juvenil.

No que se refere à literatura universal, o livro *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, é apresentado por Sandra Beckett (2009) como um exemplo de literatura infantil apropriada por adultos (criança-para-adulto *crossover fiction*). De acordo com a pesquisadora, essa obra ocupa um “lugar incontestado no cânon ocidental da literatura infantil, mas, na verdade, raramente é lida, pelo menos em sua forma integral, pelos filhos de hoje. Os fãs entusiastas dos livros de *Alice* tendem hoje a ser adultos”¹⁶ (BECKETT, 2009, p.103). Essa afirmação reitera o posicionamento de muitos críticos que veem a categorização que separa rigorosamente a literatura infantil e juvenil da literatura adulta ligada muito mais a aspectos mercadológicos do que a exigências psicológicas e sociais. O escritor e crítico literário Clive Staples Lewis (2009, p.746) garante que essa rígida classificação de livros em divisões por idades possui uma ligação profunda com os interesses dos editores e superficial com as práticas dos leitores reais. Por isso podemos considerar a literatura *crossover* como a boa literatura, visto que “muitos autores e críticos tem sustentado que a boa literatura infantil deve atrair também a adultos”¹⁷ (BECKETT, 2009, p.09).

Apontamos, também, Ana Margarida Ramos e Diana Navas (2015). As estudiosas concordam com Beckett (2009) ao afirmarem que a literatura *crossover* transpõe o endereçamento a determinado público. Ao citarem Falconer (2007), apontam algumas

¹⁶ “[...] *uncontested place in the Western canon of children’s literature but, in actual fact, it is seldom read, at least in its integral form, by today’s children. The enthusiastic fans of the Alice books tend nowadays to be adults*” (BECKETT, 2009, p.103).

¹⁷ “[...] *many authors and critics have maintained that good children’s literature must also appeal to adults*” (BECKETT, 2009, p.9).

pequenas disparidades no conceito (ainda muito aberto) de literatura *crossover* – o texto *crossover* é aquele que cruza do público infantil para o adulto e passa a ser lido concomitantemente por crianças, jovens e adultos. Sabemos que para Beckett (2009) o movimento de transmigração pode partir de ambos os lados e não apenas de “criança-para-adulto”.

Em seu artigo as autoras analisam duas obras literárias, *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e *Irmão Lobo*, de Carla Maia de Almeida, ambas situadas no universo *crossover*. Levantamos essa informação, pois a partir da investigação das autoras, podemos extrair de seu trabalho características literárias e materiais de uma *crossover fiction*. Destacam, primeiramente, o *design* gráfico composto por elementos paratextuais, capa, ilustração, jogo de cores. Ademais, retomam Beckett (2009) para afirmar que “a questão do sucesso das propostas de leitura *crossover* é inseparável da qualidade literária dos textos e da sofisticação das narrativas” (RAMOS; NAVAS, 2015). Todos esses atributos – em especial, a habilidade na construção narrativa e literária – atraem diversificadas audiências leitoras.

Em outras palavras, Ana Margarida Ramos e Diana Navas (2015) afirmam que questões relacionadas a aspectos gráficos, editoriais e literários de um livro permitem esse endereçamento a um público leitor distinto do inicial. Além disso, afirmam que

temáticas de cariz existencial – vida, morte, identidade, perdas –, bem como sugestão de universos fraturantes – divórcio, crise, drogas e toxidependências, negligências – são trazidas à tona, convidando o leitor não apenas a contemplá-las, mas a refletir e a compreendê-las como situações integrantes do seu contexto (RAMOS; NAVAS, 2015, p.246).

As temáticas consideradas delicadas e até inapropriadas para jovens e crianças podem alcançá-los quando acompanhadas de um trabalho gráfico e editorial que reitere a narrativa e contribua para a elaboração de sentido. Aliás, a habilidade discursiva e de linguagem, a sofisticação da estrutura narrativa e a qualidade estética do texto são elementos responsáveis por esse alcance. Ramos e Navas (2015) apontam como características da literatura *crossover* não só as técnicas de narrativas sofisticadas, como também a contribuição da materialidade do livro para a construção de possíveis significações do texto, os desfechos abertos que permitem uma maior reflexão por parte do leitor e a possibilidade de os leitores se identificarem com protagonistas ou outras personagens e com as situações que os circundam.

Júlia Zuza (2014, p.87) afirma que algumas compreensões literárias mais fechadas procuraram categorizar de maneira binária os textos, com o intuito de determinar o que seria um texto puramente destinado a crianças e jovens apesar de a literatura infantil e juvenil,

desde seus primórdios, se aproximar muito dos limites de público, chegando a quase cruzar a linha que a separa da literatura adulta. Entretanto, o fenômeno *crossover fiction* tem a capacidade de desequilibrar essa separação engessada. Nos últimos anos, esse fenômeno encontrou muito espaço no mercado editorial, assim, os limites entre idades de leitores são rompidos.

A pesquisadora ressalta que, para ela, “[s]omente o texto que se apresente como um espaço de linguagem no qual o leitor possa usar seu imaginário, através de uma leitura agradável, poderia garantir sua autonomia” (ZUZA, 2014, p.92). A fruição do texto e a sua tessitura literária reforçam seu caráter essencialmente estético. Essas características permitem ao texto transitar entre os públicos e, portanto, apagar as linhas que separam categoricamente a literatura para crianças e jovens da literatura para adultos.

As conhecidas obras de Daniel Defoe, *Robinson Crusóé* (1718), e de Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver* (1726), são exemplos que a estudiosa traz para assegurar o que afirma quanto à literatura infantil e juvenil não conhecer as rígidas linhas que a separam da literatura adulta – mesmo tendo surgido com o intuito de sanar as necessidades de uma etapa da vida até então desprezada, a infância –, visto que essas são narrativas escritas para adultos, mas adotadas por jovens e crianças. No entanto, é preciso destacar que o processo pelo qual essas obras passam para cruzarem as fronteiras é diferente do que acontece com as obras machadianas aqui estudadas. Aquelas passam por um processo de retirada dos capítulos de crítica social, conservando apenas a aventura e a fantasia, como observa Beckett (2009 página); ao passo que estas são investidas de trabalhos pesados e significativos em sua materialidade.

Para Zuza (2014, p.94), afirmar que uma narrativa tenha sido escrita com um leitor modelo em mente é aceitável, no entanto designá-la a um público em específico como receptor direto é limitar e reduzir em certa medida a sua criatividade. Em suas considerações finais, Zuza (2014) ratifica que a narrativa *crossover* é capaz de desestabilizar as categorias fixas que separam literatura infantil e juvenil da adulta, apontando, assim, que é mais importante pensar nas diferentes audiências que podem desfrutar de um mesmo texto do que pensar em uma idade determinada para destiná-lo.

Os limites entre a literatura infantil e adulta têm sido cada vez mais confusos e menos claros. A literatura, recentemente, recebe bastante atenção da mídia. Além disso, “*crossover fiction* é agora reconhecido como um gênero literário distinto e uma categoria de *marketing*

por críticos, editores, livreiros, escritores e leitores”¹⁸ (BECKETT, 2009, p.14); o grande sucesso dos livros de Harry Potter entre públicos das mais variadas idades levou os editores e a mídia a darem grande credibilidade e lugar a romances infantis e juvenis, uma vez que a voga agora é cruzar as fronteiras. Tais livros têm, inclusive, ocupado posições nas listas de *best-seller*, nas quais eram encontradas apenas ficção adulta. Mais do que nunca, e sem reservas, os adultos leem essas obras.

Com o intuito de trazer clareza em relação ao discutido anteriormente, traçamos um breve comentário sobre a obra *As Crônicas de Nárnia* (edição volume único, 2009). Sabendo que essa obra de C.S. Lewis é classificada como literatura infantil e juvenil, podemos destacar a abordagem de temáticas consideradas adultas, as quais levam o leitor, independentemente de sua idade, a reflexões. Algumas delas se dirigem a pessoas de todas as idades, devido à eloquência e construção textual, como também em decorrência da reflexão profunda provocada a partir do que é dito superficialmente – a leitura entrelinhas. Existe um trecho em *As Crônicas de Nárnia*, mais especificamente na crônica intitulada *O Príncipe Caspian*, que exemplifica essa questão:

Não seria medonho se um dia, no nosso mundo, os homens se transformassem por dentro em animais ferozes, como os daqui, e continuassem por fora parecendo homens, e a gente assim nunca soubesse distinguir uns dos outros?” (C.S. LEWIS, 2009, p.349).

Leituras como essa requerem de seu leitor referências e inferências resultantes de uma experiência de vida. Para o leitor infantil, o trecho supracitado diz respeito a como seriam os homens caso fossem como animais, entretanto, o leitor adulto possui uma bagagem de conhecimento, um repertório de leituras, que lhe permitem apreender a crítica existente por detrás das palavras do autor que faz uma alusão a todos os seres humanos que agem impulsivamente, semelhante a animais. Toda essa obra de Lewis é uma fantasia carregada de aventuras, cujo narrador se dirige a seus jovens leitores, mas carrega ideias e conceitos que exigem referências adquiridas apenas em uma leitura adulta.

Em sua obra, Sandra Beckett (2009) escreve que não apenas existem autores *crossover* – como C.S. Lewis, que escreve para ambas as audiências –, na verdade, muitos deles não o são. Contudo textos (como é o caso de *Crônicas de Nárnia*) e leitores também podem cruzar a fronteira. Na maioria dos casos, a ficção é publicada de início a um público específico e

¹⁸ “*Crossover fiction is now recognized as a distinct literary genre and a marketing category by critics, publishers, booksellers, writers, and readers*” (BECKETT, 2009, p.14).

posteriormente apropriada por outras audiências. Essa transmigração pode acontecer com ou sem intenção do autor e/ou do editor. Esse é o ponto que mais nos interessa, pois, em nossa análise, focaremos no trabalho intenso e maciço por parte do editor para cruzar as obras machadianas escritas nos anos de 1800 e, hoje, lidas por públicos de todas as idades.

Visto que trabalhamos com obras machadianas, escritas para um público oitocentista de intelectuais letrados, agora também destinadas ao público infantil e juvenil, passamos a focar nos aspectos do *Adult-to-Child Crossover Fiction* (ficção crossover – de adulto para criança). Ressaltamos de início a informação que Beckett (2009) traz quanto à grande parte do material de leitura infantil do século XX ser composto por versões reduzidas de grandes clássicos da literatura. O fato de hoje existirem livros especificamente destinados a crianças e jovens não terminou com a prática de redução e adaptação ainda muito utilizada para fazer as obras adultas acessíveis às crianças e aos jovens. O texto *As viagens de Gulliver*, exemplo citado pela autora, possui apenas os capítulos *Liliputian* e *Brobdingnagian* nas versões juvenis, colocando em cena as questões de aventura e fantasia suprimindo a sátira social e política. cremos que o livro intitulado *O delírio – capítulo VII de Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2010), da editora Companhia das Letrinhas, é um exemplo desse processo de redução e supressão, o qual será analisado posteriormente.

Tendo em vista que o fenômeno *crossover* tem várias facetas, trazemos as palavras de Beckett (2009) ao assegurar que algumas vezes

[o]s autores não procuraram conscientemente lidar com jovens leitores, mas muitas vezes seus livros continham temas que outros adultos viam como veículos úteis para transmitir valores religiosos, patrióticos, psicológicos ou morais às crianças (BECKETT, 2009, p.19)¹⁹.

Não apenas reduções e adaptações, mas também textos na íntegra são apropriados por leitores jovens. Inúmeras obras machadianas, em especial contos, são assimiladas por jovens leitores. Vimos mais adiante que existem dezenas de livros de Machado de Assis catalogados como literatura infantojuvenil e/ou juvenil – como é o caso da Coleção Machado de Assis, da editora Escala Educacional, que reúne quatro de seus contos em edições ricamente ilustradas e catalogadas como literatura infantojuvenil e literatura juvenil. O que se poderia questionar é o fato de a criança e o jovem não compreenderem todos os níveis de significação contidos no

¹⁹ “The authors did not consciously seek to address young readers, but often their books contained themes that other adults saw as useful vehicles for conveying religious, patriotic, psychological, or moral values to children” (BECKETT, 2009, p.19).

texto, entretanto, a pesquisadora alega que nem mesmo todos os adultos conseguem essa abstração completa, ficando isso em segundo plano quando a história domina os leitores.

Com frequência, o mercado editorial colocava em circulação para os jovens leitores apenas obras que circundavam o mundo infantil e juvenil, obras que não chegavam ao público adulto. Independente do gênero, nos últimos anos, o público de crianças e jovens busca tomar emprestados os textos que não foram destinados a eles. Nesse momento, é interessante considerarmos o que o teórico Hans Robert Jauss (1994)²⁰ afirma quanto ao horizonte de expectativas do leitor. Por ventura estariam as obras infantis e juvenis aquém do horizonte de expectativas desse público para que ele se apropriasse de obras adultas? Para responder a essa pergunta, pensemos no seguinte. Existe, de acordo com o pesquisador, uma distância entre o horizonte de expectativas e a obra, em outros termos, uma distância entre aquilo que já é conhecido pelo leitor devido a leituras anteriores e à mudança de horizonte em razão do recebimento da nova obra.

Assim, podemos compreender a existência do diálogo entre o leitor (e sua bagagem de leituras) e a obra (e a sua história de leituras) – relação entre estética e historicidade, característica marcante da teoria de Jauss. Segundo a pesquisadora Regina Zilberman (2008, s/n), os leitores apresentam carências quanto a uma literatura que se ajuste a seu gosto e também à sua formação. Sendo assim, o leitor vai em busca de obras que correspondam aos seus anseios. A obra, ao entrar em circulação, se vê diante de uma série de normas e valores sociais e estéticos que determinam o conhecimento prévio do leitor, condicionando, pois, a recepção do texto em determinada época ou em um grupo social. Visto que os leitores não param de consumir obras de arte de outros tempos, tais obras procuram se atualizar permanentemente.

Para respondermos ao questionamento anteriormente feito, ressaltamos o que Zilberman (2008, s/n) aponta, com base na teoria de Jauss (1994) – horizontes de expectativa são constituídos pelas sociedades e dentro deles se situam as obras. A obra vai se destacar ao não se igualar ao horizonte de expectativa do leitor, ao contrário, nem será notada (ZILBERMAN, 2008). Se a mudança de horizonte proposta pela obra ficar aquém do horizonte de expectativas do leitor, esse nem se atentará a ela. Zilberman ainda afirma que, para ser marcante, o texto precisa ultrapassar limites – códigos de conduta e normas

²⁰ 1967 – Hans Robert Jauss ministrou uma palestra, na Universidade de Constança, intitulada “O que é e com que fim se estuda história da literatura?”, que, posteriormente, foi publicada em livro com o título *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* na tradução de Sérgio Tellaroli.

linguísticas predominantes, maneira de expressão usada pelo leitor e preceitos que ele usa para reger sua vida.

Visto que as crianças e os jovens vão em busca das obras endereçadas à audiência adulta, entra em cena, então, a ação das editoras que reestruturam os aspectos materiais dos livros, reembalando-os de maneira a atrair mais o público jovem, facilitando a adoção de textos adultos por esse público. De acordo com Beckett (2009), o *crossover* de adultos para jovens pode ser mais influenciado por questões sociais e comportamentais do que literárias. As escolas são as responsáveis por muitas das leituras que os jovens do ensino médio fazem dos livros adultos, “[m]uitos romances para adultos são leitura prescrita no ensino médio, mas nem todos são lidos com igual entusiasmo pelos jovens leitores”²¹ (BECKETT, 2009, p.23). Em grande parte dos casos desse tipo de cruzamento, não existe intenção do autor.

Segundo Beckett (2009), editoras comercializam livros em seus sites, afirmando serem esses atemporais, podendo atrair todos os públicos; tal atitude reflete a tentativa de ampliar seu mercado. Ler livros destinados a adultos não é novidade, a novidade apontada pela autora reside nas campanhas de *marketing* que os editores e as livrarias têm feito para encorajar o público jovem a consumir tais obras.

Os editores têm se envolvido claramente e, nos últimos tempos, de maneira maciça, no processo *crossover*, eles são os responsáveis por inúmeros textos que cruzaram as fronteiras; por vezes, são eles que catalogam um livro como literatura infantil e juvenil a fim de lucrar em cima de seus autores mais renomados (BECKETT, 2009, p.38). Uma das ações do mercado para cooperar com a transmigração é sua publicação em formato de livro ilustrado, ou, como já mencionado anteriormente, excertos, parágrafos e até mesmo capítulos inteiros são removidos dos livros adultos para publicá-los para a audiência jovem.

Ao mencionarmos anteriormente que os contos machadianos são destinados hoje ao público juvenil, nos respaldamos na afirmação da autora que as narrações curtas são excelentes para a transposição da categoria adulta para a infantil. Tal *crossover* é facilitado apenas por alterações de nível paratextual; algumas dessas narrativas consideradas apropriadas para a audiência infantil e juvenil são reunidas em antologias, “[e]m anos posteriores, muitas das histórias [...] foram publicadas em livros escolares e antologias para jovens leitores”²² (BECKETT, 2009, p.50).

²¹ “Many adult novels are prescribed reading in high school, but not all are read with equal enthusiasm by young readers” (BECKETT, 2009, p.23).

²² “In later years, many of the stories [...] were published in school textbooks and anthologies for young readers” (BECKETT, 2009, p.50).

Um exemplo interessante apresentado por Beckett (2009) é a obra *Fita verde no cabelo*, de Guimarães Rosa. Destacamos esse exemplo por ser semelhante ao que acontece com os textos do autor analisado nesta dissertação. *Fita verde no cabelo* foi escrito ao público adulto, porém, em 1992, essa história foi retirada da coleção destinada a adultos e publicada como um livro ilustrado. Tal edição foi elaborada por Gloria Pondé com ilustrações de Roger Mello em homenagem ao vigésimo quinto ano de morte do autor. Guimarães Rosa é considerado um autor de difícil apreensão, inclusive para adultos, cujo texto mostra-se muito desafiador para seu jovem público mesmo com o auxílio das ilustrações.

Enquanto o mercado tenta alcançar essa fatia de público com os livros ilustrados, Beckett (2009) afirma que muitas dessas obras não são publicadas unicamente para leitores jovens; vários desses livros *crossover* de adulto para criança alcançam todas as idades, pois suas ilustrações sofisticadas abrangem uma grande audiência de crianças até velhos. Tendo em vista o grande lucro que esse mercado gera, editores trabalham arduamente para fazer a ficção transitar por todos os públicos.

Para cruzar o limite, muitas vezes, a obra adulta é reescrita e essa decisão pode vir do autor ou do editor. Acontece com frequência de um texto ser escrito para outra audiência em um gênero distinto, como as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, adaptada por João Batista Melado e Wellington Srbek, publicada pela editora Desiderata, em 2010, e *O Alienista*, também de Machado de Assis, adaptada por Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar, publicada pela editora Ática, em 2008, ambas reescritas em História em Quadrinhos e, também, os textos adaptados para cordel – *O Alienista*, por Rouxinol do Rinaré e Erivaldo, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por Varneck Nascimento e Cristina Carnelós, ambos textos de Machado de Assis publicados pela editora Nova Alexandria, em 2008. Entretanto, Sandra Beckett (2009) afirma que essas produções não são, no sentido exato da palavra, ficção *crossover*. Mas existem casos em que o resultado final desse trabalho alcança um público *crossover*.

Lembramos que não apenas obras adultas são reescritas para alcançar o público infantil e juvenil, mas o processo inverso também ocorre, porém com menos frequência:

A reescrita de textos adultos para uma audiência jovem é a prática mais comum, embora seja mesmo um fenômeno relativamente raro (...). Reescrever a ficção infantil para adultos é muito mais raro e, aparentemente,

é mais difícil, já que vários autores que conceberam tais projetos nunca o levaram até a conclusão.²³ (BECKETT, 2009, p.61).

Nesse processo de reescrita, muitas vezes, o autor expõe seu texto a um processo chamado de “compressão”, quando existe uma redução da história – parágrafos inteiros podem ser retirados, *flash-backs* removidos para simplificar a cronologia da narração, reflexões abstratas podem ser suprimidas para que a versão infantil fique mais simples e concreta. Ademais, pode haver alteração na linguagem, tornando-a mais próxima da realidade do público pretendido. A aparência do livro muda, a espessura e o tamanho são alterados; algumas vezes, paratextos são adicionados para auxiliar a compreensão e apreensão – introdução, prefácio, ilustração, glossário e outros. Essas são decisões, em sua maioria, tomadas por editores, grande parte deles influenciados pelo setor educacional que tem interesse em usar determinados textos nas escolas. A reescrita de um texto quase nunca tem a intenção de tornar deliberadamente uma ficção adulta ou infantil e juvenil em uma obra *crossover*. Entretanto, embora o processo de reescrita seja um procedimento marcante no mundo *crossover*, pelo fato de ser um dos mecanismos usados por escritores e editoras para transpor as fronteiras entre públicos, não é o foco dessa dissertação.

1. 4 Mercado editorial: Reembalagem e reendereço

Tão determinante é a ação das editoras e do mercado que Beckett (2009) dedica a eles um capítulo em seu livro. O mundo editorial influencia os livros infantis e de adultos de maneira a serem diferentes em muitos aspectos que vão desde a aparência até o preço. A partir da década de 1990, estabeleceu-se o chamado “mercado *crossover*”; há décadas, a ideia de um mesmo texto atrair públicos tão distintos era quase inconcebível. A literatura *crossover* existe há milhares de anos, no entanto, esse mercado se estabeleceu após essa literatura se tornar moda devido ao sucesso de *Harry Potter*. Os editores contribuíram e muito para o consolidar dessa nova tendência, mas não foram os responsáveis por ela.

Existe uma tentativa de ampliar o máximo possível a audiência e vender um mesmo livro para as duas esferas: crianças e adultos. Por isso, “editores começaram a lançar para adultos de todas as idades que estão lendo avidamente livros infantis, bem como para crianças

²³ “The rewriting of adult texts for a young audience is the more common practice, although even it is a relatively rare phenomenon [...]. Rewriting children’s fiction for adults is much rarer, and apparently more difficult, as a number of authors who have conceived such projects have never carried them through to completion” (BECKETT, 2009, p.61).

e jovens adultos que estão lendo livros para adultos”²⁴ (BECKETT, 2009, p.180). Um texto infantil tem sua aparência “embalada” de maneira a atrair a atenção de um adulto, assim como um texto para adulto tem sua materialidade pensada de maneira a alcançar o jovem e a criança. Acreditamos que um ponto de muita relevância se encontra no fato de, como aponta Beckett (2009), o *crossover* ser um gênero reconhecido por todas as camadas envolvidas na produção e circulação de um livro, a saber, escritores, editores, leitores e críticos. Isso faz com que editores e escritores comercializem textos de modo deliberado como ficção *crossover*. Um grande problema desse movimento é que o valor intrínseco da literatura infantil e juvenil como bem simbólico acaba sendo perdido em algumas das produções contemporâneas, isso porque autores de renome da esfera da literatura para adultos acabam por escrever livros para crianças (*crosswriting* – nesse processo, são criados autores *crossover*, aqueles que escrevem para ambas audiências) com intuito comercial, ser publicado, vendido e lido pelo maior número de pessoas possível.

Outra situação vivenciada nesse mundo do mercado do *crossover* diz respeito à decisão do editor de publicar um livro para uma audiência diferente da que o escritor tinha em mente. Beckett (2009) nos informa que um grande número de autores passou por essa situação; escreveram a um público, mas foram informados por seu editor que seu texto, na realidade, se destinava à outra audiência – textos pensados para adultos, mas escritos, na visão de um editor, para crianças e vice-versa. É comum a discordância entre escritores e editores quanto à classificação e comercialização das obras.

Um exemplo bem interessante de texto *crossover* é a obra da autora sueca Gunnel Beckman, intitulada *Varför just Eva?* (Por que apenas Eva?), publicado em 1978 para adultos com dificuldades na alfabetização e/ou problemas mentais, contudo, posteriormente, foi utilizado nas escolas. As escolas e suas exigências também influenciam as decisões dos editores – muitas obras, inclusive inúmeras de Machado de Assis, são reestruturadas de maneira a corresponder aos desejos das escolas de trabalhar com tais textos; crônicas, contos e romances machadianos são reunidos em antologias, reembalados, sofrem mudanças paratextuais e são até mesmo adaptados e catalogados por inúmeras editoras como sendo obras de literatura infantojuvenil e/ou infantil e, ocasionalmente, recomendadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Muitas vezes, em se tratando da ação das editoras, o texto destinado ao adulto aparece, mais tarde, destinado ao jovem e à criança passando apenas por alterações de caráter paratextual.

²⁴ “Publishers have begun pitching to the adults of all ages who are avidly reading children’s books, as well as to the children and young adults who are Reading adult books” (BECKETT, 2009, p.180).

Ademais, consideramos necessário informar que o cruzamento é também devido a diferenças culturais, nas palavras de Beckett: “[l]ivros publicados para uma audiência particular em um contexto às vezes aparecem para uma audiência diferente em outro contexto, por exemplo, diferentes períodos de tempo ou culturas”²⁵ (BECKETT, 2009, p.191). Em algumas situações, a audiência do livro se torna outra quando esse é traduzido para um outro idioma – às vezes, ficções destinadas a adultos em um país foram comercializadas para jovens em outro; *Tom Sawyer*, de Mark Twain, tornou-se um livro infantil ao ser traduzido para o holandês.

A globalização afetou a maneira como os indivíduos se relacionam com os objetos de consumo e trouxe grandes alterações para a indústria editorial e para o mercado literário, principalmente nas últimas décadas. A comercialização da literatura infantil tem aumentado muito devido à maneira como a sociedade se relaciona com os objetos a serem consumidos; como mencionado anteriormente, a obra literária tornou-se um bem de consumo, um objeto rentável e lucrativo. O mercado e a indústria cultural têm uma influência notável sobre a mercantilização da literatura infantil e juvenil. A qualidade dos livros dá lugar aos produtos. Os livros infantis, sobretudo os que cruzam os limites entre públicos, são vistos como grandes negócios, indo muito além do próprio livro – é possível que um mesmo texto apareça em versões impressas, filmes, séries, games, músicas.

Beckett (2009) alega que as publicações para crianças e jovens sofrem hoje as mesmas pressões anteriormente exclusivas do mercado de livros para adultos. A indústria investe pesado em *marketing* e propaganda, em especial, para levar seus leitores adultos aos livros infantis. Nesse processo, críticos sentem que as obras literárias têm se perdido. Entretanto o “*crossover* bem-sucedido não pode ser alcançado somente por meio do *marketing*. Se o livro não tiver essa mágica especial, nenhuma quantidade de feitiçaria de *marketing* irá transformá-lo em um sucesso *crossover*”²⁶ (BECKETT, 2009, p.222), ou seja, tal fenômeno não se resume a ações de propaganda, não adianta forçar para que o texto cruze a fronteira se esse não tiver, em alguma medida, marcas que permitam essa transmigração, seja a nível textual, temático, lexical, ou paratextual.

Além da ação dos editores, os livros *crossover* se deparam com a atuação dos livreiros, os quais têm um papel importante nesse fenômeno. As livrarias encontram-se ante um dilema ao rotularem tais livros – colocá-los na seção infantil, de jovens ou de adultos. Muitas das

²⁵ “Books published for a particular audience in one context sometimes appear for a different audience in another context, for example, in different time periods or cultures” (BECKETT, 2009, p.191).

²⁶ “The successful crossover cannot be achieved through marketing alone. If the book does not have that special magic, no amount of marketing wizardry will turn it into a crossover hit” (BECKETT, 2009, p.222).

ficções destinadas à audiência adulta encontram-se nas seções infantis e juvenis, como é o caso de dezenas das obras de Machado de Assis, cujo texto pode permanecer o mesmo, mas a embalagem é claramente destinada ao público juvenil. A homogeneização decorrente da globalização torna a transmigração mais fácil, afirma Beckett (2009).

Em discussão a respeito de paratextos e “embalagem” (o objeto livro, sua capa, seu invólucro), Beckett (2009) garante que as distinções entre livros infantis e livros adultos são cada vez menores, e existe uma sofisticação cada vez maior na maneira como o livro é embalado. A capa pode ser um instrumento muito eficaz ao catalogar, pois é nela que a categoria de idade vem indicada. Outros aspectos gráfico-editoriais, como introdução, prefácio, posfácio, notas e outros paratextos, podem sugerir ou mencionar a quais leitores se destinam. As ilustrações têm um papel importantíssimo na determinação da audiência, “inúmeros textos adultos são ilustrados posteriormente para facilitar o cruzamento para as crianças”²⁷ (BECKETT, 2009, p.235).

Beckett (2009) traz o termo “embalagem *crossover*” ao se referir às reembalagens que permitem ao texto alcançar um novo público. Nos últimos anos, inúmeros livros antigos foram reestruturados e agora possuem capas que conquistam um público *crossover*. Nesse sentido, Beckett (2009) destaca o papel significativo da embalagem e reembalagem do texto para o fenômeno *crossover*,

A reedição dos livros muitas vezes permitiu que eles encontrassem um novo público [...]. O autor norueguês Ragnar Hovland oferece um exemplo interessante desta embalagem *crossover*. Sua novela adulta *Alltid Fleire Dagar* (Sempre outro dia), originalmente lançada para adultos em 1979, foi publicada em 1993, juntamente com sua novela jovem adulta *Mercedes*, em um único volume voltado para jovens adultos (BECKETT, 2009, p.236)²⁸.

Vemos que esse fenômeno diz respeito ao cruzamento dos limites entre o público infantil e o adulto. O texto apreendido por essas duas audiências distintas é considerado uma literatura *crossover*. Tal literatura apresenta as fronteiras entre os públicos borradas, permitindo que um texto infantil seja apreciado por um público adulto, assim como um livro adulto permite o acesso da audiência infantil e juvenil. Discutimos, também, sobre essa migração poder ser iniciativa do escritor, do leitor ou do editor. Visto que nossa intenção

²⁷ “Many adults texts are subsequently illustrated to facilitate the crossover to children” (BECKETT, 2009, p.235).

²⁸ “The repackaging of books has often allowed them to find a new audience [...]. The Norwegian author Ragnar Hovland offers an interesting example of this crossover packaging. His adult novel *Alltid fleire dagar* (Always another day), originally released for adults in 1979, was published in 1993 together with his young adult novel *Mercedes* in a single volume that was aimed at young adults” (BECKETT, 2009, p.236).

nesta dissertação é discutir aspectos relativos às reestruturações dos elementos gráfico-editoriais nas obras machadianas, destacamos a atuação do editor nessa transmigração.

No capítulo 3, analisamos textos de Machado de Assis que hoje são livros catalogados como literatura infantil e juvenil, observando como questões paratextuais contribuíram para que transpusessem as fronteiras. A seguir, levantamos alguns pontos referentes ao projeto gráfico-editorial para compreendermos melhor como esses dispositivos orientam a leitura da narrativa e, conseqüentemente, destinam o texto a um, ou mais, público(s).

1.5 Uma ponte chamada “projeto gráfico”

Quando discutimos sobre “reembalagem” de obras literárias, precisamos nos lembrar que a cada época os leitores mudam, sendo assim, a cada reedição, um livro vai assumir um novo projeto editorial, pois desse modo lhe é assegurada a possibilidade de permanência e circulação no mercado editorial. Ao concordar com Chartier (1996), a estudiosa Norma Sandra de Almeida Ferreira (2009) afirma que, ao mudarem os leitores consumidores de uma obra – seja em decorrência do tempo, ou mesmo no interior de uma sociedade –, cujos códigos, expectativas, maneiras de ler e interesses lhe são próprios, “pressupõem-se outras práticas de leitura que determinam mudanças nos modos de apresentação do texto” (FERREIRA, 2009, p.187).

Anteriormente mencionados, os conjuntos de dispositivos presentes em um livro (CHARTIER, 1994) são determinados pelo autor do texto e pelo editor. Com o intuito de adequar a obra para a audiência contemporânea, as editoras incorporam nos livros capas, orelhas, prefácios, índices e outros protocolos de leitura, a fim de que o escritor e os leitores partilhem de referências comuns. Além desses, os dispositivos tipográficos possibilitam “um comércio perpétuo entre textos imóveis e leitores que mudam” (FERREIRA, 2009, p.187). O editor pode fazer mudanças que alterem o texto do escritor, como a inversão ou remoção de capítulos, ou até mesmo a introdução de conteúdo novo (ALMEIDA, 2015).

Um dos grandes motivos pelo qual autores canônicos, como Machado de Assis, têm suas obras adaptadas e reeditadas é o fato de estarem em domínio público, sendo assim, não existem problemas ou despesas com direitos autorais. Tais obras sofrem alterações a nível textual – modificando o texto do autor – e/ou gráfico-editorial – que se refere a qualidade estética da obra. Desde a produção do glossário até a seleção das cores que compõem as imagens, os elementos do livro objetivam se aproximar o máximo possível do interesse e do entendimento do público leitor pretendido, causando, pois, um encantamento nesses leitores que, por isso, vão ao encontro de tais livros.

Martha (2010) afirma que configurações da materialidade de um livro – tipo do papel, tamanho e formato da fonte, mancha gráfica, ilustração, diagramação, o próprio conteúdo e paratextos – passam despercebidos pelo público, o qual, em geral, não nota sua influência no momento da leitura. Odilon Moraes (2008) informa que a cadência e o ritmo da leitura são determinados pelo conjunto dos elementos gráficos e literários, oferecendo ao leitor uma maneira de ler. Esses elementos, em especial os paratextos e as ilustrações, são usados para convencer leitores infantis e atraí-los a textos que não foram originalmente escritos a eles; isso porque, no caso de Machado de Assis, alguns dos “vários paratextos do livro têm por objetivo diminuir a distância entre os jovens e a narrativa machadiana” (MARTHA, 2010, p.69).

Nem sempre o trabalho de editoração apresenta qualidade estética. Um projeto gráfico bem elaborado pode, pois, incentivar a leitura e aguçar o senso estético do leitor; ao passo que uma má elaboração pode desanimar o leitor levando-o a desistir da leitura. A estudiosa Carolina Souza de Almeida (2015, p.63) afirma que esse também pode ser um diferencial na escolha pelo livro de uma editora e não pelo da outra, “principalmente nos casos em que a obra já está em domínio público, possuindo, assim, inúmeras edições diferentes”.

Em dissertação intitulada “Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* em três tempos”, Almeida (2015) faz uma análise dos aspectos gráficos da coleção do *Sítio do Picapau Amarelo* e, para tanto, apresenta algumas considerações sobre os dispositivos editoriais e sua função no comércio e circulação da obra e no momento da leitura. Dentre os levantados pela autora, destacamos alguns que julgamos contribuir com a construção da nossa discussão acerca da reembalagem de uma obra possibilitar seu cruzamento entre públicos. A capa é um dos primeiros contatos que o leitor tem com o livro, além de sua função primária – a proteção do miolo – e de despertar o interesse do leitor, precisa condizer com o seu conteúdo. O formato também pode indicar o público visado pelo editor; em geral, livros verticais são os mais comuns e são voltados para todos os públicos, os horizontais são comuns em obras infantis por permitirem uma amplitude maior das imagens, mas não quer dizer que jovens não possam ser alcançados. Existem ainda os de formatos quadrados e irregulares vistos com frequência nos livros infantis, não excluindo a possibilidade de aparecerem para adultos.

A escolha da tipografia é influenciada pela audiência leitora a qual é endereçada – existem tipografias mais conservadoras, usadas em livros voltados a todos os públicos, ao passo que fontes mais informais e contemporâneas podem causar mais impacto visual. Além disso, a diagramação interfere na maneira como o leitor vai assimilar a mensagem; a

orientação proposta pelo editor pode fazer com que a leitura seja dinâmica ou cansativa conforme os elementos forem organizados na página – tipografia, mancha gráfica, tamanho das margens, localização e cores das imagens, tipo do papel, entre outros. Imagens, por exemplo, não têm a função única de atração, elas contribuem para que o leitor compreenda e interprete o texto e crie significações. As ilustrações afetam diretamente a escolha que a editora fará com relação ao tipo de papel – cada um preserva, em certa medida, a nitidez e as cores das imagens, além de alguns serem mais confortáveis para leituras mais extensas por refletirem menos luz.

Norma Sandra de Almeida Ferreira (2009) aponta os paratextos como os responsáveis por mediar o encontro entre leitor e obra. Esses recursos indicam, pois, valores, maneiras de apreciação e fruição e especificidades da linguagem literária. Segundo a autora, os livros trabalhados pela indústria livreira apresentam

projetos editoriais fabricados e cuidadosamente reinventados à medida que querem continuar com a permanência da obra, em busca de novos leitores. Um livro não existe sem leitor; daí tantas estratégias para seduzi-los e para inscrever a obra em sua memória (FERREIRA, 2009, p.200).

As contribuições referentes ao projeto gráfico e editorial realizado em um livro revelam que esse é um instrumento poderoso de atração e reendereço usado pelo mercado do livro, capaz de aproximar um único texto a diferentes leitores. Para finalizar, trazemos uma observação de Sandra Beckett (2009, p. 243) no que concerne à embalagem das obras: “A única diferença entre as edições de adultos e crianças, com exceção do preço (espera-se que adultos paguem mais), é de natureza paratextual”²⁹. A materialidade do texto contribuirá, em certa medida, para o seu cruzamento entre públicos, por isso, a indústria editorial investe maciçamente em trabalhos dessa natureza. A ampliação do público permite à obra ir além do esperado pelo próprio autor, possibilitando que novas audiências tenham contato com textos de qualidade literária e, no caso dos projetos bem elaborados, desenvolvam o senso estético do leitor – além, é claro, de mover várias cifras no mercado.

1. 6 Ilustração e educação estética

Em capítulo intitulado *Para não aborrecer Alice: A ilustração no livro infantil*, Lígia Cademartori (2008) ressalta a importância da materialidade do livro para conferir ritmo à

²⁹ “The only difference between the adult and children’s editions, with the exception of the price (adults were expected to pay more), are of a paratextual nature” (BECKETT, 2009, p.243).

leitura e para viabilizar a apreensão dos sentidos, visto que um projeto gráfico pode tornar a obra mais ou menos cansativa e/ou clara. Apesar de o visual estar fortemente presente na literatura infantil, a evolução das artes gráficas mostra que a literatura para as demais idades também requer investimentos gráficos e editoriais – “diagramação que permita uma leitura mais confortável, com capas que atraiam a atenção dos prováveis leitores (...) e com formatos que permitam o transporte de certas obras ou que favorecem uma função mais decorativa” (CADEMARTORI, 2008, p.92).

Em se tratando de projeto gráfico de obras destinadas aos jovens leitores, Graça Ramos (2011) afirma que tal projeto é responsável pela constituição do objeto livro – os aspectos materiais podem apresentar inovações, formatos e cortes diferentes, ou um trabalho específico apenas em seu interior. A pesquisadora garante que o tratamento dado à tipologia influenciará na legibilidade do texto. Além disso, o formato textual “também é uma comunicação por imagem. Chamamos a isso de enunciação gráfica” (RAMOS, G., 2011, p.145), ou seja, a imagem do livro como um todo (incluindo mancha gráfica, diagramação, paratextos) também comunica intenções e sentidos. Segundo a autora, existem várias maneiras de fazer com que imagem e texto dialoguem, a mais comum é quando as palavras são colocadas fora da imagem, abaixo, acima ou ao seu lado.

Ainda dentro da materialidade do livro, a autora discorre sobre a ilustração. Logo de início, afirma que a quantidade de imagens que um livro possui não determina seu valor. Distante disso, o que apresenta essa função valorativa é o papel que elas operam na narrativa, por esse motivo, os seus detalhes são importantes. Sua função pode variar desde a reiteração do que é contado no texto, até a contradição, podendo funcionar, também, como ampliação ou sugestão. Nas palavras de Graça Ramos (2011, p.146), “[a]s imagens podem concordar, tensionar, negar, expandir ou propor uma visualidade nova para o que está dito com as palavras”. Quanto mais ritmo visual a imagem criar (por meio das linhas, cores e formas), mais ela contribuirá na estruturação da narrativa e mais rica ela será considerada.

Ana Margarida Ramos (2010) afirma que, no que concerne à literatura para crianças, a evolução das técnicas de edição e reprodução possibilita inovações ao se desenvolver trabalhos que unam imagem e texto verbal. Dessa maneira, nesse ambiente específico, a ilustração adquire a função de trazer uma nova percepção para o texto e seu conteúdo, “a ilustração fornece pistas de leitura, mais ou menos claras” (RAMOS, A., 2010, p.13). Além disso, aponta como relevante a ilustração dos clássicos – o que nos interessa muito –, visto que se trata de uma reatualização do texto e, para tanto, o ilustrador se apropria dele. O ilustrador contemporâneo estabelece uma relação de “submissão ao universo de referências do

texto e ao imaginário que ele recria” (RAMOS, A., 2010, p.18), sem, no entanto, perder sua marca pessoal, a qual ele busca deixar através da própria ilustração, como uma espécie de assinatura. A pesquisadora lembra, ainda, que o ilustrador precisa levar em consideração as ilustrações anteriores, todas aquelas que uma vez foram, talvez, cristalizadas e surgem junto ao texto, tendo que decidir se se afastará delas, ou se irão se integrar em sua linguagem. A imagem permite, ainda, que seu leitor infantil e juvenil tenha uma educação estética a partir do contato com as diversas expressões de arte usadas pelos ilustradores, ampliando, pois, seu conhecimento e levando-o a desenvolver sua sensibilidade e criticidade em relação a diferentes manifestações artísticas e culturais, o que desenvolveria a capacidade do leitor de atribuir significações e fazer inferências que vão além do texto escrito.

É comum confundir livro ilustrado e livro com ilustração, entretanto, existe uma enorme diferença entre ambos; tendo em vista que o nosso foco é esse segundo tipo – já que as obras por nós analisadas são clássicos adultos reendereçoados para crianças e jovens –, evidenciamos que se trata da obra que não tem uma relação evidente e marcada entre o texto verbal e a imagem, não se tratando, portanto, de livros que necessitem da ilustração para a construção da narrativa em si. No caso por nós estudado, cabe o que as autoras afirmam sobre a narrativa verbal se tornar uma “história ilustrada” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.23) ao ser ilustrada por uma ou mais imagens, as quais subordinam-se às palavras. Asseveram, ainda, que “[o] mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações (muitas vezes contrárias à intenção original), mas a história continuará basicamente a mesma e pode ainda ser lida sem considerar as imagens” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.23). As ilustrações têm, pois, uma função de auxílio da compreensão, mas a completude do texto não é prejudicada se elas não estiverem presentes.

Luís Camargo (2003) aponta a preferência do leitor infantil por livros que possuam ilustrações e garante que, no decorrer do tempo, as imagens se tornaram parte constitutiva dos destinados aos jovens leitores. O autor ressalta que tais imagens não buscam traduzir um texto, mas sim acompanhá-lo. Todavia, de acordo com Laura Sandroni (2013), não podemos esquecer que, além de acompanhar, a ilustração pode ocupar um lugar de importância ao não ser “apenas um processo narrativo, mas também um modo de influenciar, *fazer a cabeça*, principalmente quando se trata de uma população menos letrada” (SANDRONI, 2013, p.14 – grifo da autora). Graça Ramos (2011) assevera que as imagens podem ter exercido um efeito tão grande na vida de seus leitores ao ponto de influenciar a maneira como encaram as alegrias e os medos e anseios decorrentes da infância; para ela, “[t]odos necessitamos da simbolização do real para nos desenvolvermos” (RAMOS, G., 2011, p.16). As imagens

presentes nos livros representam os símbolos e signos, os quais inundam o mundo infantil e sustentam a existência adulta. Isso porque as imagens estão relacionadas ao domínio do simbólico fazendo a mediação entre o leitor e a realidade (RAMOS, G., 2011, p.16-17).

As palavras de Graça Ramos embasam-se no pensamento de Terry Eagleton (2001, p.226)³⁰, que, com base na psicanálise lacaniana, aborda a questão do “imaginário” infantil, referindo-se ao estado do ser que transfere a definição do “eu” para os objetos, e dos objetos para o “eu”, em um ciclo interminável e fechado. Mesmo não se referindo à ilustração no livro para crianças, as ideias de Eagleton podem contribuir para a compreensão de sua importância, pois conforme cresce, a criança continua com essa prática de identificação e, assim, constitui-se. Quando um objeto real falta, ele é designado pelos signos, os quais têm significação devido à ausência do objeto real. Simbolizar a realidade permite ao sujeito lidar com determinadas verdades – como a morte por exemplo. Portanto, os símbolos e os signos, independente de serem palavras ou imagens, têm a função de representar e simbolizar o objeto real ausente, são uma expressão ou reflexão da realidade, é capaz de organizar a experiência humana e reproduzir as estruturas da mente do sujeito (EAGLETON, 2001, p.250).

Lígia Cademartori (2008) assegura que crianças de todas as épocas são atraídas pelas ilustrações dos livros infantis, e mais ainda as que crescem em uma sociedade essencialmente visual. Esses leitores se veem envolvidos e encantados pelas imagens dos livros no momento em que os têm em mãos. A vasta produção de livros destinada a esse público coloca os ilustradores em meio a uma situação em que a qualidade de seu trabalho diferenciará o livro em meio a tantos outros,

[a] expressão pictórica das publicações literárias à criança ganha especial destaque neste momento em que a arte de muitos ilustradores brasileiros e estrangeiros confere caráter diferenciado a certos livros infantis, de modo tal que passa a dividir com o autor do texto linguístico o mérito por serem alguns títulos considerados da mais alta qualidade e, por essa razão, distinguidos entre a abundante produção do gênero (CADEMARTORI, 2008, p.80).

Alguns ilustradores podem fazer uso de técnicas que aproximem suas ilustrações das xilogravuras características do nordeste brasileiro, assim como das iluminuras e pinturas renascentistas. As cores por eles usadas também podem apresentar essa relação com épocas e lugares – “cores metálicas são também dotadas de potencial evocativo ao sugerir os efeitos cromáticos das armas forjadas usadas pelos cavaleiros, assim como dos adornos e

³⁰ Primeira edição em inglês, 1983; primeira edição no Brasil, 1985.

indumentárias usados no cangaço” (CADEMARTORI, 2008, p.83). O ilustrador é considerado um narrador, e a relação que suas ilustrações têm com o texto verbal pode ser de reprodução, complementariedade ou independência, de diálogo ou oposição, além de ser possível uma relação de ironia entre si (CADEMARTORI, 2008). Elas podem oferecer informações importantes que não estão presentes no texto verbal (isso quando for um livro que visa os leitores iniciantes); em outros livros, a ilustração representa somente alguma situação segmentada e emblemática. Ademais, em alguns casos, ela apresenta uma natureza descritiva, focando uma personagem, um espaço ou até mesmo uma circunstância.

Ao passo que a escrita se configura por sua linearidade temporal, a imagem representa de maneira simultânea ao cativar e comunicar por sua riqueza de traços e cores. Além de seu caráter atrativo, a ilustração facilita o acesso à história aos seus leitores, por apresentar referências do narrado que proporcionam seu esclarecimento. Não apenas isso, mas também leva seu leitor a pensar de maneira analítica sobre a temática do livro, permitindo-lhe perceber e produzir sentidos. Cadermartori (2008) afirma, inclusive, que as ilustrações ricas deixam vazios e ambiguidades a serem resolvidos pelo leitor ampliando a possibilidade de significações.

Quanto aos traços das imagens, Graça Ramos (2011, p.147) afirma que suas características variam de acordo com o autor e que, quando “exageram a sua força expressiva”, os traçados, independentemente de serem simples ou mais detalhados, mostram-se artificiais. Os ilustradores podem optar por traçados que se refiram a imagens que possam ser reconhecidas no mundo – traços figurativos –, ou se distanciarem da realidade – traços abstratos. Ademais, a autora menciona que as cores têm funções referentes ao estado de ânimo. Por exemplo, as cores quentes apontam para o movimento, para o entusiasmo e/ou para o nervoso; ao passo que as cores frias remetem a sentimentos tranquilos, calmos. É possível assegurar, pois, a interferência das ilustrações no processo de leitura, elas não compõem a obra apenas para deixá-la mais bonita, mas para que entre no jogo mercadológico e no cuidado que os produtores de livro têm para, assim, possibilitarem o encantamento do público e a assimilação da narrativa.

A seguir, apresentamos um levantamento de obras machadianas que foram publicadas entre os anos 2000 e 2015, com a intenção de revelar o alcance que tiveram (e têm) nos últimos anos. Tal levantamento consiste em obras que sofreram adaptações textuais e textos que permaneceram em sua integralidade recebendo apenas um tratamento estético. Vimos, também, que inúmeras publicações novas surgiram no ano de 2008, ano do centenário de morte do escritor.

2 REEDIÇÕES PÓSTUMAS DE MACHADO DE ASSIS

Joaquim Maria Machado de Assis, no auge dos seus sessenta anos, fora considerado uma das mais ilustres figuras da literatura brasileira – apesar de ter nascido em uma família pobre, no morro, ser mulato e ter trabalhado muito enquanto jovem, nada o impediu de ser o escritor que foi (FARACO, 1999). Se em vida o autor conquistou essa posição com suas publicações, depois de seu falecimento, seus textos são publicados e reeditados em ritmo acelerado e em suportes e modalidades inesperados:

[o] Diário Oficial da união (Brasil) publicou em 19 de dezembro de 2007 a Lei 11.522, oficializando o ano de 2008 como ‘Ano Nacional de Machado de Assis’ e o país prestou durante todo o período, homenagens ao centenário de falecimento do escritor (MARTHA, 2010, p.68).

Segundo o dicionário Aurélio, o termo “efemérides” designa, entre outras coisas, “Título dado na Antiguidade às obras que contam, dia por dia, a vida de uma figura ilustre [...]. Notícia diária” (FERREIRA, 2010, p. 756), o dicionário ainda informa que, nesse último sentido, é comum o uso do termo no singular no Brasil. As “Efemérides” dizem respeito a um fato relevante que merece ser lembrado ou comemorado em determinada data, escrito para não cair no esquecimento. As que são relacionadas a “acontecimentos sobre a vida e obra de grandes escritores são comuns e costumam dar a medida de sua importância no cenário das letras nacionais” (MARTHA, 2010, p.68). Machado recebeu inúmeras homenagens na Academia Brasileira de Letras, em eventos universitários e científicos, também por meio de publicações sobre sua vida e reedições e adaptações de suas obras. A efeméride de Guimarães Rosa, por exemplo, foi celebrada recentemente, em 2017, após cinquenta anos de falecimento do escritor. Em sua homenagem, foram realizados eventos de leitura pública de *Grande Sertão: Veredas* (1956), eventos acadêmicos, novas edições de suas obras, filme, e, inclusive, uma estátua erguida em Belo Horizonte. As editoras lançam box com toda a ficção do escritor.

No caso dessas efemérides literárias, os escritores são homenageados anos após seu falecimento. Esse evento conta com diferentes edições de suas obras literárias – coletâneas, box, edições de luxo, edições comemorativas e adaptações –, eventos científicos, eventos culturais, documentários, produções cinematográficas e inúmeras reportagens em sites e telejornais. Celebrações essas que rememoram vida e obra do autor em questão.

Segundo Carlos Faraco (1999, p.04), Machado não alcançou sua posição de escritor renomado da noite para o dia, a consagração do público e da crítica, seu sucesso e sua capacidade artística são resultantes de um longo processo de amadurecimento. O autor afirma que a sociedade brasileira da época de Machado de Assis era marcada por severas divisões sociais, o destino social do indivíduo era muito influenciado por sua origem. Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no subúrbio do Rio de Janeiro, a discrepância entre a vida intelectual suburbana e a da Corte era evidente, e essa última atraía Machado de Assis.

Por volta de 1880, o escritor encontrava-se em uma posição de importância intelectual no cenário da literatura brasileira (FARACO, 1999). Seus escritos são marcados pela valorização da reflexão que determinado fato provoca, conferindo menos importância ao fato em si, “[e]u gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (ASSIS, s.d. *apud* FARACO, 1999, p.08). Uma das temáticas exploradas pelo escritor é a loucura, a qual começa a ser trabalhada em *Papéis Avulsos*, sempre recorrendo à ironia para refletir e analisar a respeito da ambição e da vaidade dos homens.

Na trajetória literária de Machado, *Papéis Avulsos* assume grande importância, portanto. Revela o amadurecimento de novos recursos de estilo, o aprofundamento de temas anteriores de sua leitura e o surgimento de outros novos. Enfim, a consagração definitiva de Machado como um grande (talvez o maior) ficcionista de todos os tempos em nossa literatura (FARACO, 1999, p.17).

As narrativas do escritor revelam os temas que lhe interessam, temas envolvidos pelo olhar analítico de Machado de Assis, que demonstrou interesse por uma investigação psicológica sobre os meios que orientam as ações humanas – de natureza espiritual ou devido a influência do meio social. Temas como a loucura, a alma feminina, o adultério, a vaidade, a morte, a crueldade, a sensualidade e o egoísmo são perscrutados pelo autor, sempre regados de profunda reflexão quanto ao espírito humano; “[c]om esse olhar, Machado contempla a vida e a transforma em arte da melhor qualidade” (FARACO, 1999, p.18).

A maneira como seus personagens são construídos revela uma relativização de tudo o que se passa, visão essa variável a partir do ponto de vista adotado diante das situações. Sua narração fragmentada permite-lhe revelar a essência humana em diferentes situações e circunstâncias, uma narrativa que não se prende a sequência direta da sucessão dos fatos – começo, meio e fim (FARACO, 1999). A abordagem de temáticas como as que Machado levantava em seus textos, consideradas inadequadas ou delicadas para crianças e jovens, e a

leitura de narrações fragmentadas que propõem reflexões mais profundas são possíveis, segundo Ramos e Navas (2015) quando acompanhadas de um projeto gráfico-editorial que reafirme a narrativa e ajude na assimilação e construção de significados. Tal tratamento convida o leitor a refletir e compreender as situações abordadas. O tratamento estético que o livro recebe permite que questões que geram polêmicas sejam discutidas sem um tom negativo.

Lembramos que os leitores hoje pretendidos pelo mercado editorial são muito diferentes dos leitores “originais” de Machado de Assis. Não apenas pelo fato de a faixa etária ser outra, mas também por todos os aspectos histórico-sociais que influenciam a formação do sujeito-leitor que lê esses textos. Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2014, p.12), os primeiros leitores de Machado de Assis eram “os críticos mais bem preparados do país”. As obras do escritor provocam, como afirma Guimarães (2014), um embate entre leitor e texto. O autor ainda assevera que os críticos da época tentavam compreender qual era o tipo de romance pretendido pelo escritor, pois suas narrativas eram muito próximas, mas, ao mesmo tempo, muito distantes das convenções da prosa romântica da época. As limitações de seus leitores e, também, da crítica que doutrinava a época eram expostas em suas obras.

Ao exigir parâmetros críticos diferentes daqueles em voga e em circulação, o romance machadiano obrigava os leitores a rever seus conceitos e valores, ao mesmo tempo que incorporava uma dimensão crítica sobre si mesmo e sobre a produção literária contemporânea” (GUIMARÃES, 2014 p.17).

Machado passa, ao longo da década de 1870, – diferente de toda a década de 1860, cujo tom geral da crítica era o de acreditar no reparo do gosto do público e no futuro das artes no Brasil – a “fugir” para a posteridade. Volta seus olhos para seus futuros leitores. O escritor muda sua perspectiva e, do grande acolhimento do romance pelo público, desloca-se para “assumir a posição de um leitor ideal – refinado, minucioso, exigente, o ‘leitor perspicaz’ evocado e caracterizado pelo texto como alguém atento a incongruências, mas que também quer ser atraído e envolvido pelo enredo” (GUIMARÃES, 2001, p. 80).

Machado não é considerado um escritor de fácil compreensão, que segue padrões de escrita e que oferece uma possibilidade de apreensão superficial. Isso porque críticos como Alfredo Bosi (2006)³¹ asseveram que o escritor faz parte daquele grupo de pessoas que, “sensíveis à mesquinhez humana e à sorte precária do indivíduo, aceitam por fim uma e outra como herança inalienável, e fazem delas alimento de sua reflexão cotidiana” (BOSI, 2006,

³¹ Data da primeira edição: 1970.

p.186), sempre à procura de fugir do convencional, em busca de uma linguagem cheia de ambiguidades. Embora seja verdade que Machado de Assis é reconhecido por duas fases em sua vida literária – a saber, sua fase romântica e sua fase madura realista, cuja divisão veio com a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) –, a maneira como o escritor refletia ante a vida permaneceu “até o fim como espinha dorsal de sua relação com a existência” (BOSI, 2006, p.187); a inovação que ocorreu de uma fase para outra foi formal e ideológica. Diferente da maioria das obras românticas, em Machado, não existem mais heróis que realizam missões, o que resta são destinos sem grandeza.

A partir das considerações de Hélio de Seixas Guimarães (2014, p.12), podemos afirmar que Machado era de difícil assimilação inclusive para os críticos oitocentistas. Contudo, precisamos reafirmar que a relação até mesmo da chamada elite intelectual brasileira com a arte erudita não pode ser comparada a essa mesma relação em outros países como os Estados Unidos, país de origem de Sandra Beckett, ou a França, país de Pierre Bourdieu. No Brasil, as elites não se constituíram embaixadas em uma distinção cultural, os que detinham mais poder aquisitivo também tinham acesso à alta cultura. Dessa maneira, é possível considerar que a própria “elite intelectual” não tenha se apropriado tão bem dessas obras tidas como clássicas e canônicas.

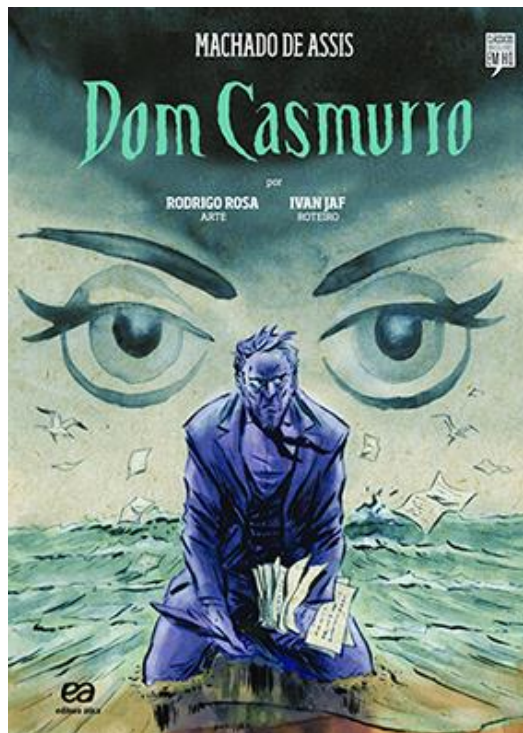
Entretanto, devemos compreender que, por levar o leitor a tamanha reflexão quanto à natureza humana, Machado de Assis não se restringe apenas ao século XIX, pelo contrário, a atemporalidade de seus escritos permite que sejam lidos e apreciados por nós. De acordo com Todorov (2009), a obra literária é capaz de estender a mão quando nos encontramos em meio a dor e sofrimento, nos aproximando dos outros seres humanos, ela nos permite compreender melhor o mundo, nos ajudando a viver e a nos transformarmos de dentro para fora, não podendo ser reduzida apenas ao literário, apenas a ela mesma como asseveram muitos críticos e escritores. A verdadeira arte é sim estética e fruição, mas também se relaciona com o mundo, dialoga com a realidade. Por ter essa relação com a realidade e com o mundo é que a literatura *crossover* não se restringe a uma idade, a um único público leitor, e é por Machado ter seus escritos cheios de críticas, ensinamentos, retratos e reflexões tão atemporais que sua obra circula entre públicos tão distintos. O mercado editorial facilita, assim, essa circulação, aproximando, por meios paratextuais de aspectos gráficos, a obra machadiana de seu novo público.

Em especial, no ano de 2008, muitas foram as obras machadianas trabalhadas pelo mercado. Questionamo-nos que tipo de obras o mercado editorial preparou para a narrativa de Machado e o que comanda na obra desse escritor. Logo abaixo, apresentamos quadros que

informam alguns dos livros encontrados em nosso levantamento. Editores inventivos lançam mão de todos os artifícios que lhes são possíveis para ampliar seu público leitor e manter a circulação e o consumo de textos de Machado. Além de ser um autor canônico reconhecido nacionalmente, seus textos estão todos em domínio público permitindo que as editoras trabalhem com eles sem ter que solicitar autorização ou pagar direitos para seu autor.

Esse tem sido um investimento bastante rentável e muitos desses livros são encontrados em catálogos de editoras como Ática, Scipione (ver FIGURAS 1 e 2), Saraiva e Escala Educacional (ver FIGURA 3), categorizados como livros para serem trabalhados em escolas, sugeridos a alunos do Ensino Fundamental II e Médio, como por exemplo o livro *O Alienista*, em HQ (ver FIGURA 4), publicado no ano de 2008, presente no catálogo da editora Ática, sugerido para alunos de 6º e 7ª anos. A partir desse levantamento, constatamos que o mercado preparou obras que fossem fiéis ao autor, preocupando-se (na maioria dos casos) com a qualidade estética desses livros, mesmo quando adaptados. Inúmeras histórias em quadrinhos, livros em formato álbum com capas luxuosas, ilustrações riquíssimas, antologias exclusivas de textos machadianos, ou de textos machadianos e outros autores canônicos, adaptações em cordel, tudo para ampliar o público e homenagear o escritor.

Figura 1: Capa da adaptação de *Dom Casmurro* em HQ.



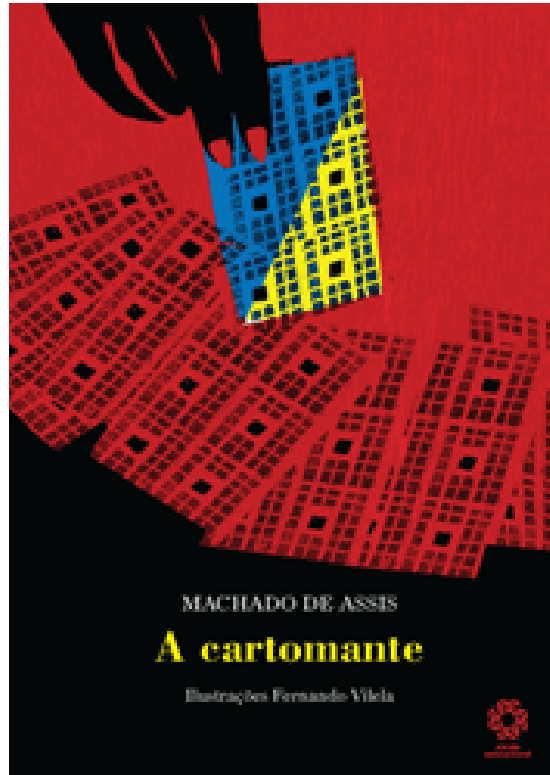
Fonte: Catálogo online da editora Ática e Scipione.

Figura 2: Fotografia de divulgação de *Dom Casmurro* em HQ no catálogo da editora Ática e Scipione



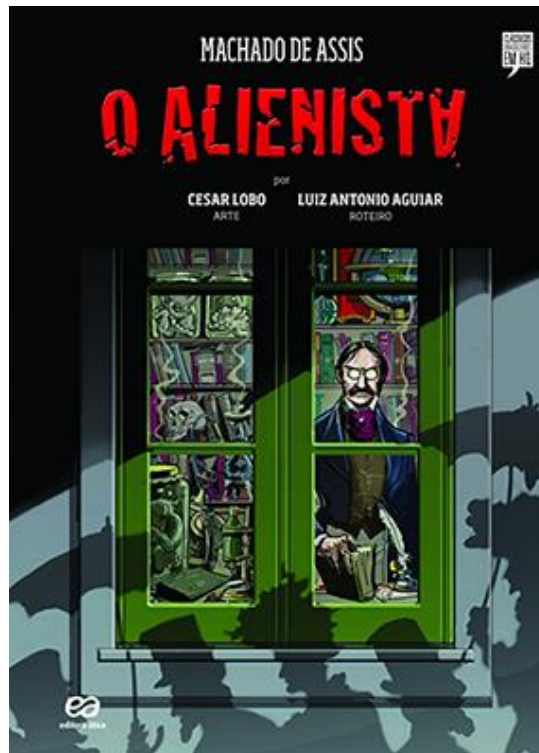
Fonte: Catálogo da editora Ática e Scipione.

Figura 3: Capa de *A cartomante*.



Fonte: Catálogo online da editora Ática e Scipione.

Figura 4: Capa da adaptação de *O Alienista* em HQ.



Fonte: Catálogo online da editora Ática e Scipione.

No entanto, não podemos nos esquecer daquelas editoras que, com o único fim de ampliar seu público, não privilegiam o estético, publicam obras com ilustrações extremamente coloridas e traços infantilizados, o que torna o design gráfico poluído. Além dessas obras compostas por textos machadianos, encontramos livros que homenageiam a própria vida do escritor. Exemplos de tais livros são *Cem anos sem Machado*, escrito em versos cordelistas por Chico Salles, publicado pela editora Rovellet em 2008, que aborda a vida e a obra de Machado de Assis, e *Falando em versos*, composto por versos sobre a vida do autor escritos por Lúcia Fidalgo, publicado pela editora Paulus também em 2008.

O mercado comanda, pois, quase tudo em um livro. Controla toda a sua materialidade, que é de sua responsabilidade, segundo Chartier (1994), que nos lembra que fora do suporte não há livro: a apresentação gráfica, todos os paratextos que o compõem e interferem no próprio texto (machadiano, no caso), seja para inseri-lo no novo acordo ortográfico, ou para mudar sua modalidade textual. Todavia, a essência da narrativa de Machado busca ser preservada e, obviamente, a ficção narrada e, conseqüentemente, a crítica social nela incutida são mantidas. Todas as edições apresentam ao menos um paratexto que mencione a genialidade de Machado de Assis e um pouco de sua biografia. Acreditamos que essa seja uma maneira de legitimar o livro adaptado de um autor com tamanho reconhecimento e,

também, um incentivo para que o leitor procure outras obras machadianas. Trazemos como exemplo a pequena descrição que consta na edição de *Dom Casmurro*, em HQ, da editora Nemo, publicada em 2011:

Nascido no Rio de Janeiro em 1839, é considerado o maior dos escritores brasileiros. Um apaixonado pela literatura e observador atento da vida social, suas obras têm caráter atemporal de verdadeiros retratos da alma humana. Com a força de seu texto irônico e sua narrativa cativante, os clássicos machadianos vencem o tempo, renovando-se a cada leitura (s/n).

As obras por nós encontradas estão separadas em três quadros diferentes: o primeiro contém as obras que não sofreram alteração textual, apenas material, publicadas individualmente ou reunidas em antologias (o quadro foi separado entre livros que apresentam apenas obras machadianas e livros que apresentam texto de Machado de Assis e de outros autores). Conjecturamos que textos na íntegra sejam até mesmo aqueles que são livros compostos por excertos ou capítulos de textos machadianos, pois consideramos alterações textuais aquelas que mudaram a obra de gênero (ou até mesmo as que são releituras que foram mencionadas no começo desta dissertação, mas não foram colocadas nesse levantamento). O segundo apresenta as obras que sofreram alterações gráficas e textuais, no caso, HQ's e cordel. O último quadro se refere ao *corpus* analisado nesta dissertação.

Ressaltamos que essas são algumas das obras publicadas, pois existem inúmeras outras publicadas no período compreendido entre 2000 e 2015 e outras publicadas anterior e posteriormente a esse período. Optamos por analisar apenas obras com textos na íntegra, pois nossa intenção é verificar o fenômeno *crossover* nas obras de Machado de Assis, lembrando que, no início de nossas discussões, mencionamos o que Beckett (2009, p.61) afirma quanto ao texto mudar de gênero ao ser reescrito: “tais obras não são, estritamente falando, *crossover fiction*, [...] embora os dois trabalhos sejam bastante semelhantes”³².

Quadro 1: obras sem alteração textual.

Título	Ano da edição	Editora	Organização e/ou ilustração	Sugestão da editora
Toda poesia de Machado de Assis	2000	Record	Cláudio Mutilo Leal	–
Conto de	2002	Cosac Naify	Nelson Cruz	12 anos

³² “[...] such works are not, strictly speaking, *crossover fiction*, [...] even though the two works are often quite similar” (BECKETT, 2009, p.61).

escola				
Teatro 2, Machado de Assis	2004	Companhia Editora Nacional	–	–
Machado de Assis para principiantes – reunião de trechos de romances e crônicas e dez contos integrais	2006	Ática	Marcos Bagno	8º e 9º anos e Ensino Médio
A Agulha e a Linha – Um apólogo	2008	Ao Livro Técnico	Alberto Guerra e Vitor Costa	–
Conto de escola	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
Missa do galo	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
Noite de almirante	2008	Ao Livro Técnico	Alberto Guerra e Billy	–
O espelho	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
O espelho e outros contos machadianos	2008	Scipione	Ivan Marques e Angelo Abreu	8º e 9º anos e Ensino Médio - FNLIJ incluído no catálogo da Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha (Itália), 2009
O teatro completo de Machado de Assis	2008	Rocco	Luiz Antônio Aguiar	–
Um apólogo	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
Umás férias	2008	DCL – Difusão Cultural do Livro	Odilon Moraes	–
O Alienista	2009	Ática	–	8º e 9º anos e Ensino Médio
A Cartomante	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
A causa secreta	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos

O Delírio – capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas	2010	Companhia das Letrinhas	Marilda Castanha	–
Umás férias	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
Uns braços	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Acima de 12 anos
Contos de Machado de Assis	2012	Melhoramentos	Kerem Freitas e Kris Barz	Ensino Médio
Memórias póstumas de Brás Cubas	2014	Penguin classics – Companhia das Letras	–	–
Dom Casmurro	2015	Moderna	Douglas Tufano	Jovem adulto
Machado de Assis – crônica, conto e trechos do romance	2015	Moderna	Douglas Tufano	–
Memórias póstumas de Brás Cubas	2015	Moderna	Douglas Tufano	Jovem adulto
Obras com textos de Machado e outros autores				
Deixa que eu conto (Carlos Drummond Andrade, Machado de Assis, Lygia Fagundes Telles e outros)	2001	Ática	–	6º e 7º anos - FNLIJ acervo básico - PNBE/MEC - PNLD - SP
Deixa que eu conto – antologia de contos	2003	Ática	–	6º e 7º anos
Antologia do conto brasileiro, Do Romantismo ao Modernismo	2005	Moderna	Douglas Tufano	Jovem adulto - incluído no PNBE, 2009
Antologia da crônica	2005	Moderna	Douglas Tufano	Jovem adulto - incluído no

brasileira: De Machado de Assis a Lourenço Diaféria				PNBE, 2009
Já não somos crianças (Katherine Mansfield, Machado de Assis, Mark Twain, Osman Lins e outros) - contos	2005	Ática	–	8º e 9º anos - seleção PNLD - SP
Histórias do Romantismo (Álvares de Azevedo, Machado de Assis e outros)	2010	Scipione	Ivan Marques	8º e 9º anos e Ensino Médio
Contos brasileiros 2 (Clarice Lispector, João Antônio, Machado de Assis e outros)	2012	Ática	–	8º e 9º anos
Histórias sobre ética (Lygia Fagundes Telles, Machado de Assis, Moacir Sciliar e outros)	2012	Ática	–	8º e 9º anos - FNLIJ altamente recomendável

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Quadro 2: livros com textos adaptados.

Título	Ano	Editora	Adaptação	Sugestão da editora	
A Cartomante	2006	Escala Educacional	Jô Fevereiro	Acima de 10 anos	História em quadrinhos
O Alienista	2007	Agir	Fábio Moon e Gabriel Bá	–	História em quadrinhos

Uns braços	2007	Escala Educacional	Francisco S. Vilachã	Acima de 10 anos	História em quadrinhos
A Cartomante	2008	DCL – Difusão Cultural do Livro	–	–	Antologia Domínio Público em quadrinhos volume 1
A Cartomante	2008	Zahar	Flavio Pessoa e Mauricio O. Dias	–	História em quadrinhos
A causa secreta	2008	Escala Educacional	Francisco S. Vilachã	–	História em quadrinhos
Memórias póstumas de Brás Cubas	2008	Escala Educacional	Sebastião Seabra	–	História em quadrinhos
Memórias póstumas de Brás Cubas	2008	Nova Alexandria	Varneci Nascimento e Cristina Carnelós	–	Cordel
O Alienista	2008	Ática	Cesar Lobo e Luiz Antonio Aguiar	6º e 7º anos	História em quadrinhos
O Alienista	2008	Nova Alexandria	Rouxinol do Rinaré e Eivaldo	–	Cordel
O enfermeiro	2008	Escala Educacional	Francisco S. Vilachã	Acima de 10 anos	História em quadrinhos
O alienista	2009	Escala Educacional	Francisco S. Vilachã	Acima de 10 anos	História em quadrinhos
Memórias póstumas de Brás Cubas	2010	Desiderata	João Batista Melado e Wellington Srbek	–	História em quadrinhos
Conto de escola	2011	Peirópolis	Silvino	–	História em quadrinhos
Dom Casmurro	2011	Nemo	Wellington Srbek e José Aguiar	–	História em quadrinhos
A mão e a luva	2013	Peirópolis	Alex Mir e Alex Genaro	–	História em quadrinhos
Memórias póstumas de Brás Cubas	2013	Ática	Luiz Antonio Aguiar e Cesar Lobo	8º e 9º anos e Ensino Médio	História em quadrinhos

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Quadro 3: livros que compõem o corpus da dissertação.

Título do livro	Ano da edição	Editora	Organizador e/ou ilustrador	Catalogado como
Conto de escola	2002	Cosac Naify	Nelson Cruz	Literatura infantil e juvenil brasileira
A Agulha e a Linha – um apólogo	2008	Ao Livro Técnico	Alberto Guerra e Vitor Costa	Literatura infanto-juvenil
Conto de escola	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infanto-juvenil
Missa do galo	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infanto-juvenil
Noite de almirante	2008	Ao Livro Técnico	Alberto Guerra e Billy	Literatura infanto-juvenil
O espelho	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infanto-juvenil
O espelho e outros contos machadianos	2008	Scipione	Ivan Marques e Angelo Abreu	Literatura brasileira
Um apólogo	2008	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infanto-juvenil
Umás férias	2008	DCL – Difusão Cultural do Livro	Odilon Moraes	Literatura infanto-juvenil
A Cartomante	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infantojuvenil
A causa secreta	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infantojuvenil
O Delírio – capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas	2010	Companhia das Letrinhas	Marilda Castanha	Literatura infantojuvenil
Umás férias	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infantojuvenil
Uns braços	2010	Escala Educacional	Fernando Vilela	Literatura infantojuvenil

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Após o levantamento de obras machadianas e de alguns pontos com relação a seus textos e seus leitores, analisamos os aspectos materiais do nosso *corpus*, embasadas em Bourdieu (2015) e Beckett (2009). Dessa maneira podemos averiguar como o mercado

editorial tem comandado a recepção das obras de Machado de Assis, colocando-as em circulação entre o público infantil e juvenil.

3 AS OBRAS, OS LIVROS E O *CROSSOVER*

Neste capítulo, analisamos os 14 livros que compõem o *corpus* desta dissertação, com vistas a expor aspectos materiais das obras, os quais são de responsabilidade do mercado editorial e facilitam o cruzamento das barreiras entre os públicos adulto e infantil e juvenil. Os apontamentos e discussões referentes aos diversos paratextos e às mais variadas ilustrações inseridas nos objetos do nosso estudo permitem compreendermos o que Sandra Beckett (2009, p.243) afirma ser o trabalho do mercado *crossover* – ampliar o máximo possível a audiência de um livro e embalar o texto de forma a atrair o público-alvo.

3.1 *Conto de escola*, pela Cosac Naify

A editora Cosac Naify, fundada em 1997, encerrou seus trabalhos depois de quase 20 anos de produção. Teve destaque por seu rico trabalho gráfico, com edições luxuosas de livros de arte e de autores contemporâneos consagrados; foi a responsável pela publicação do primeiro livro analisado nesta dissertação, o *Conto de escola*, publicado pela editora no ano de 2002, escrito por Machado de Assis em 1884, compondo o volume *Várias histórias* (1896). Essa obra faz parte da coleção “Dedinho de prosa”, publicada pela editora e que conta com livros como *O presente dos magos* (1906), de O. Henry, e *Será o Benedito!* (1939), de Mário de Andrade. Segundo informações fornecidas na ficha técnica do livro, está catalogado como literatura infantil e juvenil brasileira, ou seja, a própria editora encaminha a obra para um público diverso do adulto.

Não apenas tal categoria coloca o livro a serviço dos jovens leitores, mas também trabalhos gráficos e editoriais, pelos quais o texto passa; conforme afirma Chartier (1994), as editoras inserem nos livros paratextos com vistas a adequá-los ao público pretendido. Trata-se de um livro em formato álbum³³, com aproximados 30 centímetros de altura, com capa dura – que tem a importante função de despertar o interesse do leitor (ALMEIDA, 2015) – que, além de conceder-lhe aspecto luxuoso, induz à crença de que se trata de uma obra infantil e juvenil. Foi publicado em papel couché, que, por se tratar de um papel que reflete mais luz, permite às ilustrações serem mais claras e preserva mais suas cores; não é o papel mais indicado para

³³ Alguns dos paratextos que complementam a caracterização do álbum são a capa dura, o formato grande, a qualidade superior do papel, a grande quantidade de ilustrações, a impressão em policromia (impressão com mais de três cores), ampliando o jogo de cores, a extensão do texto reduzida, o cuidado com o design gráfico da publicação. Contudo, o álbum não pode ser engessado em definições que sejam óbvias ou simples, principalmente por apresentar potencialidades criativas e incorporar características de outros gêneros textuais infantis ou não (RAMOS, 2011, p.18).

textos extensos, por cansar a vista com mais rapidez. Características dos livros juvenis e infantis, as ilustrações dessa edição chegam a ocupar páginas inteiras, algumas se estendendo por até duas laudas. No decorrer de 32 páginas que compõem todo o livro (incluindo os paratextos – glossário e informações sobre o trabalho feito pelo ilustrador), existem 28 ilustrações, tratando-se, portanto, de uma obra rica em imagens. No entanto não é a quantidade de imagens que o torna um livro com qualidade estética, mas sim o papel que elas desempenham na história (RAMOS, G., 2011).

Nelson Cruz foi o responsável pela ilustração e pelo projeto editorial da edição de *Conto de escola* (2002). Nascido em Belo Horizonte, em 1957, o autor e ilustrador nos informa, em seu blog pessoal³⁴, que ilustra para o mercado editorial desde 1998. Recebeu o prêmio Jabuti nos anos de 2001 e 2005 na categoria infantojuvenil, e em 2010 também foi premiado. Em 2015, recebeu o Jabuti na categoria ilustração. Foi indicado para vários prêmios e para a lista de honra da IBBY (International Board on Books for Young People). Em um dos paratextos da edição, Cruz comenta que as imagens dessa obra foram “criadas por ocasião da edição chinesa de *Conto de escola* pela Editora Grimmpress, de Taiwan, no ano de 1998” (CRUZ, 2002, s/n). Considera as ilustrações universais, e uma grande aventura poder se comunicar por meio delas. O artista procurou se basear em pinturas do século XVIII e XIX, em cenários do próprio Rio de Janeiro – época e ambiente em que se passa a narrativa. São feitas a partir de técnicas de pintura, o que valoriza a qualidade estética da obra, todas elas em tonalidade sépia, nada em exagero de maneira a não poluir o livro como um todo. Algumas delas não condizem com o texto verbal, como por exemplo a cena descrita na página 21, “Dei com o mestre, olhando para mim, cara fechada, jornais dispersos, e ao pé da mesa, em pé, o Curvelo” (ASSIS, 2002, p.21), cuja ilustração mostra o mestre segurando os jornais em suas mãos. Detalhe esse que pode passar despercebido ao leitor. Todavia, existe uma outra ilustração que merece ser mencionada. A grande crítica machadiana diz respeito à corrupção e à delação, presentes já no universo infantil, corrompendo o homem desde a infância. Tal crítica refere-se à “pratinha” que Raimundo oferece a Pilar em troca de esse lhe ensinar a lição de sintaxe. A “pratinha” é a irresistível moeda de prata que motivou a troca de serviços. Entretanto, a moeda que desencadeou todo o conflito da narrativa é ilustrada em tonalidades que se aproximam do dourado (ver FUGIRA 5).

³⁴ Nelson Cruz: autor e ilustrador [blog]. Disponível em: <<http://nelsoncruzilustrador.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

Figura 5: Ilustração de *Conto de escola*.



Fonte: Machado de Assis (2002, p.15).

Sabemos que tais disparidades entre texto verbal e visual não comprometem a compreensão da história por parte do leitor, pois, nesse caso, o texto não depende necessariamente da linguagem imagética para a construção de sentidos (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Sua função é acompanhar a mancha gráfica e reiterar a história narrada, ampliando para o leitor suas possibilidades de sentidos, no intuito de aproximar e atrair os jovens leitores ao conto; além de desempenhar a importante função de educação estética, por lhes proporcionar o contato com expressões artísticas que fazem menção a pinturas, como nos informa Ana Margarida Ramos (2010). A mancha textual pequena em cada página, com uma tipografia confortável para a leitura – tanto no que concerne ao tipo de fonte como ao tamanho dessa fonte –, dando a impressão de que não há muito texto para ser lido, também caracterizam o design gráfico como atraente. Algumas páginas possuem pequenas imagens relacionadas à narrativa, as quais são localizadas tanto na parte superior como na parte inferior das páginas. Tais ilustrações têm por função auxiliar o leitor a compreender o universo da ficção (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011); na página 13, por exemplo, existe apenas uma pequena ilustração, no canto inferior direito, do instrumento temido por todos os alunos do tempo histórico em que se insere a narrativa, a palmatória; tal ilustração é capaz de simbolizar o real (RAMOS, G., 2011), de representar um objeto ausente, levando o jovem leitor contemporâneo a um universo por ele não vivenciado.

Além das ilustrações, essa edição não possui muitos paratextos que aproximam o jovem e a criança do texto. Não existem contextualizações acerca de quem foi Machado de Assis, apenas uma menção encontrada na contracapa do livro, tratando-se de um brevíssimo resumo em cinco linhas sobre sua vida e obra. Logo abaixo, há informações relativas ao ano em que o conto foi escrito (1884) e de qual volume faz parte (*Várias Histórias*, 1896). Visto que não existem alterações textuais nesse conto, ao final, encontramos um glossário, permitindo a aproximação do leitor ao universo do texto, contendo definições de palavras, como “suetto”, e explicações de termos, como “Regência”. A página que apresenta as considerações do ilustrador nos informa a base que Nelson Cruz teve para realizar seu trabalho, buscando chamar a atenção do leitor desatento para a ambientação da narrativa e para o trabalho estético realizado.

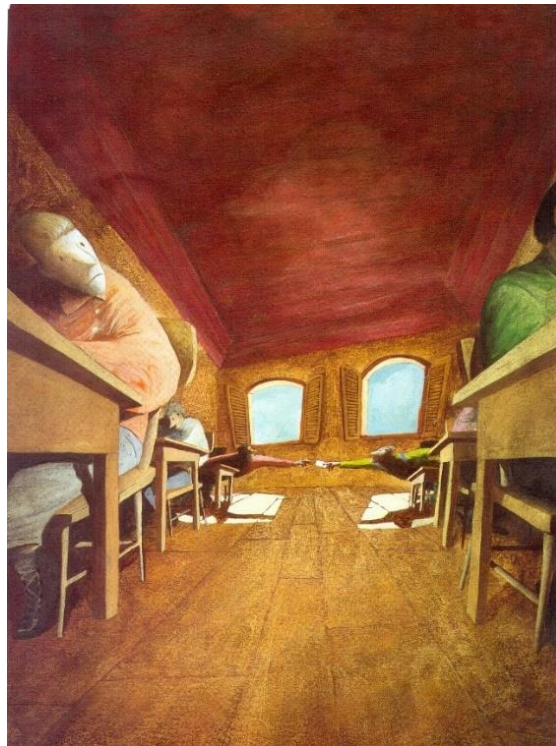
Apesar de ser uma edição com características de livro infantil, as ilustrações são fortes e muito expressivas, capazes até mesmo de assustar uma criança. Conseguem essa intensidade graças à expressão facial das personagens e pela dimensão delas; na página 23 (ver FIGURA 6) o professor fica imenso em relação aos alunos, o que demonstra a autoridade e o domínio do mestre, cria uma situação de tensão e medo e revela que não há escapatória para os garotos, eles serão punidos por seu ato. De maneira eficaz, elas reiteram a narrativa e auxiliam na elaboração de sentido. Capazes de simbolizar o real, fazem a mediação entre leitor e realidade, tanto no sentido de retratarem um objeto ausente, quanto de representar o sentimento diante da situação narrada – grande maioria dos que já passaram pela escola se meteram em situações complicadas e/ou embaraçosas. As intenções e significações são criadas, também, pelo trabalho feito com as cores. Lembramos que, segundo Graça Ramos (2011), as cores quentes estão relacionadas aos movimentos, ao entusiasmo e ao nervoso. Há a presença marcante de cores como vermelho, amarelo e marrom durante todo o livro, em especial na página 18 (ver FIGURA 7) – mesma ilustração da capa do livro – que retrata o momento em que o protagonista Pilar, um garoto de onze anos, está entregando um bilhete contendo a lição de sintaxe a seu colega Raimundo, e Curvelo, o garoto delator, os encara de maneira ameaçadora. As cores são capazes, pois, de aumentar o clima de tensão desse momento.

Figura 6: Ilustração de *Conto de escola*.



Fonte: Machado de Assis (2002, p.23).

Figura 7: Ilustração de *Conto de escola*.



Fonte: Machado de Assis (2002, p.18).

Cada uma dessas características destacadas evidencia a constituição dessa obra, criando condições para a presença do fenômeno *crossover fiction*. Os limites do conto machadiano ficam então confusos, abrindo a possibilidade de um texto destinado ao público adulto cruzar as fronteiras e ser consumido pelos leitores infantis e juvenis. Podemos perceber, assim como afirma Martha (2010), que os paratextos diminuem a distância entre a narrativa de Machado de Assis e os jovens visados pela editora. Seu trabalho estético e material rico e não poluído, que busca, inclusive, trazer para o leitor o contato com pinturas, não permite que seu valor intrínseco como bem simbólico e de valor estético seja perdido.

3. 2 Difusão Cultural do Livro e a edição de *Umas férias*

O conto *Umas férias* foi publicado pela editora Difusão Cultural do Livro (DCL), no ano de 2008. No website³⁵ da editora, encontramos informações concernentes a seus propósitos e suas visões. Segundo a página, a DCL pretende alcançar a mudança do Brasil por meio da educação e, também, a democratização do acesso aos livros de qualidade. Está há mais de 40 anos no mercado editorial, produzindo obras de literatura infantil e juvenil, com o intuito de investir na qualidade gráfica de seus trabalhos. O conto faz parte da coleção Ciranda de Contos lançada pela editora, que inclui os textos *A Feiticeira* (1893), de Herculano Marcos Inglês de Sousa, e *Galinha Cega* (1931), de João Alphonsus de Guimaraens. A ficha catalográfica encontrada no livro registra-o como literatura infantojuvenil, o que nos permite verificar a observação de Sandra Beckett (2009, p.33) sobre os editores serem responsáveis por vários dos livros *crossover*, encarregados por classificar um livro como literatura infantil e juvenil na intenção de aumentar seus lucros.

Odilon Moraes³⁶ é o ilustrador dessa edição de *Umas férias*. Nascido em 1966, em São Paulo, formou-se em arquitetura pela Universidade de São Paulo. Embora tendo essa formação, seu gosto pela ilustração o levou a ingressar no trabalho de ilustração de livros, o que lhe rendeu prêmios como o Jabuti e o Adolfo Aizen da União Brasileira de Escritores. Em um paratexto intitulado “O ilustrador”, encontrado no final do livro analisado, Odilon Moraes revela ao leitor que foi pego de surpresa pela narrativa de Machado que, apesar de ser surpreendido assim como o próprio protagonista, tentou “guardar as cores fortes e alegres de um dia na cidade do Rio de Janeiro no século XIX” (MORAES, 2008, s/n). O ilustrador destaca certos elementos visuais colocados no decorrer da narrativa com o intuito de indicar

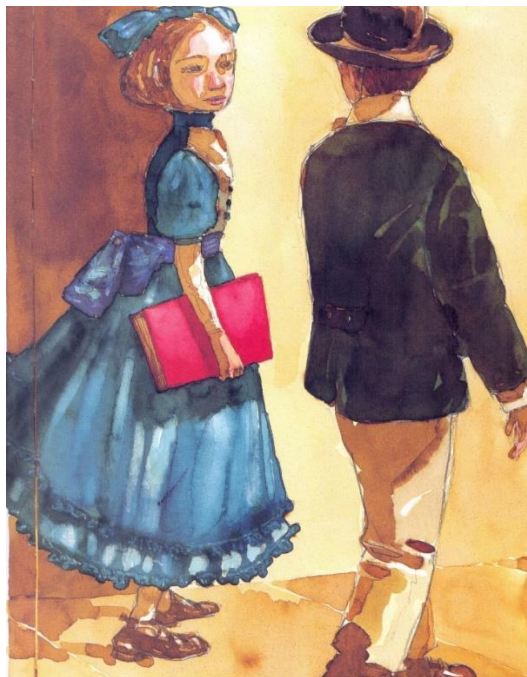
³⁵ Editora DCL [site]. Disponível em: <<http://editoradcl.com.br/Pagina/7/editora-dcl>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

³⁶ Informações retiradas de Companhia das Letras [site]. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00762>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

sua mudança de clima, delegando à ilustração o papel “não só de acompanhar o texto escrito, mas, de maneira sutil, preparar o leitor atento para a evolução da narrativa” (MORAES, 2008, s/n).

Suas imagens são bem coloridas, com predominância das cores amarela e marrom, de tonalidade sépia, que remete a tempos antigos. Não são, pois, tons abertos, chamativos, que disputam com o texto verbal a atenção do leitor. Seu traçado nos lembra pinturas, de grande qualidade artística, permitindo aos leitores uma educação estética (RAMOS, 2010). Tais pinturas ocupam páginas inteiras, às vezes, até duas páginas; algumas, estão sobrepostas pelo texto verbal. Grande maioria ilustra ambientes, tanto externos (a cidade do Rio de Janeiro), como internos (a escola, a casa), carregando o leitor à cidade e à época em que a história se passa. A guarda do livro, por exemplo conta com uma ilustração do Rio de Janeiro cumprindo a função de ambientar o leitor. Visto que se assemelham a pinturas, os traços das ilustrações não são marcadamente delineados e claros, o que de maneira nenhuma deixa-as confusas ou inexpressivas, ao contrário disso, a técnica adotada pelo ilustrador confere expressividade e vivacidade às personagens e cenas (ver FIGURA 8). Ademais, não pretendem contar toda a história por si só, mas têm por função acompanhar o texto, reiterá-lo e preparar o leitor atento para o que está por vir, como o próprio Odilon Moraes afirma, auxiliando, pois, na assimilação do narrado.

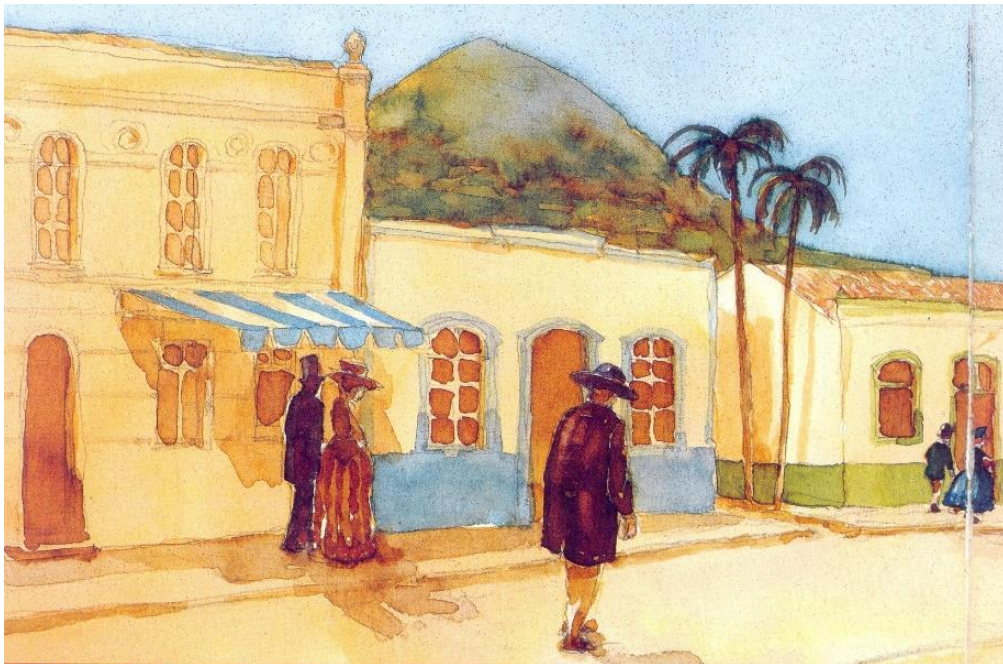
Figura 8: Ilustração de *Umás férias*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.11).

Atentamos, no transcorrer do conto, para as pistas discretas deixadas pelo ilustrador a seu leitor atento referente ao caminho que a história toma. José e Felícia são crianças e são irmãos; seu tio Zeca apanha-os na escola no meio do horário de aula. Ambas as crianças ficam fantasiando a respeito do motivo de tal atitude – seria motivada por férias, ou se trataria de uma festa –, porém o porquê é bem distante da imaginação dos pequenos, pois a razão foi a morte do pai. A primeira imagem (ver FIGURA 9) mostra as crianças caminhando pelas ruas do Rio com o tio; sobre eles, avistamos um lindo céu azul, com pessoas pela cidade, árvores e uma montanha ao fundo; José e Felícia caminham bem à frente do tio Zeca – como fazem comumente as crianças quando estão empolgadas, ou se divertindo. Mais adiante (ver FIGURA 10), o céu azul não é mais representado, poucas são as pessoas e a distância entre tio e sobrinhos está bem menor. Ao prosseguirmos por algumas páginas (ver FIGURA 11), além dos três parentes, as únicas pessoas ilustradas são aquelas com quem o tio vai conversar; nesse momento as crianças estão atrás do tio, não há céu, não há árvore, não há montanha. Essa progressão das cenas construídas por Moraes prepara o leitor para o que está por vir – o ar, o tom, as cores, a composição das imagens muda, é como se decrescesse a agitação e o ânimo dos protagonistas fosse diminuindo.

Figura 9: Ilustração de *Umas férias*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p. 8-9).

Figura 10: Ilustração *Umas férias*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p. 12-13).

Figura 11: Ilustração *Umas férias*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p. 16-17).

Outros aspectos da materialidade desse livro o aproximam do universo infantil e juvenil. Um deles é a capa – responsável não apenas por proteger o miolo do livro, mas

também por chamar a atenção do futuro leitor, visto que é um de seus primeiros contatos (ALMEIDA, 2015). Condizente com o conteúdo do conto, a capa da edição analisada apresenta a imagem de um garoto na sala de aula com um professor sisudo posicionado diante do quadro. Ao abrimos o livro, vemos que a ilustração da capa se prolonga pela contracapa formando toda uma sala de aula, com vários alunos em suas carteiras com seus livros abertos, prestando atenção ao professor. A contracapa, por sua vez, contextualiza o leitor ao informar quem é o protagonista da história e ao redor de qual situação ela se desenrola; indica, em poucas palavras, quem é Machado de Assis e qual inovação ele traz com esse conto, o qual “mostra a entrada das crianças no mundo dos adultos” (2008, s/n). O fato de o livro ter formato de álbum faz com que suas ilustrações tenham uma maior dimensão. Embora não possua capa dura, característica dos álbuns, ainda assim se mostra um livro com grau de elegância elevado; o papel tipo couché deixa as imagens mais claras e nítidas valorizando a sua qualidade estética.

O requinte do livro é devido também ao investimento na tipografia textual, ou seja, à letra introdutória de cada página e aos títulos dos paratextos, que são semelhantes à caligrafia cursiva antiga, com vistas a ambientar o leitor contemporâneo ao século XIX, época em que o conto foi escrito e em que a narrativa se passa. Tal conclusão é sustentada por Graça Ramos (2011, p.145), que aponta ser o formato textual “uma comunicação por imagem”, que expressa sentidos presentes na obra. O primeiro paratexto é o prefácio escrito por Luiz Antonio Aguiar³⁷, intitulado “O dono da história”. No texto, há uma pequena introdução à história, explicando alguns porquês do comportamento das personagens e dos costumes do século XIX, quando as crianças são vistas e tratadas como pequenos e incompletos adultos; não tinham voz nem vez na sociedade oitocentista, todavia Machado de Assis escreve um conto no qual um garoto é o protagonista, e não apenas isso, a história toda é narrada pela perspectiva dessa criança. Aguiar alerta o leitor que ele será levado a enxergar tudo pelos olhos do menino, “[m]as o menino é que é o dono da história” (AGUIAR, 2008, p.05). Ademais, trata brevemente sobre Machado e seu estilo de escrita, capaz de dar voz àqueles que nunca a tiveram, no caso, um garoto que apronta muitas artes. Tal prefácio é capaz de aproximar o jovem leitor do texto por meio de todo esse esclarecimento referente à criança protagonista, às suas atitudes e à maneira como o mundo infantil era encarado; essa aproximação auxilia na assimilação e compreensão do conto. A intenção editorial de fazer desse um livro *crossover* é evidenciada ao lermos o seguinte: “E... Garota! Garoto!... acredite:

³⁷ Escritor, com mestrado em literatura brasileira pela PUC/RJ, tem várias publicações concernentes a leitura da obra de Machado de Assis.

Machado não ganhou esse apelido à toa” e mais adiante, “talvez apenas porque se trate de uma história genuinamente de criança” (AGUIAR, 2008, p.05), pois o escritor dirige-se diretamente a seu público-alvo, a garota e o garoto.

Ao final do livro, há um glossário com várias definições e explicações de termos que não são comuns ao universo infantil e juvenil contemporâneo, por exemplo

Beije a mão (Beijar a mão)

É uma forma de cumprimento e demonstração de respeito muito utilizada entre pessoas mais velhas e mais novas, como afeto e consideração. Era também o cumprimento destinado aos reis, por seus súditos (ASSIS, 2008, p.33).

Após o glossário, está “O autor”, seção destinada a uma pequena biografia do escritor, contando sua história de vida, sua criação e como entrou no mundo da escrita. Informações acompanhadas de uma pequena ilustração representando Machado de Assis a escrever sua obra. Em seguida, “O ilustrador”, também com uma pequena imagem do ilustrador, apresenta dados referentes à formação e ao seu trabalho, para ele “o ofício de ilustrar depende em grande parte de uma capacidade inata de conjugar narrativas visuais às de um texto escrito” (MORAES, 2008, p.39). Dirige-se diretamente ao leitor e sinaliza, como já mencionado, a seu espanto em relação às reviravoltas da narrativa. Esse é também um dos mecanismos pelos quais o mercado editorial possibilita à obra o cruzamento da fronteira entre públicos, conforme Sandra Beckett (2009).

3.3 As edições de Ao Livro Técnico

A editora Ao Livro Técnico recebeu o prêmio “Altamente recomendáveis para o jovem”, da FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, nos anos de 1987, com o livro *Histórias de não se crer*, de Lia Neiva, e de 1989, com o livro *Não olhe atrás da porta*, da mesma autora³⁸. Publicou uma série de livros de literatura infantil e juvenil, tais como *A Biruta e a Curiosa*, de Maria da Conceição B. Lima, em 1992 e *Abelha Apressada*, de Cristina Luna, em 2008. Os livros *A Agulha e a Linha: Um Apólogo e Noite de Almirante*, analisados nessa seção, foram publicados pela editora no ano 2008 – ano em que se completavam cem anos da morte de Machado de Assis. O primeiro foi ilustrado por Vitor

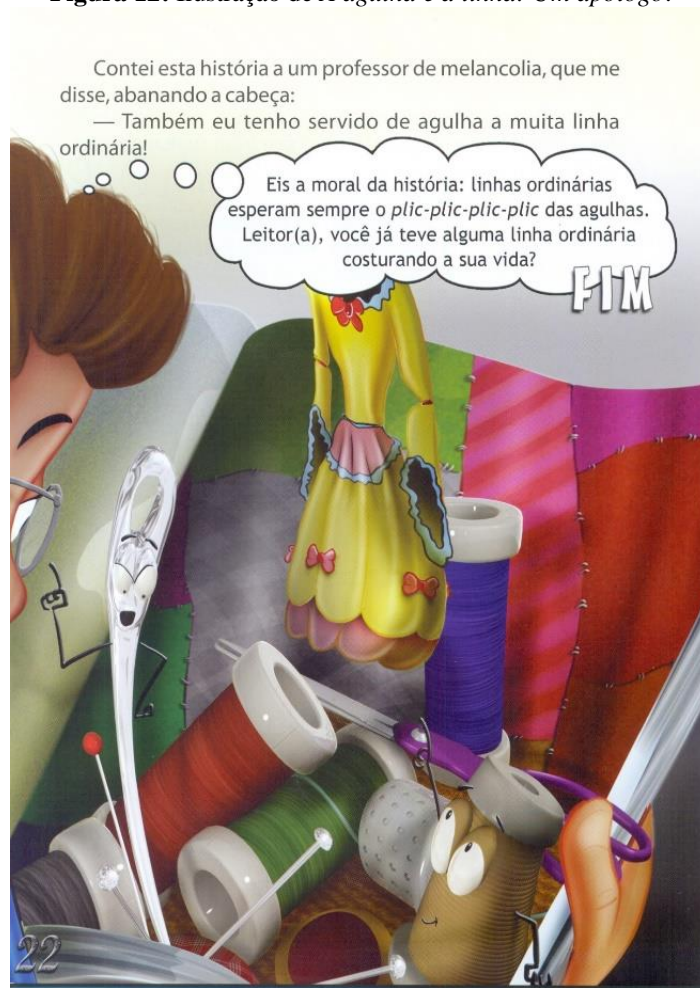
³⁸ Dados extraídos da FNLIJ [site]. Disponível em: <http://fnlij.org.br/saloes/4salao/editoras/ao_livro_tecnico.htm>. Acesso em: 11 jan. 2018.

Costa³⁹, natural do Rio de Janeiro, nascido em 1977, com mais de dez anos de experiência na área de Design. Não há informações acerca dele no livro, apenas seu nome na capa; há, também, uma última página na edição intitulada “A costura das cenas”, em que aparecem três imagens que mostram o processo de elaboração das ilustrações – feitas a partir de técnicas de desenho em terceira dimensão –, mas não existem esclarecimentos ou indicações acompanhando-as. É preciso destacar que o nome original do conto é *Um apólogo*, todavia, provavelmente, a editora fez a alteração do título para torná-lo mais próximo ao universo de seu público infantil e juvenil, visto que lançou mão de termos que podem ser encontrados no cotidiano de qualquer indivíduo – agulha e linha.

Os traços das ilustrações são infantilizados, muito coloridos, com cores bem vivas; a agulha e a linha são antropomorfizadas, ganhando olhos, bocas e braços; não se tratam, pois, de ilustrações que contribuam para a educação estética do leitor. Por tratarem-se de imagens carregadas de informações e presentes em grande quantidade pelas páginas do livro, elas roubam a atenção do leitor e disputam espaço com a mancha gráfica. No entanto têm por função acompanhar o texto verbal, sendo que sua ausência não prejudicaria a compreensão do enredo (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.?). O exagero na força expressiva torna os traços, embora simplificados, artificiais (RAMOS, 2011, p147). Na sequência dessa ideia, as páginas em papel couché conferem mais visibilidade e clareza aos desenhos, o que, nesse caso, torna-os ainda mais marcantes. Todavia o que mais chama a atenção nessa obra é a presença de balões de pensamentos – recurso da linguagem dos quadrinhos – que estão por todo o livro, em quase todas as páginas, como se fossem reflexões do próprio autor do conto acerca do que está sendo narrado. São apontamentos, cuja linguagem utilizada é mais atual, bem diferente do texto. Para garantir ao leitor que são meditações do próprio escritor, a última página da narrativa apresenta o desenho de um homem, Machado de Assis, acompanhado do último balão de pensamento, que contém a moral da história (ver FIGURA 12). Apesar disso, frisamos que essa é a moral identificada pelo comentarista, e não propriamente a crítica que Machado pretendia, ou o sentido criado pelo leitor: “Eis a moral da história: linhas ordinárias esperam sempre o *plic-plic-plic-plic* das agulhas. Leitor(a), você já teve alguma linha ordinária costurando sua vida?” (GUERRA, 2008, p.22). Tanto a moral da história, como os diversos balões no decorrer do livro retiram da criança e do jovem a oportunidade de fazer suas próprias inferências e criar suas próprias significações, concedendo aos seus leitores uma leitura simplista e pronta do conto.

³⁹ Informações retiradas de Vitor Costa [blog]. Disponível em: <<http://vitor-costa.blogspot.com.br/p/sobre-mim.html>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

Figura 12: Ilustração de *A agulha e a linha: Um apólogo*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.22).

Todos os comentários dos balões são repletos de trocadilhos, por exemplo: “A agulha não pára de espetar. Espeta o pano, o dedo da costureira e a alma da linha” (GUERRA, 2008, p.15). Esse recurso pretende diminuir a distância entre o leitor e a obra, no entanto, são inúmeras informações em um mesmo espaço, atrapalhando, assim, a sequência narrativa e, conseqüentemente, a assimilação do texto. Ademais, existe um recurso que, ao nosso ver, tem a função semelhante a de um glossário – são termos circutados em vermelho com indicações de seus sentidos na mesma página (ver FIGURA 13).

Na capa, encontramos os mesmos desenhos infantilizados e antropomorfizados do miolo do livro, que indicam, logo em um primeiro contato com o objeto, que é uma obra destinada ao público infantil, uma vez que, como afirma Sandra Beckett (2009, p.235), os muitos paratextos do livro podem sugerir ou mencionar qual leitor é o alvo da publicação. A capa é toda preenchida com ilustrações e informações, que apontam Alberto Guerra como o responsável pelo projeto editorial, organização e comentário e Vitor Costa como o ilustrador.

Como mencionado anteriormente, um novo nome é dado ao conto, *A agulha e a linha*, cuja fonte tipográfica assemelha-se a uma linha, procurando dar a impressão que as palavras foram costuradas na capa; logo abaixo, em letras menores, o nome original do conto, *Um apólogo*. Ao abrirmos o livro, na mesma página em que encontramos a ficha técnica – que cataloga o conto como “literatura infanto-juvenil” –, há pequenos parágrafos referentes a Machado de Assis e a Alberto Guerra – informações destinadas ao adulto responsável pela compra do livro; sua linguagem é distante do universo infantil e juvenil. Outrossim tais parágrafos procuram legitimar a erudição e competência do escritor: “Machado de Assis (1839-1908). Principal matriz da mais alta arte brasileira, Joaquim Maria emprestou seu brilho a vários gêneros da criação [...]” (GUERRA, 2008, s/n).

Figura 13: Ilustração de *A agulha e a linha: Um apólogo*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.05).

Nas primeiras páginas da obra, encontramos um texto intitulado “Alguns retalhos de mim”. Trata-se de uma página bem colorida, repleta de desenhos de retalhos, na intenção de

ser mais atrativa ao público infantil. Suas palavras dão a entender que Machado de Assis, depois de morto, escreve do além para seus leitores. Uma breve bibliografia do escritor é narrada. A liberdade que o editor tem de “imitar a voz” de Machado é tamanha que ele arrisca um apelido, “[o] afeto dos familiares e dos amigos deve ter me chamado de Quinzinho e Quincas. Não sei. A memória de um morto não é confiável” (GUERRA, 2008, p.03). Além disso há uma explicação sumária acerca do gênero apólogo; um comentário a respeito do que há nas entrelinhas introduz a história narrada; por fim, um pedido ao leitor para que não acredite no que afirmam sobre ele ser um autor pouco acessível, convidando-o a ler o apólogo e se divertir. Sem um porquê aparente, em “Alguns retalhos de mim” e no primeiro balão de pensamento que acompanha a narração, questões referentes à mentira são apontadas, no sentido de valorizá-la como um mal algumas vezes necessário, porém o conto não trata desse assunto, por isso não encontramos um motivo aparente para tais considerações.

Característicos dos livros infantis, a expressão que inicia as narrativas, “ERA UMA VEZ”, e “FIM”, que as finaliza, estão presentes nessa edição do conto machadiano, mais uma vez revelando a intenção do editor de cruzar os limites entre públicos. Ao prosseguirmos, encontramos o poema *As Armas*, de Fagundes Varela; no texto, assim como no conto, existem marcações em vermelho, acompanhadas de desenhos que ilustram as armas mencionadas. Não há nenhum comentário quanto ao propósito de ter sido inserido no livro, ele simplesmente foi colocado como uma continuação do texto – sem nenhuma conexão, ou aplicação do poema à narração, nem sequer um comentário sobre o poeta. Se forcarmos uma relação, podemos pensar que a mais tremenda das armas – a língua – foi usada, durante o desenvolvimento do enredo, tanto pela agulha como pela linha. Com exceção disso, não encontramos um propósito para a inserção do poema.

A contracapa traz um questionamento: “O que se pode fazer com uma agulha e um novelo de linha?”, e a resposta é oferecida de imediato, “Costurar, é claro”. Não é dada, pois, ao leitor a possibilidade de realizar algum nível de inferência ou interpretação; a resposta acompanhada de uma pequena reflexão que associa a costura a vivências e arrependimentos do ser humano não garante a oportunidade de a criança, ou de o jovem pensar por si só. Nenhum dos inúmeros paratextos dá espaço suficiente para que interprete e construa suas próprias ideias. Outro aspecto que notamos refere-se à diagramação, que interfere de maneira negativa na assimilação da mensagem; a orientação dada pelo editor acaba por desorientar o leitor devido à quantidade de informações que disputam por sua atenção. Constatamos, pois, que nem sempre o grande investimento no projeto gráfico-editorial de uma obra para possibilitar que ela transponha a fronteira é de fato eficaz; entendemos, assim, o que Sandra

Beckett (2009, p.180) afirma sobre o valor intrínseco da literatura como um bem simbólico ser perdido nesse movimento.

O segundo livro da editora Ao Livro Técnico mantém o título original, *Noite de Almirante*, publicado originalmente em 1884 e incluído na coletânea *Histórias sem Data* (1884). O projeto editorial, a organização e os comentários da edição publicada pela editora em 2008 são de responsabilidade de Alberto Guerra que, segundo informações contidas no próprio livro, é professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, autor de material didático-pedagógico e editor de livros; acredita na revitalização dos projetos editoriais, os quais devem incluir “as linguagens dos novos tempos”. Essas informações são encontradas logo abaixo de algumas linhas sobre vida e obra de Machado de Assis. Visto que o único comentário referente ao responsável pela ilustração é o nome Billy, presente na capa, não conseguimos encontrar dados confiáveis sobre o artista e seu trabalho⁴⁰. Isso se revela uma falha da editora, ao não tornar o ilustrador conhecido e nem ao menos nos permitir conhecer o seu trabalho.

Assim como no livro anterior, as imagens são muito marcantes e coloridas, sendo tão carregadas ao ponto de também disputarem a atenção do leitor. São desenhos em segunda dimensão que preenchem todas as páginas, um tanto caricaturais, lembrando desenhos de animação, subordinadas às palavras e, apesar de o texto não precisar delas para carregar seus sentidos, elas auxiliam a sua compreensão (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Ademais, as ilustrações desse livro procuram preencher detalhes da narrativa, levando o leitor a percorrer caminhos não propostos pelo autor – ao mencionar o mascate com quem Genoveva passou a se relacionar na ausência do marujo, Machado não apresenta detalhes físicos sobre essa personagem, no entanto, há um desenho que representa o mascate, propondo ao leitor uma imagem caricaturada e interpretada por ele. Retrata características da perspectiva e olhar do ilustrador, visto que nada disso é mencionado no conto. Assim, tudo é dado pronto, uma leitura rasa e simplificada é ofertada ao leitor, que não tem a oportunidade de imaginar, pensar e criar suas próprias imagens a partir do texto,

Em alguns momentos, a ilustração sai do padrão de representatividade do ser humano e apresenta os sentimentos e sensações do protagonista a partir de mudanças físicas – é desenhado com pele na cor vermelha e olhos arregalados para representar a angústia de Deolindo (ver FIGURA 14); nas páginas seguintes, o marujo se assemelha a um duende na intenção de representar a confusão que passa em sua cabeça (ver FIGURA 15). No entanto, as

⁴⁰ Realizamos buscas em sites de pesquisas, todavia não pudemos nos certificar de que algum dos “Billy” encontrados seria o ilustrador dessa obra, visto não termos informações além de um primeiro nome.

imagens disputam a atenção do leitor e, por si só, procuram contar a história de Deolindo. Essas muitas informações expressivas, aliadas à quantidade de cores e pequenos comentários presentes em toda a narrativa deixam o livro poluído e desorientam o leitor. Outro detalhe que merece ser mencionado está associado ao que Ana Margarida Ramos (2010) afirma quanto ao ilustrador estabelecer uma relação em que se submeta ao âmbito de referências do texto e o que ele recria, pois percebemos que não existe essa preocupação de submissão às referências. Por exemplo, Genoveva é descrita por Machado como uma cabocla de 20 anos, com olhões negros e atrevidos, e desenhada com pele branca e cabelos que parecem misturar as cores cinza e roxa, gerando contradição entre o escrito e o representado.

Figura 14: Ilustração de *Noite de almirante*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.26-27).

Figura 15: Ilustração de *Noite de almirante*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.28).

O mais intrigante nesse projeto gráfico-editorial é a presença de inúmeros comentários no desenrolar da história. São como balões de fala em formato de óculos, semelhantes ao usado por Machado de Assis. No topo da página em que se encontra o prefácio, há a ilustração desses mesmos óculos, a qual tem por função indicar que a fala é do autor do conto, e, assim, todas as vezes em que aparecem, o leitor é levado a entender que ali está uma consideração de Machado (ver FIGURA 16). Além disso, o prefácio se dirige diretamente “Ao leitor” e é composto por excertos de algumas obras machadianas, a fim de introduzir o leitor a uma história sobre o coração enganoso do ser humano, enredado pela mulher. Todavia isso não fica claro, já que se constitui por uma série de trechos descontextualizados, formando um único texto:

Ao leitor

O coração humano é a região do inesperado (...) O amor desprezado sangra e fere (...)

O cronista, [por sua vez], não tem cargo das almas, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo; é um mero espectador (...) Não se

refazem os homens, – e, nesta palavra, estão compreendidas as mulheres; nem eles nem elas se devolvem ao que foram (...)

Mas o folhetim é como os gatos: acaricia arranhando. O conto do vigário é o mais antigo gênero de ficção que se conhece. A rigor, pode crer-se que o discurso da serpente, induzindo Eva a comer o fruto proibido, foi o texto primitivo do conto.

É preciso ler isto, não com os olhos, não com a memória, mas com a imaginação.

A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (p.03).

Figura 16: Ilustração e óculos com comentários, *Noite de almirante*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.30-31).

Logo no primeiro balão, o leitor já é deixado de sobreaviso que algo desagradável está por vir; assim como esse, alguns comentários antecipam a narrativa e seus acontecimentos, como o da página 13, o qual põe em dúvida o juramento de fidelidade feito por Genoveva e Deolindo – “Jura protocolar, jura de cartório, aquela que precisa de firma reconhecida, merece fé?” (GUERRA, 2008, p.13) –; não apenas isso, como também se trata de um pensamento meio confuso para o leitor que não souber do que se trata “protocolar”, ou reconhecer em cartório.

Aliar trocadilhos à profunda narrativa machadiana retira o foco do leitor dos acontecimentos do texto, e sua construção de sentidos acaba sendo mais superficial. Embora

alguns trocadilhos sejam explícitos, outros o não são, a ponto de parecerem destinar-se a leitores diferentes – por um lado, os que não compreendem Machado e, por isso, precisam de explicações esmiuçadas, e por outro, os que o entendem tão bem e, assim, entenderão comentários que necessitem de maiores inferências e referências. O leitor que nunca leu *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, não compreenderá a relação que Alberto Guerra faz entre o “olho negro e atrevido” de Genoveva e os olhos “de cigana oblíqua e dissimulada de Capitu”. Dessa maneira, um comentário como o da página 22 levaria o leitor a perder o ritmo da leitura ao voltar sua atenção para algo paralelo à história: “Quem tem ‘olhos de ressaca’ não traz tão-somente o marinheiro para dentro de si, mas o devolve à praia deserta da solidão” (GUERRA, 2008, p.22). Em outros casos, as informações dentro da lente dos óculos explicam algumas atitudes das personagens, o que de fato pode cooperar para a assimilação dos sentidos. Na página 32, por exemplo, Genoveva se dirige ao marujo como “Sr. Deolindo”, e a nota na mesma página explica: “Repare, leitor, a habilidade de Genoveva: usou o tratamento social com a intenção e afastar qualquer suspeita de aproximação afetiva com Deolindo” (GUERRA, 2008, p.32).

Ainda sobre aspectos presentes no miolo do livro, destacamos um recurso inédito dentre todos analisados, o uso do negrito. Em *Noite de almirante*, a editora lança mão desse recurso apenas em algumas páginas; frases inteiras ou apenas palavras são destacadas na intenção de chamar a atenção do jovem e da criança para o que está sendo contado. São informações que, em certa medida, resumem o conto, e são consideradas, pelo editor, como centrais para o entendimento do enredo – fora isso, não encontramos um porquê para essa técnica. Mais uma maneira de reduzir as possibilidades de leitura, oferecendo ao público-alvo a simplificação do texto. Apenas algumas notas explicativas colocadas dentro dos balões em formato de óculos têm relação com o trecho em destaque, ou para explicá-lo, ou apenas na intenção de reiterá-los, por exemplo: “uma vez que o mascate venceu o marujo” (ASSIS, 2008, p.25) está em negrito no texto e “Ao vencedor, as batatas?! Não! Ao vencedor, o amor de Genoveva!” (GUERRA, 2008, p.25) dentro dos óculos.

A quarta capa contém uma pequena comparação do enredo narrado no conto com as histórias populares de pescadores e sereias, e outra entre Genoveva e um barco que não quer atracar no cais. Ambas as comparações são feitas no universo marítimo, o qual procura inserir o leitor no mundo do marujo protagonista. Esse e todos os outros paratextos dessa edição de *Noite de almirante* pretendem satisfazer o que Alberto Guerra almeja: revitalizar os projetos editoriais para que o livro insira o sujeito na elaboração de sua própria história; todavia,

constatamos que muitos dos recursos adotados não viabilizam a construção de sua própria história.

Sabemos que, segundo Sandra Beckett (2009), a materialidade do livro sugere a quais leitores se destinam. Assim, a qualidade do papel, que viabiliza a clareza das ilustrações, a simplicidade do acabamento do livro em brochura, as imagens com traços caricaturados e de forte coloração, a maneira como a atenção do leitor é chamada revelam que o sujeito alvo é a criança. Há a intenção de levar Machado de Assis do campo adulto para o infantil. Para adequar a obra a esse público, os editores integram aos livros capas, orelhas, índices e outros recursos e, dessa maneira, escritor e leitor dividem referências (FERREIRA, 2009). Porém, a poluição do projeto gráfico para que tal obra seja deliberadamente comercializada como *crossover* leva à perda do valor dessa literatura como um bem simbólico (BECKETT, 2009). Apesar de cruzar os limites entre públicos, muito da obra literária é perdido – o ritmo de leitura é truncado devido à diagramação, as ilustrações não despertam o senso estético no leitor, não há informação clara sobre quem é o autor, distanciando-o do jovem e da criança. O mercado tenta ampliar seu público, o trabalho editorial embala um conto adulto de maneira a atrair crianças, o investimento assíduo para que isso aconteça gera livros como o que acabamos de analisar, os quais procuram levar ao seu novo público apenas a compreensão da história narrada, a despeito de todo o caráter artístico que acompanha o texto.

3. 4 A antologia *O espelho e outros contos machadianos*

O espelho e outros contos machadianos foi publicado em 2008 pela editora Scipione e conta com a reunião de nove contos escritos por Machado de Assis, a saber *O espelho* (1882), *O empréstimo* (1882), *Verba Testamentária* (1882), *Galeria Póstuma* (1882), *O machete* (1878), *Noite de almirante* (1884), *O caso da vara* (1891), *Ideias de canário* (1895) e *Umas férias* (1906). A editora Scipione está no mercado há mais de 40 anos desenvolvendo livros didáticos e paradidáticos de autores brasileiros e estrangeiros. Atua com base no cenário educacional e preocupa-se em acompanhar suas transformações e necessidades. Trabalha em parceria com professores e publica literatura e obras pedagógicas. Algumas de suas obras didáticas e paradidáticas foram contempladas com prêmios prestigiados, como Jabuti, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). As editoras Scipione e Ática juntas fazem parte do portfólio de editoras da Somos Educação – grupo de educação básica do Brasil, que conta com escolas, sistemas de

ensino, editoras e alternativas educacionais⁴¹. Para melhor compreendermos os aspectos materiais do livro analisado, é importante destacarmos o fato de essa editora trabalhar com produtos paradidáticos, assim entendemos com mais clareza as escolhas feitas pelo editor para o livro *O espelho e outros contos machadianos*. Um livro paradidático é aquele que não é obrigatoriamente didático, todavia é adotado para essa finalidade, paralelamente aos livros didáticos, sem substituí-los. Seu uso se dá pelo fato de, do ponto de vista pedagógico, possibilitar o trabalho com os conteúdos de maneira mais lúdica. Algumas características do livro analisado nos permitem verificar que de fato se trata de um livro com objetivos pedagógicos.

O ilustrador Angelo Abu nasceu em 1974, em Belo Horizonte e, desde 1995, ilustra profissionalmente. Abandonou a faculdade de psicologia para cursar Cinema de Animação na Faculdade de Belas Artes da UFMG. Em 2006, passou a ilustrar não apenas ficção, mas também a realidade que vivia. Ilustrou mais de 70 livros, entre eles *Contos de Murilo Rubião* (2004), de Murilo Rubião, editora DCL; *As Viagens de Gulliver* (2006), de Jonathan Swift, editora Escala Educacional, série Reviver, adaptação de Toni Brandão; *Simbad, O Marujo* (2013), editora Peirópolis, adaptado por Alaíde Lisboa⁴². Em se tratando das ilustrações dessa obra, destacamos o fato de serem poucas no decorrer do livro, aparecendo em duas situações: nas folhas introdutórias dos contos e no meio da história. São belas ilustrações, com traçados elaborados, os quais se assemelham a desenhos rabiscados; não são infantilizados, além de serem todos eles nas cores primárias azul e vermelho, com variações de tonalidades e mistura das duas, obtendo-se tons próximos a roxo; apenas não nos ficou muito claro se a cor preta presente nas ilustrações é oriunda da mistura das duas cores primárias chegando perto do preto, ou se é essa cor de fato. Salientamos que, a partir de jogos com essas cores, o ilustrador consegue intensificar cenas e destacar objetos e pessoas.

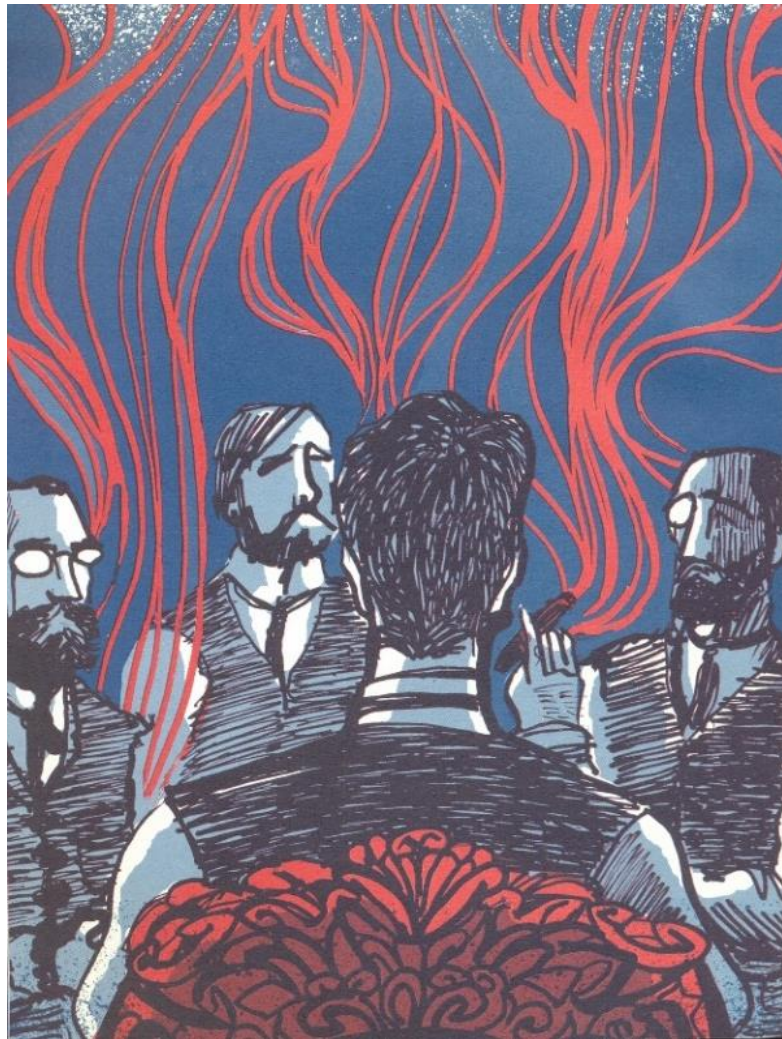
O espelho, conto que abre a antologia, é introduzido por uma ilustração (ver FIGURA 17) de quatro cavalheiros que fumam charutos. Todos os quatro são matizados com contornos pretos, preenchidos de um azul claro; o fundo, por sua vez, é azul escuro dando a sensação de um ambiente fechado; uma série de riscos ondulados sobe até o topo da página como se fossem a fumaça dos charutos, todos na cor vermelha – o movimento ondular parece acompanhar a conversa de caráter transcendental descrita por Machado: “Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência [...]” (ASSIS, 2008,

⁴¹ Editora Ática e Scipione [site]. Disponível em: <<http://www.aticascipione.com.br/nossomos>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

⁴² Angelo Abu ilustrações [blog]. Disponível em: <<https://angeloabu.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

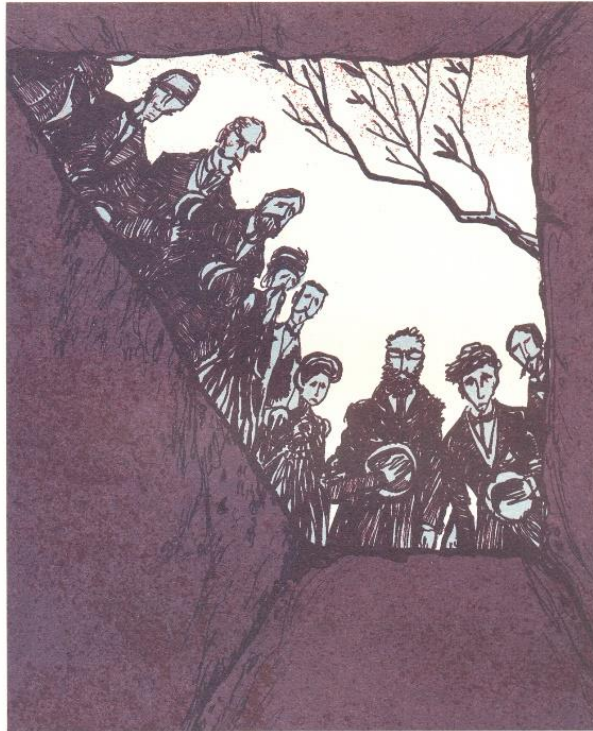
p.13). O quarto conto dessa antologia, *Galeria póstuma*, tem como enredo a história de Joaquim Fidélis, um senhor com seus sessenta anos, e sua morte. Ao retratar o enterro do senhor Fidélis, Angelo Abu mistura tonalidades de vermelho e azul, chegando a um roxo claro para ilustrar a cova, e usa de um azul bem claro para colorir as pessoas que se lamentam pelo falecido (ver FIGURA 18); a perspectiva de um olhar de dentro da cova aliada à escolha das cores traz um ar mórbido, levando o leitor a se aproximar do momento narrado.

Figura 17: Ilustração de *O espelho*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.12).

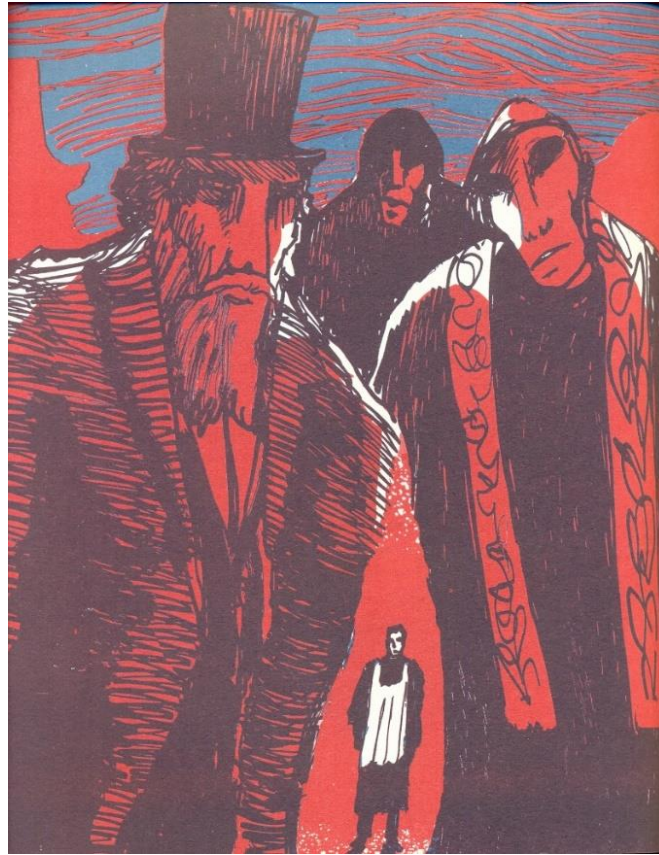
Figura 18: Ilustração de *Galeria póstuma*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.51).

Por fim, consideramos válido ressaltar a ilustração introdutória do sétimo conto do livro, *O caso da vara*, pois nesse caso, ela é quase toda em vermelho. O protagonista da história, Damião – um rapaz que fugiu do seminário – está centralizado na parte inferior da página apenas com seus contornos em preto, tendo detalhes em branco. Além dele, há outros três homens, todos eles em proporções exageradamente maiores que a do rapaz, esses três são pai e padrinho de Damião e o reitor do seminário – combinando a cor, a feição e o tamanho desses três tem-se um ar de opressão sobre o rapaz (ver FIGURA 19), revelando o teor do conto. Com base em Graça Ramos (2011), que assevera terem as cores funções que concernem ao estado de ânimo, afirmamos que, visto serem as cores quentes indicativas de movimento, entusiasmo e sentimentos mais intensos, a cor vermelha está presente em situações que transmitam algum tipo de tensão ou, em alguns casos, empolgação. Além disso é usada para dar pequenos destaques a objetos e aprimorar o trabalho estético em algumas das ilustrações. Por outro lado, sendo as cores frias referentes a sentimentos mais calmos e plácidos, observamos que a cor azul vem justamente para fazer esse contraponto e preencher as imagens, trazendo o equilíbrio às cenas.

Figura 19: Ilustração de *O caso da vara*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.84).

Visto que se trata de um livro com a predominância do texto verbal, optou-se por um papel mais indicado para uma leitura mais extensa e confortável por refletir menos luz (Almeida, 2015). Informações contidas no final do livro comunicam que o papel adotado foi o pólen bold para o miolo do livro e couché matte para os paratextos finais. Além disso, sendo as ilustrações bem estilizadas, com traçados não tão delineados, feitos com cores fortes, o papel escolhido traz conforto inclusive para a sua apreciação. Aqui, as imagens têm a função de acompanhar o texto e criar no leitor expectativas quanto ao clima presente na narrativa, posto que Ana Margarida Ramos (2010, p.13) afirma serem as ilustrações responsáveis pelo fornecimento de pistas de leitura. Cada narrativa apresenta uma imagem introdutória, a qual confere ritmo a leitura, pois indica ao leitor o início de um novo conto. Segundo Lígia Cademartori (2008), a materialidade do livro tem função de conferir esse ritmo à leitura e possibilitar a assimilação dos significados presentes no texto. Por todo o livro, inclusive em sua tipografia, há as cores azul e vermelha; os títulos dos contos aparecem em vermelho e a

fonte tipográfica do conto em azul – a fonte de cor preta aparece apenas nos paratextos finais do livro, os quais serão discutidos adiante.

Essa é uma edição riquíssima em informações, permeada de notas explicativas no desenrolar das histórias. Sua finalidade é apresentar conteúdos de maneira a não permitir que o leitor perca referências deixadas por Machado de Assis nos seus textos. Tais notas são colocadas nas margens laterais das folhas e contêm indicações da data e local da publicação original do conto e data e volume em que foi posteriormente compilado. Além disso, em alguns deles há explicações de informações mencionadas por Machado em sua obra, quem são alguns dos nomes, a tradução de alguns versos que seus personagens declamam e qual é a fonte original de tais versos e outros dados julgados pelo editor como necessários para que seu público jovem seja alcançado e devidamente instruído.

Após o sumário, há o prefácio escrito por Ivan Marques e intitulado “Humor e desencanto”. Destinado a um público com uma bagagem de leitura um pouco maior, o estudioso usa uma linguagem mais culta, a qual nitidamente não se dirige a crianças, mas a jovens e adultos. Aborda questões da vida e da obra de Machado de Assis com o intuito de discorrer a respeito de sua escrita e de seu pano de fundo mais recorrente: “as relações sociais do Brasil na segunda metade do século XIX” (MARQUES, 2008, p.07). Ademais, orienta o leitor quanto ao objetivo da antologia contribuir para a reflexão a respeito da visão que Machado de Assis apresenta acerca do mundo e, também, sua relação com a filosofia. Em seguida, apresenta a temática central de cada um dos contos que compõem a antologia; não apenas informações dos enredos, mas também da crítica social de pano de fundo. Logo nesse prefácio, já há indícios de um olhar atento por parte do editor para o pensamento filosófico no qual Machado se apoia.

“Machado de Assis e a filosofia” é o primeiro paratexto depois dos contos. A partir de então, o tipo do papel muda para o couché matte dando a impressão de que há um outro livro, ou uma espécie de informativo inserido no livro; além disso, a tipografia passa a ser em cor preta, contando com alguns títulos e subtítulos em vermelho ou azul. Nessa seção, também escrita por Ivan Marques, Machado é reconhecido como um dos poucos a alcançar uma literatura considerada ao mesmo tempo brasileira e universal, por sua capacidade de alcançar o geral, abordando o particular. Teóricos como Roberto Schwarz e Alfredo Bosi são mencionados para agregar validade à discussão e confirmar a engenhosidade machadiana. Ao final, prepara seu leitor para o conteúdo da seção seguinte, intitulada “O pensamento de Machado de Assis”, escrita pelo mesmo teórico. Nesse ponto, fica claro que Machado não foi um filósofo, todavia era um leitor assíduo e um estudioso dos mestres do pensamento antigo e

moderno. Vários filósofos e pensadores são mencionados e discutidos para deixar claro ao leitor quais foram as fontes que inspiraram Machado – a saber, os livros sapienciais da Bíblia, principalmente Eclesiastes, os pré-socráticos, os aforismos de Heráclito, a leitura de Pascal e Schopenhauer, além de Darwin, Marx, Nietzsche, Freud e inúmeros outros.

“Sobre as fontes filosóficas de Machado” vem a seguir e foi escrito por Adilson Miguel – editor, graduado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Discorre sobre os primeiros filósofos, os pré-socráticos, e a respeito do surgimento da filosofia e do pensamento filosófico. Posteriormente, há uma série de subtópicos referentes a vida e pensamento de vários pensadores (Heráclito de Éfeso, Maquiavel, Pascal, Schopenhauer, Darwin), sempre apresentando fragmentos de suas obras. Em momento nenhum há uma relação direta com Machado, sua vida ou sua obra. Posto que essa edição analisada preza muito a questão da filosofia, entendemos que essa seção tem por função situar e aprofundar o leitor em seus conhecimentos filosóficos, nada referente à literatura propriamente dita. Por fim, Ivan Marques retoma a palavra em “Machado de Assis: Vida e obra”, revelando informações ricas em detalhes quanto ao nascimento, criação, ingresso no mundo da escrita e outras notas acerca da trajetória de vida e profissional do escritor. Destaca aqui a primeira fase do autor, a qual durou até 1880 e compreende obras como *Contos Fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876). Conhecida como sua fase romântica, versa sobre mentira, egoísmo e traição. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) divide a obra machadiana em uma segunda fase, carregada de cinismo para escrever sobre a hipocrisia. Os romances, então, são chamados de maduros e aliam humor ao pessimismo, deixando de lado o olhar ingênuo. Apesar de todas essas informações concernentes à vida de Machado e à opinião de críticos antigos, o pesquisador afirma que

mais importante que a comprovação do valor documental e a identificação de acontecimentos reproduzidos ou cifrados na obra é a percepção de como Machado representa em seus livros a nossa sociedade escravista e patriarcal” (MARQUES, 2008, p.145).

Após as discussões referentes à filosofia e a Machado de Assis, há uma relação de todas as fontes usadas pelo organizador para escrever os paratextos. Na página seguinte, dois pequenos parágrafos: um sobre Ivan Marques e outro sobre Angelo Abu, ambos informando quanto a suas formações e alguns de seus trabalhos. A última página do livro apresenta indicações referentes aos papéis usados para essa produção e faz menção ao centenário de morte de Machado de Assis, revelando-se, pois, um tipo de homenagem à efeméride

machadiana: “Este livro foi impresso em papéis pólen bold e couché matte, em 2008, ano do centenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis” (s/n). Apesar de não ser um livro que apresenta em sua ficha catalográfica a terminologia Literatura Juvenil, o trabalho do mercado livreiro para destinar tal obra aos jovens fica claro por conta de todos esses aspectos como as ilustrações, o predomínio das cores, o diferencial da cor tipográfica, que são modernos e atrativos. Além disso, sabemos que a editora Scipione é reconhecida por seu foco direcionado a jovens estudantes, e, por esse motivo, as informações presentes nos paratextos finais são de caráter predominantemente pedagógico. Todas essas características mencionadas, no entanto, fazem-nos excluir quase que completamente as crianças como público-alvo dessa antologia. Esse é o motivo de ser essa a única antologia por nós analisada; em geral, elas têm caráter paradidático, elaboradas para serem usadas na escola. Sendo nosso foco analisar o investimento do mercado editorial e averiguarmos o seu trabalho com vistas a levar as obras de Machado de Assis aos jovens e às crianças, não nos pareceu interessante focar em obras consumidas por influência tão direta das escolas. Analisar ao menos uma é necessário porque, afinal, também se enquadra em um trabalho do mercado editorial.

3. 5 As coleções da editora Escala Educacional

É visível que oito dos livros analisados pertencem a uma mesma editora. Isso advém do fato de serem obras que compõem duas coleções diferentes, ambas publicadas pela editora Escala Educacional e ilustradas por Fernando Vilela. Destacam-se por seu projeto gráfico editorial rico e atraente, resultante de uma homenagem a Machado de Assis. Os quatro primeiros contos analisados – *Missa do galo* (1893), *O espelho* (1882), *Conto de escola* (1884) e *Um apólogo* (1896) – compõem a primeira coleção e foram lançados no ano de 2008, em homenagem ao centenário de morte do escritor, como nos é informado pela contracapa dos livros. Os outros quatro são de 2010, editados em homenagem ao autor, mas sem menção aos seus cem anos de falecimento: *A cartomante* (1884), *A causa secreta* (1885), *Uns braços* (1885) e *Umas férias* (1906). Optamos por analisar as coleções separadamente, independentemente de pertencerem à mesma editora e terem sido ilustrados pelo mesmo profissional, pois existem algumas particularidades interessantes em ambas que merecem destaque. Em cada uma delas, analisamos os livros de maneira geral, visto que o projeto gráfico é o mesmo, porém ressaltamos alguns pontos individuais de cada um dos projetos diretamente ligados ao conto, como algumas informações nos paratextos e algumas das ilustrações.

Sobre a editora Escala Educacional, encontramos uma série de informações quanto ao seu trabalho em seu website⁴³. Conta com um conjunto de profissionais da área que juntos buscam produzir livros com qualidade e preço acessível. Apesar do trabalho árduo, depois de quatro anos, a editora apresenta um catálogo que possui mais de 600 títulos – toda sua produção pode ser encontrada no website. A editora considera-se inovadora em seu conceito. Com a parceria de Fernando Vilela, a Escala Educacional investiu em um projeto gráfico-editorial com ilustrações consideradas de valor para educação estética de seus leitores, sobre as quais discutimos mais à frente. O ilustrador divulga grande parte de seu trabalho e uma pequena biografia de sua vida em seu site pessoal⁴⁴. É artista plástico, ilustrador e autor, graduado em artes plásticas pela Unicamp e mestre em artes pela ECA-USP. Seus trabalhos com artes plásticas envolveram técnicas com gravuras, desenhos, colagens, esculturas e fotografias. Já recebeu prêmios reconhecidos por seus trabalhos como autor e ilustrador, entre eles o Jabuti e a Menção Novos Horizontes do Prêmio Internacional Bologna Ragazzi Award.

Os quatro contos publicados no ano de centenário de morte de Machado de Assis são catalogados pela editora como “Contos: Literatura infanto-juvenil” e “Contos: Literatura juvenil”. Para tanto, o trabalho material dos livros conta com ilustrações, cujo traçado é grosso e meio rabiscado, não delineado e, em alguns momentos, usa técnicas que lembram xilogravuras⁴⁵, que marcam o estilo do ilustrador por todos os livros dessa coleção. Sua riqueza vem do fato de esse estilo aproximar o leitor da época em que o conto foi escrito e é ambientado, o século XIX. De acordo com Cademartori (2008, p.83), as cores podem contribuir com essa aproximação, relacionando-se com a época e dando um ar de livro antigo; para isso as imagens têm tom sépia, com cores amareladas, tons ocres, com pequenos detalhes em laranja, verde e, em alguns momentos, azul. Em todas as quatro capas, predomina um marrom, puxado para o vinho, com títulos grafados em letras douradas, ricamente ilustradas, prendendo a atenção do leitor logo em seu primeiro contato. O preenchimento das cores nas ilustrações do miolo não respeita os limites do traçado do desenho, não se tratando de uma falha, mas de uma característica do estilo da ilustração (ver FIGURA 20). Os desenhos chegam a ocupar páginas inteiras e até duas delas e o mesmo acontece com os textos verbais, os quais preenchem páginas inteiras e também dividem espaços com as ilustrações. Além de qualidade atrativa, coopera com a assimilação da narrativa, ao apresentar referências da história e proporcionar seu esclarecimento (CADEMARTORI, 2008).

⁴³ Escala Educacional [site]. Disponível em <<http://www.escalaeducacional.com.br/>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁴⁴ Fernando Vilela [site]. Disponível em <<http://www.fernandovilela.com.br/>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

⁴⁵ Descrita comumente como uma espécie de carimbo. A técnica da xilografia é muito empregada na ilustração de cordéis.

Figura 20: Ilustração de *Um apólogo*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.13).

As capas dos contos *Conto de escola* e *Missa do galo* apresentam ilustrações de lugares que se estendem por toda a contracapa. Por serem ilustrações de ambientes abertos, as cores são mais exploradas do que nas demais capas. Em contrapartida, *Um apólogo* e *O espelho* têm capas mais duras com ilustrações mais específicas. Por exemplo, o primeiro conto apresenta o desenho da agulha e da linha posicionadas em cima de um tecido, o qual se prolonga pela contracapa; o segundo possui o desenho da moldura de um espelho na capa e outra na contracapa, dentro dos quais todas as informações vêm escritas. Na contracapa, o editor deixa claro ser essa coleção uma homenagem ao centenário de morte do escritor:

A riqueza da obra de Machado de Assis (1839-1908) é algo inestimável, expondo como poucos os infindáveis segredos da alma humana. Pensando nisso, trazemos até você esta homenagem ao centenário de morte de Machado: uma coleção de quatro contos clássicos, numa edição ricamente ilustrada pelo premiado artista plástico Fernando Vilela (2008, contracapa).

Abaixo, estão elencados os quatro contos que fazem parte da coleção, no entanto não há nenhum dado referente à data de publicação original, nem na contracapa, nem em nenhum outro lugar dos livros. Logo nas primeiras páginas, as obras apresentam uma dedicatória a um avô, no entanto não há informações sobre quem é aquele que dedica – o ilustrador, o editor ou qualquer outro profissional que participou da elaboração dessa coleção. Na página seguinte ao final da história, há um glossário que conta com uma série de palavras e termos, tendo por

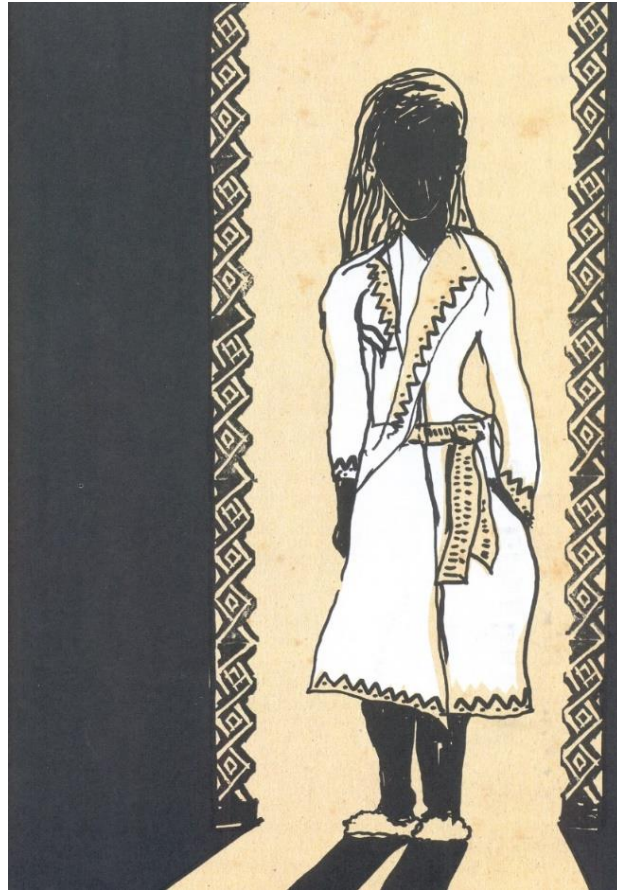
função a adequação das obras à faixa etária do público-alvo, visto que as informações nele presentes são de um universo distantes do leitor. O paratexto “Sobre o projeto e as ilustrações da Coleção Machado de Assis”, escrito pelo ilustrador, explica sua intenção de viabilizar tais contos, a partir de um mergulho na cultura e no visual do século XIX, buscando retratar por meio das ilustrações a capital carioca sem carros, bondes ou luz elétrica, onde as pessoas andavam a pé, a cavalos ou em charretes. Com o intuito de explicar ainda mais seu trabalho, apresenta uma série de fotos nas quais baseou seus desenhos.

O último paratexto, intitulado “O ilustrador e seu processo de criação”, discorre sobre Fernando Vilela, a cidade onde nasceu e trabalha, citando alguns títulos que ilustrou e alguns dos prêmios que recebeu como ilustrador. Além disso, revela sua preocupação quanto ao trabalho de alta qualidade, para o qual realiza uma pesquisa iconográfica, com vistas a melhor conhecer os objetos, os costumes, as personagens e os locais da época da narrativa. Informa que, por se tratarem de contos escritos há mais de 100 anos, buscou a aparência de livro envelhecido com as folhas infestadas por fungos; para tal efeito, revela ter elaborado esse fundo com base nas páginas de um livro de 1890. Optou por fontes tipográficas originadas nesse século com características dessa época, a saber *Monotype Old Style 7*, escolhida para os títulos dos livros, e *Old Style 7*, usada no corpo do texto.

No que se refere a alguns apontamentos particulares de cada um dos livros, abrimos nossa discussão com *A missa do galo* (publicado originalmente em 1893 e incluído na obra *Páginas Recolhidas* em 1899), cuja capa apresenta a ilustração de uma igreja, inspirada em uma foto da Capela Real e o passadiço que a ligava ao Convento do Carmo. Vilela afirma ter pesquisado fotografias da época e consultado livros de móveis e antiguidades para, assim, criar suas ilustrações. Intentou dar às imagens o clima das casas da época em que se passa a narrativa, desenhando móveis característicos. Esse trabalho permite ao leitor o contato com uma expressão de arte diversa e, conseqüentemente, sua educação estética (RAMOS, 2010). As ilustrações subordinam-se às palavras, auxiliando a compreensão do narrado (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), porém não se restringe a isso, existe uma ampliação de sentidos por meio das ilustrações e do uso das cores. Explicamos isso ao mencionarmos o fundo preto presente em apenas dois momentos do conto. Para a cena que acompanha o trecho “[...] logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição” (ASSIS, 2008, p.10), o editor optou por um fundo preto com letras em branco, e, na página ao lado, está a imagem de Conceição parada à porta (ver FIGURA 21). A escolha não apenas confere o ar de vulto descrito, mas também contribui para a criação de um suspense – algo a mais está prestes a acontecer. Esse fundo retorna nas páginas 30 e 31 no momento em que Conceição se retira da

sala – inesperadamente ela chega e, da mesma maneira, se vai –, proporcionando um mistério referente a essa mulher, descrita como “a santa”, resignada, moderada e sem extremos, levando o leitor a pensar se essa mulher é de fato como é referida.

Figura 21: Ilustração de *Missã do galo*.



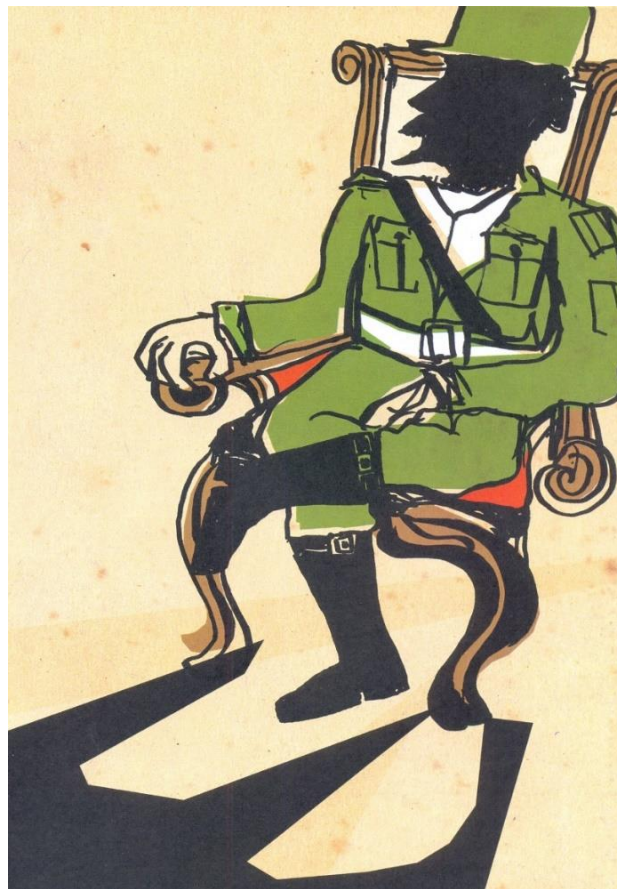
Fonte: Machado de Assis (2008, p.11).

O conto *O espelho* foi publicado na obra *Papéis avulsos*, em 1882, e é o próximo conto de nossa análise. Tendo em vista que a diagramação interfere no modo como o leitor apreende a mensagem (ALMEIDA, 2015), ela apresenta alguns deslizos, pois, em alguns momentos, o período não é finalizado na mesma página, sendo concluído apenas duas páginas depois por haver ilustrações se interpondo entre a que se inicia e a que é finalizado. Essa organização quebra a sequência de leitura, porque, ao parar para observar a imagem, o leitor pode perder a ideia inicial da frase. Isso acontece em três dos livros dessa coleção, com exceção de *Um apólogo*. Para as ilustrações dessa obra, Vilela fez o mesmo trabalho de pesquisa de fotografias da época e buscou livros de antiguidades para ambientar os desenhos no clima das casas da época contemporânea a Machado. Apresenta três fotos de ambientes e

peças do Rio de Janeiro no século XIX, explicando cada uma delas. Esse cuidado da parte do ilustrador revela preocupação com a qualidade da obra e sem dúvida é parte da atuação do mercado para o processo *corssover*, haja vista a aproximação entre leitor e escritor proporcionada por esse trabalho.

Ao retomarmos Ana Margarida Ramos (2010), reiteramos o que a pesquisadora garante quanto à ilustração poder adquirir o papel de dar ao texto uma nova percepção de seu conteúdo. Pensemos no seguinte: o conto narra “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 2008, p.21) (ver FIGURA 22) e, a partir de então, o rosto do alferes é desenhado todo em preto, sem feição, como uma sombra. Desse modo, colabora com a assimilação por parte do leitor da ideia descrita no texto verbal – a humanidade foi embora, portanto não há rosto, apenas a farda verde que representa o posto. Em vários outros momentos, a personagem é retratada dessa maneira, reiterando e relembrando o leitor do fato de o alferes ter eliminado o homem.

Figura 22: Ilustração de *O espelho*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.21).

A terceira obra, *Conto de escola* (publicado originalmente em 1884), apresenta uma série de ilustrações de ambientes externos, portanto, são mais coloridas que as dos demais livros. O artista informa ter se embasado em fotografias antigas do Rio de Janeiro retiradas da Coleção de Gilberto Ferrez, procurando retratar os espaços públicos vazios e silenciosos da época, momento em que as movimentações não eram a velocidades frenéticas dos espaços urbanos contemporâneos, mas sim lentas e calmas. O trabalho do artista nos revela um ambiente do Rio de Janeiro que não é narrado, expandindo, pois, a imaginação do leitor para além do que está escrito, criando ritmo visual e contribuindo para a estruturação da narrativa. A função conferida à ilustração a torna rica em valor estético (RAMOS, G., 2011, p.146).

A cargo de exemplo, mencionamos as páginas 36 e 37 (ver FIGURA 23), as quais retratam trabalhadores e vendedores, pessoas caminhando pelas ruas, uma barraquinha de doces e a companhia do batalhão de fuzileiros – a ilustração possibilita o conhecimento dessa realidade do cenário carioca oitocentista, visto que o texto por si só não permite ao leitor construir essa cena. Outrossim, os desenhos têm a função de dar ênfase a algumas situações e intensificar o narrado – a saber, momento em que o mestre fica irado ao ver seus alunos trocando a ajuda na lição por dinheiro. Sua expressão é carregada de cores avermelhadas e seu corpo é proporcionalmente bem maior que os meninos, características que aumentam a ideia de raiva e fúria (ver FIGURA 24). Por fim, destacamos uma pequena contradição existente entre o texto verbal e o visual. A moeda que fora trocada pela lição de sintaxe é chamada de pratinha e descrita como branca, “[...] era bonita, fina, branca, muito branca” (ASSIS, 2008, p.22), porém, é desenhada na cor amarela, remetendo ao ouro. Acreditamos que se suceda dessa maneira devido à maioria das moedas serem representadas nessa coloração. Sendo as ilustrações simbolizações do real que fazem mediação entre leitor e realidade (RAMOS, 2011), o ilustrador opta pela cor que mais aproxima o desenho da realidade do leitor. Ana Margarida Ramos (2010, p.18) aponta que, ao ilustrar um clássico, o ilustrador deve considerar as ilustrações mais antigas, que podem surgir junto ao texto, e, então, decidir se se distanciará delas ou se irá incorporar em sua linguagem. Se voltarmos ao primeiro livro analisado nessa dissertação, verificaremos uma correspondência entre as ilustrações da edição de 2002, da Cosac e Naify, e dessa edição de 2008 da Escala Educacional, revelando o cuidado do ilustrador quanto aos demais trabalhos já realizados para esse conto.

Figura 23: Ilustração de *Conto de escola*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.36-37).

Figura 24: Ilustração de *Conto de escola*.

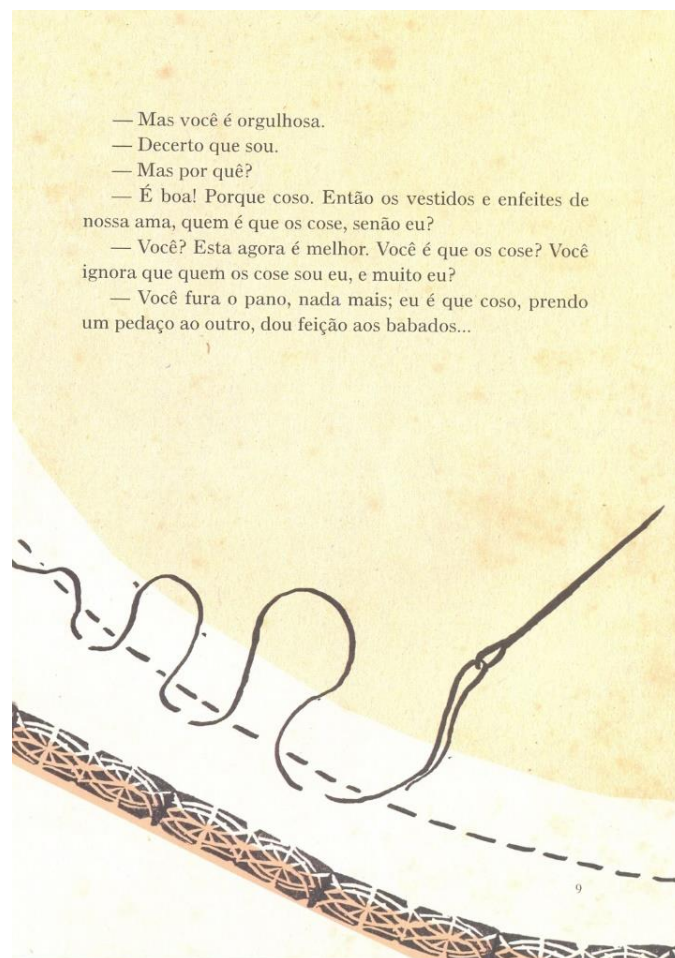


Fonte: Machado de Assis (2008, p. 26-27).

Por fim, o projeto de *Um apólogo* visa conferir às imagens um clima de ateliê de costura oitocentista e, para isso, foram realizadas pesquisas na internet sobre equipamentos de ateliês de costura e encontradas antigas fotografias de Vincenzo Pastore, as quais serviram de

inspiração a Vilela. As ilustrações acompanham o texto narrado, com natureza descritiva (CADEMARTORI, 2008), focando nas personagens-objetos, a agulha e a linha. Enquanto o texto verbal narra agulha e linha cosendo (ASSIS, 2008, p.08-09), o ilustrador retrata esse processo (ver FIGURA 25), auxiliando o jovem leitor a compreender o texto, em especial, se desconhecer o significado do verbo “coser”, termo não recorrente nos dias de hoje. O significado dessa e de outras palavras consta no glossário ao final do livro: “Coser – fazer trabalho de costura, costurar. Unir com pontos de agulha” (2008, s/n). Em virtude de ser um conto pequeno em extensão, a mancha gráfica em cada página é reduzida, o que não acarreta em problemas com a diagramação – os períodos e os parágrafos são finalizados antes de mudarem de página. Não há, portanto, quebra da sequência textual do período facilitando o fluir da leitura e assimilação das significações.

Figura 25: Ilustração e texto de *Um apólogo*.



Fonte: Machado de Assis (2008, p.09).

O modelo de projeto gráfico-editorial das obras publicadas em 2010 é o mesmo de 2008, o mesmo trabalho de criar livros com aparência antiga, cujas folhas aparentam estar infestadas por fungos, e o tom sépia com cores em ocre predomina por todos os livros. As ilustrações seguem o mesmo estilo e a mesma técnica que parece misturar xilogravura a desenhos rabiscados, rascunhados, todavia são mais ricos e cheios de detalhes (ver FIGURA 26). Assim como nas publicações de 2008, os livros apresentam paratextos finais que explicam o processo de criação do ilustrador Fernando Vilela e sua intenção de levar o leitor a mergulhar no universo do século XIX, mencionando seu estudo iconográfico e apresentando a fotografia de base para sua criação, retirada da Coleção do Instituto Moreira Salles. Basicamente é o mesmo texto da coleção anterior, com a diferença de ser mais enxuto em seu conteúdo e em seu título, “Sobre o ilustrador” e “Ilustrador, ilustrações e projeto gráfico”. Este último paratexto informa ao leitor aspectos sobre a técnica de usar um fundo de folhas infestadas por fungos e revela quais foram as fontes tipográficas usadas – *Bodoni Std Bold* usada no título e *Old Style 7* no corpo do texto – ambas originadas no século XIX e, portanto, aproximam as obras da época em que são ambientadas. Não podemos nos esquecer de mencionar o glossário que é uma das estratégias usadas pelos editores para diminuir a distância entre a narrativa de Machado e os jovens leitores (MARTHA, 2010).

Figura 26: Ilustração de *Uns braços*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.23).

Frisamos que a organização dos livros publicados em 2010 foi mais elaborada; podemos notar isso a partir de alguns exemplos. O primeiro deles diz respeito a todos os paratextos finais apresentarem o fundo da folha branco, processo que marcadamente separa a obra do escritor dos demais conteúdos acrescentados pela editora. Há também a dedicatória ao avô, todavia com a grande diferença de que Fernando Vilela se identifica como seu autor. Outro ponto é relativo ao texto da contracapa, que é igual em todas as quatro obras, posicionado no mesmo lugar, obedecendo a um padrão – diferente da coleção anterior, em que ocupava posições e padrões diferentes em cada um dos livros –, informando serem essas edições homenagens ao grande trabalho de Machado de Assis. Ressaltamos a atuação do mercado *crossover*, que, na ficha catalográfica, identifica o trabalho do editor de levar os livros a cruzar os limites engessados das literaturas adulta e infantil e juvenil (BECKETT, 2009) ao colocá-los na categoria “Literatura infantojuvenil”. Outra característica que demonstra o maior investimento nessas edições advém da presença de informações no dorso do livro – nome do conto, do autor e logomarca da editora –, as quais facilitam para o consumidor no momento de encontrar o livro em uma estante por exemplo.

Os quatro contos publicados são *A cartomante* (1884), *A causa secreta* (1885), *Uns braços* (1885) e *Umas férias* (1906), que, logo no primeiro contato, mostram maior investimento por parte da editora – suas capas são mais resistentes, com ilustrações mais marcantes e chamativas. Todas as imagens da capa seguem um padrão: são específicas de cenas focalizadas e ligadas diretamente ao seu título: *A cartomante* mostra a mão da cartomante segurando uma carta e várias outras dispostas sobre uma mesa; *A causa secreta* é ilustrada com metade do rosto de um dos personagens principais da trama, com um ar misterioso e sisudo como se estivesse espionando algo; *Uns braços* apresenta a imagem do braço desnudo de uma mulher por sobre uma mesa de café; e *Umas férias* tem em sua capa as pernas das crianças, como se estivessem caminhando. Todas elas se estendem pela contracapa. Há a forte presença da cor preta, seus títulos também são grafados em letras douradas, mas diferente da primeira coleção que eram apenas contornadas, essas são letras preenchidas de dourado, com alguns outros detalhes nos desenhos também nessa cor – um trabalho muito bonito e que prende a atenção dos leitores. Por todo o miolo dos livros, há mais ilustrações, maior exploração das cores, mais detalhes e fundos coloridos. Grande maioria das imagens são pretas e o fundo da ilustração é colorido, o que não quer dizer que não haja ilustrações coloridas. Existem páginas inteiramente ocupadas por desenhos, alguns se estendem por até duas; outras páginas são ocupadas apenas por textos, enquanto outras dividem espaço entre texto verbal e imagem. Quando dividem espaço, a mancha gráfica da

página é pequena, o que pode denotar a intenção do editor de enfatizar tal trecho ou apenas conferir dinamismo a leitura. No geral, as páginas que contêm ilustrações não vêm numeradas, o que pode prejudicar a leitura, sendo uma orientação a menos para o leitor se localizar na narrativa.

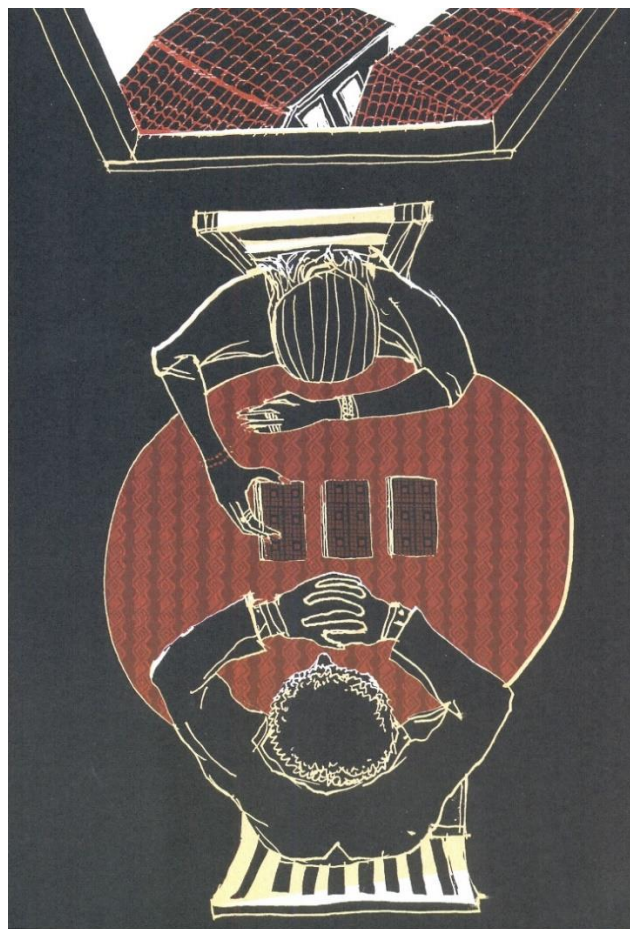
Ressaltamos questões concernentes a capa do livro *A cartomante*, que possui cores fortes, o vinho e o preto predominantemente, indicando ao leitor que se trata de uma história com uma grande tensão, ampliando as possibilidades de significação do leitor (RAMOS 2011) e preparando-o para o que está por vir. Nesse conto, as personagens são mais bem delineadas e detalhadas, revelando feições de alegria e de paixão, assim como raiva e desconfiança, exemplificadas pela ilustração das páginas 10 e 11 (ver FIGURA 27). Além disso, sugere ao leitor uma ideia que ainda não foi narrada – a imagem retrata o olhar apaixonado entre Rita e Camilo e, mais ao fundo, posicionado entre ambos, está Vilela, o marido traído, com ar de raiva, de quem sabe da traição, todavia, até então, o texto não havia revelado se Vilela sabia ou não sobre a deslealdade. O clima apreensivo sugerido na capa, volta a se instaurar quando Camilo decide visitar a cartomante, devido ao seu receio de ter sido descoberto por Vilela. A sala da cartomante é descrita como um ambiente de pouca luz e, por isso, o texto vem escrito em um fundo preto e, na página ao lado, vistos de cima, estão Camilo e a cartomante sentados à mesa (ver FIGURA 28). O jogo das cores contribui com a descrição do ambiente pouco iluminado, assim como cria uma tensão em relação ao que será revelado sobre o futuro de Camilo e Rita.

Figura 27: Ilustração de *A cartomante*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.10-11).

Figura 28: Ilustração de *A cartomante*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.27).

As páginas que apresentavam, predominantemente, um fundo claro, passam a ser carregadas de cores escuras; os personagens que antes eram coloridos são agora desenhados em preto. Apesar de ainda existirem cores mais alegres, como o azul e o verde, e de a narrativa contar-nos que está tudo aparentemente tranquilo, o escurecer das imagens propõe uma nova leitura, repleta de significações e pistas para o leitor atento; Ana Margarida Ramos (2010, p.13) garante que “a ilustração fornece pistas de leitura, mais ou menos claras”. De fato, ao final do enredo, descobrimos que o caminho pelo qual a ilustração conduz seu leitor culmina com Rita e Camilo sendo assassinados por Vilela; o que a narração tenta encobrir até o final, vai sendo revelado pelo ilustrador.

Em *A causa secreta* as ilustrações também desempenham a função de acompanhar o texto e reiterar a narrativa. Para a construção do seu trabalho, Fernando Vilela explora muito o fundo verde nos momentos que a ilustração se refere a inquietude e apreensão do conto, por exemplo ao retratar o velório da personagem Maria Luísa. Outro momento é o ápice final do enredo, em que o trabalho com as cores aliado ao trabalho de diagramação gera mais

expectativa e tensão no público, isso porque o texto por si só já deixa em suspenso o que terá acontecido, trata-se de um final aberto que fica à cargo da imaginação do leitor. O editor organizou esse final de maneira que o último período do conto fosse apresentado centralizado em uma folha de fundo verde e, na página ao lado, metade do rosto da personagem Fortunato ocupa parte da página, com ar grave, à espreita, espiando por trás da porta (ver FIGURA 29). A dúvida sobre o que Fortunato fará a seguir é instaurada pelo texto e ampliada pelo trabalho gráfico-editorial. É a mesma imagem presente na capa, que é desenvolvida com ar grave, cujas cores predominantes são fechadas e fortes, a saber o vinho e o preto. Visto se tratar de um conto com certo ar excêntrico, em que um dos personagens, Fortunato, encontra prazer no sofrimento alheio, inferimos que a composição da capa já funciona como um alerta ao público quanto a intenção da história.

Figura 29: Texto e ilustração de *A causa secreta*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.36-37).

Em contrapartida, a capa de *Uns braços* conta com uma variedade maior de tons que variam do vinho ao amarelo, conferindo mais leveza, mais claridade, apontando para uma história cujo enredo não apresenta tragédias e fatalidades. Por todo o miolo do livro, essa característica perdura; há variadas colorações dos fundos, desde o padrão de papel antigo,

passando pelo verde e azul, até chegar ao preto. Nesse caso, a presença do fundo verde está ligada a momentos em que a história revela a agitação e a confusão dos sentimentos de D. Severina, uma mulher casada, e Inácio, um garoto de 15 anos que está hospedado em sua casa. De fato, é um conto aparentemente mais romântico, em que D. Severina e Inácio se encantam um pelo outro, todavia, lembremos que se trata de um conto da fase madura de Machado, portanto o romantismo é subjugado pela realidade. Destacamos, pois, o trabalho gráfico-editorial concordante com o texto machadiano: suas ilustrações coloridas, com cores em equilíbrio para acompanhar um conto que não possui um clima pesado como os anteriores. Mencionamos o auge do conto grafado em letras brancas em fundo preto – esse é o único momento em que o editor lançou mão dessa cor para o fundo. Nesse caso, essa opção vem identificar a ousadia do ocorrido, em que D. Severina permite que seus desejos falem mais alto que sua razão e, enquanto Inácio dorme em sua rede, a mulher “[...] inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca” (ver FIGURA 30).

Figura 30: Ilustração de *Uns braços*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.30).

Constatamos, assim, que um mesmo conjunto de cores pode ser usado com finalidades diferentes, dependendo do trabalho que o ilustrador dará a elas em suas imagens. Apesar de serem desenhos riquíssimos em valor estético, que cooperam para diminuir a distância entre a audiência pretendida e Machado, salientamos que não existe uma relação marcada e de dependência entre o texto verbal e as imagens; são contos que não necessitam delas para a constituição da narrativa, que subordina as imagens (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Portanto, torna-se compreensível a ideia de mesmas cores e um mesmo estilo de ilustrações serem empregadas com sentidos tão diferentes.

O último livro da Coleção Machado de Assis, *Umas férias*, é narrado por um garoto de onze anos, e toda a história é contada a partir de sua perspectiva. O que nos leva a crer que esse seja o principal motivo pela presença de ilustrações tão mais coloridas em relação aos demais contos. Logo na capa, uma das responsáveis por cativar o público *crossover* (BECKETT, 2009), é possível notar uma leveza e equilíbrio das cores – a presença marcada do laranja, uma cor quente que nos remete à animação e agitação da infância. A ilustração das páginas 12 e 13 (ver FIGURA 31) representa a imaginação do garoto, que fantasia sobre o motivo de ele e a irmã terem sido retirados de sala no meio da aula. Com o desenrolar da história, descobrimos que o motivo não se aproxima nem um pouco a férias ou festa como imaginavam as crianças, pelo contrário, trata-se da morte de seu pai. Para retratar o momento de tristeza e luto, usa-se o fundo preto com detalhes em verde – enterro e alguns momentos depois da morte, devido à falta do pai. Logo em seguida, o livro fica com cores mais leves novamente, por se tratar da história de um garoto travesso, que continua com a mesma postura mesmo depois de sua perda lastimável. Reconhecemos a travessura do garoto por suas atitudes; ainda que não vá à escola, precisava estudar em casa, e, em momentos como esse, ele revela fazer o seguinte: “Usava um recurso que recomendo aos preguiçosos: deixava os olhos na página e abria a porta à imaginação” (ASSIS, 2010, p.26). Apesar da tristeza, continua sendo um garoto traquina. E, ao fazer prevalecer o colorido, ilustrador e editor valorizam o texto machadiano e trabalham em conjunto com ele para levar ao seu público-alvo um livro atraente e que o alcance.

Figura 31: Ilustração de *Umas férias*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.12-13).

3. 6 O Delírio – Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas

A obra *O Delírio – Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada em 2010 pela editora Companhia das Letrinhas, é um livro que tem uma característica bastante diferente de todos os outros livros analisados nessa dissertação. Isso porque a editora investiu em um trabalho de redução e supressão, mencionado por Beckett (2009) como um dos recursos usados por editores e autores para que a obra se torne uma literatura *crossover* e, assim, alcance o público infantil e juvenil. *O Delírio* é o título de um dos capítulos do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, lançado em 1881, um marco na vida artística de Machado de Assis, pois essa é sua obra mais original e ousada, que mostra diferenças em sua produção, como geralmente a crítica a vê: a fase romântica e a fase realista, chamada de fase madura. A editora Companhia das Letrinhas, criada em 1992, é um dos segmentos do Grupo Companhia das Letras e propõe a edição de livros destinados à audiência infantil e juvenil.

A editora Companhia das Letras foi fundada em 1986, por Luiz Schwarcz e Lilia Moritz Schwarcz, cujo foco primeiro era a literatura e as ciências humanas, prezando sempre pela qualidade do texto, das traduções e, também, do projeto gráfico e acabamentos dos livros. Ao se aliar à editora Objetiva, no ano de 2015, surgiu o Grupo Companhia das Letras, possuindo um acervo expressivo de escritores e poetas brasileiros e estrangeiros e conta com

16 selos, sendo a Companhia das Letrinhas um deles, voltados para diversos segmentos. Ilustração e projeto gráfico do livro são de Marilda Castanha⁴⁶, nascida em Belo Horizonte, formada em belas artes pela UFMG. Trabalha com ilustrações de livros desde 1987. Já ilustrou a identidade visual da marca L'Occitane; ilustra, desde 2013, a coluna de Marisa Lajolo “Ora direis, escutar palavras”. Além de ilustrar, Castanha é também autora. Considerou um verdadeiro “delírio” ilustrar o capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que vê como um texto arrebatador. Ao final do livro, a seção “Sobra a ilustradora” dá voz a ilustradora que afirma o seguinte: “O desafio de ilustrar um texto que por si só é riquíssimo em imagens ao mesmo tempo me perseguia e assustava [...]. Ia apenas tentar traduzir, com pincéis e tintas, uma leitura pessoal” (CASTANHA, 2010, p.47).

O livro analisado tem uma peculiaridade de livros destinados a crianças: o formato (ALMEIDA, 2015). Trata-se de um livro com formato horizontal, comum a livros infantis porque possibilita uma maior amplitude das ilustrações, o que não significa que não possa alcançar o jovem. Isso posto, afirmamos que esse formato contribui muito para a construção de sentidos do livro, as ilustrações se estendem pelas páginas, em alguns casos, por duas delas, a deixar a imagem mais extensa. A “redução dos séculos” narrada por Brás Cubas é ilustrada nas páginas 26 e 27 do livro (ver FIGURA 32), ocupando todas as duas como uma extensa linha do tempo, auxiliando na assimilação da ideia do desfilar dos séculos. Nas páginas seguintes, são ilustradas pequenas cenas semelhantes a fragmentos, os quais dão a sensação de serem *flashes* daquilo que fora presenciado pelo narrador.

⁴⁶ Marilda Castanha ilustradora [blog]. Disponível em: <<http://marildacastanhailustradora.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

Figura 32: Ilustração de *O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas*.

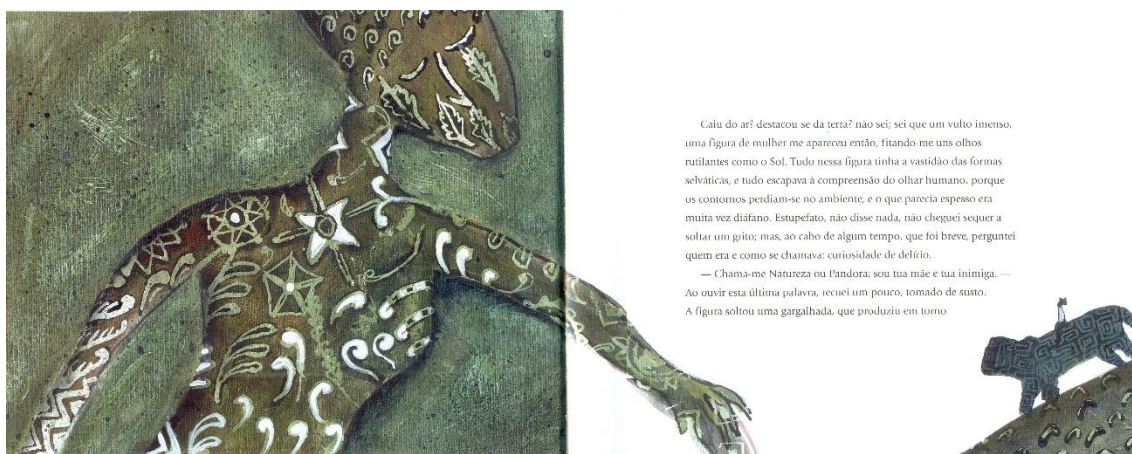


Fonte: Machado de Assis (2010, p.26-27).

As imagens foram feitas com técnicas de pintura e são belíssimas, com predominância das cores azul e verde ao retratarem o delírio, e a presença do marrom ao voltar à realidade. O papel couché conserva a nitidez. A mistura do verde e do azul aliados às figuras grandes e, em alguns momentos, disformes constrói a ideia de sonho – o delírio é, pois, simbolizado por meio de imagens surreais. Não ficam presas ao espaço de uma página e, ao se estenderem pela segunda, não a ocupam por inteiro necessariamente – se estendem conforme a necessidade de representação (ver FIGURA 33). Mesmo tratando-se de um formato de livro que visa, a princípio, ao público infantil, seu público é ampliado também pela qualidade das imagens, as quais representam uma mistura de traços figurativos – reconhecidos no mundo – e abstratos – a certa distância da realidade (RAMOS, 2011, p.147) – ambos construindo uma ideia abstrata, tornando real e visível o que não é palpável: o delírio. Carregam em si significações que vão além do próprio texto escrito e agregam valor e sentidos para o leitor. Como exemplo temos a ilustração da página 31 (ver FIGURA 34), que é semelhante a uma roda da fortuna, cujo centro é ocupado por um olho preso em uma gaiola, como se o ser humano estivesse enredado e preso a ela, como se o próprio destino estivesse designado a presenciar a cobiça, a cólera, a inveja, a enxada e a pena, a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza e o amor, todos afligindo e destruindo o ser humano, como Machado de Assis escreve a essa altura do romance:

Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome. A vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo (ASSIS, 2010, p.30).

Figura 33: Ilustração de *O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.18-19).

Figura 34: Ilustração de *O delírio - Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas*.



Fonte: Machado de Assis (2010, p.31).

Algumas das páginas não apresentam sequer uma imagem, todavia, devido à mancha gráfica pequena em cada delas, à fonte tipográfica grande e à separação dos parágrafos nas páginas, enfim, todo o *design*, há uma interferência positiva na assimilação do texto. De acordo com Cademartori (2008, p.92), o editor propõe orientações, por meio da diagramação, que podem tornar a leitura dinâmica ou cansativa. No caso de *O Delírio*, o trabalho realizado por Marilda Castanha permite uma leitura fluida, sem quebra da linearidade da história. Outro

aspecto de relevante para a assimilação do narrado é o prefácio de Isabel Lustosa⁴⁷, intitulado “O delírio de Brás Cubas e a viagem de Machado”, que aborda um pouco sobre a vida de Machado (informações como ser mulato, epilético e nunca ter saído do Rio de Janeiro) e seu estilo de escrita: “*como* ele conta suas histórias” (LUSTOSA, 2010, p.05).

Sua importância advém da contextualização quanto ao livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, incluindo o ano original de publicação (1881), um resumo de seu enredo, com informações sobre as características psicológicas do protagonista e a acidez e ironia que há por trás da história de Brás Cubas, bem como um destaque para o que fez dessa obra um texto fascinante: a forma como Machado escreve. Para isso, a pesquisadora lança mão de uma linguagem atual próxima ao público infantil e juvenil: “levando uma vida de playboy internacional” (LUSTOSA, 2010, p.05). Faz, também, um breve resumo do próprio capítulo tema da publicação e afirma que se trata de um tipo de viagem através da criatividade machadiana e por questões filosóficas sempre presentes em seus escritos, podendo diminuir, dessa forma, a distância entre jovens leitores e a narrativa machadiana.

Embora o prefácio permita ao leitor ir ao encontro do escritor, não há um glossário, recurso que facilitaria a compreensão de termos não tão usados corriqueiramente, como “lascivo” e “voluptuosidade”. O livro como um todo não se ressentia dessa ausência, pois os paratextos o contextualizam, tanto na obra em que o capítulo foi originalmente escrito, como em seu universo social. Ao final há uma seção, intitulada “Sobre o autor”, apresentando uma breve biografia de Machado de Assis e sua obra, e outra denominada “Sobre a ilustradora”, brevíssima menção sobre Marilda Castanha, sua formação e suas considerações sobre a experiência de ilustrar esse livro. Por fim, a quarta capa informa a respeito do autor e a maneira inventiva como escreve, além de dar um forte incentivo para que o leitor leia o livro para conhecer a obra de Machado de Assis; outrossim o encoraja a ler outras obras do autor:

Machado de Assis é com certeza um dos maiores escritores brasileiros. Escreveu histórias de uma maneira tão original e interessante que, assim que acabamos um livro seu, queremos ler mais. Se você ainda não conhece a obra de Machado, poderia muito bem começar por este “O delírio”, o sétimo capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, um dos livros mais importantes do autor. Extremamente inventivo e fantástico, como um bom delírio deve ser, e ricamente ilustrado pela artista Marilda Castanha, é uma ótima introdução ao nosso grande escritor (2010, contracapa).

⁴⁷ Nascida em 1955, em Sobral no Ceará, Isabel Lustosa é pesquisadora e escritora, doutora em Ciência Política pelo IUPERJ.

O mercado *crossover* atua na reembalagem dessa obra, de maneira a comprovar a afirmação de Beckett (2009) em relação aos editores contribuírem para o estabelecimento da nova tendência *crossover* – livros infantis são lançados para adultos, assim como livros de adultos são reendereçados para crianças e jovens. Como já mencionamos, uma série de obras machadianas são reestruturadas para corresponderem aos desejos dos mais jovens leitores. O forte investimento na materialidade desse livro publicado pela Companhia das Letrinhas revela o público que intenciona alcançar, a sua embalagem é claramente destinada à audiência juvenil. Não apenas a transmigração acontece, como também a simbolização da realidade abstrata. Cada imagem, cada ilustração do delírio do protagonista dá ao seu jovem leitor a oportunidade de representar o abstrato, de simbolizar o que é real, mas não é palpável. O imaginário infantil, então, continua em seu ciclo de transferências do “eu” para o objeto, e do objeto para o “eu”, assim, a criança se constitui (EAGLETON, 2001).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, percorremos um caminho que nos levou à atuação do mercado editorial em obras machadianas de maneira a fazê-las chegar até as mãos de leitores distintos dos pretendidos inicialmente por Machado de Assis. Para tanto, voltamos nossos olhos para a década de 1970, período em que a indústria cultural desponta no cenário e passa a atuar maciçamente nas produções artísticas. Segundo Bourdieu (2015), a reprodução em série, relação direta entre imprensa e livro, é afetada pela indústria cultural, que amplia a extensão do público. Seu interesse mercadológico põe em circulação, para leitores diversos, livros que antes se restringiam à camada vista como intelectual. A efemeridade e a reprodutibilidade em larga escala são características do mercado, que encontra consumidores ávidos para seus produtos.

Na intenção de ampliar ainda mais seu público consumidor, editores e livreiros encontram no fenômeno *crossover fiction* um instrumento que possibilita que um mesmo livro seja destinado a leitores separados tradicionalmente: adultos e crianças. Como visto, tal fenômeno foi recentemente estudado pela teórica Sandra Beckett (2009), que garante ser esse um processo antigo, mas que despontou por volta dos anos 2000, devido ao grande sucesso dos livros de J.K. Rowling. Ávido pelo aumento de seus consumidores, o mercado do livro começou a investir fortemente na literatura capaz de romper as barreiras entre públicos. Sem dúvida, as obras literárias são controladas pelo jogo mercadológico, mas não podemos negar o grande acesso à literatura de qualidade que esse movimento proporcionou.

O intenso trabalho de reendereço dos textos machadianos leva as editoras a investirem em traduções, adaptações e em alterações gráfico-editoriais. Obras escritas por Machado de Assis são deliberadamente vendidas como livros infantis e juvenis, por vezes, sofrendo apenas alterações materiais. A partir de um levantamento feito das edições publicadas no período compreendido entre 2000 e 2015, encontramos diversos trabalhos realizados pela indústria do livro. Visto que nosso foco se deteve sobre aquelas que transpuseram as barreiras a partir da alteração apenas de projetos gráficos-editoriais, os quais mantiveram o texto em sua integralidade, sofrendo apenas correções ortográficas, compusemos nosso *corpus* com 14 títulos publicados nos anos de 2002, 2008 e 2010.

As análises de uma série de características gráficas comandadas pelo mercado nos permitiram averiguar como as editoras trabalham para diminuir a distância existente entre o leitor juvenil e infantil e o escritor oitocentista. O grande investimento em paratextos que

sanassem dúvidas acerca de quem foi Machado e das características de seu estilo de escrita foi notável, assim como o trabalho artístico com as ilustrações que, em sua maioria, ampliam as possibilidades de sentidos que o leitor pode construir. Não podemos nos esquecer daqueles trabalhos editoriais que, ao investirem numa literatura que possa ser considerada *crossover*, acabam por exagerar em sua expressividade e conseguir o efeito inverso, proporcionando leituras rasas e um projeto gráfico poluído.

Lembremos daquelas edições em que as ilustrações foram elaboradas a partir de técnicas de pintura. Além de ser um trabalho que proporciona ao leitor o contato com outras manifestações artísticas além da literária, agrega valor estético ao objeto. Tais ilustrações, encontradas em livros como *Conto de escola* (editora Cosac Naify), *Umás férias* (editora DCL) e *O delírio – VII capítulo de Memórias póstumas de Brás Cubas* (editora Companhia das Letrinhas), como vimos, não têm por função apenas acompanhar o texto verbal, mas sim funcionam como um recurso de reiteração do sentidos, de ampliação das significações e, também, de preparação, fornecendo pistas ao leitor atento (RAMOS, G., 2011). Muito embora o conto machadiano tenha sido escrito sem a necessidade de imagens, o trabalho de ilustradores se mostra, portanto, imprescindível ao lidarmos com o público infantil e juvenil.

Em contrapartida, algumas publicações, por visarem leitores crianças e jovens, acabam por exagerar nos projetos gráficos-editoriais, infantilizando o traçado de seus desenhos, acrescentando paratextos não para esclarecer aspectos do conto ou sobre Machado de Assis, mas para convencer o leitor a consumir tal publicação. O fato é que esses recursos – prefácios, comentários e notas – ao invés de possibilitarem a esse leitor o acesso ao trabalho machadiano, oferecem uma leitura pronta e simplificada, retirando quase que completamente do leitor a oportunidade de fazer sua própria leitura e suas inferências. Devido a isso, reiteramos que, em alguns casos, o investimento material para que a obra cruze as fronteiras dos públicos pode levar a perda de seu valor como bem simbólico (BECKETT, 2009).

A partir das análises e discussões, notamos pelo menos três vertentes de ilustrações presentes nesses trabalhos de editoração que possibilitam a transmigração da fronteira da ficção. Essas vertentes tratam-se de traços semânticos não propostos pelo autor, além de carregar a função de serem uma espécie de rubrica do ilustrador, como afirma Ana Margarida Ramos (2010). As categorizamos em suspense, histórica e infantilizada.

Algumas das obras, como a *Missa do galo* ilustrada por Fernando Vilela, carregam um traçado de suspense que propõem sentidos que não estão postos no texto de Machado. Sabemos que não há essa intenção por parte do escritor, mas as imagens carregam força expressiva, tensão e medo criados por meio do trabalho com as cores; a combinação da cor,

com a feição e a proporção das personagens, o emprego de sombras, todos esses aspectos são capazes de criar um clima que desperta a atenção do jovem leitor e o transporta a um universo criado pelo ilustrador.

Há também uma tendência de levar as ilustrações, e conseqüentemente a obra, por um caminho histórico, de representatividade de pessoas e espaços do século XIX. Existe uma valorização da questão histórica, não só para ilustrar, mas também para interpretar. Assim, o ilustrador intenta mergulhar seu leitor no Rio de Janeiro oitocentista, lançando mão da tonalidade sépia, cores amareladas e tom ocre; traços não delineados, com técnicas artísticas como a pintura e a xilogravura; móveis, vestimentas e casas feitos com base na realidade dos anos em que foram escritos tais textos.

Por fim, a vertente infantilizada, com traços figurativistas, carregados de informações e cores vivas, com exagero na força expressiva. São desenhos que acabam por disputar a atenção do leitor e simplificam a leitura, ao ponto de torná-la rasa. A tentativa de alcançar um público da tenra idade acaba por criar quase um abismo entre a qualidade estética do texto verbal e do texto imagético. Mas essa, assim como as duas outras, são vertentes adotadas pelos artistas que procuram oferecer aos jovens leitores aquilo que pode ser mais atrativo e cooperar com o cruzamento da narrativa.

Este trabalho pretende contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre literatura infantil e juvenil sob a perspectiva do *crossover fiction*. Em se tratando de um fenômeno pouco estudado, esperamos despertar o interesse de pesquisadores e estudantes da área tanto no sentido de se atentarem ao fato de ser um processo cada vez mais explorado pela indústria do livro, como pela importância que ele tem ao viabilizar que um mesmo texto seja acessível a diferentes públicos, os quais têm suas fronteiras cada vez menos nítidas. E diferente dos críticos, que pensavam que a cultura morreria ao chegar a cada vez mais sujeitos, percebemos que, apesar do interesse econômico que certamente move o mercado, a literatura de qualidade tem sido amplamente difundida, embora continuem sendo publicadas obras que não primam pelo valor estético, tanto no que se refere aos aspectos literários, quanto aos elementos que dizem respeito ao projeto gráfico, notadamente, as imagens.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Indústria Cultural e Sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução Julia Elisabeth Levy *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, L. A. O dono da história. In: ASSIS, M. de. **Umas férias**. 1. ed. São Paulo: DCL, 2008. p. 04-05.

AGUIAR, V. T de; MARTHA, A. A. P. Poesia Infantil e Juvenil Contemporânea. In: SILVA, M.; NAVAS, D.; FERREIRA, E. A. G. R. (Org.). **Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade**. São Paulo: Big Time Editora Ltda., 2017. p. 117-140.

ALMEIDA, C. S. de. **Reformas de um projeto gráfico: uma análise da coleção do Sítio do Picapau Amarelo em três tempos**. 2015. 191 f. (Dissertação Mestrado em Comunicação Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2015.

ASSIS, M. de. **A agulha e a linha: Um apólogo. Projeto editorial, organização e comentários Alberto Guerra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2008.

_____. **A cartomante**. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

_____. **A causa secreta**. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

_____. **Conto de escola**. Ilustração e projeto editorial Nelson Cruz. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. **Conto de escola**. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. **Missa do galo**. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. **Noite de almirante**. Projeto editorial, organização e comentários Alberto Guerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2008.

_____. **O delírio**: Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas. Ilustração e projeto gráfico Marilda Castanha. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

_____. **O espelho**. Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. **O espelho e outros contos machadiano**. Organização Ivan Marques. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2008.

_____. **Um apólogo.** Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. **Umás férias.** Ilustração Odilon Moraes. 1. ed. São Paulo: DCL, 2008.

_____. **Umás férias.** Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

_____. **Uns braços.** Ilustração Fernando Vilela. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

BABY, G. Por qué la literatura infantil es el sector más creativo (y vendedor) del mercado editorial. In: **Para La Nación.** Julio, 2017. Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/2040359-grandes-libros-para-pequenos-lectores>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

BATISTA, I. M.; ARAÚJO, R. B. Juventude e Indústria Cultural: a produção de bens culturais em massa na era da globalização. In: **X Seminário do Trabalho: Trabalho, Crise e Políticas Sociais na América Latina, 2016, Marília – SP.** Anais do Seminário do Trabalho, 2016. v. 1. p. 1157-1170. Disponível em: <http://www.canal6.com.br/x_sem2016/artigos/9A-07.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2017.

BAUMAN, Z. **Globalização: as consequências humanas.** Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BECKETT, S. **Crossover fiction: global and historical perspectives.** New York: Routledge, 2009.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 47. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Tradução Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CADEMARTORI, L. Para não aborrecer Alice: A ilustração no livro infantil. In: PAIVA, A.; SOARES, M. (Org.). **Literatura Infantil: políticas e concepções.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 79-90.

CAMARGO, L. Para que serve um livro com ilustrações?. In: JACOBY, S. (Org.). **A Criança e a Produção Cultural: Do brinquedo à literatura.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 273-301.

CARVALHO, D. B. A. de. A literatura infantil e juvenil e o mercado cultural: processo de antologização em coleções de adaptações literárias. In: AGUIAR, V. T de; CECCANTINI, J. L. (Org.). **Teclas e dígitos: leitura, literatura & mercado.** 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. v. 1. p. 209-223. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/sistema-estadual-de-bibliotecas-publicas/leituras-recomendadas/Antologias%20literarias%20infantis.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2017.

CASH, T. S. H. **La manipulación textual em la traducción de literatura *crossover***. 2014. 130 f. (Dissertação Mestrado em Tradução Inglês-Espanhol) – Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional, Costa Rica. 2014.

CAVALLO, G.; CHARTIER, R. **História da leitura no mundo ocidental 2**. Tradução Cláudia Cavalcanti, Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1999.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, R. O mundo como representação. In **Revista das revistas**. Estudos Avançados, v. 5, n. 11, 1991, p.173-188. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Tradução Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. 1. ed., 1994.

_____. **Práticas de leitura**. Tradução: Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CRUZ, N. Nelson Cruz. In: ASSIS, M. de. **Conto de escola**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco. 2. ed., São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **Teoria da literatura: Uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Tradução Pérola de Carvalho. 1. reimpr. da 7. ed., 2011, São Paulo: Perspectiva, 2015.

ESCARPIT, R. **Lo literário y lo social**. Madrid: Edicusa, 1974.

FAJARDO, A. Machado de Assis para jovens leitores: processos de adaptação. In EAIC – ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 19., 2010, Guarapuava. **Anais do evento...** Guarapuava: UNICENTRO, 2010. Disponível em: <<http://anais.unicentro.br/xixeaic/#tabs-2>>. Acesso em: 03 ago. 2017.

FARACO, C. Um mundo que se mostra por dentro e se esconde por fora. In: STEFANI, Deomira (Org.). **Machado de Assis Contos**. São Paulo: Ática, 1999.

FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira; Margarida dos Anjps. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. p.2272.

FERREIRA, N. S. A. Um estudo das edições de *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles. In: **Pro-Posições**, Campinas. v. 20. n. 2 (59). maio/ago. 2009. p.118-203.

GOLDMANN, L. **A criação cultural na sociedade moderna**. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GUERRA, A. Alguns retalhos de mim. In: ASSIS, M. de. **A agulha e a linha**: Um apólogo. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2008, p.03.

GUIMARÃES, H. de S. **Os leitores de Machado de Assis**: O romance machadiano e o público de literatura no século 19. 15 de janeiro de 2001. 438 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001.

_____. Prefácio: Um monumento chamado Brás Cubas. In: SENNA, M. de; DIEGO, M. (Org.). **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 314-336.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia**. vol. único. Tradução Silêda Steuernagel, Paulo Mendes Campos. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LUSTOSA, I. O delírio de Brás Cubas e a viagem de Machado. In: ASSIS, M. de. **O delírio**: Capítulo VII de Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010. p. 05-07.

MARQUES, I. Humor e desencanto. In: ASSIS, M. de. **O espelho e outros contos machadianos**. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2008.

_____. Machado de Assis – vida e obra. In: ASSIS, M. de. **O espelho e outros contos machadianos**. 1. ed. São Paulo: Scipione, 2008.

MARTHA, A. A. P. Mercado editorial e efeméride: Machado de Assis para jovens leitores. In: CIELLA – CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS NA AMAZÔNIA, 2, 2009, Belém. **Anais...** Belém: UFPA, vol. 1, 2010. p.67-75.

MORAES, O. O ilustrador. In: ASSIS, M. de. **Umas férias**. 1. ed. São Paulo: DCL, 2008. p. 39.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado: Palavras e Imagens**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PINHEIRO, M. G. B. **Uma leitura do romance *A vida no céu*, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de *crossover fiction***. 2015. 79 f. (Dissertação Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro. 2015.

RAMOS, A. M. **Literatura para a infância e ilustração: Leituras em diálogo**. Porto: Tropelias & Companhia, 2010.

RAMOS, A. M. Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. In: **O álbum na literatura infantil e juvenil (2000-2010)**. RECHOU, B. R.; LÓPEZ, I. S.; RODRÍGUEZ, M. N. (Org.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, S.A., 2011. p. 13-40.

RAMOS, A. M.; NAVAS, D. Narrativas Juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira. In: **Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil**. ISSN 2386-7620. n. 2, 2015. p. 233-256.

RAMOS, G. **A imagem nos livros infantis: Caminhos para ler o texto visual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SARAIVA, F. O.; COUTINHO, F. M. A. Literatura infantil fractal e mercado editorial: lições contemporâneas. In: **Via Atlantica**. n. 20. dez. 2011. p. 125-134. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50794/54895>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

SANDRONI, L. Um pouco de história sobre a ilustração de livros para crianças no Brasil. In: **A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil. The Art of Book Illustration fo Children and Young People in Brazil**. SERRA, E. (Org.). Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. p. 13-15.

SILVA, S. A. **Ideologia, educação e literatura: a indústria cultural na interface com a formação da criança**. 2012. 148 f. (Tese Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2012.

TODOROV, T. **A Literatura em Perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VILELA, F. Sobre o projeto e as ilustrações da Coleção Machado de Assis. In: ASSIS, M. de. **Missa do galo**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

_____. O ilustrador e seu processo de criação. In: ASSIS, M. de. **Missa do galo**. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

- WITMANN, R. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?. In **História da leitura no mundo ocidental 2**. Tradução Cláudia Cavalcanti, Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares São Paulo: Ática, 1999.
- ZILBERMAN, R. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, s/n, jan./jun. 2008. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006>.
Acesso em: 12 dez. 2017.

ZUZA, J. O fenômeno *crossover fiction* e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor. In: **Impossibilia**. ISSN 2174-2464. n. 8, 2014. p. 86-103