

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

NATHALIA COSTA ESTEVES

HERÓIS EM TRÂNSITO:
NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES

MARINGÁ – PR
2011

NATHALIA COSTA ESTEVES

**HERÓIS EM TRÂNSITO:
NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES**

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

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

MARINGÁ – PR
2011

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

E79h Esteves, Nathalia Costa
Heróis em trânsito : narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades / Nathalia Costa Esteves. -- Maringá, 2011.
146 f.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Alice Áurea Penteado Martha.
Dissertação (mestrado em Letras)--Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

1. Literatura juvenil. 2. Narrativa juvenil contemporânea. 3. Literatura - Estética da Recepção - Teoria do Efeito. 4. Sociologia da leitura. 5. Identidade juvenil - Formação. I. Martha, Alice Áurea Penteado, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22.ed. 809.89283

NATHALIA COSTA ESTEVES

**HERÓIS EM TRÂNSITO:
NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES**

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

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

Aprovado em **05 de julho de 2011**.

BANCA EXAMINADORA

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

Profa. Dra. Rosa Maria Graciotto Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM

Prof. Dr. João Luis C. T. Ceccantini
Universidade Estadual Paulista – Unesp/Assis - SP

**Àquela que sempre me contava histórias que me fizeram sonhar e descobrir quem sou:
minha querida avó Aurora.
Saudades.**

Agradeço:

Aos meus pais, por tudo que eles são para mim e por todo apoio que sempre me deram.

Aos meus queridos avós.

À professora Alice, que tanto me ensina sobre a literatura e sobre a vida.

À minha tia e madrinha, Leni, por todo carinho e dedicação à nossa família.

Aos meus amigos, pela paciência de me entenderem todas as vezes que dizia que não podia estar com eles porque precisava estudar.

Ao professor João Luís Ceccantini e à professora Rosa Maria Graciotto Silva, pelas contribuições indispensáveis para o término desse trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa que foi muito importante para a realização da pesquisa.

**Tenho apenas duas mãos
E o sentimento do mundo...**

Carlos Drummond de Andrade

**Não sejas o de hoje.
Não suspires por ontens...
não queiras ser o de amanhã.
Faze-te sem limites no tempo.
Vê a tua vida em todas as origens.
Em todas as existências.
Em todas as mortes.
E sabes que serás assim para sempre.
Não queiras marcar a tua passagem.
Ela prossegue:
É a passagem que se continua.
É a tua eternidade.
És tu.**

Cecília Meireles

RESUMO

Nesta dissertação, considerando que os estudos sobre a literatura juvenil ainda veem essa produção como subgênero atrelado à literatura infantil, procuramos, com o apoio de pesquisadores e escritores, estabelecer como se dá a construção da identidade juvenil em narrativas brasileiras contemporâneas, em um *corpus* de treze narrativas, cujos escritores são: Caio Riter, Eloí Elisabete Bocheco, Fernando Bonassi, Heloisa Prieto, Índigo, Ivan Jaf, Jorge Miguel Marinho, Laura Bergallo, Luís Dill e Mario Teixeira. A fundamentação teórica do trabalho alicerçou-se, no que concerne à teoria literária, nos estudos de Antonio Candido (1972, 1965, 1970), na Teoria da Recepção, de Hans Robert Jauss (1967), na Teoria do Efeito, de Wolfgang Iser (1976), com o apoio de outras áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Psicologia e a História. Nessa perspectiva, a contribuição de, entre outros teóricos, Manuel Castells (2003), Obiols (2006, 2008), Robert Darnton (1986, 1993), Robert Escarpit (1974), Luís Antonio Groppo (2000) e Stuart Hall (2006) foi de grande valia para que pudéssemos alcançar nosso objetivo: observar as representações juvenis e a busca por uma identidade nas narrativas analisadas. Percebemos que, independentemente do tema, todas as narrativas apresentaram modos diversos de representação da juventude e diferentes maneiras encontradas pelos personagens para abandonar a infância e caminhar em direção ao mundo adulto. Nesse percurso de amadurecimento, os personagens enfrentaram seus medos e suas dúvidas, cometeram erros e acertos. A representação de grupos ou “tribos” juvenis urbanas é uma constante no *corpus*, que tem como cenário, exclusivamente, as cidades; por ser composto de narrativas contemporâneas que refletem o ambiente sociocultural do século XXI, observamos, no *corpus* analisado, a dificuldade que os jovens encontram – inseridos no chamado ambiente pós-moderno – em construir sua individualidade e identidade: problemas com a autoestima, o consumismo exacerbado e as novas estruturas familiares são alguns dos temas presentes.

Palavras-chave: Literatura juvenil; Narrativa juvenil contemporânea; Teoria da Recepção e do Efeito; Sociologia da Leitura; Formação da identidade juvenil.

RESUMEN

En esta disertación, considerando que los estudios sobre la literatura juvenil aún ven esa producción como subgénero enlazado a la literatura infantil, procuramos con el apoyo de investigadores y escritores, establecer como es la construcción de la identidad juvenil en narrativas brasileñas contemporáneas, en un *corpus* de trece narrativas, cuyos escritores son: Caio Riter, Eloí Elisabete Bocheco, Fernando Bonassi, Heloisa Prieto, Índigo, Ivan Jaf, Jorge Miguel Marinho, Laura Bergallo, Luís Dill y Mario Teixeira. El fundamento teórico del trabajo se consolidó por medio de la teoría literaria, en los estudios de Antonio Candido (1972,1965,1970), en la Teoría de la Recepción, de Hans Robert Jauss (1967) , en la Teoría de Efecto, de Wolfgang Iser (1976), con el apoyo de otras áreas del conocimiento, como la Sociología, la Psicología y la Historia. En esa perspectiva, la contribución de, entre otros teóricos, Manuel Castells (2003), Obiols (2006, 2008), Robert Darnton (1986,1993), Robert Escarpit (1974), Luís Antonio Groppo (2000) y Stuart Hall (2006) fue de gran valor para llegar a nuestro objetivo: observar las representaciones juveniles y la búsqueda de una identidad. Percibimos que, independientemente de la temática, todas las narrativas presentaron modos diversos de representación de la juventud y diferentes formas encontradas por los personajes para abandonar la niñez y caminar hacia el mundo adulto. En esa trayectoria de maduración, los personajes enfrentaron a sus miedos y a sus dudas, cometieron errores y aciertos. La representación de grupos o “tribus” juveniles urbanas es una constante en el *corpus*, que tiene como escenarios, exclusivamente, las ciudades; por ser compuesto de narrativas contemporáneas que reflejan el ambiente sociocultural del siglo XXI, observamos en el *corpus* analizado, la dificultad que los jóvenes encuentran – inseridos en el llamado postmoderno – en construir su individualidad e identidad: problemas con la autoestima, el consumismo exagerado y las nuevas estructuras familiares son algunas de las temáticas presentes.

Palabras clave: Literatura juvenil; Narrativa juvenil contemporánea; Teoría de la Recepción y del Efecto; Sociología de la Lectura; Formación de la identidad juvenil.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	09
1.1 Justificativa	13
1.2 Objetivos	14
1.3 Metodologia	14
1.4 Estado da questão	16
2 O LUGAR DO JUVENIL NO SISTEMA CULTURAL	21
2.1 Identidade e juventude: quem são os jovens representados na narrativa juvenil?	21
2.2 Literatura juvenil: especificidades	40
2.2.1 O adjetivo em questão	40
2.2.2 A narrativa juvenil brasileira contemporânea: um panorama	43
2.3 Literatura juvenil e indústria cultural	45
2.4 Teoria da recepção e teoria do efeito	54
3 NARRATIVA E IDENTIDADE JUVENIL	63
3.1 Autores e obras	63
3.2 Narrativas	66
3.3 Projetos gráficos	73
3.4 Temáticas	82
3.5 Ambientação: o espaço e o tempo	89
3.6 Linguagem	92
3.7 Narradores	111
3.8 Personagens e construção da identidade na juventude	128
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
5 REFERÊNCIAS	142

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O gênero literário denominado “infantojuvenil” está entre os mais recentes. Surgiu no final do século XVII e início do século XVIII como um dos resultados ou necessidades das Revoluções Burguesa e Industrial.

O passo inicial da literatura para crianças e jovens foi dado pelo francês Charles Perrault (1628-1703), que reuniu vários contos populares europeus e orientais transmitidos, até então, oralmente, e os adaptou ao universo infantil. Seus textos revelam uma preocupação com o didático e com a moral e se caracterizam por ser uma literatura ligada aos interesses burgueses e aos preceitos do cristianismo. Depois dele, os alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1787-1859) Grimm e o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) fizeram o mesmo trabalho, mas esse último, além de recontar e adaptar histórias já conhecidas, criou várias outras como *A pequena sereia* e *O patinho feio*. Assim, desde seu surgimento, a literatura infantil esteve comprometida com objetivos pedagógicos que a aproximaram do contexto escolar e a fizeram ser vista como um gênero menor. A relação entre produção infantil e escola perdurou até o século XX, com algumas variações, o que fez da pedagogia a grande responsável pela expansão do gênero e, também, pela carência imediata de um estatuto artístico, afastando esta literatura da arte.

Além da relação com a escola, o gênero infantojuvenil esteve ligado desde o início ao mercado, que se expandia em plena Revolução Industrial e aumentava a produção de bens culturais, entre eles a publicação de livros dirigidos a crianças e jovens. Ocorreu, nesse período, uma alfabetização em massa da sociedade europeia, uma vez que a burguesia viu na literatura e na escola grandes aliadas para transmitir seus valores.

No Brasil, embora mais tardiamente, o que aconteceu não foi diferente em relação ao contexto europeu. Aqui também os primeiros textos infantis e juvenis estavam fortemente vinculados à pedagogia e a valores morais. No século XIX, a circulação de livros no país era ainda bastante precária; o que havia eram traduções e adaptações de contos e narrativas já consagradas no exterior como, por exemplo, os textos de Carlos Jansen – que traduziu e adaptou, entre outros, os *Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóé* (1885) e *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchhausen* (1891) – e de Figueiredo Pimentel – responsável pela publicação, em 1894, dos *Contos da Carochinha*, com a qual ele inaugurou a Biblioteca Infantil Quaresma que fez circular na infância brasileira as velhas histórias de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007).

No final do século XIX e início do século XX, começaram a aparecer textos originais de escritores brasileiros, cuja ideia era fazer da leitura, principalmente da leitura escolar, instrumento de difusão de civismo e patriotismo. Entre eles, podemos citar *Pátria* (1889), de João Vieira de Almeida, *Por que me ufano de meu país* (1901), de Afonso Celso, *Histórias da nossa terra* (1907), de Júlia Lopes de Almeida, e *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim. Além dessa vertente patriótica, houve, também, uma que trouxe aos livros infantis um pouco do folclore do Brasil, como podemos observar na obra de Alexina Magalhães Pinto. A autora recolheu cantigas, histórias e provérbios publicando-os em seus livros. Porém, todo o material recolhido sofreu algumas adaptações, as quais a autora julgava necessárias ao cumprimento da função pedagógica da obra, o que comprova a forte dependência do gênero infantojuvenil do período com a pedagogia.

Entre 1920 e 1945, a produção literária brasileira para crianças e jovens toma corpo. Surgem, durante esses anos, escritores consagrados como Monteiro Lobato (apresentando, em 1920, *A menina do narizinho arrebitado*), José Lins do Rego (com *Histórias da velha Totônia*, de 1936) e Graciliano Ramos (com *A terra dos meninos pelados*, de 1939). O processo de industrialização pelo qual passava o Brasil e a consequente consolidação da classe média (que se fortaleceu com o aumento de empregos nas cidades) fez com que crescesse o número de consumidores de bens culturais e, com isso, cresceu também a publicação de livros.

Embora a primeira metade do século XX apresente muitas publicações, foram poucos os escritores que conseguiram se desvincular da vertente pedagógica que cercava – e ainda cerca – o gênero infantojuvenil. Depois de Lobato e de outros poucos autores, foi só a partir da década de 1970 que a literatura infantojuvenil brasileira passou a apresentar textos com maior qualidade artística. Com o aumento dos estudos nessa área e a crescente preocupação com a leitura feita por crianças e jovens, as características dos textos que se enquadram no gênero infantojuvenil têm se modificado. As editoras estão mais preocupadas com o projeto gráfico dos livros e os escritores – pelo menos muitos deles – passaram a abordar temas polêmicos em suas obras e a criar, desse modo, textos que se aproximam mais da realidade dos jovens leitores. Nessa perspectiva, estudar a literatura destinada aos jovens passou a ser um campo bastante amplo de investigação. Por isso, optamos nesse trabalho pela análise de um *corpus* que abrangesse obras contemporâneas exclusivamente juvenis¹, as quais refletem

¹ Ao nos referirmos a obras juvenis, precisamos considerar a complexidade desse conceito. Quando podemos dizer que determinada obra é ou não destinada aos jovens leitores? Quando o protagonista pertence a essa faixa

claramente os diferentes grupos de adolescentes e os problemas enfrentados por eles nessa primeira década do século XXI.

Durante a pesquisa, surgiu a necessidade de esclarecermos alguns pontos a respeito dessa faixa etária representada nos textos e a qual se destinam as narrativas que compõem o *corpus* dessa dissertação. Entre esses pontos, podemos ressaltar os seguintes: Quem é o jovem representado nas narrativas e como se dá esta representação? Como o livro se configura enquanto produto da indústria cultural? Qual a aproximação entre os personagens fictícios e os leitores desses textos? Esclarecer estas dúvidas foi um dos nossos objetivos e, para tanto, nos pautamos, principalmente, na leitura de pesquisas nas áreas da Psicologia e da Sociologia da Leitura que, ao lado da Teoria da Recepção e do Efeito, constituem a base teórica da dissertação.

Nessa perspectiva, o presente trabalho aborda narrativas contemporâneas publicadas a partir de 2000, por escritores que vêm se destacando no cenário da literatura juvenil. Em razão do expressivo número de publicações, foi necessária uma restrição no número de autores abordados na pesquisa, uma vez que todos os anos surgem novos destaques entre as publicações destinadas aos jovens leitores. A escolha das narrativas foi baseada, principalmente, na representação da identidade juvenil dos personagens. No entanto, consideramos, também, a relevância temática e a qualidade estética dos textos.

Em um primeiro momento, pensamos em restringir nosso *corpus* de pesquisa apenas a obras juvenis brasileiras premiadas em um período de dez anos (1998 – 2008). No entanto, conforme fomos analisando as narrativas contemporâneas, observamos que muitas delas apresentam alta qualidade artística, embora não tenham recebido premiações. Dessa forma, resolvemos mudar nosso foco para a escolha de um determinado número de escritores que estivessem publicando textos que merecem destaque pela sua preocupação estética e artística e pela relevância da temática abordada. Assim, o *corpus* de análise da pesquisa consistiu em treze publicações de dez escritores contemporâneos que vêm se sobressaindo no cenário da literatura juvenil brasileira e que priorizaram em seus textos a representação da formação da identidade juvenil.

etária? Quando representa ações típicas desse período da vida? Quando seguimos as determinações do mercado editorial? Nesse sentido, ao levantarmos o *corpus* desse trabalho, consideramos “juvenil” o texto que representa o jovem leitor, seus anseios e dúvidas durante seu amadurecimento, mas também levamos em consideração a linguagem utilizada, a relevância da temática abordada, do projeto gráfico entre outros elementos cuja originalidade foi indispensável para a escolha das narrativas.

Os autores escolhidos foram dez, a saber: Caio Riter, com *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008) e *O rapaz que não era de Liverpool* (Edições SM, 2006); Eloí Elisabete Bocheco, com *Beatriz em trânsito* (Dimensão, 2007); Fernando Bonassi, com *Montanha-Russa* (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008); Heloisa Prieto, com *Cidade dos Deitados* (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008); Índigo, com *Vendem-se unicórnios* (Ática, 2009); Ivan Jaf, com *As revoltas do vampiro* (Ática, 2008); Jorge Miguel Marinho, com *Lis no peito: um livro que pede perdão* (Biruta, 2005) e *A maldição do olhar* (Biruta, 2008); Laura Bergallo, com *Alice no espelho* (Edições SM, 2005); Luís Dill, com *De carona, com nitro* (Artes e Ofícios, 2009) e *Todos contra Dante* (Companhia das Letras, 2008); e Mario Teixeira, com *O Golem do Bom Retiro* (Edições SM, 2008). Algumas das publicações analisadas receberam o selo *Altamente Recomendável*, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e foram contempladas com inúmeros prêmios, entre eles o Prêmio Jabuti, concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), entidade de âmbito nacional, que reúne editoras, livrarias, distribuidoras e empresas de venda direta, com o objetivo de promover a leitura e divulgar o comércio editorial do país. Por serem recentes, ainda não há muitos trabalhos sobre essas narrativas, o que torna a pesquisa relevante e lhe confere maior autenticidade. O quadro abaixo apresenta as narrativas que fazem parte do *corpus* da pesquisa ordenado de acordo com a data da primeira edição das publicações.

NARRATIVA	AUTOR	EDITORA	PRIMEIRA EDIÇÃO
<i>Alice no espelho</i>	Laura Bergallo	Edições SM	2005
<i>Lis no peito: um livro que pede perdão</i>	Jorge Miguel Marinho	Biruta	2005
<i>O rapaz que não era de Liverpool</i>	Caio Riter	Edições SM	2006
<i>Beatriz em trânsito</i>	Eloí Elisabete Bocheco	Dimensão	2006 ²
<i>Cidade dos deitados</i>	Heloisa Prieto	Cosac Naify / Edições SESC SP	2008

² Apesar da primeira edição de *Beatriz em trânsito* publicada pela editora Dimensão ser de 2006, em 2005 o livro já havia ganhado o primeiro lugar do Prêmio “Casa de Cultura Mário Quintana”, pela editora Nova Prova.

<i>Montanha-Russa</i>	Fernando Bonassi	Cosac Naify / Edições SESC SP	2008
<i>O Golem do Bom Retiro</i>	Mario Teixeira	Edições SM	2008
<i>Todos contra Dante</i>	Luís Dill	Cia das Letras	2008
<i>As revoltas do vampiro</i>	Ivan Jaf	Ática	2008
<i>A maldição do olhar</i>	Jorge Miguel Marinho	Biruta	2008
<i>Meu pai não mora mais aqui</i>	Caio Riter	Biruta	2008
<i>De carona, com nitro</i>	Luís Dill	Artes e Ofícios	2009
<i>Vendem-se unicórnios</i>	Índigo	Ática	2009

1.1 JUSTIFICATIVA

O interesse pela literatura destinada aos jovens leitores surgiu durante o período da graduação e a elaboração de um projeto de iniciação científica sobre as narrativas juvenis contemporâneas premiadas no Brasil. Com a leitura desses textos e o estudo de suas características, passei a compreender a necessidade de conhecer esse subsistema literário que é a literatura juvenil para, desse modo, como futura educadora, poder garantir aos meus alunos o direito à leitura de boas obras, bem como contribuir, por meio da literatura, com a formação desses jovens.

Assim, o desenvolvimento desta pesquisa justifica-se, primeiramente, pela importância de um levantamento das principais características das narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, que considerou desde o projeto gráfico dos livros, a linguagem e a temática abordada pelos escritores até a relação entre as publicações, o mercado editorial e o leitor. Além disso, a pesquisa contribuiu para a elaboração de um panorama sobre a indústria de livros juvenis no Brasil, que cresce a cada ano e vê nessa literatura uma grande fonte de lucros. No que concerne à literatura juvenil, cabe ressaltar que, embora apareça sempre ao lado da literatura infantil, este gênero apresenta algumas especificidades que merecem ser destacadas. Dessa forma, o presente trabalho justifica-se, também, pela carência de estudos destinados primordialmente à literatura juvenil e suas implicações, as quais foram consideradas durante a pesquisa. Entre essas implicações, destacamos a necessidade de

refletirmos sobre o jovem leitor e a questão da formação de sua identidade e sua representação nas narrativas analisadas.

Nessa perspectiva, a pesquisa contribuiu para que pudéssemos conhecer melhor a configuração dos textos destinados aos jovens leitores brasileiros e, futuramente, despertarmos nesses leitores o hábito da leitura, uma vez que, assim como Antonio Candido (A literatura e a formação do homem. In: *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1972), acreditamos na força humanizadora da literatura e no seu caráter transformador.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo geral do trabalho foi observar como se configura a questão da formação da identidade juvenil na narrativa contemporânea brasileira destinada aos jovens leitores. Para tanto, foi indispensável que percorrêssemos um longo caminho, passando pelo estudo do contexto histórico e das concepções estéticas que configuram a literatura juvenil brasileira, pelas considerações sobre o poder mercadológico da literatura (com base teórica na Sociologia da Leitura), bem como pelo estudo do período da adolescência e juventude e suas implicações enquanto faixa etária transitória para a idade adulta e para a formação da identidade. Nessa perspectiva, entre os nossos objetivos específicos, buscamos propiciar uma abordagem crítica da produção de narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, por meio do estudo de sua estrutura (narrador, personagens, temática, projeto gráfico, ambientação) e da leitura de textos teóricos que abordam estudos sobre juventude, formação da identidade, mercado e componentes da narrativa para que, desse modo, pudéssemos sustentar nossa pesquisa em parâmetros que nos guiassem durante o trabalho.

1.3 METODOLOGIA

A metodologia utilizada pela pesquisa foi de caráter bibliográfico. Gil (2006) afirma que, assim como qualquer outra modalidade de pesquisa, a pesquisa bibliográfica desenvolve-se ao longo de uma série de etapas. Segundo ele, o processo a ser seguido pelo pesquisador deve considerar os seguintes passos: escolha do tema; levantamento bibliográfico preliminar;

formulação do problema; elaboração do plano provisório de assunto; busca das fontes; leitura do material; fichamento; organização lógica do assunto; redação do texto. A escolha do tema (literatura juvenil brasileira contemporânea) e o levantamento bibliográfico foram delimitados anteriormente, durante a elaboração do projeto de mestrado. Já a formulação do problema (representação da identidade nas narrativas) e o *corpus* foram substituídos durante o percurso da pesquisa, uma vez que, inicialmente, como já ressaltamos, pretendíamos analisar a configuração da narrativa juvenil brasileira contemporânea premiada. No entanto, durante a leitura de narrativas juvenis, percebemos que muitas delas, mesmo não tendo recebido prêmios, seriam relevantes ao nosso trabalho. Sendo assim, decidimos ampliar o *corpus* de análise e atentar para, além da configuração estética e temática dos textos, a questão da formação da identidade representada nos personagens e temas das narrativas. A pesquisa realizada seguiu as seguintes etapas:

- Sistematização histórica sobre a criança e o jovem, bem como sobre a literatura a eles destinada;
- Conhecimento de obras específicas sobre literatura juvenil brasileira;
- Estudo sobre a história e a teoria da literatura juvenil;
- Leitura dos principais postulados da disciplina Sociologia da Leitura;
- Leitura de textos teóricos sobre juventude e identidade, bem como sobre o contexto sociocultural no qual estamos inseridos (a saber, a pós-modernidade);
- Levantamento e seleção do *corpus* literário para leitura e análise;
- Análise da configuração estética do *corpus*, bem como das influências do mercado nessa configuração;
- Redação do texto dissertativo com base nas leituras e fichamentos feitos durante o período de dois anos que compôs a elaboração desse trabalho.

Para alcançar os objetivos dessa pesquisa, grande parte da metodologia consistiu no estudo de textos de diversas áreas. Assim, houve um trabalho multidisciplinar, com leituras sobre sociologia, psicanálise e psicologia, além de textos sobre a teoria da literatura e a recepção das obras literárias pelos leitores, principalmente das chamadas *Teoria da Recepção* e *Teoria do Efeito*, cujos representantes foram, respectivamente, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

1.4 ESTADO DA QUESTÃO

Das três últimas décadas do século XX para cá, o assunto literatura infantojuvenil contemporânea vem sendo bastante discutido nos meios acadêmicos, congressos e encontros entre pesquisadores, professores e estudantes. No curso de graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá – assim como em muitas outras instituições – há uma disciplina específica destinada ao estudo do gênero infantojuvenil. Nessa universidade, destacam-se os trabalhos sobre literatura infantojuvenil das professoras Alice Áurea Penteado Martha, orientadora desse trabalho, e Rosa Maria Graciotto Silva, membro da banca examinadora.

Eventos como colóquios, encontros, congressos e palestras são realizados todos os anos em diversas universidades brasileiras, contando com a participação de pesquisadores renomados do nosso país e também com nomes internacionais. A Universidade Estadual de Maringá, a UNESP de Assis e a PUC de Porto Alegre são algumas das instituições que se destacam no que diz respeito à organização desses eventos, buscando promover, cada vez mais, o debate entre professores e pesquisadores sobre a literatura juvenil e suas implicações.

A mudança pela qual vem passando o gênero literário em questão desde a década de 1970, quando a preocupação pedagógica e o discurso utilitário passaram a ser substituídos por uma preocupação com a qualidade estética das obras, fez surgir entre os pesquisadores um maior interesse sobre essa literatura, que tem um destinatário específico. Com isso, muitos estudos começaram a ser feitos, principalmente sobre a literatura infantil. Já a literatura juvenil passou a receber maior atenção recentemente e, por isso, não há tantos trabalhos destinados a ela. Entre aqueles que podemos encontrar está o do professor João Luís Ceccantini, que se dedicou ao estudo do texto juvenil em sua tese de doutorado (*Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978/1997)*) e, assim como ele, outra estudiosa, Malu Zoega de Souza, cuja pesquisa originou, entre outros trabalhos, o livro *Literatura Juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores* (Cortez, 2001).

Podemos encontrar na própria Universidade Estadual de Maringá alunos da graduação e da pós-graduação que vêm se dedicando à pesquisa nessa área por meio de projetos de iniciação científica e outras modalidades de pesquisa. Muitas dissertações de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) têm abordado frequentemente esse tema; entre elas, podemos citar: *Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no ensino fundamental* (Berta Lúcia Tagliari Feba, 2005. Disponível em: <http://www.ple.uem.br>

/defesas/pdf/bltfeba.pdf), pesquisa que descreve e analisa a recepção de *Os Colegas* (1972) com o intuito de contribuir teórica e metodologicamente para uma ampliação nos conhecimentos relacionados ao ensino da literatura; *Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor?* (Márcia Juliane Valdivieso Santa Maria, 2006. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/mjvsmaria.pdf>), trabalho que propõe um estudo de caso a partir da recepção de *Longe como o meu querer* (1997), de Marina Colasanti, por um grupo de oito alunos do ensino fundamental, refletindo sobre o que os levaram a apreciar ou a rejeitar a obra; *E as meninas cresceram: a construção da personagem feminina nas obras de Ana Maria Machado* (Sílvia Maria Rodrigues Nunes Cantarin, 2008. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/smrncantarin.pdf>), cujo objetivo foi investigar a construção das personagens femininas por Ana Maria Machado (1942 –), em textos literários para leitores diferenciados.

No programa de pós-graduação da UNESP de Assis, há pesquisas na área juvenil, como: *O realismo pedagógico na narrativa juvenil brasileira: a confluência da literatura de massa com a pedagogia* (Neuza Ceciliato de Carvalho, 1997) e *Bibliografia de narrativas juvenis brasileiras de 1945 a 2004* (Luci Haidee Magro, 2006). No banco de dados da UNESP de Araraquara, encontramos o trabalho de Bruna Longo Biasioli: *O leitor brasileiro de literatura infanto-juvenil³ no período de 1994 a 2004: perspectiva semiótica* (2008).

A PUCRS apresenta inúmeros trabalhos no campo da literatura infantojuvenil, uma vez que há um grande número de pesquisadores voltados ao gênero trabalhando nessa instituição. Uma das dissertações que podemos encontrar no banco de dados da universidade é a de Josiane Marion Fernandes, intitulada *A produção cultural juvenil e a contemporaneidade: a coleção Primeiro Amor* (2010). Além das dissertações e teses, podemos encontrar também artigos apresentados em eventos, como o de Talita Felix Schneider, orientado pela professora doutora Vera Teixeira de Aguiar, *Interstícios: literatura juvenil e formação do leitor: arte e indústria cultural* (apresentado na *V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS, 2010*), o qual tem o objetivo de delimitar conceitos para literatura juvenil, separando-a da literatura infantil, contribuindo para o fortalecimento do gênero. Na PUC de São Paulo, podemos ressaltar a dissertação de Célia Maria Escanfella, na área da Psicologia Social, *Construção social da infância e literatura infanto-juvenil brasileira*

³ Optamos por não colocar os títulos e citações de trabalhos citados de acordo com a nova ortografia da língua portuguesa. Por isso, em outros momentos da dissertação, o termo “infantojuvenil” ocorre sem o uso do hífen.

contemporânea (1999), bem como sua tese de doutorado, *Literatura Infanto-Juvenil Brasileira e Religião: Uma Proposta de Interpretação Ideológica da Socialização* (2006).

Na Universidade de Brasília, cabe a nós citar a dissertação de Leda Cláudia da Silva Ferreira, intitulada *A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir das obras do PNBE/2005*. Já na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, encontramos a tese de Anete Mariza Torres Di Gregório, *Entrelaçamento dos planos da linguagem na literatura juvenil contemporânea: alternativas de leitura* (2008). A Universidade Federal de Goiás também apresenta trabalhos que merecem destaque; entre eles está a tese de Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, *Narrativas Juvenis Brasileiras: em busca da especificidade do gênero* (2009), orientada pela professora doutora Maria Zaira Turchi, trabalho que muito tem a contribuir com aqueles que desejam conhecer melhor a literatura juvenil enquanto objeto de estudo, pois Cruvinel investiga a especificidade das narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, apoiando-se na hipótese inicial de que há, nesses textos, uma preocupação de configurar um processo de educação para a vida.

Na UFRGS encontramos o trabalho de dissertação, orientado pela professora doutora Regina Zilberman, de Gabriela Fernanda Cé Luft, intitulado *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI* (2010), pesquisa que apresenta um estudo sobre a literatura juvenil brasileira publicada na primeira década do século XXI (mesmo período que compõe o corpus de nossa pesquisa), por meio da análise de obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Convém destacarmos, também, o trabalho de Jaqueline Martins, *Tudo, menos ser gorda: a literatura infanto-juvenil e o dispositivo da magreza* (2006), que aborda uma temática apresentada em *Alice no espelho*, uma das narrativas que fazem parte de nossa pesquisa.

Na USP de São Paulo, podemos encontrar o trabalho de Maria Sílvia Pires Oberg, orientado por Edmir Perrotti e intitulado *A mediação sociocultural reguladora: a ficção juvenil brasileira contemporânea entre a educação, a arte e o mercado* (2000), que realiza uma reflexão tendo em vista o estudo das vinculações da literatura juvenil brasileira contemporânea com a educação e a cultura. Na mesma instituição encontramos a pesquisa de Laís de Almeida Cardoso, *Percurso do órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade à era digital: a trajetória do herói solitário* (2006).

Merece ser destacado, ainda, o trabalho de Rosa Maria Cuba Riche, professora da Universidade Federal Fluminense, intitulado *Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto, caminhos/descaminhos* e publicado no periódico *Perspectiva* (Florianópolis,

v.17, n. 31, p. 127 - 139, jan./jun. 1999), da Universidade Federal de Santa Catarina (disponível *on line* no sítio: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/viewFile/10711/10216>). Os objetivos do trabalho da professora Rosa Maria consistiram em refletir sobre as tendências da literatura infantojuvenil contemporânea, considerando as relações entre produção e recepção (o que aproxima sua pesquisa da nossa). Segundo ela, o enfoque dado à diversidade de temas aponta para a presença da intertextualidade e da metalinguagem nos textos, o que exige uma maior participação do leitor.

Como parte de nossa pesquisa destinou-se ao estudo da construção da identidade juvenil nas narrativas, nas quais o espaço físico é, majoritariamente, o espaço urbano da cidade grande, é conveniente destacarmos, entre os trabalhos aqui citados, alguns que se direcionam a essa questão. Entre eles, estão o de Tatiana Brocardo de Castro, *Jovens blogueiras - Um estudo sobre identidades juvenis na internet* (dissertação defendida em 2006); *Vivências juvenis e urbanidade: articulações entre experimentação da violência e consumo cultural*, das professoras doutoras Josimey Costa da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Norte – RN), Rita Alves Oliveira (Centro Universitário SENAC – SP) e Rosamaria Luiza de Melo Rocha (ESPM – SP) (disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/18412>); *Juventudes, mídiatizações e nomadismos: a cidade como arena*, das professoras Silvia Helena Simões Borelli e Rose de Melo Rocha (disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/viewArticle/133>; periódico: *Comunicação, mídia e consumo*; São Paulo, vol 5, n 13, p. 27 - 40, jul. 2008), texto que tem o objetivo de identificar algumas concepções de juventude e as peculiaridades desse modo juvenil de viver a cidade, levando em consideração os impactos que uma experiência urbana tem em sua autopercepção.

Por meio desses trabalhos, podemos perceber que a preocupação com os estudos sobre literatura juvenil vem crescendo no Brasil e o grande número de novas publicações que surgem a cada ano faz com que acadêmicos e estudiosos encontrem-se em meio a diferentes possibilidades de pesquisa. Entre os pesquisadores da área que publicam os resultados de seus estudos com frequência estão Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Nelly Novaes Coelho, Lígia Cademartori, Eliana Yunes, Vera Teixeira de Aguiar, João Luís Ceccantini, Maria Zaíra Turchi e outros nomes que, embora não citados nesse momento, não são menos relevantes.

Nessa perspectiva, observamos que muitos têm escolhido debruçar-se nos estudos sobre literatura infantil e juvenil, mas ainda há muito que descobrir a respeito desse gênero literário relativamente novo. O gênero infantil, surgido com a família burguesa do século

XVIII, sempre abarcou obras que se destinavam tanto às crianças quanto aos jovens. Por outro lado, a literatura juvenil, enquanto gênero específico, só surgiu recentemente e, por isso, as balizas que delimitam suas fronteiras ainda não estão bem nítidas.

Para dar bom termo à proposta de trabalho com a narrativa juvenil contemporânea, a dissertação foi assim estruturada: (1) Considerações Iniciais, (2) O Lugar do Juvenil no Sistema Cultural, (3) Narrativa e Identidade Juvenil e (4) Considerações Finais. A fundamentação teórica foi dividida em quatro tópicos: (2.1) Identidade e juventude: quem são os jovens representados na narrativa juvenil?, (2.2) Literatura Juvenil: especificidades? (O Adjetivo em Questão, A Narrativa Juvenil Brasileira Contemporânea: um panorama), (2.3) Literatura Juvenil e Indústria Cultural e (2.4) Teoria da Recepção e Teoria do Efeito. Na análise do *corpus*, por se tratar de um número considerável de textos (treze), após a apresentação da fábula de cada narrativa, optamos por analisá-las em conjunto, dividindo esse capítulo em tópicos que abrangessem os textos de acordo com: Projeto Gráfico, Temática, Ambientação, Linguagem, Narrador, Personagens e Construção da Identidade na Juventude.

2 O LUGAR DO JUVENIL NO SISTEMA CULTURAL

O conceito do que seja literatura pode parecer, aos olhos dos leigos, algo fácil de delimitar. Entretanto, basta mergulharmos um pouco nesse mundo para descobrirmos a complexidade desse conceito. São poesias, epopeias, romances, crônicas. São tantas as formas nas quais ela se manifesta e tantos os textos que podemos encontrar que, como objeto de estudo, a literatura apresenta inúmeras possibilidades.

Desde séculos antes de Cristo, quando Homero immortalizou as histórias heróicas de Ulisses, a literatura desempenha determinadas funções importantes na vida do homem. De acordo com Umberto Eco (2003), “a literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo” (p. 10) e, ao fazê-lo, cria identidade e comunidade. Sob outra perspectiva, Antonio Candido (1972) ressalta a função humanizadora da literatura, ou seja, a capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem. Segundo ele, o texto literário apresenta uma força indiscriminada de iniciação na vida, uma vez que ele “*não corrompe nem edifica, portanto; trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver*” (p. 806). Sendo assim, a literatura é fonte de enriquecimento para a vida, nos faz conhecer outros modos de sentir, de viver, de crescer.

Ao considerarmos a literatura como elemento indispensável para a formação do homem, não podemos deixar de relacionar nossos estudos a outras disciplinas que contribuem muito para a elaboração de uma pesquisa que se destina a um gênero literário destinado (literatura juvenil), justamente, a uma faixa etária que se encontra em desenvolvimento: a adolescência. Nessa perspectiva, o próximo tópico (Identidade e Juventude: quem são os jovens representados na narrativa juvenil?) apresenta perspectivas psicológicas, sociológicas e históricas sobre esse período da vida que, normalmente, é tão conturbado.

2.1 IDENTIDADE E JUVENTUDE: QUEM SÃO OS JOVENS REPRESENTADOS NA NARRATIVA JUVENIL?

Para compreendermos melhor a juventude, faixa etária dos destinatários das narrativas que compõem o *corpus*, e suas peculiaridades, o livro de Luís Antonio Groppo intitulado *Juventude: Ensaio sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas* (DIFEL, 2000) é um passo indispensável. Segundo ele, a juventude pode ser definida como uma categoria

social, o que a torna, também, uma representação sociocultural e uma situação social. Ela é uma criação simbólica que surgiu para significar uma série de comportamentos a ela atribuídos. Nessa perspectiva,

a categoria social juventude – assim como outras categorias sociais baseadas nas faixas etárias – tem uma importância crucial para o desenvolvimento de diversas características das sociedades modernas, o funcionamento delas e suas transformações. Por exemplo, acompanhar as metamorfoses dos significados e vivências sociais da juventude é um recurso iluminador para o entendimento das metamorfoses da própria modernidade em diversos aspectos, como a arte-cultura, o lazer, o mercado de consumo, as relações cotidianas, a política não-institucional etc. Por outro lado, deve-se reconhecer que a sociedade moderna é constituída não apenas sobre as estruturas de classe ou pelas estratificações sociais que lhe são próprias, mas também sobre as faixas etárias e a cronologização do curso da vida. A criação das instituições modernas do século XIX e XX – como a escola, o Estado, o direito, o mundo do trabalho industrial etc. – também se baseou no reconhecimento das faixas etárias e na institucionalização do curso da vida (GROPPO, 2000, p. 12).

Sobre a chamada “cronologização do curso da vida” a que Groppo se refere, Philippe Airès (em *História social da criança e da família*, LTC, 1981, cujo estudo original foi publicado em 1960, na França, e sua primeira edição brasileira surgiu apenas dezoito anos depois, em 1978) afirma que as “idades da vida” ou “idades do homem” fazem parte dos tratados científicos da Idade Média que correspondiam a noções positivas no espírito de nossos ancestrais. Nesse período, a idade do homem era uma categoria científica e pertencia a um sistema de descrição e explicação física que remontava aos filósofos do século VI a.C., retomados pelos compiladores medievais. Assim, as “idades da vida” eram uma das formas de conceber a biologia humana. No contexto atual, podemos afirmar que, para compreendermos melhor a sociedade em que vivemos, é necessário antes entendermos as diversas categorias sociais que estão nela inseridas (que vão além da faixa etária). Sobre o conceito de modernidade, que atinge diretamente a formação da identidade dos jovens, trataremos mais à frente. Por hora, nos restringiremos ao conceito de juventude e tudo aquilo que ele implica, uma vez que o *corpus* de nossa pesquisa destina-se, prioritariamente, a jovens leitores.

De acordo com Groppo, há uma pluralidade de juventudes, uma vez que “de cada recorte sócio-cultural – classe social, estrato, etnia, religião, mundo urbano ou rural, gênero etc. – saltam subcategorias de indivíduos jovens, com características, símbolos, comportamentos, subculturas e sentimentos próprios” (GROPPO, 2000, p. 15). Desse modo, a

juventude pode contrastar não apenas com outras faixas etárias, mas também com outras juventudes.

Assim como o conceito de infância que, até os séculos XVI e XVII, não existia (uma vez que, segundo Philippe Airès (1981), não havia nenhum respeito para com as crianças e os adultos faziam tudo diante delas: utilizavam uma linguagem grosseira, tinham ações violentas e as colocavam em situações escabrosas; elas ouviam e viam tudo, inclusive o que diz respeito às relações sexuais), o conceito de juventude surgiu durante a ascensão da burguesia e só foi vivido, em um primeiro momento, pelas classes burguesas e aristocratas, para depois tornar-se um direito das classes mais pobres. Já a juventude típica do século XX (a “rebelde sem causa”) é proveniente das novas classes médias. Segundo Groppo, “à juventude ideal e primitivamente construída – urbana, ocidental, branca e masculina – outras juventudes vieram (ou tentaram) juntar-se – rurais, negras, amarelas e mestiças, femininas etc.” (GROPPO, 2000, p. 16) e, por serem marginalizadas, essas juventudes podem criar uma identificação juvenil calcada no reconhecimento de sua diferença (como veremos nas narrativas do *corpus*). Para que ocorra essa identificação, os jovens apropriam-se de símbolos e estilos adotados em cada grupo em particular. Dessa forma, o modo de se vestir, de se comportar, a admiração por determinados ídolos são formas de fortalecer a construção da identidade desses meninos e meninas que, de repente, se veem forçados a abandonar a infância e assumir a postura da vida adulta.

A passagem da infância à maturidade é problemática. Nesse sentido, organizações como a escola e determinadas agências juvenis pretendem integrar o jovem na sociedade. Entretanto, na modernidade, para acontecer a transição do convívio familiar (durante a infância) à sociedade global (a partir da adolescência), não bastam os canais institucionalizados como a escola ou outros grupos controlados por adultos. Há outros canais não oficiais, grupos juvenis informais, que realizam uma “institucionalização secundária” e, ao mesmo tempo, segregada. Na segregação, os jovens também podem atingir a maturação da sua personalidade e a preparação para os papéis adultos. Porém, os grupos juvenis modernos podem não realizar nenhuma dessas funções; é o caso de grupos como o dos delinquentes, dos boêmios e dos radicais, cujas atitudes nada têm a ver com maturidade.

A fim de explicitar melhor o movimento sócio-histórico de constituição da juventude na modernidade, Groppo tematiza a criação do conceito de “adolescência” pela psicologia dos séculos XIX e XX. Segundo ele, a juventude pode ser compreendida como função de maturação do indivíduo na sociedade capitalista, mas sua concepção primordial é que ela

consiste em um “estágio da vida do indivíduo em que ele define sua identidade particular. No sentido mais estrito, mais fundamental, segundo a psicologia moderna, a idade juvenil ou ‘adolescência’ é uma fase de preparação psicossocial para a idade adulta e a sociedade, fase da definição de uma identidade e de uma individualidade” (GROPPO, 2000, p. 61). Entretanto, essa fase de definição não é tranquila, pois envolve conflitos com os pais, problemas emocionais, dúvidas e ansiedades, mas são exatamente esses conflitos que, em doses corretas, permitem que o indivíduo construa sua própria identidade.

Ao tratar sobre canais como a escola e outros grupos que podem, de certa forma, controlar os jovens, Groppo cita outra instituição surgida na modernidade que tem grande influência na vida de todos: o lazer. Segundo o autor,

o lazer tornou-se um espaço e um tempo cada vez mais reconhecido pela sociedade e cada vez mais importante para os hábitos contemporâneos de consumo. Nele, os grupos juvenis informais encontram momentos e locais extremamente favoráveis para o desenvolvimento de suas atividades diferenciadas e relativamente autônomas em relação aos adultos. Fugindo das instituições já sedimentadas da modernidade – o sistema escolar, as associações juvenis patrocinadas por adultos, a política, a justiça, o serviço militar etc. –, os grupos juvenis caíram nas malhas de novas instituições que eles próprios ajudaram a construir ou sedimentar (GROPPO, 2000, p. 52 – 53).

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a relação entre juventude e lazer proporciona o sucesso de empresas e setores da indústria cultural, entre as quais está a indústria de livros juvenis, que cresce a cada ano e movimenta muito dinheiro. No século XX, a indústria cultural encontrou em manifestações juvenis – como a rebeldia e a delinquência – temas atraentes ao público consumidor e a publicização desses temas ajudou a formar as características especiais desses grupos juvenis, as quais podem contribuir para um entendimento de sua história. Já no século XXI, período no qual estamos inseridos, ocorre algo diferente da caracterização de juventude de acordo com uma determinada faixa etária. Muitos estudiosos (como veremos ainda nesse capítulo) afirmam que estamos vivendo a pós-modernidade e, segundo Groppo, nessa sociedade a própria juventude parece ter perdido sua razão de ser no seu sentido de transitoriedade e construção da identidade, já que

a juventude desaparece para dar lugar à “juvenilização” – deixa de ser uma vivência transitória para ser um estilo de vida identificado ao bem-viver consumista. O juvenil é “juvenilizado”, desvinculando-se da idade adolescente e tendo retirado de si conteúdos mais rebeldes, revolucionários ou meramente disfuncionais. A “juvenilização” da vida contemporânea

tornou-se a mais desejada aparência dos clientes da cultura de mercado (GROPPO, 2000, p. 284 – 285).

Ao abordar a questão da importância do estilo jovem – que pode durar, atualmente, a vida inteira – para o mercado, Silvia Di Segni Obiols, em seu livro *Adultos em crisis, jóvenes a la deriva* (Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2006), também levanta questões interessantes para uma melhor compreensão a respeito tanto do conceito de juventude, quanto do contexto sócio-histórico em que estamos inseridos (pós-modernidade). Segundo ela, a partir da segunda metade do século XX, o homem perdeu poder e autoridade. Era a hora dos adolescentes, que, pela primeira vez, começaram a ser modelos de vida, invejados por todos. Entre esses jovens, estavam os homossexuais (que passaram a assumir sua sexualidade), as feministas e a cultura adolescente como um todo. Esses três movimentos constituíram-se por meio de suas críticas ao mundo machista do período anterior. Nesse contexto, em oposição à cultura adulta, foi surgindo uma cultura adolescente que se definiu por uma rebelião a tudo o que a cultura burguesa tinha instituído anteriormente:

Para a cultura adolescente, os jovens passaram a ser os deuses, os modelos de si mesmos e, progressivamente, da sociedade em seu conjunto. O mercado os descobriu e produziu para eles. Se até então haviam sido vestidos como adultos em miniatura, agora eles têm os jeans, jaquetas e tênis que os identificam. Se antes haviam sido cuidadosamente educados como meninos ou meninas, agora vão em direção ao estilo “unissex”. Se haviam crescido em um sistema fortemente verticalista, agora propõem a horizontalidade. Horizontalidade que tingiria tudo: o modo de se relacionar de igual para igual, sem se importar com a idade nem outras características dos envolvidos: a linguagem, que abandonaria as formalidades como o senhor para o você; o conhecimento, dentro do qual se valorizaria igualmente aquele que estivesse cientificamente provado e o que não tivesse nenhuma prova; o casal, que teria que sair da hegemonia masculina para um sistema de igualdade (OBIOLS, 2006, p. 55; tradução nossa).⁴

⁴ “Para la cultura adolescente, los jóvenes pasaron a ser los dioses, los modelos de si mismos y, progresivamente, de la sociedad en su conjunto. El mercado los descubrió y produjo para ellos. Si hasta entonces habían sido vestidos como adultos en pequeña escala, ahora tendrían los *jeans*, camperas, rameras y zapatillas que los identificarán. Si antes habían sido cuidadosamente educados como varones o niñas, ahora avanzarían hacia el estilo “unissex”. Si habían crecido en un sistema fuertemente verticalista, propondrían la horizontalidad. Horizontalidad que teñiría todo: el modo de relacionarse de igual a igual, sin importar la edad ni otras características de los involucrados; el lenguaje, que abandonaría las formalidades como el usted por el tuteo generalizado; el conocimiento, dentro del cual se valoraría de igual modo aquello que estuviera científicamente probado y lo que no tuviera ninguna prueba; la pareja, en la cual había que salir de la hegemonía masculina hacia un sistema de igualdad” (OBIOLS, 2006, p. 55).

Dessa forma, ser adulto passou a ser sinônimo de ser velho: o corpo deveria estar sempre jovem, a mente sempre buscando o novo. A adolescência que antes durava poucos anos se estendeu cada vez mais, pois deixou de ser um lugar de passagem para se converter em um período do qual não se deveria sair nunca. Em vez de terminar pouco depois dos vinte, a adolescência passou a ser um “estilo de vida” que ultrapassou os trinta anos.

Segundo Obiols, a adolescência tem sido definida como uma etapa da vida própria dos centros urbanos, identificável por um modo de vida, de vestir, de gostos musicais que as classes mais pobres não têm a possibilidade de desfrutar da mesma forma que a classe média ou alta, uma vez que elas não têm dinheiro para sustentar a ilusão da juventude eterna. O consumismo é uma das principais características de nosso momento histórico-social e, por isso, grande parte da indústria vive para satisfazer os desejos juvenis. Ao contrário de seus pais e avós, os jovens de hoje crescem em um mundo onde a oferta é infinita e a tolerância a frustração é mínima, o que se justifica pela formação do conceito de “trauma psíquico”, durante os anos de 1960 e 1970, segundo o qual normas e regras, tão comuns na educação tradicional, prejudicavam as crianças e os jovens, pois reprimiam sua criatividade e espontaneidade. Essa educação liberal diminuiu o excesso de repressão, mas, em muitos casos,

deu origem a jovens descapacitados para tolerar frustrações imprescindíveis para não passar a vida consumindo o capital de seus pais, para não roubar em função de consumir, para não tomar o atalho das drogas, para tolerar horas de estudo ou horários de trabalho. Os jovens consumistas são educados de um modo que, décadas atrás, só poderiam se permitir os muito ricos e, em particular, os membros da nobreza, aos quais o trabalho estava vedado (OBIOLS, 2006, p. 98; tradução nossa).⁵

Sobre a perspectiva da psicanálise, podemos dizer que a educação das crianças sem certos limites não lhes permite sair da fase narcisista na qual nasceram. Crescerão, então, sem limitar sua onipotência, sem poder adiar a satisfação de seus desejos e sem reconhecer aos outros para desenvolver amor em relação a eles. Sua incapacidade de amar e respeitar as outras pessoas apresenta exemplos todos os dias, em todos os lugares: garotos e garotas que

⁵ “dio origen a jóvenes discapacitados para tolerar montos de frustración imprescindibles para no pasar la vida consumiendo el capital de sus padres, para no robar en función de consumir, para no tomar el atajo de las drogas, para tolerar horas de estudio u horarios de trabajo. Los jóvenes consumistas son educados de un modo que, décadas atrás, sólo podían permitirse los muy ricos y, en particular, los miembros de la nobleza a quienes el trabajo les estaba vedado” (OBIOLS, 2006, p. 98).

agridem seus companheiros (o famoso caso de *bullying*, tão debatido atualmente) ou aos professores se discordam com alguma de suas atitudes; muitas vezes, agridem os próprios pais ou familiares. Obiols deixa bem claro, por meio de seus questionamentos, que há uma crise na formação de adultos no mundo contemporâneo, uma vez que, durante a infância e a adolescência, pais e educadores não sabem mais que caminho seguir: o tradicional ou o liberal. A única forma de ultrapassar essa crise é entender que os adultos devem se comportar como tais, buscando um equilíbrio entre a necessidade de determinadas regras para a vida em sociedade, e a liberdade criativa e estimuladora às crianças e jovens.

Em outro trabalho de Silvia Obiols, realizado em conjunto com Guillermo Obiols (*Adolescencia, posmodernidad y escuela*, Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2008), encontramos alguns esclarecimentos sobre o contexto sociocultural da chamada pós-modernidade em que estamos inseridos e a caracterização da fase da adolescência nesse dado contexto. Segundo os autores, o sujeito pós-moderno busca o consumismo, o conforto, os objetos de luxo, o dinheiro, o poder. Ao lado de todas essas “necessidades”, a pós-modernidade determina a adolescência como um modelo social e, a partir disso, “adolescentiza” a própria sociedade: hoje em dia, não são os jovens que querem logo se vestir como seus pais, mas o contrário, os pais que querem se vestir como se vestem seus filhos. Além disso, podemos caracterizar esse período sócio-histórico pelo fato de que

os jovens vem prolongando o período em que vivem com seus pais, não conseguem trabalhos que lhes permitam ser independentes e têm que se preparar durante muito mais tempo para alcançá-los. Produz-se, assim, uma época na qual as responsabilidades são adiadas enquanto se desfruta de comodidades, uma prolongação do bom da infância com a liberdade dos adultos, um estado quase ideal (OBIOLS; OBIOLS, 2008, p. 82; tradução nossa).⁶

Desse modo, o adolescente pós-moderno deixa o corpo infantil para ingressar em um estado socialmente idealizado. Ele passa a ser o dono de um corpo invejado por seus pais e avós: é o dono de um tesouro. Seu estilo de vida apaixonado, erotizado, descontrolado, volúvel, competitivo, onipotente e sedento de diversão acaba atraindo pessoas de todas as faixas etárias na chamada pós-modernidade. O mercado, em consequência, vê nesse público um grande alvo: a cada dia são lançados novos cremes para evitar o envelhecimento, novos

⁶ “los jóvenes ven prolongando el período en el que viven con sus padres, no consiguen trabajos que les permitan independizarse y tienen que prepararse durante mucho más tiempo para acceder a ellos. Se produce así una época en la cual las responsabilidades se postergan mientras se disfruta de comodidades, una prolongación de lo bueno de la infancia con la libertad de los adultos, un estado *casi* ideal” (OBIOLS; OBIOLS, 2008, p. 82).

procedimentos cirúrgicos, novas bandas musicais, novas formas de entretenimento, enfim, quase tudo gira em torno desse perfil de consumidores.

Sob a perspectiva da psicologia, em *Adolescencia: el adios a la infancia* (Paidós, 2004), Louise J. Kaplan afirma que a adolescência consiste em um complexo drama de passar de uma fase da existência a outra distinta; é, nessa perspectiva, uma etapa de ativa construção, desconstrução e reconstrução, na qual o adolescente trava uma busca ávida por autenticidade moral. Segundo ela, o tema da adolescência provoca discussões entre historiadores sociais, filósofos, biólogos e psicólogos e as opiniões sobre o papel que essa faixa etária desempenha na vida humana vão desde a considerá-la uma invenção social descartável até a vê-la como um renascimento, no qual começam a florescer os valores morais. Kaplan aceita a ideia de que a adolescência consiste em uma luta pessoal do adolescente por conciliar sua sexualidade com a autoridade moral de ordem social.

Sabemos que a adolescência é um processo psicológico vinculado à puberdade que varia de pessoa para pessoa, de família para família, de sociedade para sociedade e de época para época (KAPLAN, 2004). Nas sociedades mais primitivas e rústicas, de caçadores e coletores, por exemplo, os ritos de iniciação dos jovens incluíam – e em algumas culturas ainda hoje incluem – mutilações corporais. O corpo humano era tratado como um pedaço de madeira que deveria ser moldado até adquirir a forma que a sociedade considerava própria da mulher ou homem adultos. Por mais diferentes e violentos que pareçam a nossos modos modernos de tratar a adolescência, essas sociedades revelam os mesmo aspectos, dilemas e soluções. Assim, em todo tempo e lugar, o lapso entre a infância e a idade adulta tem sido associado à aquisição da virtude, tal como a define cada sociedade em particular.

Sabemos que a criação do conceito de infância é algo relativamente novo. Em *História social da criança e da família*, já citado anteriormente, Philippe Airès (1981) afirma que, no final da Idade Média, o sentido da palavra criança era lato: podia designar pessoas de 13 anos ou de 24. Foi somente no século XVII que houve uma evolução, através da classe burguesa, na qual a palavra infância se restringiu a seu sentido moderno. No entanto, a ideia do que hoje chamamos de adolescência demoraria muito a se formar: a consciência da juventude só se tornou um fenômeno geral após a guerra de 1914, em que os combatentes da frente de batalha se opuseram às velhas gerações da retaguarda. Daí em diante, a adolescência se expandiria, ocupando um grande espaço entre a infância e a maturidade.

De acordo com Kaplan (2004), na atualidade, os benefícios e as provas da adolescência estão tecnicamente ao alcance de toda pessoa entre os treze e os vinte e três

anos. É uma característica da modernização o fato de que os privilégios da adolescência se tenham convertido em direitos concedidos a todos os jovens. Esse período da vida se vinculava muito com a ideologia do Romantismo: revolução, naturalidade, espontaneidade, idealismo, emancipação e liberdade sexual. No entanto, cabe ressaltar que, depois da Segunda Guerra Mundial, muitos adultos começaram a se comportar como adolescentes e, atualmente, a busca pela juventude é cada vez maior: surgem novos tratamentos de beleza, novas posturas na educação dos filhos, enfim, busca-se viver a juventude até a velhice e essa busca exige que o mercado, a cultura e toda a sociedade acompanhem essas mudanças.

Segundo a autora, há pesquisadores que afirmam que existem íntimas relações entre o termo inventado “adolescência” (uma vez que muitos estudiosos declaram que o termo técnico “adolescência” é meramente um artefato social inventado para sustentar formas de pensar e hábitos de criança compatíveis com nosso meio sociocultural) e as necessidades econômicas de nossas sociedades industriais e pós-industriais. Nessa perspectiva, trazendo o tema para a literatura, Jaime García Padrino (In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia M. K., 2005) ressalta que, de um tempo para cá, tem ocorrido uma mudança social que influencia uma adequação ou adaptação dos produtos destinados à chamada literatura juvenil, na qual as criações literárias se integram a outras manifestações artísticas unidas inevitavelmente a processos de caráter comercial, como a música ou o cinema. Desse modo, é necessário que se levem em conta os anseios do destinatário, ou seja, dos jovens. Entretanto, como conhecer esses anseios? A melhor maneira possível é procurar compreender melhor esse período da vida chamado juventude, que, no contexto sociocultural em que vivemos, pode se estender até depois dos trinta anos.

Kaplan (2004) acredita que, para conseguir uma identidade adulta, todos os adolescentes devem conciliar seus desejos sexuais com a autoridade moral da sociedade em que vivem. Segundo ela, o principal legado da adolescência é a transformação das paixões familiares nos sentimentos que nos ligam a nossa espécie humana. Os humanos não têm um sentido moral ao nascer e, nessa perspectiva, se não fossem pelas transformações da adolescência, não estaríamos dispostos a sacrificar o desejo privado em prol do dever público. Ela divide esse período da vida em três fases – pubescência, puberdade e juventude – e afirma que cada uma dessas fases realiza uma contribuição distintiva para a solução dos dilemas interiores do adolescente. Segundo ela, a pubescência vai, normalmente, dos 11 aos 14 anos; a puberdade, dos 15 aos 18; e a juventude, dos 18 anos em diante. O que cabe destacarmos é que a autora afirma que há três dilemas psicológicos na adolescência: o adeus à infância, o

deslocamento do desejo sexual (que, segundo Freud, está presente desde a mais tenra idade) e a conciliação do desejo com a autoridade. Desse modo, mais ainda que o nascimento, o casamento ou a morte, a adolescência traz consigo o drama mais elaborado da passagem de um domínio da existência humana a outro. É o momento em que o indivíduo passa da vida em família à existência cultural.

Sendo assim, para se converter em adulto, o adolescente deve reconhecer que seus pais não são deuses onipotentes que uma vez imaginaram e, além disso, precisam encontrar um modo de conciliar o passado com o futuro. A luta por conservar o que é valioso do passado e ao mesmo tempo rechaçar as formas infantis de amar (restritas, anteriormente, à família) provoca uma grande agitação na sua vida interior. Sem se dar conta de que está vivendo nesse turbilhão de emoções, o adolescente não sabe por que lhe acometem a tristeza, a angústia ou a nostalgia do passado. Ele não tem consciência de que seus estados de ânimo oscilantes são resultados da perda do passado infantil. Desse modo, podemos encontrá-lo, durante alguns meses, agindo como um verdadeiro santo, virtuoso e altruísta, e, de repente, encontrá-lo perante sua família e seus amigos agindo como um monstro detestável e mau. Por isso, Kaplan ressalta que o adolescente parece ter a facilidade de assumir todas as personalidades, mas não consegue integrar uma imagem coerente de quem ou o que é na verdade: por dentro está dividido e confuso.

Ao reconhecer a imperfeição de seus pais como seres humanos, as novas identificações com amigos, adultos admirados, ídolos culturais e grupos sociais podem ajudar o jovem a tolerar melhor esse golpe que sofre ao entrar na adolescência. Entretanto, será justamente a identificação mais humanizada do jovem com os pais que o assegurará a viabilidade e a vitalidade de seus valores sociais e seu sentido ético.

Kaplan (2004) afirma que o jovem pode reunir todas as características mais narcisistas e muitas vezes empregar táticas tipicamente adolescentes, que por si só já são egocêntricas: passar horas em frente ao espelho inspecionando o corpo, deixar suas roupas e seu quarto em total desordem, esquecer dos compromissos em família. Estes atos desafiantes são a maneira que o adolescente encontra de dizer aos adultos e a si mesmo: “Eu posso fazer o que quero, quando quero”. Dessa forma, os meios utilizados pelo adolescente para recuperar sua autoestima são tão infantis quanto as humilhações que procura mitigar. E é justamente na sua suscetibilidade à humilhação que se encontra outra razão para o aumento do egocentrismo. Esta criatura tão descarada e desafiante é, também, um ser terno, sensível e vulnerável.

Enquanto em suas fantasias e desejos o adolescente é um ser onipotente, na realidade, ele sofre intensamente ao sentir que não tem poder algum. Socialmente, não serve para nada.

A autora aborda também a questão da idealização por ídolos durante a adolescência. O adolescente, segundo ela, tem certa propensão para idealizar os pensamentos, valores e aspecto físico de certos membros seletos do mundo adulto. A regressão que leva o jovem a estar pendente de seu corpo e a se sentir onipotente vem acompanhada de uma admiração incondicional por determinados ídolos. Mas agora esses ídolos não são os pais. São, muitas vezes, personagens puros que encarnam o desejo do adolescente de ser virtuoso e sacrificado. Outras vezes, o jovem renderá culto a homens e mulheres sedutores que representam as tentações contra as quais estão lutando.

Os adolescentes invocam seu próprio mundo, com suas próprias formas de se vestir, se comportar, falar e dançar, seus próprios ídolos para glorificar e venerar. É isso que os distingue como uma nova geração que está se formando. Além disso, é esse mundo invocado que os ajudará a controlar seus desejos e a suavizar a humilhação de ser menos todo poderoso do que imaginavam. Durante a adolescência, a imaginação não tem limites. O impulso em direção a autoperfeição (que muitas vezes leva a problemas sérios como a anorexia) e a procura por valores e ideais estão em pleno apogeu. Por serem os renovadores das possibilidades éticas da sociedade, os adolescentes seguramente combaterão o passado para afirmar suas diferenças em relação à geração adulta (KAPLAN, 2004).

Entretanto, combater o passado e afirmar suas diferenças não é, como vimos, algo simples. A adolescência traz consigo muitas angústias e sofrimentos – especialmente no contexto sociocultural em que vivemos – e parece exigir cada vez mais perfeição, mais eficiência. Nesse sentido, o número de vítimas entre os jovens vem aumentando. Os casos de quem evita a dura prova que significa converter-se em adulto – os suicidas, psicóticos, viciados, depressivos e aqueles que sucumbem às perversões da imaginação, como as anoréxicas que se veem sempre acima do peso – são, em igual medida, consequências da vida familiar moderna e reflexo dos ideais alienantes narcisistas do mundo de hoje. De acordo com Kaplan, a burocratização da vida moderna e sua carência de valores podem constituir o mais grave perigo para a juventude; o culto ao imediato, com sua insistência na sensação, na simultaneidade e no efeito, debilita a vitalidade dos jovens, os incita à consumação precoce de suas paixões sexuais, aliena seu intelecto e futiliza sua imaginação. Segundo a autora, dizem que estamos entrando na era pós-moderna, mas ninguém sabe ainda com exatidão no que consiste esse conceito, a não ser que ele parece trazer consigo uma dose considerável de

desilusão no que concerne aos aspectos esperados da modernidade, cuja vibrante dialética consumiu-se em uma sensação de futilidade, em uma aceitação da carência e um vazio de valores.

Nesse ponto de nosso trabalho, convém esclarecermos melhor no que consistem os conceitos de modernidade e pós-modernidade (que citamos acima) por meio de contribuições da Sociologia e da História. Em seu livro *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade* (Cortez, 2003), Boaventura de Sousa Santos afirma que o paradigma cultural da modernidade constitui-se entre o século XVI e finais do século XVIII, durante a emergência do sistema capitalista. Segundo ele, o projeto da modernidade foi demasiado ambicioso e internamente contraditório e, por isso, as promessas não cumpridas por esse projeto devem ser repensadas e reinventadas, o que só será possível no âmbito de outro paradigma, cujos sinais de emergência começam a acumular-se: o paradigma do pós-moderno. Nessa perspectiva, vivemos em um período de transição que se caracteriza por um vazio e uma profunda crise de valores e no qual há momentos de ruptura com o passado, mas também outros de continuidade.

Segundo Santos (2003), todos nós somos sujeitos históricos da transformação social e, por isso, somos uma rede de sujeitos em que se combinam várias subjetividades correspondentes às várias formas básicas de poder que circulam na sociedade. Nesse contexto, com o decorrer dos séculos, as coisas evoluíram tanto que não percebemos que, ao mesmo tempo em que as domesticamos e nos pusemos à vontade com elas, perdemos o “à vontade” com as pessoas. Os microdespotismos do cotidiano, do trabalho, do lazer e do consumo estão em parte ligados a essa perda do “à vontade”.

De acordo com o autor, a acumulação das irracionalidades no perigo iminente de catástrofe ecológica, na miséria e na fome a que é sujeita uma grande parte da população mundial, na destruição pela guerra em nome de princípios étnicos e religiosos que a modernidade parecia ter descartado para sempre (quando Marx propôs suas ideias sobre uma sociedade mais livre, justa e humana) aprofundam a crise das soluções que a modernidade propôs, entre elas o socialismo e o seu máximo de consciência teórica possível, o marxismo. Tal como para Marx a alienação assentava, sobretudo, na compulsão do trabalho, talvez a nossa assente, mais do que qualquer inculcação ideológica, na compulsão do consumo. No entanto, nas condições do capitalismo desorganizado em que vivemos (Santos divide o desenvolvimento do capitalismo em três etapas: capitalismo liberal (século XIX); capitalismo organizado (fim do século XIX até final da Segunda Guerra Mundial); e capitalismo

desorganizado (a partir de final da década de 1960)), a violência, tanto da compulsão do trabalho como da compulsão do consumo, torna-se sutil e pacífica e mesmo quase desejada quando comparada com a violência da compulsão da fome e da guerra a que populações inteiras estão cada vez mais sujeitas.

Nesse contexto caótico do mundo atual, as identidades culturais são, mais do que nunca, resultados transitórios de processos de identificação em curso. A preocupação com a identidade nasce da e com a modernidade. Santos fala sobre as conquistas de Portugal e Espanha em relação a suas colônias, que não foram outra coisa senão um ensaio europeu da guerra ao outro, à identidade cultural de outros povos; ou seja, a subjetividade (identidade) do outro foi negada pelo fato de não corresponder a nenhuma das subjetividades hegemônicas da modernidade em construção: o indivíduo e o Estado. A justificativa comum para o etnocídio que ocorreu no período das grandes navegações foi que o outro não era um verdadeiro indivíduo porque o seu comportamento se desviava abissalmente das normas da fé e do mercado. Entretanto, a descontextualização e a polarização das identidades hegemônicas (indivíduo e Estado) passaram por momentos de forte contestação durante o romantismo e o marxismo.

Contra uma racionalidade descontextualizada e abstrata, crescentemente colonizada pelo instrumentalismo científico e pelo cálculo econômico, o romantismo propôs uma busca radical de identidade que implicava uma nova relação com a natureza e a revalorização do irracional, do inconsciente, do mítico e do popular e o reencontro com o outro da modernidade, o homem natural, espontâneo, dotado de formas próprias de organização social. Já a recontextualização da identidade proposta pelo marxismo contra o individualismo e o estatismo abstratos era feita através do enfoque nas relações sociais de produção, no papel constitutivo destas, nas ideias e nas práticas dos indivíduos concretos e nas relações assimétricas e diferenciadas destes com o Estado. Assim, enquanto a contestação romântica propôs a recontextualização da identidade por via do vínculo étnico, religioso e com a natureza, a contestação marxista o fez por meio do vínculo com a classe. Entretanto, nenhum desses vínculos logrou fazer vingar, nos últimos cem anos, uma alternativa concreta, nem no plano político, nem mesmo no plano sociocultural. Dessa forma, a modernidade deixou que as múltiplas identidades e os respectivos contextos intersubjetivos que a habitavam fossem reduzidos à lealdade terminal ao Estado.

Por sua vez, Manuel Castells, em seu livro *O poder da identidade* (Fundação Calouste Gulbenkian, 2003), afirma que, a partir das duas últimas décadas do século XX, assistimos ao

avanço de poderosas expressões de identidade coletiva que desafiam a globalização e o cosmopolitismo em função da singularidade cultural e do controle das pessoas sobre o seu ambiente e as suas próprias vidas. Segundo o autor, os movimentos sociais consistem em ações coletivas com um determinado fim, cujo resultado (tanto no sucesso como no fracasso) transforma os valores e as instituições da sociedade. Nessa perspectiva, os processos de transformação social no nosso mundo frequentemente tomam a forma de fanatismo e violência que não costumamos associar a mudanças sociais positivas.

Castells (2003) define a identidade como a fonte e a experiência de um povo. Entretanto, o autoconhecimento nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido de modos específicos pelos outros. Nesse contexto, o autor diferencia identidade e papel social. Segundo ele, uma mulher pode exercer diversos papéis em sua vida (ser mãe, trabalhadora ou jogadora de basquete), mas esses papéis são definidos por normas estruturadas pelas instituições organizadoras da sociedade. Já as identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas e construídas através de um processo de individualização. Desse modo, as identidades são fontes mais importantes de significados do que os papéis, por causa do processo de autoconstrução e individualização que envolvem. Podemos dizer, então, que enquanto as identidades organizam os significados, os papéis organizam as funções.

Do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparelhos de poder e por revelações de cunho religioso (CASTELLS, 2003). Ao falar sobre a identidade no contexto do surgimento da sociedade em rede, Castells afirma que o que define um ser humano é saber tanto o que ele faz como por que está fazendo algo. No contexto da ordem pós-tradicional (modernidade tardia ou pós-modernidade), o próprio ser torna-se um projeto reflexivo e a constituição de sujeitos toma um rumo diferente do conhecido durante a modernidade dos primeiros tempos, ou seja, os sujeitos, se e quando construídos, já não são formados com base em organizações da sociedade civil que estão em processo de desintegração, mas sim como prolongamento da resistência comunal. Um exemplo bastante comum de resistência é o fundamentalismo religioso.

Dessa forma, o dissolver das identidades compartilhadas parece traduzir bem o que se passa no nosso tempo. Nada nos diz que é preciso surgir novas identidades, que novos movimentos sociais têm que recriar a sociedade ou que novas instituições serão reconstruídas.

No entanto, parece que estamos testemunhando o aparecimento de um mundo exclusivamente feito de mercados, redes, indivíduos e organizações estratégicas, aparentemente regido por modelos de “expectativas racionais”, a não ser quando esses “indivíduos racionais” atiram contra crianças, abusam de uma mulher ou cometem qualquer outro tipo de irracionalidade. Neste novo mundo não há, segundo Castells, necessidade de identidades. A lógica comunitária é a chave para a sua sobrevivência, as autodefinições individuais não são bem-vindas. Assim, as elites globais dominantes tendem a ser formadas por indivíduos sem identidades específicas (são apenas cidadãos do mundo), enquanto que as pessoas que resistem à privação dos seus direitos econômicos, culturais e políticos tendem a sentir-se atraídas pela identidade comunitária (CASTELLS, 2003).

Na chamada “era da informação” em que vivemos atualmente, os principais elementos da estrutura social são as causas da crise do Estado e da sociedade civil tal como se constituíram na era industrial. Representam, também, as forças contra as quais se organiza a resistência comunitária, com novos projetos de identidade que emergem potencialmente em torno desses focos de resistência. Portanto, segundo o autor, a nova forma de poder reside nos códigos da informação e nas imagens da representação em torno das quais as sociedades organizam as suas instituições e as pessoas constroem as suas vidas e decidem seu comportamento. Esse poder encontra-se na mente das pessoas.

Assim como Manuel Castells, Stuart Hall (2006) também aborda a questão da identidade no contexto da chamada pós-modernidade (ou modernidade tardia). Em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (DP & A, 2006), Hall afirma que as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Há, atualmente, uma crise de identidade. Segundo Hall, um tipo diferente de mudança estrutural vem transformando, desde o final do século XX, as sociedades modernas. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, forneciam sólidas localizações a nós, como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, pois não acreditamos mais tanto na ideia de que somos sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, segundo o autor, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2006).

O autor divide o conceito de identidade em três concepções diferentes. A primeira delas é o sujeito do Iluminismo (centrado, unificado, individualista); a segunda, o sujeito sociológico (formado na relação com outras pessoas – concepção interativa); e a terceira,

sobre qual estamos tratando nesse trabalho, o sujeito pós-moderno (fragmentado, no qual o processo de identificação tornou-se mais provisório e problemático). Segundo Hall, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, uma vez que ele assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Assim, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar.

Para compreendermos melhor o percurso que a noção de identidade passou até chegar ao século XXI, convém citarmos os conceitos de Hall (2006) sobre as três concepções diferentes de sujeito. Segundo ele, o nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. O filósofo Descartes (1596 – 1650) deu à concepção de sujeito sua formulação primária e, por isso, essa concepção ficou conhecida como “sujeito cartesiano”, o qual é caracterizado como um ser racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento. Assim, até o século XVIII ainda era possível imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo “sujeito da razão”. Entretanto, à medida que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriram uma forma mais coletiva e social. Emergiu, então, uma concepção mais social do sujeito: o sujeito sociológico. Este modelo sociológico interativo, com sua reciprocidade estável entre “interior” e “exterior” é, em grande parte, um produto da primeira metade do século XX. Porém, nesse mesmo período, um quadro mais perturbador do sujeito e da identidade estava começando a surgir nos movimentos estéticos e intelectuais associados ao Modernismo: aparecia a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, ou seja, a figura do sujeito pós-moderno.

Stuart Hall situa a chamada modernidade tardia – ou pós-modernidade – a partir da segunda metade do século XX. Segundo ele, o sujeito na modernidade tardia é caracterizado por desagregações e deslocamentos em relação ao sujeito cartesiano. Nesse sentido, ele afirma terem ocorrido cinco importantes descentramentos. O primeiro deles refere-se às tradições do pensamento marxista: os indivíduos não poderiam ser os “autores” ou agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram.

A segunda descentração vem da descoberta do inconsciente por Freud. A teoria do psicanalista de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são

formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente – o qual funciona segundo uma lógica bem diferente daquela da razão – destrói o conceito de sujeito racional provido de uma identidade fixa e unificada (como acontecia no conceito de sujeito cartesiano). Segundo Hall,

a leitura que pensadores psicanalíticos, como Jacques Lacan, fazem de Freud é que a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas (HALL, 2006, p. 37).

Assim, a identidade é algo formado ao longo do tempo através de processos inconscientes. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade e, por isso, ela permanece incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”.

O terceiro descentramento do sujeito cartesiano está associado com o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, segundo o qual não somos, nunca, os “autores” das afirmações que fazemos, uma vez que a língua é um sistema social e não um sistema individual. Além disso, Saussure afirma que os significados não são fixos, mas surgem nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras (sabemos o que é “noite” porque não é “dia”), ou seja, o significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (identidade), no entanto ele é constantemente perturbado (pela diferença).

A quarta descentração ocorre no trabalho de Michel Foucault, o qual destaca um novo tipo de poder: o “poder disciplinar”. Esse poder consiste em manter as vidas, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado e no conhecimento fornecido pelas disciplinas das Ciências Sociais, com o objetivo de produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil.

O quinto e último descentramento levantado por Stuart Hall diz respeito ao impacto do feminismo, que faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais” que emergiram durante a década de 1960 (grande marco da modernidade tardia). Sua relação com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano deu-se pelo seu questionamento sobre a clássica distinção entre o “dentro” e o “fora”, o “privado” e o “público”: seu slogan era “o pessoal é político”. Além disso, o feminismo questionou esferas da vida social: a sexualidade,

a família, o trabalho doméstico, o cuidado com as crianças, entre outras; ele também enfatizou e politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação e, ainda, questionou a noção de que homens e mulheres fossem parte da mesma identidade – a Humanidade –, substituindo-a pela questão da diferença sexual. Desse modo, por meio desses cinco principais descentramentos, o sujeito do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando, enfim, nas identidades abertas, contraditórias e fragmentadas do sujeito pós-moderno.

Ao tratar sobre as identidades no mundo moderno, Hall afirma que as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna, eram dadas à tribo, ao povo, à religião, foram transferidas à cultura nacional que, ao produzir sentidos sobre a “nação”, constrói identidades. Segundo Hall, a cultura nacional como “comunidade imaginada” é constituída por memórias do passado, desejo por viver em conjunto e perpetuação da herança. Entretanto, o escritor pergunta se, independente de quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, seria a identidade nacional uma identidade unificadora, que anula e subordina qualquer diferença cultural. De acordo com ele, as nações modernas são, todas, híbridos culturais. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.

A globalização está deslocando as identidades culturais nacionais, uma vez que, desde a década de 1970, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram, acelerando fluxos e laços entre as nações. Algumas consequências derivam desse aceleração: em primeiro lugar, as identidades nacionais estão se desintegrando; em segundo, as identidades nacionais, locais ou particularistas estão sendo reforçadas pela resistência à globalização; e, em terceiro lugar, as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar. Nessa perspectiva, uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo uma fragmentação de códigos culturais, uma multiplicidade de estilos, uma ênfase no efêmero. Assim,

os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “público” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se

mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural (...) Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural” (HALL, 2006, p. 74 – 75).

Desse modo, a globalização tem o efeito de contestar e deslocar as identidades “fechadas” de uma cultura nacional tornando-as menos fixas e unificadas. Entretanto, seu efeito global permanece contraditório, uma vez que, enquanto algumas identidades gravitam ao redor da “Tradição” tentando recuperar sua pureza anterior, outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, por isso, é improvável que elas sejam outra vez puras (elas gravitam em torno do que Hall chama “Tradução”, a qual descreve aquelas formações de identidades que atravessam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal e passaram a morar em outro país, outra cultura). Essas identidades que aceitam as diferenças são as chamadas culturas híbridas, as quais constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. Porém, Hall ressalta que existem fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão e a Tradição frente ao hibridismo e à diversidade e cita, como exemplos, o ressurgimento do nacionalismo e o aumento do fundamentalismo (uma vez que a restauração da fé islâmica consiste em uma poderosa força política e ideológica unificadora).

Ao terminar seu texto, o autor afirma que o ressurgimento do nacionalismo e de outras formas de particularismo no final do século XX constitui uma reversão notável dos acontecimentos, pois nem as perspectivas iluministas nem mesmo o marxismo podiam prevê-lo. Nessa perspectiva,

os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isso também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente (HALL, 2006, p. 97).

As características da identidade cultural na chamada pós-modernidade elencadas por Hall em seu trabalho apresentam grande contribuição à análise de nosso *corpus*. Os jovens representados nas narrativas escolhidas para a pesquisa são sujeitos em formação, que vivem diariamente o turbilhão que envolve o mundo contemporâneo com suas redes de comunicação em massa, suas novas estruturas familiares, seus padrões de beleza quase impossíveis de serem alcançados. Nessa perspectiva, estudar os pressupostos apresentados nesse capítulo pelos teóricos citados é parte indispensável para a compreensão da formação da identidade juvenil dos personagens dos textos, objetivo primordial desse trabalho.

No próximo tópico, Literatura Juvenil: especificidades? (O adjetivo em questão, A narrativa juvenil brasileira contemporânea: um panorama), nos detivemos na questão da especificidade do gênero literário destinado a jovens leitores, levantando pontos que nos levem a refletir sobre suas características peculiares e sobre as publicações brasileiras contemporâneas.

2.2 LITERATURA JUVENIL: ESPECIFICIDADES?

2.2.1 O Adjetivo em Questão

Segundo Cademartori (*O que é literatura infantil*, Brasiliense, 2006⁷), o uso do adjetivo “infantil”, quando se fala em literatura, fez com que o destinatário dessas obras fosse previamente estipulado (ou seja, as crianças). Essa estipulação ocorreu porque desde o início o caráter formador da literatura infantil vinculou-a a objetivos pedagógicos que, por muito tempo, silenciaram no texto questões relativas à sexualidade, ao racismo e a outros problemas sociais.

Por sua vez, Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Literatura Infantil: teoria, análise e didática* (Moderna, 2000), considera necessária a adequação dos textos às diversas etapas do desenvolvimento infantil/juvenil para facilitar o convívio leitor-literatura. Por isso, apresenta “princípios orientadores” e exemplos de textos que podem ajudar na escolha de obras adequadas a cada categoria de leitor. São eles:

⁷ A primeira edição desse texto é de 1986, publicada pela editora Brasiliense.

- **O pré-leitor** (primeira infância – dos 15/17 meses aos 3 anos – e segunda infância – a partir de 2/3 anos): Coleção *Peixe Vivo*, de Eva Furnari (Ática); Coleção *Escadinha*, Série *Um Degrau*, de Lúcia Pimentel Góes e Nancy Kuroda (Ed. do Brasil); Coleção *Crie & Conte*, de Cristina Porto e Tenê de Casa Branca (FTD); Coleção *Só Imagem*, de Eva Furnari (Global).
- **O leitor iniciante** (a partir dos 6/7 anos): Coleção *Gato e Rato*, de Mary e Eliardo França (Ática); Coleção *Girassol* (Moderna); Série *Um Dois Feijão com Arroz*, de Tenê (Ática); Coleção *Hora dos Sonhos*, de Ruth Rocha (Quinteto Editorial); Coleção *Mico Maneco 2*, de Ana Maria Machado (Salamandra).
- **O leitor em processo** (a partir dos 8/9 anos): *Clássicos Infantis* (Moderna); Série *Vento Azul* (Melhoramentos); Coleção *Mico Maneco 2*, de Ana Maria Machado (Salamandra); *Série dos Reizinhos*, de Ruth Rocha (Salamandra).
- **O leitor fluente** (a partir dos 10/11 anos): Séries *Vivência*, *Suspense* e *Ficção Científica* (Melhoramentos); Coleção *Girassol* e Coleção *Veredas* (Moderna); Série *Vagalume* (Ática); Coleção *Jabuti* (Saraiva).
- **O leitor crítico** (a partir dos 12/13 anos): Coleção *Jovens do Mundo Todo* (Brasiliense); Série *Literatura Juvenil*, Coleção *Travessias* e Série *7 Faces* (Moderna); Série *Trans-Ação* (Melhoramentos); Série *Vagalume* (Ática).

Estudos como esse de Nelly Novaes Coelho (mesmo considerando apenas a faixa etária dos leitores – objetivo da pesquisadora –, e não o contexto familiar e social em que estão inseridos) nos levam a refletir como a questão do adjetivo infantojuvenil pode interferir na elaboração das obras. Durante o processo criativo, vários fatores interferem no trabalho do escritor, entre eles, a preocupação em condicionar seu texto a um público específico, o que requer muitos cuidados, uma vez que crianças e jovens estão em um estágio de aprendizado e descobertas e, por isso, exigem um trabalho mais apurado tanto no que diz respeito à linguagem utilizada e sensibilidade ao tratar determinados temas, quanto ao que concerne à elaboração do projeto gráfico como um todo (ponto que discutiremos mais à frente). Nesse sentido, sabemos que as obras são escritas por autores adultos, que, ao contrário do que acontecia em seu surgimento, buscam identificar seus personagens à vida dos jovens leitores. Como veremos na análise do *corpus*, a linguagem muitas vezes acompanha as gírias adolescentes; o cenário é a cidade grande, o *shopping center*, a escola; os problemas apresentados são a separação dos pais, o primeiro amor, as perdas e dúvidas dessa faixa etária. Por meio da leitura das narrativas analisadas, pudemos perceber que os escritores buscam

nesses recursos uma maneira de se aproximarem do seu público que, mesmo sendo definido como juvenil, pode alcançar outras faixas etárias da sociedade.

No que diz respeito às peculiaridades da literatura juvenil, não podemos deixar de recorrer à tese de doutorado de Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel (*Narrativas Juvenis Brasileiras: em busca da especificidade do gênero*, UFG, 2009), citada no tópico “estado da questão”. O trabalho de Larissa Cruvinel procura levantar as características de narrativas que as fazem serem rotuladas como literatura juvenil, a partir da observação da presença de princípios educativos e ideológicos na trajetória dos personagens. Ela optou por um *corpus* que abrangesse as publicações da Série Vaga-Lume, além de obras selecionadas para concorrerem ao reconhecido prêmio Jabuti (entre essas, encontram-se *Alice no espelho*, de Laura Bergallo, e *Lis no peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho, que também fazem parte do *corpus* do presente trabalho). A citada tese tem como objetivo descrever as especificidades dos textos juvenis e, para tanto, não foi necessário abordar mais detalhadamente a questão da juventude a partir da contribuição de diversas disciplinas, como a sociologia e a psicologia (o que a diferencia de nossa pesquisa). No entanto, esse trabalho contribuiu muito para o desenvolvimento dessa dissertação, uma vez que abordou questões relativas ao mercado, ao contexto de produção e à questão da recepção das obras pelos jovens leitores, além de trazer pontos importantes a respeito da especificidade do gênero.

Segundo Cruvinel (2009), “se em seus primórdios a literatura juvenil buscava apresentar uma visão pedagógica, os ideais educativos vão sendo gradualmente repensados. O moralismo e o didatismo cedem espaço para a tematização dos conteúdos ligados à realidade do adolescente. Os temas de todos os tempos, como a morte, o amor, a perda, são abordados a partir de um olhar do jovem” (CRUVINEL, 2009, p. 25). O escritor precisa ter nos elementos da narrativa estratégias para se aproximar do jovem leitor: a narração em um tom mais intimista, a linguagem próxima da oralidade, a representação do cotidiano do jovem nos textos. De acordo com Cruvinel,

a obra voltada para o adolescente precisa alcançar o estatuto de arte e, ao mesmo tempo, ser capaz de captar o interesse desse leitor mais jovem, sem empobrecer as estruturas da obra literária, que não pode se submeter exclusivamente ao mercado de vendas, esquecendo o trabalho artístico inerente a toda literatura (CRUVINEL, 2009, p. 31).

2.2.2 A narrativa juvenil brasileira contemporânea: um panorama

Um trabalho que não pode deixar de ser citado nesse momento é a tese do professor doutor João Luís Ceccantini, intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997)* e apresentada em 2000, na UNESP de Assis (SP). Sua pesquisa merece destaque porque se restringiu, exclusivamente, ao subgênero juvenil, deixando fora de seu *corpus* os textos infantis, que sempre receberam maior atenção dos pesquisadores – pelo menos nos primeiros anos de dedicação ao estudo da literatura destinada a crianças e jovens.

Ceccantini elaborou seu *corpus* a partir de narrativas juvenis que receberam os principais prêmios de três instituições: a Câmara Brasileira do Livro (CBL), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Além do *corpus* de seu trabalho consistir em narrativas juvenis – da mesma forma como ocorre em nossa pesquisa –, seu trabalho foi de grande contribuição porque abrangeu vinte anos (1978 – 1997) de publicações, o que nos permitiu ter uma visão panorâmica da literatura juvenil a partir do momento em que começou a se destacar e a tomar corpo no mercado editorial brasileiro.

Foram analisadas, durante a pesquisa, vinte e sete narrativas de diversos autores e editoras. Na tese, encontramos informações sobre a estrutura textual dessas narrativas, os personagens, o espaço, as temáticas abordadas. Relacionando esse *corpus* com o *corpus* da nossa pesquisa, podemos levantar algumas características em comum entre os textos juvenis publicados entre 1978 e 1997 e os textos publicados na primeira década do século XXI, aos quais nos detivemos. Um exemplo é o espaço predominante nas narrativas juvenis analisadas: elas são ambientadas quase que exclusivamente no universo urbano, nas escolas, nos apartamentos. Outro ponto importante que se relaciona em grande parte com nosso trabalho é a questão da temática abordada nos textos: a busca da identidade e o amadurecimento do jovem também apareceram nas narrativas analisadas na tese de Ceccantini. Mais à frente veremos, a partir das teorias apresentadas no tópico Identidade e Juventude, como a questão da identidade é recorrente nas treze narrativas escolhidas em nossa pesquisa, o que justifica ser esse nosso objetivo primordial durante a elaboração dessa dissertação, além de nos restringirmos apenas à literatura juvenil, separando-a da vertente infantil.

No que diz respeito aos dois subgêneros (infantil e juvenil), João Luís Ceccantini⁸ afirma que, enquanto a literatura infantil teve origem na passagem do século XIX para o século XX, a literatura juvenil brasileira só passou a ser reconhecida em meados da década de 1970, quando surgiu uma preocupação entre os educadores sobre o trabalho de leitura que vinham desenvolvendo nas escolas (os garotos e garotas liam cânones da literatura mundial, sem maturidade nenhuma para usufruir dessas obras): era preciso que os livros atraíssem os jovens leitores. Nesse contexto, surgiram as grandes editoras de literatura infantojuvenil no país e, durante esse primeiro momento, autores como Maria José Dupré, Lúcia Machado de Almeida e Marcos Rey eram sinônimos de literatura juvenil no Brasil. Em um segundo momento (fim da década de setenta até fim da década de noventa), a literatura para jovens leitores começou a se afirmar e a apresentar alta qualidade estética em suas publicações, pois, embora os escritores atendessem às exigências dos editores, eles demonstravam preocupação com a literariedade de seus textos. Já em um terceiro momento (que podemos situar entre o começo do século XXI e os dias atuais), as obras juvenis passaram a apresentar uma mudança na materialidade do livro: as ilustrações, os paratextos, as capas e outros recursos complementam o trabalho do escritor e, diante de bons textos, esses elementos conferem às obras um *status* de arte. Além disso, os textos contemporâneos deixaram de lado o receio em tratar temas tabus e polêmicos como a homossexualidade, a morte e o abandono e, desse modo, apresentaram a seus leitores uma literatura humanizadora e que nada tinha a dever à literatura adulta, uma vez que a alta qualidade estética e a relevância temática desses textos corroboraram sua importância na formação desses jovens.

“Literatura Juvenil e Indústria Cultural” é o título do próximo tópico, no qual contamos com a contribuição dos estudos apresentados pela Sociologia da Leitura para melhor compreendermos não apenas a relação do jovem leitor brasileiro com o livro, mas também o sistema de produção cultural que envolve autores, ilustradores, editores, livrarias, escolas e consumidores.

⁸ Minicurso ministrado no dia 09/06/2010 na Universidade Estadual de Maringá, intitulado “Narrativa Juvenil: entre arte e indústria cultural”, durante o 1º CIELLI (Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários) e 4º CELLI (Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários).

2.3 LITERATURA JUVENIL E INDÚSTRIA CULTURAL

A literatura envolve palavras, figuras, sentimentos, escritores, editores, vendedores, leitores. É um sistema complexo, sobre cuja investigação muitos críticos e pesquisadores têm se debruçado. O mercado editorial das últimas décadas do século XX e primeiros anos do século XXI vê na literatura infantojuvenil uma grande potencialidade de lucros e, nos leitores, consumidores frequentes e famintos por novas publicações. A partir de 1960, os pesquisadores encontraram uma aliada importante para as investigações sobre o sistema literário, desde a produção dos livros até o seu consumo: a disciplina Sociologia da Leitura. Tendo em vista que esse trabalho se propõe a estudar a narrativa juvenil brasileira enquanto objeto estético na indústria cultural – atentando, primordialmente, para o modo como se dá a construção da identidade juvenil nos textos –, é indispensável que nos voltemos, nesse momento, aos estudos apresentados por essa disciplina e, também, pela Sociologia da Literatura, uma ciência que a antecede e que a abrange.

Antonio Candido, um dos maiores críticos literários brasileiros, divide, em seu livro *Literatura e Sociedade* (Ouro sobre Azul, 2006), o caminho percorrido pelo estudo da obra e o ambiente que a circunda em três momentos: primeiramente, “procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade” (CANDIDO, 2006, p. 13)⁹; em um segundo momento, passa-se a entender que a matéria da obra era secundária e que sua importância dependia da forma utilizada pelo artista; já a partir da década de 1960, os críticos e estudiosos compreenderam que a integridade de uma obra consistia na junção de texto e contexto, considerando que o aspecto externo (o social) importava como elemento que desempenha certo papel na estrutura textual e, desse modo, torna-se, também, interno. Podemos dizer, portanto, que enquanto a Crítica Literária preocupa-se com o aspecto interno das obras (estrutura textual, figuras de linguagem, etc.), a Sociologia da Literatura pesquisa também questões externas ao texto, ou seja, a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, a influência do meio social e político na elaboração do texto e tantos outros pontos que podem colaborar para uma análise crítica completa. Unem-se, desse modo, Crítica Literária e Sociologia da Literatura.

Com a contribuição dessa disciplina relativamente nova (no Brasil, com pouco mais de cinquenta anos) – a Sociologia da Literatura –, podemos compreender melhor o

⁹ Embora o texto original tenha sido publicado em 1965, sempre que nos referirmos à obra, estaremos utilizando a edição publicada pela editora Nacional, em 2006.

funcionamento do sistema literário que, vale ressaltar, é conduzido por todos os lados pelo mercado. Nessa perspectiva, apresentaremos as principais concepções da Sociologia da Leitura, a qual faz parte da Sociologia da Literatura, baseando seus levantamentos em estudos feitos por grandes críticos literários contemporâneos, como Antonio Candido (já citado), Robert Escarpit, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Umberto Eco.

Muitos estudiosos contemporâneos começaram a perceber, a partir das três últimas décadas do século XX, que os fatores sociais e psíquicos devem ser vistos como agentes da estrutura textual e, por isso, precisam ser levados em consideração na análise crítica de uma obra literária. Não são mais meros enquadramentos que permitem situar a obra historicamente ou identificar certa época, mas sim fatores da própria construção artística. Como diz Candido,

a crítica atual, por mais interessada que esteja nos aspectos formais, não pode dispensar nem menosprezar disciplinas independentes como a sociologia da literatura e a história literária sociologicamente orientada, bem como toda a gama de estudos aplicados à investigação de aspectos sociais das obras, - frequentemente com finalidade não literária (CANDIDO, 2006, p. 18).

Robert Escarpit, em seu texto *Lo literario y lo social* (In: ESCARPIT. *Hacia una sociologia del hecho literario*. Madrid: Edicusa, 1974, p. 11 - 43), discute sobre a dificuldade em se delimitar o que é e o que não é literatura. Não há, segundo ele, um conjunto de critérios que podemos seguir para afirmar que determinado texto é ou não literário. O autor faz uma observação bastante pertinente a nossa pesquisa: ele afirma que a expressão literária não se limita apenas aos signos explícitos da escritura, mas se estendem ao grafismo da letra, à encadernação dos livros, aos jogos fônicos; ou seja, a expressão literária adota simultaneamente uma infinidade de veículos em combinações que variam com cada escritor, com cada obra e com cada ato de leitura (ESCARPIT, 1974).

Para entender o processo literário, é preciso compreendê-lo como um sistema de comunicação no qual estão interligados AUTOR – OBRA – LEITOR. Leitores e escritores são seres históricos que estabelecem um contato por meio do livro, do espetáculo teatral, da escultura e das demais manifestações artísticas. Nas sociedades primitivas, a principal forma de comunicação era a palavra falada; durante a antiguidade grega e grande parte da Idade Média, o teatro assumiu muita importância na manifestação artística; a partir do século XVIII, com o fortalecimento da burguesia, a evolução da sociedade industrial e a descoberta da imprensa, o livro passou a ser a grande arma da comunicação. No período da ascensão

burguesa, a palavra literatura designava uma condição privilegiada do homem culto que praticava a leitura, distanciando, assim, o intelectual e a massa. Mais tarde, em meados do século XIX, a necessidade de difundir a leitura e controlar o proletariado fez com que o livro se popularizasse. A partir daí, o texto se converte em objeto de mercado, que tem um proprietário, uma firma, um valor. O escritor deixa seu *status* de intelectual e entra no processo de produção da indústria do livro como provedor da matéria-prima, como fornecedor e funcionário industrial com prazos e contratos a cumprir. Entre o escritor e o leitor se interpõe um enorme sistema de seleção e hierarquização da instituição literária: seleção de editores, a orientação dos livreiros, os juízos da crítica.

Do século XIX até hoje são duzentos anos de evoluções. Ao lado do livro, a comunicação conta com meios como a televisão e o rádio, sem falar na internet. A conclusão desse processo é o enorme número de leitores e espectadores passivos e incapazes de compreender um texto literário: são os leitores de massa. Essa “categoria” de leitores não tem, segundo Escarpit, a mesma capacidade de um leitor intelectual, o qual consegue reconhecer a boa literatura. Porém, cabe aqui um parêntese sobre essa diferenciação entre “leitores de massa” e “leitores cultos”, “literatura de massa” e “literatura canônica”. Sob uma perspectiva pós-moderna, muito do que há algum tempo seria recusado como arte pelos críticos e estudiosos, hoje é aceito. O paradigma do pós-moderno é mais aberto e receptivo a novos conceitos de arte e esse posicionamento, de certa forma, favorece a literatura juvenil que, por muito tempo, foi considerada um gênero inferior à literatura adulta.

Outro ponto levantado por Escarpit consiste nas imagens recíprocas que leitor e autor fazem um do outro. Ao escrever, o escritor procura elaborar uma imagem de seu possível público leitor a partir das pesquisas ou dos pedidos das editoras. Já o leitor, durante o ato da leitura, procura entender o que o autor tinha em mente ao elaborar determinado texto.

Ao avaliar esses pontos, o autor chega a um critério importante que contribui para determinar o que é literatura. Segundo ele, é literária a obra que possua uma determinada receptividade para a traição, ou seja, uma disponibilidade que torne possível, sem que deixe de ser ela mesma, fazer outra leitura, diferente da proposta em um primeiro momento pelo autor. É evidente que essa disponibilidade não é inesgotável e que o leitor não pode fugir muito da leitura proposta. Entretanto, o que torna determinadas obras eternas é justamente a possibilidade de se comunicarem com diversas épocas, permitindo diferentes leituras.

Baseando-nos, então, nos estudos de Escarpit (1974), podemos afirmar que, a partir do século XVIII, com o fortalecimento da indústria, a literatura passou a ser uma organização

mercantil: o interesse maior está em publicar o que vende e dá lucro aos editores, livreiros e escritores. Assim, o editor pesquisa e investiga o mercado, faz previsões e adota planos como em qualquer outro negócio.

No que concerne à cultura de massa, à indústria cultural e seus meios de produção, não podemos deixar de ressaltar os pressupostos de Max Horkheimer e Theodor Adorno (A indústria cultural: O Iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 159 – 204). Segundo os autores (cujo texto é de 1947), há uma tendência, na indústria cultural, em classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Podemos levar essa constatação à destinação dos livros juvenis a um público específico:

Para todos, alguma coisa é prevista a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente (...). Cada um deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que não se diferenciam praticamente mais dos de propaganda), em grupos de renda, em campos vermelhos, verdes e azuis (HORKHEIMER & ADORNO, 1947. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 162).

Horkheimer e Adorno ressaltam que há uma atrofia da imaginação no consumidor cultural, o qual aceita sem resistência tudo o que lhe é oferecido. A indústria cultural segue uma receita para não correr o risco de ter prejuízos e o consumidor se satisfaz com o “sempre igual”: “O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve qualquer reação (...). Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada” (HORKHEIMER & ADORNO, 1947. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 175).

Walter Benjamin (A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 209 – 240), ao refletir sobre os escritores, afirma que, durante muito tempo, um pequeno número deles tinha diante de si milhares de leitores. Entretanto, com a ampliação da imprensa, no fim do século XIX,

um número sempre crescente de leitores passou-se – inicialmente de modo ocasional – para o lado dos escritores (...) Entre o autor e o público,

consequentemente, a diferença está em vias de se tornar cada vez menos fundamental. Ela é apenas funcional, podendo variar segundo as circunstâncias. A todo momento, o leitor está prestes a se tornar escritor (...) A competência literária não mais repousa sobre uma formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas, forjando-se assim um bem comum (BENJAMIN, 1936. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 227 – 228).

Segundo o autor, as técnicas de reprodução aplicadas à obra (considerando aqui não apenas a literatura) modificam a atitude da massa diante da arte. A quantidade tornou-se qualidade e o crescimento do número de participantes transformou seu modo de participação. Frente ao tipo de divertimento que a arte nos proporciona, podemos observar que nosso modo de percepção é hoje capaz de responder a novas tarefas. No cinema, por exemplo, todo espectador transforma-se em especialista, e essa atitude de especialista não exige de si nenhum esforço de atenção: ele faz parte de um público examinador que se distrai durante o filme. Entretenimento e distração são, então, as principais funções da cultura de massa.

Umberto Eco, por sua vez, em *Culturas de massa e 'níveis de cultura'* (In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 33 – 67), apresenta em seu texto pontos a favor e contra a cultura de massa segundo alguns estudiosos. Para Eco, é imprescindível que haja, por parte dos críticos, uma indagação construtiva, na qual se considere a cultura diante do novo modelo humano do qual fazemos parte. A fonte da intolerância em relação à cultura de massa (que se estabeleceu com o advento da era industrial e o acesso das classes menos favorecidas ao controle da vida associada) tem raiz aristocrática: um desprezo que aponta não contra essa cultura, mas contra as massas “porque, no fundo, há sempre a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos” (ECO, 1993, p. 36). É preciso considerar que o homem da civilização de massa não faz mais parte do modelo humano classista do renascimento. Desse modo, Eco ressalta que não há como resolver o problema do preconceito em relação ao *mass media* sem considerar uma série de implicações políticas, ou seja, a instauração de uma política da cultura.

Entre os pontos negativos da cultura de massa, destacam-se os seguintes:

- os *mass media* dirigem-se a um público heterogêneo, mas consiste em um tipo de cultura homogêneo, sem inovações e, por isso, conservador;
- em vez de simbolizarem, os *mass media* provocam emoções intensas;

- estão sujeitos à lei da oferta e procura e, presos a uma economia baseada no consumo e sustentada pela publicidade, sugerem ao público o que ele deve desejar;
- não provocam nenhum esforço por parte do fruidor e, por isso, encorajam uma visão passiva e acrítica do mundo. Feitos para o entretenimento e lazer, só atingem o nível superficial de nossa atenção;
- reduzem ao mínimo a individualidade e trabalham sobre opiniões comuns, favorecendo o conformismo. Constitui, então, um instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista, que, embora exponha frutos da cultura superior, o faz esvaziando-os da ideologia e da crítica, agindo, desse modo, como uma forma de controle das massas.

Por outro lado, Eco (1993) elenca, também, pontos de defesa em relação à cultura de massa. Os críticos defensores do *mass media* afirmam que esse tipo de cultura difundiu-se junto a um público que, antes, não tinha acesso aos bens culturais: o cidadão moderno corresponde ao antigo trabalhador braçal ou artesão de séculos atrás, o que justifica a superficialidade com que ele observa uma obra célebre. Ressaltam que a quantidade de produtos que são oferecidos pela cultura de massa apresenta um grande número de informações e, por isso, não podemos descartar a possibilidade de que esse acúmulo não possa resolver-se, em alguns casos, em uma formação de qualidade. Além disso, de acordo com os estudiosos que defendem essa cultura, “é verdade que a difusão dos bens culturais (...) embota as capacidades receptivas. Trata-se, porém, de um fenômeno de “consumo” do valor estético ou cultural comum a todas as épocas, só que hoje se realiza em dimensões macroscópicas” (ECO, 1993, p. 47). Assim, segundo eles, embora não haja critérios de discriminação, as informações oferecidas pelos *mass media* sensibilizam o homem contemporâneo face ao mundo.

Umberto Eco (1993) afirma que tanto os apologistas quanto os apocalípticos-aristocráticos cometem erros em relação à crítica da cultura de massa. Ele não concorda com os apologistas que afirmam que a multiplicação dos produtos da indústria seja algo positivo, uma vez que é preciso uma crítica e novas orientações; por outro lado, Eco ressalta que não podemos deixar de considerar que, no período histórico em que vivemos, não há como ministrar uma cultura sem considerar o condicionamento industrial. Desse modo,

a intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correção da convicção implícita de que a cultura de massa seja a produção de cibo cultural para as massas (entendidas como categoria de subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como “cultura

exercida ao nível de todos os cidadãos”. Embora isso não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas; não há forma de criação “coletiva” que não seja medida por personalidades mais dotadas, feitas intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialética: uns interpretam as exigências e as instâncias dos outros (ECO, 1993, p. 54).

Nessa perspectiva, o trabalho de críticos e pesquisadores contribui para uma melhor qualidade das obras de arte contemporâneas, entre elas, a literatura. No que concerne à literatura juvenil, que se destina a um público em formação, esse trabalho é ainda mais relevante, já que, acreditando na função humanizadora do texto literário, esse gênero pode contribuir para uma transformação social futura. Daí a importante contribuição da sociologia da leitura, que nos permite conhecer melhor esse público de jovens leitores.

Para compreendermos claramente no que consiste a Sociologia da Leitura, é válido destacarmos como Vera Teixeira de Aguiar conceitua esses estudos:

A sociologia da leitura é o segmento da sociologia da literatura que tem como objetivo estudar o público como elemento atuante do processo literário, considerando que suas mudanças em relação às obras alteram o curso da produção das mesmas. Nesse sentido, pesquisam-se as preferências do público, levando em conta os diversos segmentos sociais que interferem na formação do gosto e servem de mediadores de leitura, bem como as condições específicas dos consumidores segundo seu lugar social, cultural, etário, sexual, profissional, etc. (AGUIAR. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996).

É pertinente afirmar, então, que a Sociologia da Leitura parte da Teoria da Estética da Recepção, que desloca a atenção do autor e do texto para o leitor. Do mesmo modo que o estranhamento era critério de valor artístico para os formalistas russos, o horizonte de expectativas do leitor o é para a Estética da Recepção, teoria literária na qual nos baseamos na elaboração desse trabalho e cujas principais contribuições serão apresentadas no próximo tópico. Considera-se que o texto literário só se realiza plenamente no ato da leitura e que o escritor, no processo de composição da obra, tem em mente um leitor implícito, categoria intratextual marcada. Há uma interação entre texto e leitor por meio dos “vazios” que o autor deixa no texto, permitindo um diálogo com seu público. Nesse sentido, a literatura é, de acordo com Aguiar, provocação ao leitor, levando-o a constituir novos sentidos e, assim, crescer como ser humano.

Desde a invenção da tipografia e, depois, com a revolução que causou a imprensa, as editoras preocuparam-se com a disposição e a divisão dos textos, sua ilustração, o papel utilizado, as formas gráficas, as notas, a separação em capítulos, as explicações sobre a vida dos autores. Já durante esse período elas sabiam que tudo isso poderia ajudá-las ou prejudicá-las nas vendas. Podemos dizer, então, que os editores tomavam certas precauções que, muitas vezes, garantiam o sucesso da obra no mercado. Entretanto, nos séculos passados, a concorrência entre editoras não era ainda tão acirrada como hoje. A industrialização obrigou os gêneros literários a se submeterem às leis do mercado e a se tornarem mercadorias. Todo escritor depende do público: a ausência ou a presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista (CANDIDO, 2006). Dessa forma, a produção artística pressupõe o consumo e, por isso, todos os dirigentes (artistas) são dirigidos (pelo público). Há uma ação mútua, uma ação dialética na qual estão implicados não um sujeito ativo e um objeto passivo, senão dois princípios ativos (HAUSER, 1977).

Assim, é unânime entre os estudiosos da Literatura e da Sociologia Literária que uma obra é também uma mercadoria que o escritor vende ao editor, o editor ao livreiro, o livreiro ao público. A produção em série praticamente aboliu os critérios de seleção e quase tudo se tornou suscetível a imprimir-se. Com isso, as empresas da indústria livreira passaram a produzir de forma constante e os escritores tornaram-se antes funcionários dessas empresas do que artistas da palavra. Segundo Dieter Wellershoff, “desde muito cedo que a indústria cultural abre o caminho aos talentos de modo a tê-los continuamente sob a influência e controle” (WELLERSHOFF, 1970, p. 48). Tanta oferta exigiu que os investimentos não ficassem somente nos livros, mas também nas formas de divulgação dessas publicações, como catálogos, palestras, visitas a escolas, bibliotecas e livrarias, uma vez que, conseguindo a confiança dos mediadores, aumentam-se as vendas. Alcançado esse objetivo, cumpre-se o papel do mercado na indústria cultural: obter lucros.

Ao tratar sobre a questão da indústria cultural, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias* (Ática, 2007, 6ª edição), afirmam que, a partir da década de 1960, surgem várias instituições e programas voltados para o fomento da leitura e literatura infantojuvenil, entre eles, a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968) e o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973). Segundo as autoras,

ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a co-editar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar (...). Essa mobilização do Estado, apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura, correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil, quer inovando sua veiculação (agora também confiada a revistas e livros vendidos em bancas ou diretamente comercializados em colégios), quer aumentando o número e o ritmo de lançamento de títulos novos (...). O reflexo dessa nova situação não se fez esperar: traduziu-se no desenvolvimento de um comércio especializado, incentivando, nos grandes centros, a abertura de livrarias organizadas em função do público infantil e atraiu, para o campo dos livros para crianças, um grande número de escritores e artistas gráficos que, com mais rapidez que muitos de seus colegas dedicados exclusivamente ao público não-infantil, profissionalizaram-se no ramo (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 124).

Nessa perspectiva, a partir das três últimas décadas do século XX, assistimos a um crescimento considerável nas publicações destinadas ao público infantojuvenil. O desenvolvimento das técnicas de produção editorial em série favoreceu esse aumento. No entanto, Lajolo e Zilberman ressaltam que a regularidade de lançamentos no mercado implica também a presença de muitos títulos que, independentemente de sua qualidade estética, “garantem seu consumo graças à obrigatoriedade da leitura e à agressividade das editoras” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2007, p. 125) – um dos pontos negativos dos *mass media*, elencados anteriormente por Umberto Eco. Surge, então, a necessidade de estudos e debates sobre a qualidade dos livros infantojuvenis, os quais vêm se intensificando nos últimos anos.

O progressivo aumento de publicações infantojuvenis no mercado editorial brasileiro é demonstrado em pesquisas realizadas todos os anos. Segundo reportagem de Raquel Cozer, do jornal O Estado de S. Paulo (28/08/2010),

Em 2006, editoras brasileiras colocaram no mercado 321 milhões de exemplares; número que passou para 386 milhões em 2009 – aumento de cerca de 20%. A literatura juvenil foi a que mais engrossou no período (256%), seguida da infantil (124%). Ainda assim, a produção de obras literárias para crianças (28,7 milhões de exemplares em 2009) permanece à frente das obras para jovens (26,8 milhões). Hoje, só livros didáticos e religiosos são mais produzidos que os de literatura infantil no país, mas o fenômeno é recente. Até o ano retrasado, o terceiro lugar era da literatura adulta, cuja produção teve queda de 6% desde 2006 (disponível em: http://www.anl.org.br/web/exibe_noticia.php?id=368).

Percebemos, desse modo, que não há como estudar a literatura infantojuvenil brasileira sem considerar as interferências do mercado editorial em sua produção. Por isso, não poderíamos deixar de lado, no percurso de nossa pesquisa, os estudos da sociologia da leitura. Por fim, seguem as contribuições das teorias literárias utilizadas na análise dos textos, que serão ressaltadas no próximo tópico, “Teoria da Recepção e Teoria do Efeito”, o qual finaliza nossa fundamentação teórica.

2.4 TEORIA DA RECEPÇÃO E TEORIA DO EFEITO

Sabemos que a teoria literária já trilhou diversos caminhos com o intuito de interpretar os textos ficcionais: passou pela corrente Impressionista (que se baseava apenas nos juízos de valor dos leitores, nos juízos dos críticos literários), Formalista (que alçou a literatura à condição de um objeto autônomo de investigação), Estruturalista e Pós-estruturalista (cujo objetivo era fazer com que a análise literária tivesse um caráter científico, considerando, primordialmente, a estrutura do texto). Muitas dessas correntes surgiram paralelamente e os conceitos de uma foram ajudando no aprimoramento da outra. Mas foi com a Estética da Recepção que os estudiosos compreenderam que as análises dos textos literários estavam deixando de lado um elemento indispensável para sua interpretação: o leitor.

Quando, em 1967, Hans Robert Jauss abriu o ano acadêmico na Universidade de Constança com uma conferência recusando os métodos de ensino da História da Literatura que vigoravam então, inúmeras outras correntes da moderna Teoria da Literatura tinham sua importância e contribuíram para a formação da Estética da Recepção, entre elas, a Teoria Crítica, o *New Criticism* e a Fenomenologia. Além dessas correntes, outras tendências da crítica também já lidavam com o receptor enquanto elemento importante da teoria, dentre as quais podemos citar: a Retórica, a Semiologia e o Estruturalismo (uma vez que se preocupam com o processo de decodificação do texto pelo destinatário); a Psicanálise e a Hermenêutica (por lidarem com a questão da interpretação); e a Sociologia da Literatura (que analisa a interação da obra com o público) (ZILBERMAN, 1989). Dessa forma, Jauss pôde contar com a contribuição de inúmeras correntes da crítica para formular uma teoria literária que considerasse a importância da história da literatura e do leitor na interpretação do texto ficcional.

Jauss (1994)¹⁰ divide seu projeto de reformulação da história da literatura em sete teses. A primeira delas determina que a natureza histórica da literatura manifesta-se durante o processo de recepção e efeito de uma obra, uma vez que há uma relação dialógica entre o leitor e o texto, que pode se atualizar por meio da leitura e, assim, mostrar-se mutável. Segundo ele, “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). A segunda tese consiste no fato de que a análise literária deve voltar-se à recepção e ao efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas (compreensão prévia do gênero, da forma, da temática e da oposição entre linguagem poética e linguagem prática). Ou seja, a obra espera se relacionar de determinado modo com seu público, ela o predispõe e predetermina a recepção, orientando seu destinatário. A terceira tese diz respeito à reconstituição do horizonte, que determina o valor artístico de uma obra. Jauss situa o valor em um elemento móvel: a distância estética, a qual consiste no hiato que há entre a obra e o horizonte de expectativas do público, pode trazer ao leitor mais ou menos elementos não-familiares à sua experiência. Em seguida, na sua quarta tese, Jauss procura examinar as relações do texto com a época de seu aparecimento, reconstituindo, assim, o horizonte de expectativas diante do qual a obra foi criada. Por meio dessa quarta tese, é possível observar que as compreensões variam no tempo e, ao responder novas questões em épocas diferentes, o texto explicita sua historicidade, tão relevante para a análise literária a que se pretende Jauss.

Após essas quatro teses, o teórico passa para a apresentação de seu programa metodológico (teses cinco, seis e sete). A quinta tese corresponde ao aspecto diacrônico na análise de uma obra; é preciso considerar o que a experiência literária da leitura de determinado texto propiciou em diversas épocas, ou seja, é preciso elaborar uma história dos efeitos. Aqui surge uma noção muito importante: a de que uma obra não perde seu poder de ação com o passar do tempo, mas, ao contrário, muitas vezes sua importância cresce ou diminui no tempo (haja vista os inúmeros escritores que, quando vivos, não foram reconhecidos e, depois de anos, tiveram suas obras inseridas no cânone). Assim, a história deixa de ser vista como um processo evolutivo (herança do positivismo) e passa a ser compreendida como um percurso de avanços e recuos.

¹⁰ O texto de Jauss data de 1967, mas utilizamos nesse trabalho a edição brasileira publicada pela editora Ática, em 1994.

A descrição da evolução literária como uma luta incessante do novo contra o velho, ou como alternância entre a canonização e automatização das formas, reduz o caráter histórico da literatura à atualidade unidimensional de suas mudanças e limita a compreensão histórica à percepção destas últimas (...). O fundamento estético-recepcional devolve à “evolução literária” não apenas a direção perdida, na medida em que o ponto de vista do historiador da literatura torna-se o ponto de fuga – mas não de chegada! – do processo; ele abre também o olhar para a profundidade temporal da experiência literária, dando a conhecer a distância variável entre o significado atual e o significado virtual de uma obra (JAUSS, 1994, p. 43 – 44).

A sexta tese corresponde ao estabelecimento do sistema de relações próprio à literatura de um dado momento histórico e à articulação entre as fases. Do ponto de vista da produção, as obras são escritas em períodos distintos do tempo, no entanto, para o público, a história da literatura aparece como simultaneidade. Desse modo, Jauss afirma que é preciso analisar as obras também sobre o ponto de vista sincrônico, comparando as rupturas e descobrindo os pontos de ligação: “a historicidade da literatura revela-se justamente nos pontos de interseção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994, p. 49).

A sétima e última tese formulada por Jauss interessa-se pelas relações entre literatura e sociedade. Segundo ele, sua tentativa consiste em, “do ponto de vista estético-recepcional, responder à pergunta acerca da função socialmente constitutiva da literatura” (JAUSS, 1994, p. 50). Assim, o teórico afirma que a literatura pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo em seu comportamento social e levando o leitor a uma nova percepção de seu universo (ZILBERMAN, 1989).

Por meio dessas suas sete teses, Jauss procura justificar a necessidade que ele vê em reformular a disciplina História da Literatura, de modo que ela contribua no processo de análise literária. Segundo ele,

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e o histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais (JAUSS, 1994, p. 57).

Com base nessas premissas iniciais levantadas por Jauss em 1967, Iser (1996)¹¹ dedicou-se ao estudo da interpretação de textos ficcionais considerando, em primeiro lugar, o leitor e os efeitos da literatura. Para tanto, o teórico inicia seus pressupostos com um panorama sobre a função do crítico na mediação entre obra e público. Segundo ele, no século XIX, o crítico era o responsável por interpretar o sentido da obra de arte para seu público, como orientação para a vida. A literatura nesse período possuía tamanha importância porque prometia soluções que não eram oferecidas pela religião ou pelo sistema sociopolítico ou científico. Buscava-se encontrar mensagens na literatura. Entretanto, Iser afirma que o sentido não é redutível a uma significação referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa, pois o sentido tem o caráter de imagem, na qual sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura; esse preenchimento é a condição elementar para a comunicação, já que é por meio dele que o leitor participa da constituição do sentido da obra. Assim,

se a princípio é a imagem que estimula o sentido que não se encontra formulado nas páginas impressas do texto, então ela se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação. Ao contrário, ele relaciona o texto a uma situação pela atividade nele despertada; assim estabelece as condições necessárias para que o texto seja eficaz. Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1996, p. 33 – 34).

Dessa forma, o crítico perde sua importância, pois o sentido como efeito não pode ser encontrado por meio da explicação, mas depende da participação do leitor e sua leitura. Segundo Iser, a arte moderna começa a reagir a uma interpretação que tem por meta a descoberta de sua significação. A arte, enquanto representação do todo, é coisa do passado, pois nas condições da vida moderna, a obra artística tornou-se parcial e ela não pode mais ser vista como cópia do real; uma de suas funções centrais está em descobrir o déficit que os sistemas dominantes produzem. Por isso, o estilo de interpretação, desenvolvido no século XIX pelos críticos, deve ser abandonado, embora ele se mantenha, muitas vezes, até hoje. Enquanto se falava – e se fala – da intenção do autor, da significação contemporânea, histórica ou psicanalítica dos textos ou de sua construção formal, os críticos raramente se

¹¹ A primeira edição alemã de *O ato da Leitura* é de 1976. No Brasil, a obra foi traduzida e dividida em dois volumes, em 1996 e 1999.

lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos fossem lidos: a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável. A interpretação não deve revelar o sentido do texto a seus leitores, mas sim escolher como seu objeto as condições da constituição de sentido. Desse modo, “ela deixa de explicar uma obra e, em vez disso, revela as condições de seus possíveis efeitos” (ISER, 1996, p. 47).

Podemos dizer que a obra literária apresenta dois polos: o artístico e o estético. O polo artístico consiste no texto criado pelo autor e o estético na concretização produzida pelo leitor, uma vez que a obra literária vai além do texto e só se realiza no processo da leitura. “A concretização por sua vez não é livre das disposições do leitor, mesmo se tais disposições só se atualizam com as condições do texto. A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor” (ISER, 1996, p. 50) e ela é o ser constituído do texto na consciência de seu leitor (aqui podemos observar a contribuição da Teoria Fenomenológica na formulação da Teoria do Efeito de Iser, pois a Fenomenologia enfatizou que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas também à sua apreensão). Nessa perspectiva, devemos substituir a pergunta “o que significa esse texto” pela pergunta “o que sucede com o leitor quando com sua leitura dá vida aos textos ficcionais”, pois esses últimos existem graças ao efeito que estimulam.

Iser, ao justificar seus conceitos, ressalta que a crítica central à Teoria do Efeito afirma que ela sacrifica o texto à arbitrariedade subjetiva da compreensão. No entanto, os atos de apreensão do texto são orientados pelas suas estruturas, embora não completamente controlados por elas, uma vez que é preciso considerar a participação ativa do leitor. Segundo o autor, os textos ficcionais contêm certos elementos de indeterminação, os quais não são, de modo algum, um defeito na estrutura textual, mas sim condição elementar de comunicação do texto, já que possibilitam que o leitor participe, por meio desses “espaços vazios”, da produção da intenção textual.

Dessa maneira, além desses espaços de indeterminação dos textos literários, eles apresentam instruções que guiam seu leitor para a produção de sentido. No entanto, por não serem absolutas, as instruções não levam a um sentido único, mas a diferentes avaliações, de acordo com a vivência de cada leitor. É nesse ponto que Iser aborda o conceito de leitor ideal. Segundo ele, o leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor (leitor contemporâneo, leitor do passado), uma ficção, pois ele deveria ser capaz de realizar na leitura todo o potencial de sentido do texto ficcional (o que, muitas vezes, acontece com a literatura de consumo), mas sabemos que na literatura isso é algo idealizado, basta observarmos as diferenças que há na

constituição de sentido quando lemos um mesmo texto pela segunda vez. Assim, o autor prefere tratar do leitor implícito, o qual, assim como o leitor ideal, “não tem existência real, pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (ISER, 1996, p. 73). Por isso, o leitor implícito é uma estrutura textual que, assim como a perspectiva do narrador ou dos personagens, direciona os leitores empíricos durante a leitura. Desse modo, as condições de atualização do texto se inscrevem em sua própria construção, que permite constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor; o leitor implícito é, por isso, uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.

Umberto Eco (2009) elabora um conceito parecido com o de leitor implícito de Iser: o de leitor-modelo. Assim como o leitor implícito, o leitor-modelo é também um conjunto de instruções textuais, mas ele não só figura como colaborador do texto, mas também nasce com o texto e está nele aprisionado. Eco concentra sua atenção “naquele ‘leitor fictício’ retratado no texto, supondo que o principal objetivo da interpretação é entender a natureza desse leitor, apesar de sua existência espectral” (ECO, 2009, p. 23). Assim, ele fala de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que preveem um leitor muito obediente.

Para Eco, há duas maneiras de percorrer um texto narrativo, o qual se dirige, sobretudo, a:

- um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber como a história termina;
- um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne, e que quer descobrir como o autor-modelo faz para guiar o leitor. O autor-modelo consiste em uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente); ele é, assim como o leitor implícito de Iser, uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo.

No que concerne à estrutura do texto, Iser (1996) afirma que o texto não é uma cópia do mundo real, mas representa perspectivas do mundo, que se manifestam em sua estrutura. Dessa maneira,

o texto literário não apresenta uma perspectiva do mundo e de seu autor, ele próprio é uma figura de perspectiva que origina tanto a determinação dessa visão, quanto a possibilidade de compreendê-la. O romance é paradigmático na verificação disso. Ele tem uma estrutura perspectivista que compõe-se de

algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo (*plot*) e pela ficção do leitor. Qualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto (ISER, 1996, p. 74).

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

O leitor é responsável, então, por constituir o horizonte de sentido por meio das perspectivas matizadas do texto. Entretanto, como o horizonte de sentido não copia algo dado do real, e tampouco do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Assim, a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de imagens, se traduz na consciência receptiva do leitor e o conteúdo dessas imagens continua sendo afetado por suas experiências, as quais o permitem apropriar-se do não-familiar ou ao menos fundamentar sua imagem. Nessa perspectiva, o leitor implícito descreve um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação.

Quanto à interação entre texto e leitor, Iser (1996) afirma que o que a promove é a assimetria, o não-idêntico, ou seja, a diferença entre os repertórios do texto e do leitor, que consiste na primeira condição para o efeito. Essa assimetria opera como estimuladora de reações e, ao lado dela, é indispensável que haja um grau de estranheza (entre texto e leitor) para que as disposições dos receptores sejam afetadas. O estímulo para a comunicação consiste no não-dito; em outras palavras, o que está dito no texto dialoga com o que não está, para que assim o leitor constitua o significado. Dessa maneira, o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, da dialética entre mostrar e encobrir. É nesse ponto que Iser aborda outro conceito muito importante para sua teoria: a estrutura de tema e horizonte.

A relação entre tema e horizonte leva à compreensão do texto e forma a estrutura que é central para os procedimentos de apreensão. Como estrutura principal das estratégias textuais, ela produz uma tensão que se matiza em uma série cada vez mais diferenciada de interações, para por fim emergir em uma terceira dimensão: a produção do objeto estético (objeto da

imaginação, que o leitor deve produzir por meio de esquemas deformados e desmentidos, pois é a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor).

A organização interna do texto é um sistema da perspectividade. No caso da literatura narrativa, são quatro as perspectivas através das quais os elementos são selecionados para permitir a compreensão do texto: a perspectiva do narrador, dos personagens, da ação ou enredo e da ficção marcada do leitor. Entretanto, nenhuma delas representa totalmente o objeto intencionado do texto e cada uma delas pode apresentar uma visão diferente de um objeto comum. Assim, o objeto estético só pode se constituir por meio de visões diferenciadas e o leitor deve produzi-lo a partir da orientação que os diferentes pontos de vista oferecem.

Podemos compreender o tema como tudo aquilo que se fixa perante o horizonte de outros segmentos nos quais antes se situava. É o primeiro plano da leitura. Já o horizonte é o que ficou em segundo plano para o tema se sobressaltar. Esse horizonte não é arbitrário, mas se constitui a partir dos segmentos que foram tema nas fases anteriores da leitura. É essa relação entre tema e horizonte que possibilitará a constituição do objeto estético:

Cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois. Esse processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento (ISER, 1999, p. 17).

Desse modo, o texto só pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas da leitura. Enquanto ponto perspectivístico, o leitor está dentro do texto e se move constantemente, presenciando-o somente em fases. Por isso, os dados textuais são sempre mais do que o leitor é capaz de presenciar no momento da leitura. O texto nunca se realizará totalmente para seu leitor e é por isso que ele sempre tem algo novo a nos revelar, mesmo em uma segunda ou terceira leitura. É justamente essa riqueza de significados que encontramos nos textos literários que compõem o *corpus* e, com base na Teoria da Recepção e Teoria do Efeito, levantamos seus possíveis significados. No próximo capítulo, Narrativa e Identidade Juvenil, apresentamos, inicialmente, os dez autores cujos textos foram escolhidos como parte de nosso *corpus*, bem como a fábula de suas obras. Em seguida, levantamos as características estéticas das treze narrativas juvenis. Procuramos atentar para questões como a construção do

projeto gráfico, as temáticas abordadas, a ambientação, a linguagem utilizada nos textos, a construção do narrador e dos personagens e, naturalmente, a representação da formação da identidade juvenil por meio das vivências dos personagens, que consiste no principal objetivo de nosso trabalho.

3 NARRATIVA E IDENTIDADE JUVENIL

A produção literária juvenil contemporânea no Brasil tem se apresentado como uma obra de arte. Os textos passaram a abordar temas polêmicos como o sexo e a morte e, em grande parte, deixaram de lado a postura pedagógica. Além disso, o projeto gráfico e a ilustração, enriquecidos com o avanço tecnológico ocorrido no fim do século XX, bem como a linguagem utilizada e a construção dos personagens, essenciais para o seu reconhecimento, têm encantado e atraído ainda mais os jovens leitores. Desse modo, a qualidade artística e estética das obras escolhidas para o *corpus* de nosso trabalho demonstra a importância social da literatura na vida desses leitores. Nos tópicos a seguir, algumas narrativas receberam maior atenção no que diz respeito ao narrador, outras no que concerne à linguagem ou à construção dos personagens, por se destacarem e apresentarem inovações nesses pontos; entretanto, vale ressaltar, todos os treze textos foram analisados em todos os seus aspectos.

3.1 AUTORES E OBRAS

Caio Riter, autor de *O rapaz que não era de Liverpool* (Edições SM, 2006) e *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008), narrativas escolhidas para fazerem parte de nosso trabalho, nasceu em 24 de dezembro de 1962, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É Bacharel em Comunicação Social, licenciado em Letras e, também, é Mestre e Doutor em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Riter publicou livros infantis, juvenis, contos e antologias, grande parte deles premiados no Brasil e no exterior. É professor de Língua Portuguesa no Colégio Nossa Senhora do Bom Conselho, em Porto Alegre e ministra oficinas literárias de narrativa no SINTRAJUFE-RS, desde 1999. *O rapaz que não era de Liverpool* (Edições SM, 2006) recebeu inúmeros prêmios, entre eles o “Prêmio Orígenes Lessa” (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – 2007), o selo de obra “Altamente recomendável” (FNLIJ – 2007), o “White Ravens” (Alemanha – 2007), o “1º Prêmio Barco a Vapor” (Edições SM – 2005) e foi finalista do “Prêmio AGES – Livro do ano” (2007). *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008) é também um grande sucesso do escritor: recebeu o Selo Altamente Recomendável (FNLIJ – 2009), foi selecionado para o PNBE (Governo Federal – 2008) e para o Catálogo de Bolonha-Itália (2009), além de ter sido

indicado ao Prêmio Jabuti (2009) e finalista do Prêmio Açorianos (2009) e do Prêmio AGES - Livro do Ano (2009).

Eloí Elisabete Bocheco, nascida em Campos Novos (Santa Catarina), é professora formada em Letras pela Universidade de Passo Fundo (Rio Grande do Sul), com pós-graduação em Metodologias de Leitura. *Uni... Duni... Téia*, seu primeiro livro, foi publicado em 1998 e, no ano seguinte, conquistou o Prêmio "Boi-de-Mamão" de Melhor Livro Infantil, conferido pela Câmara Catarinense do Livro. Em 2005, conquistou o 1º Lugar na terceira edição Prêmio "Casa de Cultura Mario Quintana", na categoria Literatura Juvenil, com *Beatriz em trânsito* (Nova Prova, 2005), texto que faz parte de nosso trabalho de análise, e que também foi selecionado para o catálogo oficial da Biblioteca Internacional da Juventude de Munique – White Ravens 2006, para o Catálogo de Bolonha, para a Feira Del Libro per Ragazzi – Itália, e, também, selecionado para o Acervo Básico FNLIJ – 2006.

Fernando Bonassi nasceu em São Paulo, em 1962. É escritor, roteirista, dramaturgo e cineasta brasileiro. Estudou cinema na Universidade de São Paulo e tem um trabalho considerável tanto na área da literatura quanto na audiovisual. No cinema, merecem destaques suas co-autorias dos roteiros de *Cazuza - O Tempo Não Pára* e *Carandiru*. Recebeu prêmios pelo seu curta-metragem *O Trabalho dos Homens*, entre eles: melhor roteiro no Festival de Cinema do Ceará e no Rio Cine Festival, além dos prêmios de melhor roteiro, direção e melhor filme no Festival de Gramado. Fernando Bonassi atua, ainda, como colunista do jornal Folha de São Paulo desde 1997 e trabalha, atualmente, com Marçal Aquino, na Rede Globo de televisão. Sua narrativa *Montanha-Russa* (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008) está em nosso *corpus*.

Heloisa Prieto, paulistana, nasceu em 1954. É doutora em literatura francesa pela USP, mestra em comunicação pela PUC – SP e trabalha como escritora e tradutora, além de ministrar oficinas de criação literária para crianças e jovens na Universidade do Livro (UNESP). Sempre foi fascinada pela obra de Edgar Allan Poe, Maupassant e Balzac e, por isso, dedicou-se à escrita e pesquisa da literatura gótica, cuja atmosfera faz parte de seu livro *Cidade dos deitados* (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008), pelo qual recebeu o segundo lugar no prêmio Jabuti de 2009 (categoria livro juvenil), e que foi selecionado entre as narrativas que compõem o *corpus* desse trabalho.

Índigo (29 de agosto de 1971, Campinas, São Paulo) é o pseudônimo Ana Cristina Ayer de Oliveira, escritora brasileira de literatura infantojuvenil. É formada em jornalismo pela Universidade do Estado de Minnesota, nos Estados Unidos, mas nunca exerceu a

profissão. Em 1998, iniciou sua carreira com a publicação de contos na Internet e, em 2001, passou a se dedicar integralmente à carreira literária. Em 2005, começou a escrever contos no caderno de temática infantil da *Folha de S.Paulo*, a Folhinha; tem livros publicados, além de participação em coletâneas, traduções e adaptações. Seu livro *Vendem-se unicórnios* (Ática, 2009) faz parte de nosso trabalho.

Ivan Jaf nasceu em 1957, no Rio de Janeiro. cursou Filosofia e Comunicações na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – sem ter concluído, entretanto, nenhum dos dois cursos. É autor de mais de 40 livros, peças teatrais e roteiros para cinema e histórias em quadrinhos. A partir de 1987, com *Bastiana vai à luta* (Editora Memórias Futuras), passou a se dedicar à literatura para jovens. Criou a coleção *Memórias de Sangue*, da Editora Ática, da qual fazem parte *O vampiro que descobriu o Brasil*, *A insônia do vampiro*, *Um vampiro apaixonado na corte de D. João* e, presente em nosso trabalho, *As revoltas do vampiro* (2008) que, embora não apresente como ambiente o início do século XXI, foi escolhido por refletir em vários momentos a busca do jovem pela identidade.

Jorge Miguel Marinho nasceu no Rio de Janeiro, em 1947, e logo veio morar em São Paulo. Estudou Letras na USP e foi professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira por mais de 30 anos em escolas públicas e particulares. Atualmente, é professor universitário de Literatura, coordenador de oficinas de criação literária, roteirista, ensaísta e ator. Como escritor, tem aproximadamente trinta livros publicados e vários prêmios, entre eles: *A visitação do amor*, prêmio Melhor Livro para jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ; *Na curva das emoções*, prêmio APCA; e *Lis no peito: um livro que pede perdão* (Biruta, 2005), prêmio Jabuti 2006, que, ao lado de *A maldição do olhar* (Biruta, 2008), foi selecionado como *corpus* de nosso trabalho.

Laura Bergallo, autora de *Alice no espelho* (Edições SM, 2005), é escritora para jovens leitores, bacharel em Comunicação Social e editora de publicações científicas. Seu livro *A Criatura* recebeu o Prêmio Adolfo Aizen/2006, da União Brasileira de Escritores, como melhor livro juvenil dos anos de 2004/2005 e *Operação Buraco de Minhoca* foi selecionado pelo Programa Mais Cultura, do Governo Federal e da Biblioteca Nacional, para distribuição em bibliotecas e pontos de leitura de todo o país. Ganhador do Prêmio Jabuti 2007 na categoria livro juvenil e selecionado para participar do Catálogo FNLIJ da 44th Bologna Children's Book Fair, *Alice no espelho* é uma das narrativas escolhidas como parte do *corpus* desse trabalho.

Luís Dill nasceu em Porto Alegre no dia 04 de abril de 1965. É formado em Jornalismo pela PUC / RS e participa de encontros entre escritores, leitores e pesquisadores de literatura infantojuvenil em universidades e escolas. Suas narrativas *De carona, com nitro* (Artes e ofícios, 2009) e *Todos contra Dante* (Companhia das Letras, 2008) fazem parte da análise apresentada nesse trabalho.

Mario Teixeira (São Paulo, 1968) trabalha na TV Globo, como roteirista de teledramaturgia. Entre os seus principais trabalhos estão as novelas *O Cravo e a Rosa*, a adaptação do Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato e o programa infantil *Castelo Rá-Tim-Bum*. Como escritor, publicou narrativas destinadas ao público juvenil: *Salvando a pele* (Editora Ática, Coleção Vaga-lume, 2007), *O Golem do Bom Retiro* (Edições SM, 2008) e o romance *Alma de fogo: um episódio imaginado na vida de Álvares de Azevedo* (Ática, 2009). *O Golem do Bom Retiro* faz parte de nosso corpus.

3.2 NARRATIVAS

O rapaz que não era de Liverpool (RITER, Edições SM, 2006) apresenta a história de Marcelo, um adolescente de quinze anos que, graças a uma aula de biologia, descobre que não pode ser filho de seus pais: ele é adotado. A partir dessa descoberta, tudo na vida de Marcelo parece se transformar. Marcelo e o pai, Pedro Paulo, são fãs dos *Beatles* e a famosa foto da banda na qual os quatro integrantes aparecem atravessando uma faixa de pedestre é recriada pelo garoto no computador e transforma-se em uma foto de família, com os rostos dos seus cinco membros (Pedro Paulo, Inês, Marcelo, Maria e Ramiro). Essa foto, no decorrer da narrativa, torna-se mais importante e está repleta de simbologia, já que, quando Marcelo descobre que é adotado, tira sua imagem da foto, e a família fica com quatro pessoas, assim como a banda inglesa. Daí o nome do livro: *O rapaz que não era de Liverpool*. Mas de onde seria Marcelo? Qual sua origem? Quem seriam seus pais biológicos? Todas essas dúvidas surgem em sua cabeça e ele precisa enfrentar esse momento de sua vida e descobrir, novamente, quem realmente é.

A outra narrativa escolhida de Caio Riter, *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008), conta a história de dois adolescentes, Letícia e Tadeu, que passam por momentos difíceis que são relatados ao leitor por meio da leitura de seus diários, o que confere à estrutura da narrativa um caráter bastante original. Letícia sofre com a separação dos pais e com a

presença de outra pessoa em sua vida: Vitória, a namorada de seu pai. Já Tadeu tem uma família unida e feliz, até que uma fatalidade – a morte do pai em um acidente de carro – transforma sua vida e ele é obrigado a lidar com um grande sofrimento. Não bastassem essas situações limites, os dois personagens convivem com a turbulência das dúvidas e anseios que permeiam a adolescência: o primeiro amor, a insegurança, a falta de diálogo com os pais. Com uma linguagem que se aproxima dos jovens leitores (já que a narrativa toda é apresentada em forma de diário), essa narrativa de Caio Riter retrata sensivelmente os sofrimentos e as alegrias de uma fase cujo resultado é a formação da identidade.

Eloí Elisabete Bocheco é a autora de *Beatriz em trânsito* (Dimensão, 2007), narrativa que aborda temas tabus que fazem parte da vida da protagonista criança, Beatriz. A linguagem utilizada apresenta muitas metáforas de modo a fazer com que o sofrimento da menina seja expresso de maneira sensível e condizente com sua idade. Beatriz mora com a avó e os tios; sua mãe havia cometido suicídio quando ela ainda era um bebê; não sabe nada sobre seu pai, apenas que tinha sido o causador da morte da mãe e por isso era chamado de “planta carnívora”. Acompanhamos seus sonhos, seus medos, sua busca por identidade e, nesse caminho, a amizade que constrói com Samuel, um menino que tinha ficado paraplégico depois de um acidente de carro. Temos acesso, enquanto leitores, aos emails que os dois amigos trocam quando o menino viaja para Atibaia, onde faria uma cirurgia para tentar voltar a andar. Nesses emails, percebemos a paixão das duas crianças pela literatura (falam de Monteiro Lobato, de Alice, Tom Sawyer) e podemos conhecê-las melhor, uma vez que os emails são uma forma de desabafo de seus medos e inseguranças. Em determinado momento da narrativa, os emails de Samuel param de chegar: ele é atropelado por um bêbado, na faixa de pedestres, e falece. Beatriz precisa lidar agora, além da morte da mãe, com a morte do melhor amigo. Precisa mudar de escola e é mal recebida pelos alunos: sofre *bullying*. Surge, então, uma nova amizade com Mariana, que sofre muito com seu padrasto pedófilo. A família de Beatriz (“ferventes”) não se conforma com a situação e convence a mãe de Mariana a denunciar o marido. Em uma história que debate assuntos bastante sensíveis, Eloí Elisabete Bocheco apresenta o amadurecimento de uma garota que se vê frente a momentos de sofrimento que, na maioria das vezes, tentamos poupar da vida das crianças, mas que a fazem crescer. Por meio de muita sensibilidade no trato com a linguagem, a fantasia e inocência infantil fazem parte de todos os momentos da vida do personagem, mesmo dos mais difíceis.

Montanha-Russa (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008), de Fernando Bonassi que, assim como *Cidade dos deitados* (Heloisa Prieto), faz parte da Coleção Ópera Urbana da

Cosac Naify, é uma narrativa em primeira pessoa dividida em duas partes: na primeira, quem fala é o pai de Pena, narrador da segunda parte. Essa primeira parte se passa na década de 1970, em plena ditadura militar, quando os alunos precisavam demonstrar seu amor à pátria todos os dias nas escolas, ao cantar o hino nacional. Vivia-se uma repressão e não era permitido ter muita personalidade (“Acho que ninguém podia ser alguém naquela época”, p. 10). O narrador descreve esse período como um momento de burrice e tédio. Construía-se apartamentos, a televisão se popularizava e, com ela, as formas de diversão se transformavam: do circo, passou-se a preferir o vídeo-game, grande problema para o pai do narrador (avô de Pena, segundo narrador), que havia investido suas economias e seu tempo na criação de um regulador de voltagem gigante para os parques de diversão. Já a segunda parte da narrativa, da qual faz parte Pena, jovem de 13 anos, mostra outro momento, com novas ideias e novos costumes. Seus pais eram malucos e separados, então ele ficava um pouco na casa do pai, um pouco na casa da mãe. Tinha outros irmãos por parte de pai e não se incomodava com isso. É o típico herói juvenil: sofre com a mudança do timbre de sua voz, com as espinhas e pelos pelo corpo, com a dificuldade de entender o que é ter treze anos e não ser nem criança, nem adolescente e sentir-se como se estivesse sempre em uma montanha-russa. Por meio de seus pensamentos e suas constatações (já que o narrador é o protagonista da história), percebemos seu sofrimento em compreender quem realmente é e em derrotar os “monstros” com os quais se defronta nesse período da adolescência, mas observamos também a maturidade desse jovem e a diferença entre sua vida e a vida do pai enquanto menino nos anos da ditadura.

Heloisa Prieto é a autora de *Cidade dos deitados* (Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008 – Coleção Ópera Urbana), livro que, além dos elementos narrativos, merece grande destaque pela qualidade de seu projeto gráfico, como veremos a seguir. A história está envolvida em uma atmosfera de suspense. Passa-se em uma sexta-feira 13, quando uma moça decide sair de uma festa muito entediante e voltar para casa. No caminho, o pneu de seu carro fura, bem em frente ao cemitério. Lá, a narradora-protagonista conhece personagens que não sabemos se são reais ou fruto de sua imaginação. O cemitério é uma cidade movimentada durante a madrugada: há crianças correndo atrás de gatos, velhas fazendo despachos, freiras fazendo orações, jovens *punks* ouvindo Ramones, uma nissei com seu MP3; enfim, tinha tudo o que ela precisava para sair do tédio que estava sentindo antes de chegar ao cemitério. Ela observa a movimentação naquele lugar, ouve histórias, conhece pessoas, até que, de repente, às seis horas da manhã, a faxineira do cemitério cutuca seu ombro e ela desperta de um sonho que parecia ser muito real: a vida movimentada naquela cidade dos deitados. Tudo parecia tão

real que, quando estava indo em direção a seu carro para voltar para casa, ela cruza com uma velhinha doce e meiga - a qual já tinha visto por lá (no seu sonho?) - que a convida para voltar àquela cidade misteriosa. Não sabemos se tudo foi ou não um sonho, mas a descrição dos personagens, principalmente o modo de se vestir e de se comportar do grupo de *punks* são testemunhos da busca por identidade na juventude, da qual a narradora, fantasiando ou vivendo na realidade, faz parte.

Em *Vendem-se unicórnios* (Ática, 2009), Índigo apresenta a transformação de Jaqueline (garota do interior) em Jackie (a superpopular garota de uma grande cidade). A questão da formação da identidade na adolescência é muito presente nessa narrativa, pois Jaqueline muda seu jeito de se vestir, seu cabelo, suas amigas e até seu namorado para se sentir parte de um novo mundo: ela saiu da cidadezinha de Holambra para viver em São Paulo. Para piorar toda a confusão de sua vida, Jackie tem uma irmã gêmea, Zefa, que, ao contrário dela, é muito bem resolvida e sabe o que quer. A vida de Jaqueline começa a se complicar ainda mais quando seu pai resolve dar às meninas um cartão de crédito para que elas controlem seus gastos. Enquanto Zefa só compra o que precisa (pois é totalmente contra o consumo exacerbado, que causa a destruição do meio-ambiente), Jaqueline vê nas compras a forma de se aproximar de Priscila França, a menina mais popular do colégio. Comprando coisas caríssimas (entre elas, uma camiseta com unicórnios estampados de mil reais), a garota deixa de se sentir invisível e passa a fazer parte da turma de amigos que sempre sonhou: “fica” com meninos lindos, é convidada para festas incríveis, é a melhor amiga da menina mais popular da escola. Entretanto, ela se sente solitária e diferente de seus amigos: precisa fumar e beber para acompanhá-los (o que, em uma das festas, acaba em uma grande ressaca), endividar-se cada vez mais para poder comprar as roupas e sapatos indispensáveis para seu novo visual, enfim, ela deixa de ser ela mesma e, nesse percurso, perde o garoto que ela descobre ser o amor de sua vida, André. Desse modo, *Vendem-se unicórnios* nos mostra as descobertas de uma adolescente, seus erros e suas dúvidas, indispensáveis para seu crescimento e para que ela saiba quem realmente é.

A narrativa de Ivan Jaf, *As revoltas do vampiro* (Ática, 2008), assim como *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho, utiliza um personagem muito popular hoje em dia entre os adolescentes: o jovem vampiro. A história se passa em muitos anos (já que seus personagens são imortais): começa na sociedade portuguesa do século XVIII e chega ao Brasil da Inconfidência Mineira e Conjuração Baiana. O narrador é um pai-vampiro de 502 anos preocupado com seu filho, que insiste em viver uma interminável adolescência. O pai

conta a história para sua psicanalista-vampiro, que procura auxílio em Freud para explicar o comportamento de Vicente, o jovem rebelde. Ele narra à sua psicanalista, no início do século XXI, acontecimentos de séculos atrás, para, assim, tentar compreender melhor sua relação com o filho que, não por acaso, é um vampiro (única explicação verossímil para que viva tantos anos), ser sobrenatural que fascina a geração de adolescentes com os filmes e livros de séries que conquistam milhões de espectadores e leitores. Nesse sentido, observamos comportamentos típicos da adolescência em Vicente: ele tem mudanças de humor repentinas, é arrogante e quer liberdade, intercala momentos de alegria e sofrimento, passa por crises de anorexia e síndrome do pânico. É um herói que sofre em busca da construção de sua identidade.

Lis no peito: um livro que pede perdão (Biruta, 2005), de Jorge Miguel Marinho, é um livro que trata sobre o amor adolescente e sobre as incertezas, a solidão e as dúvidas de um jovem de 17 anos, Marco César, que se vê diante de uma culpa enorme, que o faz conhecer sentimentos até então ausentes em sua vida. Jorge Miguel Marinho coloca os leitores em contato com uma das escritoras mais importantes: Clarice Lispector. Suas frases intitulam os capítulos e refletem um pouco os sentimentos do protagonista. A história contada pelo narrador é justificada pela necessidade de Marco César ser perdoado pelos leitores por causa do crime que cometeu: ele matou um pássaro num momento impensado de raiva. O perdão necessário ao protagonista coloca os leitores mais próximos da história e os transforma em personagens importantíssimos para um final que parece não existir. O título do livro – *Lis no peito* – já sugere a presença marcante da escritora Clarice Lispector e também a fragilidade da vida, representada na figura do pássaro assassinado e pela imagem de uma flor no peito. Nessa perspectiva, é uma narrativa interessante para os jovens, pois trata de sentimentos e atitudes humanas muitas vezes incompreensíveis, mas que podem e devem ser abordados pelos escritores e lidos por todos nós, na tentativa de compreendermos melhor nossa existência.

A maldição do olhar (Biruta, 2008), também de Jorge Miguel Marinho, é uma narrativa cujo protagonista – assim como no texto de Ivan Jaf – é um vampiro, fato que aproxima jovens leitores do texto, uma vez que, como já ressaltamos, há grande interesse dos jovens em torno desses seres sobrenaturais. Alexandre Karloff (Alê) é um vampiro adolescente em busca de sua identidade que tem no espelho de seu quarto uma moradora ilustre: Alice. Alê não tem uma relação próxima com o pai, o vampiro José Régio, e vive em um período em que a força dos seres malignos não tem muita relevância. O jovem vampiro

passa por períodos difíceis: o pai não entende seu gosto por livros e os destrói (pois acha que isso é coisa de maricas); ele vive solitário, encontrando refúgio apenas em seu caderno de capa dura, onde desabafa seus sentimentos, até o momento em que sua vida se cruza com a de Alice, outra adolescente que está presa e assustada dentro do espelho de seu guarda-roupa. Alê decide buscar a garota e, dentro do espelho, começa uma aventura para os dois personagens, cheia de descobertas e fantasia.

Alice no espelho, narrativa juvenil de Laura Bergallo (Edições SM, 2005), trata de um tema muito atual: a ditadura da beleza e os problemas causados pelos transtornos alimentares. A autora debate esse assunto de maneira muito sensível, levando a seu texto um pouco de fantasia ao criar outro mundo, o de Ecila, que Alice visita quando está em coma por sofrer de bulimia. Alice tem 15 anos quando começa a sentir os problemas causados pela má alimentação. Ela está sempre de dieta e, quando come, corre para o banheiro para vomitar ou para a academia para queimar todas as calorias que ingeriu. É uma típica adolescente: idolatra uma atriz famosa e seu corpo, adora ler revistas, vive um primeiro amor ainda não-correspondido, mas sente muita falta do pai e tem uma baixa autoestima. Para apresentar as dúvidas e angústias de Alice, contamos com a ajuda de outra Alice, a de Lewis Carroll. O pai de Alice sempre lia *Alice no país das maravilhas* para ela, e é essa sua melhor lembrança com ele, agora distante pela separação de sua mãe. Em todo o texto há passagens do mundo mágico da Alice de Carroll que dialoga com a vida da outra Alice. A linguagem utilizada, as diferentes perspectivas dos temas abordados e a sensibilidade com que Laura Bergallo elaborou seu texto corroboram os prêmios que a autora recebeu e comprovam que a literatura infantojuvenil brasileira está se tornando, cada vez mais, modelo de alta qualidade estética e artística.

O livro de Luís Dill, *Todos contra Dante* (Companhia das Letras, 2008), trata de uma temática bastante discutida nos dias de hoje: *bullying*. Dante é um garoto pobre que, de repente, se vê em meio a colegas maldosos e preconceituosos, em um colégio onde os alunos são todos de uma classe social superior a sua. Ele é maltratado na escola, humilhado nos sites de relacionamento da internet e acaba sendo espancado até a morte por um grupo de alunos. O destaque da narrativa, além de sua relevância temática, é para sua estrutura e seu projeto gráfico, que será tratado a seguir.

Já *De carona, com nitro* (Artes e Ofícios, 2009), outra narrativa de Dill que compõe nosso *corpus*, trata da irresponsabilidade dos jovens quando se veem atrás do volante de um carro. Durante todo o texto, as vidas de diversos personagens são apresentadas, suas

perspectivas, seus anseios e desejos, até que eles se cruzam em uma esquina de uma grande cidade, onde ocorre um acidente. Acompanhamos as horas que precedem esse acidente, o dia dos envolvidos e das testemunhas: um sábado em uma capital brasileira. Observamos o medo dos pais, que veem seus filhos saindo para as “baladas”; a insegurança dos adolescentes, que querem um corpo perfeito, um carro mais potente; os sonhos de um casal que está prestes a se casar; o dia de um morador de rua e seu cão, único amigo. Enfim, é um texto que merece destaque, pois, como veremos, apresenta inúmeras perspectivas e uma estrutura original.

Mario Teixeira, por sua vez, demonstrou em *O Golem do Bom Retiro* (Edições SM, 2008) como o preconceito e a violência dos grupos juvenis apresentam-se em uma grande cidade como São Paulo. A narrativa se passa no bairro do Bom Retiro e gira em torno de um garoto judeu, Ariel, que sofre com ataques vindos de um grupo *skinhead*. Além da violência contra o garoto, o narrador nos mostra, também, a violência urbana (assaltos e assassinatos) e as diferenças culturais entre judeus e não-judeus. Os personagens Ariel, Riri e Nico são completamente diferentes: Ariel segue a tradição judaica de sua família; Riri é uma menina que joga futebol e briga com os meninos do bairro; e Nico é um garoto pobre, que vive nas ruas. Essas diferenças enriquecem ainda mais a narrativa, pois mesmo pensando e vivendo de modos diversos, a amizade entre eles se fortaleceu. Além das crianças, Moisés também é personagem importante para o desenrolar do enredo: ele é o namorado de Taibele, irmã de Ariel, e é quem ajuda Ariel a criar um Golem, criatura fantástica das lendas judaicas responsável por proteger o povo judeu das agressões dos *skinheads*. A apresentação de grupos urbanos juvenis, o medo da violência, a descrição de comportamento e de aparência dos personagens nos permite observar com clareza os pontos teóricos estudados durante a pesquisa sobre a formação da identidade durante a juventude. Mario Teixeira consegue, ao lado dos momentos de medo e violência, levar a seu texto grandes doses de humor (como quando a mãe de Ariel faz o Golem de faxineiro) e descobertas adolescentes (amor que Ariel e Riri sentem um pelo outro).

3.3 PROJETOS GRÁFICOS

A imagem que rememoramos para toda a vida está em uma região, em um indefinido lugar entre o que estamos vendo, o que vimos e o que supomos que estamos vendo. Não existe um olhar puro, inocente e desinteressado. Vemos aquilo que temos a expectativa de ver. Tal fato exclui qualquer processo coibitivo e limitado de se fruir a ilustração. Sua criação é feita pelo ilustrador, mas sua concretização é do pequeno leitor (OLIVEIRA, 2008, p. 38).

Quando pensamos em projeto gráfico e, mais especificamente, ilustração de livros infantis e juvenis, pode ser que venha a nossa mente a lembrança de livros com ilustrações que nada tenha nos acrescentado durante as leituras feitas na nossa infância e adolescência. Rui de Oliveira, em seu livro *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (Nova Fronteira, 2008), chama essas ilustrações de *doces de coco*: “são ilustrações que parecem padrões têxteis para quartos e enxovais de crianças, ou mesmo papel de embrulho para presentes” (OLIVEIRA, 2008, p. 37). Essa característica da ilustração de livros infantojuvenis não corresponde mais à realidade atual. Hoje, com o aumento dos estudos e pesquisas sobre as imagens que acompanham e configuram um novo texto e novas leituras à criação literária, a ilustração e o projeto gráfico dos livros apresentam alta qualidade artística, e os que decidem se debruçar sobre os textos destinados aos pequenos e jovens leitores não podem ignorar ou se satisfazer com juízos de valor subjetivos e superficiais.

Segundo Rui de Oliveira, as imagens de um livro criam a memória visual das crianças e ampliam o significado e o alcance de um livro. Há um *encantamento* que desperta nosso olhar e transfere a ilustração para nossa memória. Nesse sentido, um dos principais objetivos do ilustrador, de acordo com Oliveira, “é tornar incomum o comum, transformar o real em fantástico, sugerir e representar o que o leitor supõe ver. O espaço imaginário entre o visto e o não-visto é a área preferencial de atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário” (OLIVEIRA, 2008, p. 37).

Ao elaborar suas reflexões sobre o processo de ilustração de livros para crianças e jovens, Rui de Oliveira estabelece uma comparação bastante esclarecedora entre o ilustrador e

o pintor. Enquanto esse último possui total domínio sobre sua criação, o ilustrador de obras infantojuvenis tem seu trabalho condicionado não apenas pelo texto literário, mas também pela complexidade do público ao qual se dirigem as imagens que cria. Nesse sentido,

a preocupação com a imagem, com a configuração gráfica de um livro, não deve apenas ser entendida como um recurso estetizante apoiado em questões mercadológicas ou na utilização maneirista e superficial da computação gráfica. A imagem de um livro no psiquismo de uma criança pode se estender por toda a vida adulta. Um indissipável vestígio em nossa memória. A imagem é muito mais pregnante do que qualquer palavra. Portanto, diante desse quadro, os ilustradores e os projetistas gráficos têm uma grande responsabilidade: criar não apenas a memória e o passado visual de seus leitores, mas acima de tudo formar e educar o olhar (OLIVEIRA, 2008, p. 45).

A ilustração dos textos é parte constitutiva do projeto gráfico e do conjunto que faz de determinada obra um objeto estético, uma obra literária. No capítulo em que tratamos da literatura juvenil e a sua relação com a indústria cultural, ressaltamos alguns pontos levantados por Robert Escarpit (1974) que valem a pena serem retomados nesse momento. Um desses pontos consiste na dificuldade que há em se delimitar o que é e o que não é literatura. Como não há um roteiro a seguir que nos permita afirmar que determinado texto é ou não literário, precisamos pensar que a expressão literária vai além dos signos explícitos e se estende a questões como o grafismo da letra, a encadernação, os jogos fônicos utilizados. Editores e escritores fazem parte de um mercado competitivo – já que, segundo Escarpit, a literatura passou a ser, a partir do desenvolvimento da indústria nos séculos XVIII e XIX, uma organização mercantil – e, por isso, considerar a qualidade do projeto gráfico apresentado pelos livros é um ponto primordial, que pode garantir o sucesso de um livro entre seu público.

Rui de Oliveira (2008) fala de uma “sinestesia gráfica” dos livros, os quais são uma arquitetura móvel, uma sucessão de elementos que os constituem. Segundo ele, “a narração em um livro para crianças e jovens não é contada unicamente pelo texto e pelas ilustrações. A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração” (OLIVEIRA, 2008, p. 59).

No livro organizado por Ieda de Oliveira, intitulado *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador* (DCL, 2008), Odilon Moraes elabora uma comparação bastante interessante entre o projeto de uma casa e o projeto de um livro que pode nos ajudar a melhor compreender sua importância. Segundo ele,

Da mesma maneira que um projeto de uma casa não se limita a uma ideia de casa, mas sim à ideia de um *morar* dentro de uma forma particular de disposições de espaços e ambientes, assim também o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do projeto) – são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro (MORAES. In: OLIVEIRA, 2008, p. 49 - 50).

Desse modo, atentar para o tipo de letra utilizada, o modo como os capítulos estão dispostos, os recortes e imagens que compõem a ilustração são requisitos fundamentais na abordagem de nosso *corpus*. Nesse sentido, as obras juvenis escolhidas apresentam um projeto editorial riquíssimo que merece destaque. Embora menos ilustrados do que as publicações infantis, os livros têm cores vivas e ilustrações criativas que atraem os jovens leitores. *Meu pai não mora mais aqui*, narrativa de Caio Riter, apresenta um projeto gráfico sugestivo, com ilustrações de tesouras e janelas fechadas (feitas por Gustavo Piqueira e Samia Jacintho), representando, possivelmente, os cortes e ausências paternas nas vidas dos protagonistas Tadeu e Letícia, assim como a necessidade de abrirem essas janelas e encararem seu sofrimento para que a vida siga em frente. O livro não apresenta muitas cores, apenas o branco (páginas do diário de Letícia), preto (tesouras, janelas e letras) e bege (páginas do diário de Tadeu). Os trinta capítulos que compõem o livro estão divididos entre “Do diário de Tadeu” e “Do diário de Letícia”, o que confere grande originalidade à estrutura da narrativa.

Gustavo Piqueira e Samia Jacintho são também os ilustradores de *A maldição do olhar*, de Jorge Miguel Marinho, que apresenta um projeto gráfico bastante semelhante ao livro de Caio Riter *Meu pai não mora mais aqui*, ambos publicados pela editora Biruta. As cores predominantes são o branco, o preto e o roxo, cores que acompanham a atmosfera “vampiresca” da narrativa. Garrafas e grades de janelas são os objetos predominantes na ilustração e sugerem um ambiente um tanto quanto claustrofóbico, no qual Alice e Alê se veem presos. As páginas ou são brancas ou roxas, e a cor predominante das letras é o preto.

Entre as treze narrativas, algumas apresentam projetos gráficos mais simplificados, nos quais o destaque fica mesmo para o texto. É o caso de *O rapaz que não era de Liverpool*,

de Caio Riter, composto por seis capítulos, todos eles com títulos de versos das músicas dos Beatles: *Just look into my eyes...*; *The world is treating me bad. Misery*; *Help me get my feet back on the ground*; *Lend me your ears and I'll sing you a song*; *All the lonely people, where do they all come from?*; *Let it be, let it be, yeah. There will be an answer, let it be...* Todos os capítulos são intercalados por cenas (dezesete ao todo), as quais consistem em *flashbacks* de momentos importantes da vida de Marcelo, protagonista da narrativa.

Beatriz em trânsito, de Eloí Elisabete Bocheco, apresenta algumas ilustrações de João Lin, mas, comparando-a a outras publicações, seu projeto gráfico não apresenta muitas cores: todo o livro é preto, branco e cinza, inclusive as ilustrações. João Lin criou imagens por meio de técnicas simples como o uso de formas geométricas. Logo no início da narrativa, há uma ilustração de Beatriz em cima de caixas de mudança (já que a protagonista vivia se mudando), observando uma cidade e sob nuvens preenchidas com mapas. O texto é dividido em treze capítulos e na primeira página de cada um deles encontramos uma ilustração. Assim como em *Todos contra Dante*, de Luís Dill, observamos nesse livro a presença de estruturas textuais originárias do meio virtual: no capítulo “Correspondência”, Beatriz e Samuel comunicam-se durante o período em que o garoto precisa ir para Atibaia por meio de emails, o que contribui para uma aproximação com o jovem leitor. As ilustrações presentes em cada capítulo acompanham a temática de cada parte do texto e os anseios e sofrimentos de Beatriz. Na maioria dos casos, essas ilustrações compõem apenas metade da página, mas há algumas maiores, que estampam uma página inteira.

Assim como *O rapaz que não era de Liverpool* e *Beatriz em trânsito*, a narrativa de Mario Teixeira *O Golem do Bom Retiro* apresenta poucas ilustrações (de Renato Alarcão, citado logo abaixo), todas em preto e branco. As letras são em tamanho relativamente grande, com espaço entre as linhas, o que faz com que a leitura flua com rapidez. Há um prefácio escrito por Moacyr Scliar, no qual ele familiariza os leitores com a história do golem criado por um rabino de Praga, Judá Loew, que viveu no século XVI. Scliar enobrece o trabalho de Mario Teixeira por trazer para a realidade brasileira (cidade de São Paulo) uma lenda tão interessante, por meio da qual podemos conhecer melhor elementos da cultura judaica. Como há muitas palavras de origem judaica no texto, o glossário, nas páginas finais, nos ajuda a conhecer melhor essa cultura. Além do glossário e do prefácio, o livro é composto por trinta e oito capítulos.

Montanha-Russa, de Fernando Bonassi, e *Cidade dos deitados*, de Heloisa Prieto, são dois livros nos quais os projetos gráficos mais se destacam entre os elencados no presente

trabalho. Há muitas cores e detalhes, desenhos em quadrinhos, onomatopéias e páginas coloridas. No caso de *Montanha-Russa*, a narrativa, dividida em duas partes (a primeira é narrada pelo pai de Pena, ainda garoto, durante os anos do Regime Militar; a segunda, narrada por Pena, com treze anos, é atual), recebe grande contribuição das ilustrações (de Jan Limpens) que compõem praticamente todas as páginas do livro e acompanham as observações do primeiro e do segundo narrador. Considerando a mudança de perspectiva (entre os dois narradores), a ilustração mostra a escola, em um primeiro momento, bandeiras hasteadas, poses para fotos; em seguida, vemos quadrinhos com garotos brincando com camisinhas nas cabeças, correndo atrás das meninas, o que mostra a mudança ocorrida entre os dois períodos. As imagens em quadrinhos prevalecem e, com isso, a leitura flui de maneira ainda mais agradável. O projeto gráfico conta, ainda, com um libreto com informações sobre montanhas-russas de todo o mundo, assim como com explicações e imagens sobre as diferentes atrações nos parques de diversões (como o carrossel, o carrinho de bate-bate e a roda-gigante), além de indicações de filmes que abordam o tema, tudo apresentado como se fosse uma conversa entre dois amigos na internet (Cebola e Kbelo), que pesquisam para o trabalho da escola.

Em *Cidade dos deitados*, que faz parte – assim como *Montanha-Russa* – da coleção Ópera Urbana, da editora Cosac Naify e Edições SESC SP, o projeto editorial também enriquece muito a narrativa, uma vez que apresenta um trabalho rico em imagens e cores, feito por Elizabeth Tognato. O tamanho das letras varia e todas as páginas da narrativa são pretas. Há símbolos, imagens (algumas assustadoras), letras de músicas, homens (padres, monges, rabinos, cantores de rock), esqueletos de crianças com asas, mausoléu, cemitério. Algumas imagens apresentam outras cores além do preto e do branco, como o laranja e o vermelho. Assim como em *Montanha-Russa*, um libreto acompanha a narrativa com informações sobre cemitérios, mortos ilustres, história sobre o ritual do sepultamento, cremação, além de dados sobre poetas que escreveram sobre a morte e bandas de rock citadas no texto, como The Doors.

A presença de músicas conhecidas no universo jovem é recorrente nas narrativas que compõem o corpus. Observamos essa característica em *O rapaz que não era de Liverpool* (como já ressaltamos acima), *Todos contra Dante* (na qual encontramos a transcrição da música *Far Away*, da banda canadense Nickelback), *Meu pai não mora mais aqui* (na qual vemos a admiração pela banda brasileira Jota Quest: “Foi puxando papo com o Tadeu e pedindo uma música do Jota Quest: *Fácil*”; RITER, 2008, p. 63) e *Vendem-se unicórnios* (na

qual a banda The Doors também representa muito bem, com *Come on baby light my fire*, o despertar do desejo sexual durante a adolescência).

Quanto ao projeto gráfico da narrativa de Índigo (*Vendem-se unicórnios*), não encontramos um grande número de ilustrações, mas há algumas – feitas por Leo Gibran – que acompanham as cenas da vida de Jackie, a protagonista. As cores predominantes são o preto, o branco e o laranja. A maior parte das páginas são brancas com as letras pretas e algumas frases em laranja, para serem destacadas. Poucas páginas são laranjas com letras brancas e em tamanho maior. Narrada em primeira pessoa, a história vai e vem, numa confusão (que reflete a cabeça da garota) organizada pela divisão dos trinta capítulos que a constitui.

As revoltas do vampiro, de Ivan Jaf, possui um projeto gráfico um tanto quanto *dark*, assim como sua história. Embora envolva seus leitores na mesma atmosfera de mistério de *Cidade dos deitados*, as técnicas utilizadas nas duas narrativas são distintas. No projeto gráfico de *Cidade dos deitados*, há um trabalho diferenciado no que diz respeito ao tamanho das letras, às cores e às ilustrações, que povoam a imaginação do leitor com imagens sombrias e que nos fazem não virar as páginas sem antes contemplá-las. Já em *As revoltas do vampiro*, as ilustrações não parecem chamar tanto a atenção do leitor, são mais comuns. As cores predominantes são preto, branco e vermelho. No decorrer de toda a narrativa, dividida em dezenove capítulos e um apêndice, há notas explicativas sobre personagens históricos, lugares e conceitos que surgem no texto e são destacados em vermelho. Além das ilustrações de Jefferson Costa, há a imagem de quadros que exibem momentos e personagens ilustres da história brasileira, como a execução de Tiradentes (o que enriquece e diferencia a narrativa, conferindo à leitura uma maior relação com a realidade histórica). Nas últimas páginas, encontramos a seção “Saiba mais sobre vampiros e outras curiosidades”, onde há informações interessantes sobre lendas e histórias antigas de homens que passam por metamorfoses e se transformam em vampiros e demônios.

No que diz respeito às técnicas utilizadas na elaboração do projeto gráfico, convém ressaltarmos a contribuição indispensável do computador. Renato Alarcão, em seu artigo *As diferentes técnicas de ilustração* (In: OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 61 – 73), afirma que

com o computador podemos corrigir cores dos nossos desenhos, acrescentar ou retirar elementos, enfim, aplicar recursos impensáveis nas técnicas tradicionais. *Softwares* gráficos permitem que combinemos nossas

ilustrações com o texto e deixemos a obra pronta para a impressão. Hoje podemos usar tintas sem sujar nossas mãos, porque os pigmentos são imateriais, meros pontos de luz colorida no monitor. O *mouse* (e as lesões de esforço repetido que o acompanhavam) é coisa do passado. Temos agora as *tablets* e canetas digitais (e em pouco tempo coisas melhores virão substituí-las), e com essas ferramentas trabalhamos em programas que simulam digitalmente e com perfeição absoluta técnicas tradicionais, como aquarela, pastel, óleo etc (ALARCÃO. In: OLIVEIRA, 2008, p. 69).

Nesse sentido, as narrativas analisadas exprimem esse salto na qualidade artística apresentada nos projetos gráficos desenvolvidos. Algumas delas merecem, no que concerne especificamente ao projeto gráfico, maior destaque do que outras (embora todas serem exemplos de como a literatura juvenil pode vir a fazer parte do desenvolvimento do jovem leitor enquanto ser humano). Essa diferenciação pode se dar graças à influência do mercado nas publicações: dependendo do objetivo mercadológico do editor, ele pode decidir não investir tanto na apresentação física do livro (capa, textura das folhas, projeto gráfico) e, desse modo, baratear sua produção. Ou, por outro lado, a opção por não haver tantas ilustrações nas páginas do livro pode ser justificada pelo teor da história contada: muitas vezes, o papel de imaginar cabe apenas ao seu leitor (mesmo considerando que uma boa ilustração tem o objetivo de sugerir e levar o leitor a refletir, e não exprimir fielmente o que diz a linguagem escrita).

Entre as narrativas que não apresentam ilustrações, mas cujo projeto gráfico apresenta-se original e sugestivo está *Lis no peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho. As páginas são em laranja e creme e as primeiras linhas de cada capítulo são de cor diferente das demais. As linhas das últimas folhas são todas assimétricas, pois fazem parte capítulo denominado “Errata ou página solta” e, dessa forma, acompanham a ideia que o narrador quis transmitir a seu leitor. Merece destaque o fato de textos de Clarice Lispector intitulem os dezoito capítulos da narrativa. Eles são escritos em letras grandes e em páginas de cor laranja, para chamar a atenção do leitor. Podemos encontrar, também, um texto com a função de posfácio de Clarice Lispector em uma página de cor preta (cor presente apenas nessa e nas páginas que intitulam o capítulo “Errata ou página solta”). Além disso, não podemos deixar de ressaltar a capa do livro, com uma foto ao fundo (possivelmente de Clarice Lispector, cuja presença está em toda a narrativa) e uma grande mancha vermelha sobre ela, que sugere o sangue do pássaro que Marco César matou.

Alice no espelho, de Laura Bergallo, tem ilustrações de Edith Derdyk nas primeiras e últimas páginas de cada um dos trinta capítulos que compõem a narrativa. Como a história

sempre faz referências às aventuras fantasiosas da Alice, de Lewis Carroll, a ilustradora apresentou aos leitores imagens que sugerem as dúvidas e incertezas dos jovens e a fantasia do mundo fantástico de Carroll. Com exceção da primeira página de cada capítulo que é cinza, todas as outras são brancas com letras em vermelho e as ilustrações sempre em preto e branco. As ilustrações acompanham as fantasias de Alice (no mundo de Ecila) e também os fatos reais (com sua mãe e avó, em sua casa). Há um epílogo (“Epílogo ou Alice por ela mesma), no qual Alice escreve um depoimento sobre sua doença, a anorexia, e como ela está enfrentando o problema com a ajuda de um grupo terapêutico. Logo após o epílogo, Laura Bergallo dialoga diretamente com seus leitores em “Uma conversa final”, onde ressalta o aumento da incidência de transtornos alimentares entre adolescentes, principalmente entre meninas. Além disso, encontramos nas últimas páginas a seção “Quer saber?”, com informações sobre a anorexia e a bulimia, o culto ao corpo e a ditadura estética em que nossa sociedade vive atualmente. Desse modo, podemos dizer que o projeto gráfico do livro foi elaborado de modo a fazer com que o jovem leitor reflita sobre essas questões abordadas no texto de Laura Bergallo.

Assim como em *Alice no espelho*, *De carona, com nitro*, de Luís Dill, apresenta um projeto gráfico no qual há a preocupação em instruir os leitores e levá-los a refletir sobre a violência no trânsito (tema abordado na história). Nas últimas páginas, há a seção “De carona com a informação”, na qual encontramos - de forma claramente didática - dados sobre as principais causas de acidentes de trânsito, transcrições do Código de Trânsito Brasileiro (CTB), informações sobre algumas instituições que controlam o trânsito no país (SNT, CONTRAN, DENATRAN), dicas para ser um bom motorista, bem como um levantamento sobre a relação do jovem com o trânsito realizado no ano de 2007 e *links* que podem ser acessados na internet. Se compararmos as informações que há em *Alice no espelho* e em *De carona, com nitro*, observamos que o projeto gráfico do livro de Luís Dill tem uma intenção claramente pedagógica por trás da apresentação desses dados (embora aborde a mesma temática da narrativa, as informações aparecem soltas, sem relação com a história narrada), o que, talvez, diminua sua originalidade em relação à *Alice no espelho* (narrativa na qual observamos uma relação entre as informações finais e a história de Alice). No entanto, quanto aos outros aspectos que estruturam o projeto gráfico do livro, são todos bastante relevantes, principalmente no que diz respeito ao modo como o texto foi estruturado. Seus capítulos são divididos em diferentes horários, desde a manhã de sábado que antecede o acidente, o que aumenta a ansiedade dos leitores para saber o que acontecerá, pois a cada minuto que passa,

sabemos que algo está próximo de acontecer. Em cada horário, acompanhamos uma perspectiva diferente, de personagens diferentes que terão seus caminhos cruzados na esquina de uma cidade grande. As cores que prevalecem no livro são cinza, vermelho, preto e branco. Há imagens que parecem fotos de momentos comuns nas cidades e também desenhos de personagens, sandálias (que fazem parte de uma das perspectivas), pneus, carros e rodas, e uma ambientação esfumaçada, que nos aproxima da cena do acidente que acontecerá.

Todos contra Dante, de Luís Dill, tem um dos projetos gráficos (elaborado por Helen Nakao) mais interessantes entre as narrativas que fazem parte do *corpus* de nosso trabalho. Apresenta estruturas típicas do meio virtual, como *blogs*, comunidades de sites de relacionamento e *chats*. Não há ilustrações e a disposição do texto nas páginas é muito original: nas páginas à esquerda, encontramos os *links* (quarenta e um em todo o livro), nos quais o narrador (em terceira pessoa) apresenta os fatos; nas páginas à direita, há diálogos (vinte e um ao todo), comunidades de um site de relacionamento (dez) e *blogs* (dez). Desse modo, a narrativa não é dividida em capítulos, mas em formatos de meios de comunicação característicos do século XXI. Além do modo como o texto está organizado nas páginas, vale ressaltarmos o projeto gráfico da capa. Alan Powers, em seu livro *Era uma vez uma capa* (Cosac Naify, 2008), afirma que as crianças (e, no nosso caso, também os jovens)

podem estabelecer um vínculo emocional com um livro do mesmo modo como fariam com um brinquedo. A capa pode desempenhar funções diversas nessa conjunção. No caso de um livro ilustrado, ela pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior, mas não necessariamente a mais rica delas. Num romance juvenil, ela pode ser a única parte do livro impressa em cores e, portanto, a mais envolvente (POWERS, 2008, p. 7 – 6).

No caso de *Todos contra Dante*, vimos que a qualidade do projeto gráfico elaborado vai muito além da capa. No entanto, esse elemento também tem seu destaque: o fundo consiste em pequenos números que se parecem com programas de computador; a fonte utilizada nas letras também se assemelha bastante a esses programas; e o título do livro traz um símbolo muito utilizado no meio virtual: Todos contra D@nte. Não há a presença de cores fortes e vibrantes na capa e no texto, apenas o verde (em nuances claros e escuros) e o azul, mesmo porque a história narrada é uma história de violência, preconceito e sofrimento: não faria sentido encontrarmos páginas coloridas. Dentre as narrativas analisadas, o projeto

gráfico de *Todos contra Dante* é um dos mais criativos e sugestivos aos olhos do jovem leitor, tão acostumado às formas de comunicação virtual.

3.4 TEMÁTICAS

O caráter formador da literatura infantojuvenil e seus objetivos pedagógicos que a acompanharam desde o início silenciaram no texto questões relativas à sexualidade, ao racismo e a outros problemas sociais. Antes da década de 70, destaca-se, no contexto brasileiro, o nome de Monteiro Lobato, escritor que inovou o gênero ao quebrar essa visão e discutir com seus leitores assuntos polêmicos. No entanto, Teresa Colomer (2003) afirma que, a partir do final do século XX, os estudos sobre literatura infantil e juvenil se ampliaram e os dados obtidos contribuíram para a criação de novos modelos literários. Com isso, tabus foram deixados de lado e temas como o sexo, a separação dos pais, a morte e o abandono começaram a ser abordados pelos escritores.

No que consiste especificamente à literatura juvenil, cujo público possui um nível de maturidade maior comparado ao infantil, ao não abordar temas tabus os escritores poderão correr o risco de representar um mundo ideal, o qual não oferece ao leitor possibilidades de identificação com sua realidade. É nesse momento que a sociologia da leitura pode contribuir muito para o sucesso mercadológico da literatura. Se essa disciplina pretende “estudar o público como elemento atuante do processo literário, considerando que suas mudanças em relação às obras alteram o curso da produção das mesmas” (AGUIAR. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1996), enquadrar-se aos problemas vivenciados por seu público é inevitável. Os escritores e editores precisam conhecer quais são os anseios dos jovens, como é sua vida cotidiana, o que lhes chama a atenção. Nessa perspectiva, na terceira tese levantada por Jauss em 1967, ele atenta para a importância da reconstituição do horizonte de expectativas do leitor durante a produção artística; em outras palavras, segundo ele é imprescindível considerar o papel do leitor desde o início do processo literário, desde sua produção. O que nos leva a sua quarta tese, a qual diz respeito às relações do texto com a época do seu aparecimento. Se vivemos em um período de transição e conflitos sociais, isso se refletirá nas obras produzidas nesse momento histórico. Então, considerar a importância do horizonte de expectativas do leitor – levantado pela estética da recepção – e ter em mente um leitor implícito – que, como vimos nos pressupostos de Iser (1996), consiste em uma estrutura

textual que guia a leitura – pode ajudar o escritor a se aproximar de seu público já durante o processo de produção do texto.

Assim, nesse início de século XXI, não há como a literatura – e qualquer outra modalidade artística – fechar seus olhos para os problemas e para as novas estruturas sociais características de nosso momento histórico, conhecido, como vimos, como pós-modernidade, o qual consiste, segundo Boaventura de Sousa Santos (2003), em um período de transição que se caracteriza por um vazio e uma profunda crise de valores. A estrutura familiar se transformou, os problemas educacionais e a violência urbana são uma constante na vida de qualquer brasileiro – assim como também o são em outros países. Nessa perspectiva, considerando que tema são as ideias em torno das quais se desenvolve a história, as treze narrativas juvenis analisadas abordam temas polêmicos e atuais, refletindo a atmosfera pós-moderna. Em todas elas, seus personagens passam por situações que os levam a amadurecer e a descobrir sentimentos até então desconhecidos.

Primeiramente, vale ressaltar que fica evidente que os textos analisados abordam vários temas, mas que todos eles giram em torno da vida e da formação do jovem sujeito pós-moderno (inclusive no caso de *As revoltas do vampiro*, cuja história se passa há séculos atrás, mas apresenta com detalhes problemas comuns do adolescente do início do século XXI). Em *Meu pai não mora mais aqui*, assim como ocorre em todas as outras narrativas que compõem o *corpus*, encontramos passagens nas quais a busca pelo autoconhecimento e amadurecimento dos jovens protagonistas fica evidente. Letícia sofre muito com a separação de seus pais e não quer aceitar o fato de o pai ter uma namorada. No decorrer do texto, ela deixa de chamar a madrasta de “aquela uma” e, conforme vai amadurecendo, passa a chamá-la de Vitória: “Quando penso que estou me acostumando com a ideia da separação, me vem uma raiva da Vitória, e eu fico sofrendo de novo e desejando que toda esta história acabe e meu pai seja só meu pai de novo” (RITER, 2008, p. 113). Tadeu também amadurece depois de uma fase de muito sofrimento em sua vida: a perda seu pai. Nesse caminho, ele ainda precisa encarar as dúvidas de um primeiro amor e as inseguranças de sua idade, mas com o passar do tempo torna-se mais forte e seguro: “A nossa casa, aos poucos, começa a voltar ao eixo. O meu pai vai fazer falta, eu sei. Mas a presença dele sempre vai tá viva por aqui, dentro de mim. Também sei” (RITER, 2008, p. 190 – 191).

A temática da separação é bastante recorrente, o que aproxima os possíveis leitores dos protagonistas, que, muitas vezes, passam pela mesma situação. Em *O rapaz que não era de Liverpool* também há a temática da separação de um casal: “Maria ergueu a cabeça e seus

grandes olhos azuis buscaram acolhimento nos meus. Todos, na verdade, já sabíamos o que nosso pai iria anunciar. Maria, talvez, fosse a menos preparada para ouvir. Olhos já brilhantes pelas lágrimas que ameaçavam saltar no momento em que nos fizessem ouvir a decisão. Deles” (RITER, 2006, p. 14). No entanto, além dela, Marcelo precisou encarar outro fato que mudaria sua vida: a descoberta de que era adotado: “Só hoje, a desconfiança se faz certeza: os garotos de Liverpool são quatro. Apenas quatro. Eu não sou de Liverpool. Eu, o estranho. Eu, o adotado. Aquele que faz parte de uma história que ele próprio não conhece” (RITER, 2006, p. 34). Ao contrário de *Meu pai não mora mais aqui* e *O rapaz que não era de Liverpool*, em *Montanha-Russa* o protagonista consegue lidar de outra forma com essa nova estrutura familiar. A narrativa de Fernando Bonassi nos revela claramente as diferenças entre gerações que cresceram nas décadas de 1960 e 1970 e as que vivem a adolescência agora, no início do século XXI. A separação nessa narrativa não é um processo doloroso. Pena aceita e até gosta do fato de ter duas casas, dois presentes, muitos irmãos:

Após muito tempo de observação (meus pais se separaram faz bem uns oito anos), descobri que a melhor maneira de lidar com isso é passar uns meses com um e outros com outro. É! Porque tem sempre um sabor de mudança e o principal, cá entre nós, é que, toda vez que volto de um lado ou de outro, sempre estão à minha espera uns presentes ótimos e uma comida muito boa, também, com sobremesa e tudo. Acabei transformando a dificuldade numa vantagem... (BONASSI, 2008, p. 38).

Assim como a separação, a morte está presente em algumas narrativas. Além de em *Meu pai não mora mais aqui*, encontramos situações de perda também em *Beatriz em trânsito*, *Todos contra Dante* e *De carona, com nitro* (no entanto, nessas últimas duas narrativas, não há o percurso de dor e superação do protagonista, pois o que acompanhamos são os fatos que levam à morte de Dante e dos jovens que se envolveram em um acidente de trânsito). Beatriz, de *Beatriz em trânsito*, sofre com a ausência da mãe, cuja imagem não consegue lembrar porque ela ainda era um bebê quando Letícia decidiu morrer: “Não dava pra ver quem era a mulher que tava se despedindo, porque fazia escuro no rosto dela. Não sei se a despedida era pra sempre, mas acho que era, porque a mão de quem dizia tchau, dizia com jeito de ‘nunca mais a gente vai se ver’” (BOCHECO, 2007, p. 30). Nessa narrativa, além da morte, há uma temática bastante polêmica: a pedofilia. Mariana, amiga de Beatriz, passa por isso dentro de casa: “Não sei, não, ele é maligno. Quando chega perto me dá tanto nojo. Já pensei em fugir, mas não sei pra onde. Invento coisas pra sair de casa à tarde, mas não dá pra

inventar sempre. Quase moro na praça dos canários. Faço os deveres lá e tudo pra me livrar do tipo” (BOCHECO, 2007, p. 66).

A protagonista de *Cidade dos deitados*, por sua vez, sente falta de sua tia Marina que, considerando o tempo verbal utilizado quando se fala dela (ria, contava), provavelmente havia falecido. A temática do livro gira em torno da morte e de uma atmosfera que é ao mesmo tempo macabra e divertida, com os habitantes misteriosos daquela cidade dos deitados: “De repente, três velhas, de roupa preta, entram às pressas pelos portões altos e quase atropelam a mim e ao coveiro. Ai, minha santa tia Marina, cadê você pra me ajudar!” (PRIETO, 2008, s/p). O tema da busca pelo autoconhecimento dos jovens fica mais evidente a partir da descrição dos *punks* e de outras pessoas que a protagonista encontra no cemitério: “Lá fora, os punks outra vez. A voz do Joey Ramone. Cinco moleques e duas meninas. Cabelo pintado. Colar, pulseira e tatuagem. Batom preto. Esmalte também” (PRIETO, 2008, s/p).

O livro de Índigo, *Vendem-se unicórnios*, nos leva a refletir sobre um assunto muito presente na vida dos jovens: o consumismo exacerbado. Jackie, a protagonista da história, encontra nas roupas e sapatos caros uma maneira de fazer amizades e se sentir popular na escola:

Começo a escolher algumas coisas. O som que toca na loja é tão bom quanto as roupas. Tenho vontade de sair dançando. Quando vejo, minha pilha de roupas está do tamanho da dela, que não é pequena. Vamos para os provadores, onde tudo é fofinho. Estamos praticamente na casa da Barbie. O carpete deve ter dez centímetros de espessura. Para cada roupa que experimento, plim!, vejo no espelho uma nova possibilidade de vida (ÍNDIGO, 2009, p. 58).

As revoltas do vampiro retratam muitos desafios enfrentados pelos jovens de hoje na pele de um vampiro que vive há vários séculos. O pai de Vicente conta a sua psicanalista todo o sofrimento que o filho passou durante seu amadurecimento: “Foi um processo muito doloroso para o meu filho. Ele acabou com síndrome do pânico. Tinha pavor de viajar” (JAF, 2008, p. 30); “Ele exprimia sua angústia com o silêncio. Não conseguia se concentrar em nada, não demonstrava interesse por coisa alguma, não queria sair do caixão quando a noite chegava, era lento, preguiçoso” (JAF, 2008, p. 41); “Meu maldito espelho revelou toda a crise de identidade pela qual Vicente passava. Foi terrível e assustador. Ele simplesmente não conseguia se sentir existindo. Não sabia quem era, o que viera fazer no mundo, em que acreditar, que vida levar” (JAF, 2008, p. 44). Por apresentar tão claramente as angústias e sofrimentos pelos quais um jovem passa durante seu processo de amadurecimento, a narrativa

de Ivan Jaf, mesmo tendo como protagonista um vampiro e como cenário momentos que não sejam o início do século XXI, como ocorre com os outros textos, trouxe grande contribuição para nossa pesquisa.

Em *Lis no peito: um livro que pede perdão*, há uma passagem que descreve de forma bastante sensível o que é amadurecer e o que isso envolve. Talvez seja a sensação de Marco César em entrar em outra dimensão o que os jovens sentem em determinados momentos de suas vidas:

Mordeu o lábio inferior até sangrar, ergueu as calças, levou o livro. Não fez nenhum ruído, não cuspiu, apenas caminhou. Teve a exata sensação de que atravessava uma fronteira e ia afundando num país estrangeiro que parecia a mesma coisa para ele que passar para uma outra dimensão. E era triste, seco, silenciosamente frio esse outro lado da vida que ele penetrava, fugitivo e órfão de tudo o que viesse antes e depois de um simples beijo, um beijo que pertencia a ele, um beijo acontecendo na boca da garota a quem ele desejava mais que tudo pertencer (MARINHO, 2005, p. 117 – 118).

Assim como em *As revoltas do vampiro*, *A maldição do olhar* tem um protagonista sobrenatural: Alê, um jovem vampiro (personagem que povoa a imaginação dos adolescentes graças à série de livros e filmes que são febre entre eles). Nessa narrativa, o tema da iniciação ao sexo é bastante evidente, embora tratado com muita sensibilidade e deixando ao leitor grande parte da tarefa de compreender o que estava acontecendo com Alê e Alice: “Foi então que os olhos se olharam profundamente, no exato tamanho do amor. Aos poucos um foi entrando no outro de um jeito tão justo que foi como se os dois encaixassem lado a lado dois corações” (MARINHO, 2008, p. 105). Em relação às outras narrativas, *A maldição do olhar* é o texto que aborda mais claramente a questão da iniciação da vida sexual. Nas outras histórias, dá-se relevância ao primeiro beijo, às inseguranças e ciúmes de um primeiro amor, mas não há nenhuma insinuação ao sexo, como ocorre nesse texto de Jorge Miguel Marinho. Além da temática sexual, o choque entre gerações também é evidente em algumas passagens do texto. José Régio, pai de Alê, não pensava como o filho: “Que você é meio fresco como todos os vampiros da sua geração e acho até muito bom continuar assim” (MARINHO, 2008, p. 58).

A narrativa de Laura Bergallo, *Alice no espelho*, aborda uma temática cuja discussão é muito relevante atualmente: a ditadura da beleza e as doenças que isso acarreta: “Respira fundo para tomar coragem e, com um gesto repentino, enfia o cabo da escova garganta abaixo. O estômago se embrulha num segundo e uma onda ácida chega até a boca, saindo em jorro até atingir o chão. O som do vômito é abafado pelo som da água” (BERGALLO, 2005,

p. 26). Nessa narrativa encontramos outro tema recorrente no *corpus* de análise: a separação de um casal. Alice sofre muito com a ausência do pai e sofre ainda mais em ver sua mãe e sua avó falando mal dele: “O pai largou a mãe, casou de novo, teve outros filhos. A mãe ficou sem marido e Alice ficou sem pai. Em algum lugar de sua história Alice procura uma culpa que explique essa ausência. E já não acredita no país das maravilhas” (BERGALLO, 2005, p. 12).

Assim como a busca de Alice pelo corpo perfeito, outras futilidades e alienações do mundo pós-moderno também são, de certa forma, abordadas em *De carona, com nitro*, uma vez que, nessa narrativa, além da temática principal (violência no trânsito), encontramos também jovens personagens preocupados em colocar silicone (“Não aguento mais esses ovos fritos – resmungo”; DILL, 2009, p. 19), em comprar roupas e sapatos (“... traz a preta, a preta, número trinta e cinco, não, não, tô comprando uma sandália aqui no shopping”; DILL, 2009, p. 49), em se exibir em um carro para as garotas (“Está orgulhoso. Rodas de liga leve. Suspensão rebaixada. Aerofólio tipo asa, em alumínio...”; DILL, 2009, p. 37). No entanto, há maior relevância no que diz respeito a um grave problema das cidades: a violência e a irresponsabilidade no trânsito: “O Nissan 350Z amarelo rasga a avenida em direção ao centro da cidade. Pedestres e outros veículos ficam para trás como se estivessem parados. Ricardo acelera usando todos os 287hp e as 174 libras de torque que o motor oferece (DILL, 2009, p. 53).

Por sua vez, assim como ocorre em todos os outros textos, em muitas passagens da narrativa *Todos contra Dante* encontramos nos personagens sentimentos de insegurança, medo, raiva, preconceito, os quais são expostos ou por meio de suas próprias atitudes ou por meio de depoimentos (no caso de Dante, que encontra em seu diário um confessor): “Por que eu não ligo? Pois é. É que eu fico com medo de gaguejar, não saber o que dizer, pagar mico” (DILL, 2008, p. 47); “O importante é a raiva, meu velho amigo. Pelo visto não sairei nunca da primeira parte da tua obra. Quanto mais tenho esperança, mais fico atolado no Inferno” (DILL, 2008, p. 71); “Em seguida pensou: não faço trabalho com esse otário da zona norte nem amarrado” (DILL, 2008, p. 26).

O Golem do Bom Retiro aborda a questão do preconceito e da violência urbana, além de – assim como nos outros textos – apresentar as descobertas do amor e da própria identidade dos personagens por meio de suas ações e das diferenças culturais: “Nico tentou correr. Garrafa passou-lhe uma rasteira. – Pretinho nojento!” (TEIXEIRA, 2008, p. 19); “Ariel estava tão atarantado que procurou o leite na geladeira de carnes. Os dois

refrigeradores ficavam lado a lado, os alimentos não podiam se misturar. Era uma regra religiosa: carne com leite e seus derivados é proibido (TEIXEIRA, 2008, p. 30); “Bem que sua intuição de mãe avisara! ‘Deus que me perdoe, mas esses judeus... Gente muito esquisita...’” (TEIXEIRA, 2008, p. 240); “Aproximando-se dele, Riri o beijou. Ariel parou imediatamente de gesticular. O coração de Rir parecia um tambor. A boca dele era macia! Era diferente de beijar a mão ou de beijar o espelho. A outra boca tinha vontade própria” (TEIXEIRA, 2008, p. 276).

Nas treze narrativas, há uma constante no que diz respeito à temática: em todas elas, os protagonistas estão em busca de construir uma identidade para si. Nesse percurso, cometem erros, sofrem com os problemas familiares, estão imersos em dúvidas e, muitas vezes, agem de maneira irresponsável e violenta. Nessa perspectiva, o gênero juvenil tem sua origem no “bildungsroman”. De acordo com Wilma Patrícia Maas (2000), o intelectual alemão Karl Morgenstern, em 1810, foi o primeiro a usar o termo, que acabou sendo entendido como uma instituição social, um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente (século XVIII), que fez do romance o veículo literário que refletia seus ideais. Morgenstern associa o *bildungsroman* com o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1774), de Goethe, que ficou conhecido como o paradigma do gênero e marcou o momento de maturidade e de aceitação do gênero pelo público alemão. Segundo Maas,

desde suas origens, o romance realista mostra-se como uma forma capaz de retratar o ‘homem comum’, mediano. Não se representam mais seres de capacidade, força e coragem extraordinárias, mas sim o jovem que se inaugura perante a vida, que busca uma profissão, o auto-aperfeiçoamento e seu lugar no mundo. Em vez de Ulisses, o burguês (MAAS, 2000, p. 23).

A autora afirma que a definição inaugural do termo “bildungsroman” proferida no início do século XIX por Morgenstern foi a seguinte:

poderá ser chamada “bildungsroman”, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (MORGENTERN, 1988 apud MAAS, 2000, p. 46).

Nesse sentido, é evidente a relação entre o “bildungsroman” e o gênero literário infantojuvenil. As narrativas juvenis analisadas apresentam, justamente, a trajetória do protagonista em direção a sua maturidade e, nesse percurso, por representarem os anseios e dúvidas dos jovens leitores por meio das ações e da vida dos personagens (em busca de construir uma identidade), contribuem para a sua formação.

No tópico que trata sobre os personagens e a construção da identidade juvenil, abordaremos mais detalhadamente como se dá a descoberta e construção do eu durante a adolescência e juventude.

3.5 AMBIENTAÇÃO: O ESPAÇO E O TEMPO

A construção da ambientação de determinado texto literário é ponto indispensável em uma análise como a que pretendemos fazer sobre as narrativas em questão. Nesse sentido, sabemos que espaço e tempo são elementos constituídos pelo narrador de forma a determinar a ambientação pretendida: sombria, nostálgica, realista, dependendo do objetivo do escritor.

De acordo com Reis e Lopes (Almedina, 1998), “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS & LOPES, 1998, p. 135). Segundo os autores, podemos compreender que o espaço seja os componentes físicos que servem de cenário para a ação, ou, ainda, levar em consideração as atmosferas de espaço (espaço social e espaço psicológico). O espaço físico de determinada história pode ser a amplitude de uma cidade ou a privacidade de um espaço interior, de acordo com a representação e descrição feita pelo autor. O espaço social, por sua vez, configura-se na descrição de tipos e figurantes, ou seja, de vícios e deformações da sociedade. “Funcionando também como domínio em estreita conexão com as personagens, o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (REIS & LOPES, 1998, p. 136).

No que concerne ao espaço físico, considerando que as narrativas apresentam um modo de vida típico das sociedades pós-industriais – e tudo aquilo que isso envolve – seria um tanto quanto inverossímil apresentar as histórias em um ambiente rural. Desse modo, ao contrário do que acontecia nos primeiros textos destinados a jovens leitores no Brasil, nos

quais prevaleciam as descrições de cenários rurais (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007), nas narrativas analisadas por esse trabalho há uma predominância do cenário urbano.

Nas narrativas *Montanha-Russa*, de Fernando Bonassi, e *As revoltas do vampiro*, de Ivan Jaf, as cidades descritas aparecem com algumas características diferentes das que encontramos hoje em dia, isso porque as ações ocorrem em um período histórico diferente do nosso. A história de *Montanha-Russa*, em sua primeira parte, se passa durante a ditadura militar no Brasil e *As revoltas do vampiro* apresenta momentos históricos como a Inconfidência Mineira e a Conjuração Baiana. Mesmo diferenciando-se das demais narrativas do *corpus* no que dizem respeito ao cenário, esses textos foram escolhidos por apresentarem muitas situações que ilustram a busca pela identidade durante a juventude.

Em *Montanha-Russa*, observamos claramente a diferença entre as cidades na década de 1970, com seus parques de diversões ambulantes e seus shows cívicos, e a cidade grande no século XXI: “Além do mais, as coisas tinham mudado mesmo. Os muquifos ambulantes que meu pai e meu avô frequentavam, que surgiam do dia para a noite num terreno baldio da Vila Formosa ou Guaianases, praticamente sumiram na poeira...” (BONASSI, 2008, p. 43).

Já em *As revoltas do vampiro*, a história se passa em Portugal e no Brasil. Vicente e seu pai vivem em diferentes cidades, entre elas o Rio de Janeiro (“Em 1777 o Rio de Janeiro era uma vila de uns 50 mil habitantes vivendo num estreito pedaço de terra pantanosa entre as praias da Baía de Guanabara e as montanhas”; JAF, 2008, p. 39) e Ouro Preto (“A Vila Rica, cidade mais importante, rica e populosa da capitania de Minas Gerais, hoje conhecida como Ouro Preto, naquele tempo só se chegava em caravana de mulas, subindo e descendo montanhas, atravessando a densa floresta tropical da Serra da Mantiqueira”; JAF, 2008, p. 54).

Quanto ao espaço social (considerando sua estreita relação com a representação dos personagens), observamos a descrição de diversos tipos. *De carona, com nitro*, de Luís Dill, é uma das narrativas que apresentam espaços e, conseqüentemente, personagens mais diferenciados (patricinhas, moradores de rua, jovens em seus empregos): “Na sacada do enorme prédio em estilo neoclássico, no centro da cidade, Fernanda, 25, fuma aquele que promete ser seu penúltimo cigarro” (DILL, 2009, p. 13); “Surpreso por ter dormido tão bem, Gabriel, 38, checa sua bolsa. Tudo está no lugar. Sabe que quando se dorme demais se pode acordar sem nada, pode-se inclusive perder a vida (DILL, 2009, p. 14); “Djalma, 18, coloca o avental branco. Olha o relógio. Tem tempo ainda antes que a folha de metal seja erguida e comece o expediente da loja fotográfica no Centro” (DILL, 2009, p. 16); “Bruno, 17, é

acordado pelo telefone celular. No quarto espaçoso e bagunçado a listra vermelha luminosa acende e apaga no dorso do aparelho negro” (DILL, 2009, p. 18); “Os espelhos dominam boa parte do quarto de Isadora, 16. Sobre a cama, diversas opções de roupas para usar à noite” (DILL, 2009, p. 19); “Ricardo, 18, segue em segunda marcha lombá acima. Crianças de todas as cores e de todos os tamanhos brincam pela rua” (DILL, 2009, p. 24).

A descrição do espaço psicológico merece destaque na narrativa de Heloisa Prieto, *Cidade dos deitados*. A ambientação é construída de modo que tudo parece estar coberto por uma névoa que não nos deixa perceber de onde surgem os personagens da história. O espaço físico é um cemitério, que por si já pode ser um lugar um tanto quanto macabro e assustador: “De repente, um vento horrível apaga as velas. Olho para dentro do caixão. No lugar da vovó, a velha feiticeira. Toda de preto. Véu preto no rosto. Celular na mão” (PRIETO, 2008, s/p). Por sua vez, o espaço psicológico apresentado em *A maldição do olhar* reflete a confusão em que estão Alice e Alê entre as descobertas do sexo em uma viagem fantástica dentro do espelho: “Saiu da água, deitou na relva e viu que continuava sozinho, com o corpo ferido e nu. Porém, entendeu que neste mundo de coisas medonhas, enormes e vazias, uma das pistas era fazer o contrário e caminhar para trás” (MARINHO, 2008, p. 92).

A descrição dos espaços físico, social e psicológico das narrativas são elementos que, ao lado dos outros componentes, corroboram a alta qualidade estética e artística dos textos. Os detalhes da descrição e a sensibilidade com que os escritores constroem os ambientes nos quais se passam as histórias são parte indispensável para a construção do objeto estético pelo leitor.

O tempo das treze narrativas juvenis analisadas é construído de maneira bastante diversa. Algumas apresentam uma ordem cronológica (*O Golem do Bom Retiro*), outras estão repletas de *flashbacks* e viagens a mundos fantásticos, como é o caso de *Alice no espelho*, que encontra Ecila enquanto está em coma, e *A maldição do olhar*, quando Alê e Alice descobrem novas sensações durante um tempo indeterminado dentro do espelho. *De carona, com nitro* e *Todos contra Dante* (ambos de Luís Dill) apresentam características peculiares e bastante originais no que diz respeito ao tempo. Na primeira delas, o leitor viaja entre as diversas perspectivas dos personagens (como veremos no tópico sobre o narrador) e, nesse vai e vem, ora está em horas anteriores ao acidente, ora no momento do acidente. Em *Todos contra Dante* ocorre algo similar: enquanto acompanhamos as perspectivas dos personagens, ora estamos antes do espancamento do garoto, ora em horas e dias depois, quando os agressores precisam encarar o que fizeram. Desse modo, a construção da ambientação nas narrativas

contribui no processo de formação do objeto estético por parte do leitor, o qual encontra no texto instrumentos para a criação desse objeto na sua imaginação. Nada é dado como certo; as descrições dos lugares e do tempo apenas sugerem ao leitor o caminho a ser seguido.

3.6 LINGUAGEM

No manual de gramática de Celso Cunha e Lindley Cintra (*Nova gramática do português contemporâneo*, Lexikon, 2008), os autores ressaltam que é “recente a concepção de língua como instrumento de comunicação social, maleável e diversificado em todos os seus aspectos, meio de expressão de indivíduos que vivem em sociedades também diversificadas social, cultural e geograficamente” (CUNHA & CINTRA, 2008, p. 3). Nesse sentido, a língua acompanha as características da sociedade, de acordo com o lugar, a classe social, a faixa etária dos falantes. A representação dessa diversidade linguística na literatura tem exemplos marcantes, como, para citar um bastante clássico, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. A linguagem do sertanejo sem estudo está representada nessa grande obra da literatura brasileira de forma a não denegrir a imagem dos personagens, mas conferindo ao texto maior qualidade artística. Não há como negar a importância da linguagem na elaboração de um texto literário: sua originalidade e verossimilhança dependem muito desse elemento. Quanto à narrativa juvenil, a linguagem utilizada é um instrumento indispensável utilizado pelo autor para atrair seu público. Com os celulares e suas mensagens, o acesso à internet e as novas formas de comunicação que surgiram com ela, representar nos textos as abreviações, as gírias e tudo mais é ponto importante para alcançar certa verossimilhança e agradar o jovem leitor. Nessa perspectiva, veremos que as narrativas analisadas trouxeram muitos exemplos da linguagem utilizada pelos adolescentes nos novos meios de comunicação.

No que diz respeito a esses tipos de linguagem surgidos com os novos meios de comunicação, convém citarmos um artigo bastante relevante que trata sobre a questão da multimodalidade da linguagem no contexto pós-moderno (IEDEMA, Rick. *Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice*. *Visual Communication*, v. 2, no. 1, p. 29-57, 2003). Segundo o autor, grande parte desse trabalho “multimodal” surgiu no jornal “Social Semiotics”, cuja primeira edição é de 1990. Na sua versão original, o jornal trouxe muitos artigos que exploravam a confluência entre teoria sistêmica-funcional e formas socialmente orientadas de linguística. Nesse sentido,

O termo multimodalidade foi introduzido para ressaltar a importância de se levar em consideração aspectos semióticos que vão além da linguagem em uso, tais como a imagem, a música, os gestos, e assim por diante. O aumento da ubiquidade do som, da imagem, do filme e da TV, do computador e da internet está indubitavelmente por trás dessa nova ênfase de interesse da complexidade multi-semiótica das representações que nós produzimos e vimos ao nosso redor (IEDEMA, 2003, p. 33; tradução nossa).¹²

De acordo com Iedema (2003), de um modo geral, a tendência em relação à apreciação multimodal do significado gira em torno de dois pontos: o primeiro deles, na descentralização da linguagem como única responsável pela construção do significado; em segundo lugar, na revisitação das fronteiras entre os papéis da linguagem, da imagem, do layout da página. Essa relação reflete o que discutimos no tópico que trata sobre o projeto gráfico e sua importância para a construção do objeto estético. Iedema afirma que nosso ambiente semiótico está se tornando cada vez mais complexo, com diversos discursos sociais e culturais, graças à influência da comunicação eletrônica, da globalização e do comércio, responsáveis por essas mudanças. Entre as narrativas analisadas, várias delas refletem esse complexo ambiente semiótico através da linguagem utilizada pelo narrador e pelos personagens: vimos transcrita nas páginas de *O rapaz que não era de Liverpool* a linguagem utilizada nas mensagens enviadas pelo celular; em *Todos contra Dante*, observamos a linguagem dos *blogs* e das comunidades da internet (tudo isso representado também no projeto gráfico, como já foi observado); em *O Golem do Bom Retiro*, as peculiaridades linguísticas da cultura judaica e os símbolos representados nas tatuagens dos *skinheads*; em *Cidade dos Deitados*, os *punks*, seu visual *dark* e suas músicas.

Quanto à utilização dos sistemas multimodais nas narrativas juvenis brasileiras, de acordo com Gabriela Fernanda Cé Luft, em sua dissertação de mestrado (*Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI*, citada no tópico “estado da questão”) orientada pela professora doutora Regina Zilberman e apresentada em 2010 (disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/22987>), “o valor estético de uma obra se revela à medida que o escritor usa os subterfúgios que há a seu dispor dentro do sistema para dar conta de expressar a afetividade e a subjetividade que não cabem nos moldes

¹² The term multimodality was introduced to highlight the importance of taking into account semiotics other than language-in-use, such as image, music, gesture, and so on. The increased ubiquity of sound, image, film, through TV, the computer and the internet is undoubtedly behind this new emphasis on and interest in the multi-semiotic complexity of the representations we produce and see around us (IEDEMA, 2003, p. 33).

rígidos da norma gramatical” (LUFT, 2010, p. 57). Nesse sentido, as treze narrativas analisadas utilizam uma linguagem especial, de acordo com a história que é contada.

Em *Meu pai não mora mais aqui*, de Caio Riter, a linguagem é muito próxima à utilizada por adolescentes, uma vez que toda a narrativa consiste na transcrição dos diários dos dois protagonistas, Letícia e Tadeu. O diário começa a ser escrito porque é trabalho escolar, pedido pela professora de português: “Pessoal, disse naquela vozinha anasalada de quem parece estar sempre resfriada, *vocês, neste trimestre, como trabalho de produção textual* (ela nunca fala redação) *irão escrever um diário*. E, aí, pronunciou a palavra fazendo separação silábica, bem assim: *di – á – ri – o!*” (RITER, 2008, p. 14 – 15). Tanto o diário de Tadeu, quanto o de Letícia apresentam vocábulos utilizados no Rio Grande do Sul, estado de Caio Riter: “A Cássia é guria pequena, não entende nada. Mas e eu?” (RITER, 2008, p. 15); “Tá, ela disse que a intenção é a gente poder escrever todos os dias, nem que seja uma linha. Mas por que um diário? Bah, não sei se consigo” (RITER, 2008, p. 17); “Um deles adora tocar violão na hora do recreio. As gurias da sétima ficam todas em volta. Umas abobadas. Todas” (RITER, 2008, p. 21); “A desculpa é o níver do Pedro e da irmã dele. Eles são gêmeos, mas tridiferentes: a Bia é morena e ele, ruivo; ele, alto e ela, meio baixinha” (RITER, 2008, p. 27).

Além da identificação regional e com a faixa etária, a linguagem também tem uma função bastante importante na narrativa, uma vez que sugere os sentimentos dos protagonistas. Letícia sempre usa repetições quando escreve no seu diário, talvez para ela mesma poder acreditar no que está enfrentando (separação dos pais e presença de Vitória, namorada de seu pai):

Como se não bastasse.

Como se não bastasse.

Como se não.

Como se.

Como.

Me sinto assim, igual a essa frase que vai se acabando, acabando, acabando, devorada por um sentimento de dor, que me invade e que me deixa mal, mesmo eu sabendo que não deveria (RITER, 2008, p. 14).

O fim de semana foi horrível.

Horrível. Horrível. Horrível. Três vezes horrível. Infinitas vezes horrível (RITER, 2008, p. 32)

Tá tudo difícil.

Bem difícil.

Muito difícil.

E não estou falando de matemática, não, Diário. Antes fosse (RITER, 2008, p. 45).

- Meu pai não mora mais aqui, eu disse. Não mora, repeti, e aquelas palavras, após eu informar o número do celular do meu pai, ficaram ecoando bem dentro da minha cabeça. Meu pai não mora mais aqui, não mora mais aqui, não mora (RITER, 2008, p. 91).

Tadeu também utiliza a repetição quando escreve no seu diário, principalmente quando achava estar apaixonado por Larissa: “Larissa, Larissa, Larissa, amor da minha vida” (RITER, 2008, p. 53). A linguagem utilizada pelo garoto parece, algumas vezes, ainda mais informal do que a presente no diário de Letícia, talvez por ser menino: “Nossa, cara. Tá loco. Escrever um diário. Nunca pensei nisso. E agora? Escrever o quê? Sei lá. Acho que prefiro falar mais e escrever menos. E a sora ainda disse que ele, o diário, tem que ter um nome” (RITER, 2008, p. 17). Ao contrário de Letícia, percebemos que Tadeu tem uma alta autoestima:

E o sor Carlos é bem legal. Ah, ele me escalou para seleção do colégio. O papai aqui não é mole com uma bola nos pés (RITER, 2008, p. 24).

Meu nome é Tadeu, tenho quase 14 anos, faço mês que vem. Sou claro, olhos claros, verdes, cabelos crespos. Atualmente tô usando comprido, mas, quando era pequeno, meu sonho era ter cabelos lisos, então, eu cortava bem curtinho, que era pra ver se ao nascer ele vinha escorrido. E, de preferência, preto. Sou magro, mas não muito, rosto comum e, como disse a Larissa, um sorriso bonito (RITER, 2008, p. 74).

Na sua confissão diária ao seu amigo de papel Chuck, Tadeu expressa seu sofrimento quando perde seu pai. O fato de o melhor amigo de Tadeu ser seu diário é bastante relevante, pois confere à narrativa de Caio Riter certa originalidade e nostalgia, uma vez que, atualmente, poucos jovens têm esse hábito. No entanto, Letícia e Tadeu encontram no diário e nas palavras um desabafo para sua dor:

Será que algum dia eu vou ser feliz de novo, Diário?
Será, Diário, será? Às vezes duvido. Sobretudo, quando sou obrigada a conviver com a tal da Vitória (RITER, 2008, p. 92).

Meu pai morreu, Chuck. Meu pai morreu (RITER, 2008, p. 122).

Eles trancaram o meu pai na parede. Fecharam tudo com cimento. Penduraram as coroas. E fim.

Meu pai ta morto. Morto e enterrado (RITER, 2008, p. 134).

Outro elemento sempre presente nessa narrativa são as músicas da banda mineira *Jota Quest*, da qual Letícia e Tadeu são fãs. Em alguns momentos, as letras das canções representam o que sentem, como quando os dois começam a namorar:

Só faltou uma trilha sonora. Acho que vou escolher aquela do Jota Quest que eu ando cantarolando dentro de mim: *Quero um amor maior, amor maior que eu, que eu*. Mas quero ouvi-la cantada pelo Tadeu.

Só para mim.

Estou tão feliz, que acho que nem vou dormir hoje.

Estou tão feliz (RITER, 2008, p. 188 – 189).

Em *O rapaz que não era de Liverpool*, as letras das canções dos Beatles, além de intitular os capítulos, também marcam o papel da linguagem em busca de uma identidade por parte do protagonista, que, depois de descobrir ser adotado, não sabe mais ao certo quem é:

Me arrasto pela cama, estendo a mãe até a estante, pego um CD ao acaso. Enfio no aparelho, que o engole, pressiono o botão. Música dois: “With a little help from my friends”. Com uma ajuda dos meus amigos. Os rapazes de Liverpool cantam pra mim. *My friends, my family*. Meus amigos, minha família (RITER, 2006, p. 17 – 18).

A little help from my friends, acompanho a música. A palavra help, um Socorro, vibrando dentro de mim. Meus olhos percorrem a cômoda. Estão todos lá. Meus amigos de escola, meus pais, o Ramiro e a Maria. Todos. Os verdadeiros, agora, acho que apenas os amigos. *My friends*. E a DJ (RITER, 2006, p. 20 – 21).

Só hoje, a desconfiança se faz certeza: os garotos de Liverpool são quatro. Apenas quatro. Eu não sou de Liverpool. Eu, o estranho. Eu, o adotado. Aquele que faz parte de uma história que ele próprio não conhece (RITER, 2006, p. 34).

Estico o braço, apanho um CD: *Yellow submarine*. Quem sabe não embarcar nele e permitir que me leve por mares nunca dantes navegados? Seria uma solução, sair solto, leve, viajando no submarino amarelo, no submarino amarelo, no submarino amarelo. Afundar. Encontrar um mundo novo, fascinante, cheio de sereias, cheio de tesouros. Um ou outro perigo a enfrentar, nada que se compare ao que estou vivendo (RITER, 2006, p. 54 – 55).

Nesse último trecho, podemos notar que há intertextualidade com o texto de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, o que requer certo repertório do leitor. No que concerne ao conceito de repertório, Iser (1996) afirma que ele consiste no que é familiar ao leitor, como os textos de outra época (como é o caso de *Os Lusíadas*), o contexto sociocultural (busca exagerada por um padrão de beleza) ou as normas sociais e históricas. Em outras palavras, o repertório é indispensável para que texto e leitor dialoguem entre si. O familiar que ele evoca não

interessa por ser familiar, mas porque algo é intencionado com ele que resulta do seu uso ainda desconhecido. Nesse sentido, podemos encontrar em *O rapaz que não era de Liverpool* outras passagens que evocam o repertório do leitor, como as inúmeras vezes que ele cita as canções dos Beatles, quando cita alguns escritores ou mesmo quando constrói metáforas:

A aula era de literatura. A que eu mais gosto. A professora lia para nós um poema do Affonso Romano de Sant'anna, "Me ame apenas / no preciso instante / em que me amas", quando ela entrou na sala. Meio acanhada, talvez pelo atraso, talvez pela escola nova, professora, colegas, talvez por, como depois me confessou, estar odiando estar ali. O poema suspenso, os olhos todos voltados para ela: a nova colega (RITER, 2006, p. 21).

Nem Beatles estou querendo ouvir. Só quero o silêncio. Dentro de mim, porém, um mundo de vozes falam, falam, falam. E não se entendem.
Sou uma Torre de Babel. É isto: uma Torre de Babel (RITER, 2006, p. 63).

Como a narrativa é contada em primeira pessoa, pela voz do próprio Marcelo, protagonista da história, a linguagem utilizada é bastante próxima do universo juvenil. Além disso, há passagens em que ele transcreve as mensagens enviadas pelo celular de sua amiga/namorada DJ:

Consulto o relógio. Envio um torpedo para a DJ: *Xeguei. Vc dmora?* O local sempre o mesmo, debaixo do jacarandá, em frente ao lago das tartarugas, onde, certa vez, escondidos, gravamos um coração com nossas iniciais dentro. Lugar do nosso primeiro beijo. Meu celular apita ao receber sua resposta: *To pertu. Naum fog. T amu* (RITER, 2006, p. 71).

Trazer aos textos a referência a cantores e bandas admiradas pelos jovens é, sem dúvida, um ponto a favor no que diz respeito à aproximação do leitor adolescente. Além disso, a transcrição das mensagens nos novos meios de comunicação que surgiram nos últimos anos também é um ponto a favor no quesito originalidade. Essa aproximação da linguagem do texto com a linguagem utilizada pelos jovens em mensagens de celular ou nos bate-papos da internet é uma característica de outras narrativas, como *De carona, com nitro* e *Vendem-se unicórnios*:

Andressa, 17, acorda com o bipe do celular. Estica a mão para a mesinha de cabeceira e apanha o aparelho. Já está sorrindo. Tem certeza de quem é. Amado da minha vida, pensa, enquanto desbloqueia o teclado e seleciona a opção ler mensagem:
Bom dia, amor. Te amo. Bj. (DILL, 2009, p. 16).

Nicole, 16, dá xau e sai do MSN. Às vezes se aborrece com a colega de aula. Vitória vive convidando-a para sair à noite: *balada da boa, balada forte hoje, migaaa*, digitara a pouco. *naum sei, depois te ligo. Xau* (DILL, 2009, p. 20).

Apanha o celular e, um olho no trânsito, outro no telefone, resolve digitar uma mensagem.

Compra ingresso p/ mim. tô chegando (DILL, 2009, p. 40).

Assim que chego em casa, vou voando para o computador ver se chegou e-mail do André. Não chegou. Entro no orkut para ver as caras das minhas velhas amigas de Holambra. Estão todas lá, sorridentes, alinhadas em seus quadradinhos, estáticas e distantes. Entro no MSN, mas não tem ninguém legal. Visito alguns blogs, mas não encontro nada interessante. Estou para fechar o computador quando, plim!, Priscila França me adicionou à sua lista de amigos. Entro imediatamente na minha página. Ela não apenas me adicionou, como deixou um scrap: “Jackie: você é demais! Adoro. Beijo beijo” (ÍNDIGO, 2008, p. 45).

Beatriz em trânsito, de Eloí Elisabete Bocheco, narrada em primeira pessoa, apresenta uma linguagem bastante coloquial, uma vez que precisa acompanhar as características e capacidades linguísticas da narradora Beatriz, que tem por volta de dez anos de idade (estava na quinta-série: “... e na primeira quinta série que a minha vó me matriculou, eu não fiquei”; BOCHECO, 2007, p. 57).

A linguagem reflete um modo infantil, mas ao mesmo tempo maduro de encarar o mundo (considerando que os fatos sejam narrados por um narrador jovem relembrando sua infância), principalmente no que concerne a acontecimentos que envolvem dor e sofrimento, como a morte e a rejeição. Essa perspectiva mais infantil não aparece nas outras narrativas; os outros textos apresentam os acontecimentos por meio de um ponto de vista que se aproxima mais da visão de mundo de um adolescente, ao contrário do que ocorre em *Beatriz em trânsito*, onde tudo parece ser explicado de modo mais sensível e sutil:

Foi assim até vir uma doença que foi deixando ele quieto, esquecido de tudo, sempre perto da janela a olhar pro começo das estradas que ele nunca mais ia passar. O olho dele não conhecia mais ninguém. Foi virando planta, flor, cipó cheiroso, o meu avô e morreu de silêncio. A Rosana diz que ele anda agora pelas estradas sem fim dos céus, talvez como tropeiro de bois celestes (BOCHECO, 2007, p. 8 – 9).

Todo dia era aquela separação: eu entrava na escola, mas meu coração não. E de tanto meu coração não querer entrar naquela escola, entendi que tinha que me mudar dali (BOCHECO, 2007, p. 58).

- Naquela escola não fico mais: nem por ouro, nem por prata, nem por sangue da barata! Nem amarrada, nem arrastada, nem morta (BOCHECO, 2007, p. 59).

Observamos, em vários momentos, um toque de poesia, com rimas e metáforas que, além de trazerem doses de humor ao texto, o enriquece ainda mais:

A Mariana não queria voltar pra Rondônia e nem morar com a tal tia, que diz que era uma cascavel de braba, e ia fazer ela de escrava. Botava pra brilhar a mansão dela o dia inteiro e tirava dos estudos, se desse na telha, que diz que essa uma não dava valor nenhum pra escola, nem pra estudo, nem pra arte, nem pra livro, nem pra nada que ajuda a embelezar a vida por dentro (BOCHECO, 2007, p. 67).

Em determinada parte da narrativa, Beatriz e Samuel, seu amigo, ficam distantes e, para se comunicar, trocam *emails*, nos quais discutem sobre vários assuntos, entre eles o gosto pela literatura. As despedidas dessas correspondências merecem destaque, pois são criativas e repletas de poesia (não poderiam ser diferentes, já que adoram literatura):

Vamos dar a despedida
Como deu a jaçanã
Não falamos tudo hoje
Fica o resto pra amanhã (BOCHECO, 2007, p. 42).

Vamos dar a despedida
Como deu um grão de vagem
Falamos um pouco hoje
E o resto noutra mensagem (BOCHECO, 2007, p. 43).

Fique bem. Como dizia o teu avô: bonita e cabrita! (BOCHECO, 2007, p. 48).

Esse gosto pela leitura é uma constante em grande parte das narrativas que compõem o *corpus* desse trabalho, nas quais os autores, de alguma maneira, deixam clara a importância da literatura na vida dos personagens. Em *Beatriz em trânsito*, Samuel e Beatriz falam sobre Monteiro Lobato, Tom Sawyer e Alice (presente também em *Alice no espelho*, de Laura Bergallo), o que nos remete à questão do repertório, levantada por Iser (1996), que pode enriquecer a construção de sentido do objeto estético e o efeito da leitura:

Em seguida ele voltou pra dentro da planta e sumiu. Não sei o que a planta fez com ele. Vai ver ele foi morar nas raízes. Pode ter diminuído de tamanho que nem a Alice e foi descobrir como é ser raiz. Num outro sonho, quem sabe, volte pra contar (BOCHECO, 2007, p. 31).

- Hum... Essa “passagem” dá passagem pra lugares que a gente nunca viu e só com essa passagem vai ver?
- Essa “passagem” dá passagem, mas é de passagem, não é pra sempre. Só que a mesma passagem dá passagem quantas vezes a gente quiser.

- Claro. Como é que eu não saquei logo? Essa passagem pode se chamar, por exemplo, *Alice no País das Maravilhas*?
- Acertadíssimo. Como pode se chamar *Tom Sawyer, As mil e uma noites...*
- Tá assim de passagens que dão passagem, de passagem, né, Sam?
- É. Dão passagem para um chão inventado. Os pés não deveriam andar só em chão que fica sempre no chão; deviam pisar, de vez em quando, um chão inventado, que é um chão que sai do chão. Pisar num chão inventado é como tirar o chão do chão, entende?
- Anhã: voa pé e voa chão... (BOCHECO, 2007, p. 38).

A narrativa de Fernando Bonassi *Montanha-Russa*, narrada em duas partes e com dois narradores distintos, também apresenta uma linguagem peculiar, pois contribui para a compreensão do projeto gráfico, que, como vimos acima, é diferenciado da maioria das obras juvenis. Há muitas onomatopéias acompanhando as ilustrações (“ZZsss”, “Crash”, “ZZ-Sump”, “Uarrgh”) e, na primeira parte da narrativa, há muitas repetições, como se o narrador (pai de Pena) estivesse nos avisando que algo não daria certo nos projetos de seu pai: “Eu deveria ter percebido... Naquela época as costeletas cruzavam o rosto e podiam avançar boca adentro...” (BONASSI, 2008, p. 9); “Eu deveria ter percebido... Era um tempo que misturava medo e orgulho, tradição e mentiras...” (BONASSI, 2008, p. 13).

No início da primeira parte, há um prefácio de Lawrence Ferlinghetti (*Um parque de diversões da cabeça*, 1958):

E ainda ríamos
 E ainda corríamos
 E ainda nos jogávamos
 Nos botes do amor
 Mas era muito mais longe
 E mais profundo
 Que pensávamos (BONASSI, 2008, p. 4).

Esse prefácio parece alertar os leitores da alegria de uma época em que as crianças, em vez de videogames, divertiam-se na rua, nos parques de diversões. O período de infância do primeiro narrador foi durante os anos de ditadura militar no Brasil. Desse modo, por meio de suas descrições podemos observar claramente a diferença entre o contexto social e histórico desse primeiro narrador, e o contexto social e histórico em que narra seu filho Pena, bem como a presença do humor e da ironia:

Ganhávamos cartilhas do Grupo Votorantim e da Ultragás, pra aprendermos a ser bons brasileiros; entendendo como bons brasileiros os babacas que sabiam de cor a letra e a melodia do “Hino nacional” e do “Hino à bandeira do Brasil”, é lógico, mas também do “Hino à república”, da “Canção do expedicionário”, da “Canção do soldado”, do

“Desperta Brasil”, do “Meu caboclo”, do “Eu te amo, meu Brasil”, do dobrado do “Capitão Caçulo” e de mais duas dúzias de marchinhas infernais, meio militares, meio carnavalescas, exaltando a índole e o comportamento dos infelizes. Os professores varejavam pela turma perfilada na quadra, tentando identificar maus elementos que se recusavam a cantar, ou simplesmente pontuavam a cerimônia com peidos e arrotos antipatrióticos (BONASSI, 2008, p. 9 – 10).

Ganhávamos chapéus de papelão com logotipos das Forças Armadas, bandeiras do Clube dos Sargentos e pirulitos da Kibon. Bem que meu pai me disse:

- Se quiser subir na vida, meu filho, seja militar... ou estude muito! (BONASSI, 2008, p. 12).

O que divide a primeira e a segunda parte da narrativa é um trecho de uma música da Legião Urbana chamada *Pais e Filhos*, de 1989 (“Quero colo, vou fugir de casa, posso dormir aqui, com vocês?”), e na página ao lado, a ilustração dos dois narradores: o pai e o filho. Nessa perspectiva, observamos uma constante nas narrativas que compõem o *corpus* desse trabalho: a presença de músicas que expressem os sentimentos dos protagonistas, do mesmo modo como ocorre em *Meu pai não mora mais aqui*, com as letras do Jota Quest, e *O rapaz que não era de Liverpool*, com os Beatles.

Em *Cidade dos Deitados*, de Heloisa Prieto, narrada em primeira pessoa por uma jovem, a linguagem é apresentada, na maior parte do texto, em discurso direto, durante as conversas que a narradora tem com os personagens que encontra no cemitério (situação um tanto quanto estranha, mas que, com a contribuição do elaborado projeto gráfico do livro, faz o leitor mergulhar nessa atmosfera macabra):

- Moço, o senhor trabalha aqui?
- Sim, sou coveiro.
- Nossa, desculpe.
- Imagine. Você precisa de alguma coisa? (PRIETO, 2008, s/d).

Quando não é utilizado o discurso direto, a narradora nos conta os fatos por meio de uma linguagem muito sucinta, sem muitos detalhes e conectivos:

Carro e música.
Ruas vazias.
Ar fresco.
Silêncio.
E o pneu tinha que estourar?
Justo na frente do cemitério!
Desço do carro (PRIETO, 2008, s/d).

Merece destaque, no que concerne à linguagem, a presença de trechos de músicas, como as da banda Ramones, da qual Heloisa Prieto é grande fã (segundo as informações que constam no final do livro):

Seis punks, som debaixo do braço,
Cantando às gargalhadas.
Só rindo.
“I don’t want to be buried in a pet sematary...” (PRIETO, 2008, s/d).

Mas antes que a velhinha clone de minha tia querida me contasse quem era...
“I don’t want to live my life again, oh no!”
Os punks, lanternas em punho, gargalhada solta, batatinha frita, som e cantoria (PRIETO, 2008, s/d).

Vendem-se unicórnios, narrativa de Índigo, também tem uma linguagem bastante próxima do universo juvenil, uma vez que é narrada em primeira pessoa pela adolescente Jackie. Ao lado das dúvidas e inseguranças, há várias passagens bem humoradas e irônicas, como quando a menina passa por uma transformação:

Nem consigo responder. Minha vontade é beijar os pés dele. Ele nem deve saber o que isso significa para mim. Ele acaba de mudar minha vidinha miserável. Quando o cabeleireiro passa as mãos nos meus ombros, eu o agarro:
- Obrigada! (ÍNDIGO, 2008, p. 10)

Sigo pulando para acreditar que a garota maluca do outro lado do espelho sou eu mesma. Sou eu. Passo um gloss e me beijo, deixando minha boca estampada no espelho. Garota invisível está oficialmente morta (ÍNDIGO, 2008, p. 16).

- Jaqueline, minha filha! O que você fez com seu cabelo?!
Esta é minha mãe.
- Radical, hein!
Este é meu pai.
...
- Eu gostei! – diz meu pai. – Tá com cara de ciborgue (ÍNDIGO, 2008, p. 23).

A linguagem utilizada por Zefa, sua irmã, ou pelos amigos da escola também é bastante próxima do universo jovem:

- Não pira! – ela diz, bem devagar, como se eu fosse uma voluntária num show de mágica e ela fosse o mágico. Esta é a parte em que o mágico estala os dedos e me tira do estado de hipnose (ÍNDIGO, 2008, p. 37).

- Sabe que sempre achei você muito misteriosa?
- Ah vá!
- Sério!

- Eu?!
- Você.
- Virgi! Eu, hein! (ÍNDIGO, 2008, p. 42)

Observamos nessa narrativa a presença de músicas que, normalmente, os jovens gostam, como é o caso de *Come on baby light my fire*, da banda The Doors, utilizada por Alexandre Gurgel, o menino mais popular do colégio, quando ele tentar “ficar” com Jackie, e lhe pede para fumar um cigarro:

- Calma, *baby*. Primeiro preciso acender.
- Sei lá se por uma sincronia mágica, ou por Alexandre Gurgel ser tão incrível, na sua vida a trilha sonora entra no momento exato. Bem nessa hora ouvimos “Come on baby light my fire”, o que fez com que ele abrisse os braços e cantasse, aos berros:
- Try to set the night on fiiiiiii-re! (ÍNDIGO, 2008, p. 50)

As revoltas do vampiro, de Ivan Jaf, narrado pelo pai de Vicente, vampiro protagonista da história, em sessões com sua psicanalista, apresenta uma linguagem acessível e muito informativa, o que justifica as inúmeras notas explicativas presentes em todo o texto. Em alguns momentos da narrativa, o pai de Vicente (narrador) exalta-se com a rebeldia e imaturidade do jovem vampiro e, nessas passagens, observamos alguns termos mais agressivos:

- Não precisa acreditar em mim! Leia o pensamento do filho-da-mãe! – gritei com Vicente.
- Silvério é um patriota! Não leio pensamento de um irmão! Ele jurou lealdade à nossa luta! (JAF, 2008, p. 78).

Como a narrativa se passa em um período turbulento da história do Brasil, há, como ressaltamos anteriormente, inúmeras informações históricas:

Com o passar dos séculos, restou daquelas primeiras confrarias de pedreiros o atrativo dos rituais, do ocultismo, dos mistérios iniciáticos, do fazer algo proibido, do pertencer a uma minoria que “sabia das coisas”. Quando o feudalismo, e com ele os regimes absolutistas e a Igreja Católica, começaram a perder o poder para a nova classe social, a burguesia – os comerciantes, e depois industriais –, a maçonaria acompanhou o processo e se aliou a esta, abraçando os ideais iluministas e republicanos (JAF, 2008, p. 47).

Barbacena e o vice-rei queriam ganhar tempo para reunir possíveis provas e prender o maior número de conspiradores. A prisão de Tiradentes precipitara as coisas. O vice-rei dera a partida. Barbacena foi obrigado a fazer o mesmo em Vila Rica (JAF, 2008, p. 89).

Em *Lis no peito: um livro que pede perdão*, o narrador utiliza uma linguagem próxima da poesia e o faz citando trechos da obra de Clarice Lispector:

Mas é bem possível que, se alguém perguntasse a ele o que ele procurava andando sem norte, ele possivelmente dissesse para ele mesmo, e do jeito que ele pudesse, qualquer coisa que Clarice escreveu e dá nome a esse capítulo que não tem mais nada a dizer: “O que desejo não tem nome” (MARINHO, 2005, p. 43).

- Não posso provar isso que estou dizendo para você e também não vejo nenhuma vantagem numa parada dessa, ele falou meio mastigando as palavras e um pouco insinuando uma espera boa pela exatidão do alvo, sem precisar dizer que ‘ainda não, vou prolongar a distância da minha boca na sua, vou deixar para depois, pelo tempo que eu quiser ou para daqui a pouquinho esse seu beijo que já é meu...’ (MARINHO, 2005, p. 79).

O texto é narrado por um narrador onisciente que, em alguns momentos, é participante da história, como veremos no tópico que aborda a questão dos narradores. Esse personagem que conta a história é um escritor de mais de cinquenta anos e, por isso, não observamos gírias ou discursos típicos do universo juvenil. No entanto, nos momentos em que ele transcreve a fala de Marco César, podemos observar algumas características da linguagem dos adolescentes:

- Mas eu entendi uma coisa que você diz ou acho que entendi porque já sentia daquele jeito. É quando você escreve sobre a amizade, é..., é..., é animal... (MARINHO, 2005, p. 33).

Alguém perguntava:

- Tudo bem, Marco?

E ele prontamente respondia:

- Tudo em cima (MARINHO, 2005, p. 86 – 87).

Há alguns trechos em que a linguagem parece seduzir o jovem leitor pelo modo como o narrador descreve os sentimentos de Marco César em relação à Clarice:

Por algum tempo Marco César admirou Clarice de longe sem nunca chegar perto para entregar o olhar para os olhos dela. Só ficou imaginando, apagando da memória uma fotografia bem definida e reinventando o rosto que ela devia ter. Os cabelos eram espessos, a nuca quente e macia, a cintura miúda e depois, logo abaixo, aquele pouco de carne a mais. Era como se ele fizesse o corpo e Clarice de um esboço sem traços firmes que ia se delineando em carne e osso com a suavidade quente e macia do som da voz (MARINHO, 2005, p. 56).

É claro que ele deu de ler mais e via ou queria ver mais Clarice Lispector para se desnudar de uma espécie de pele, que ainda cobria a sua verdadeira epiderme, e se sentir mais colado à garota que ele havia esperado tanto e, por um capricho da existência, que

jogava inteiramente a favor dele, existiria, era um corpo tocável mesmo a distância, tinha seios pequenos e rosados, parecia abrir os poros e todas as suas cavidades para fundir dois corpos num beijo sem começo nem fim, o beijo que não havia acontecido porém era boca, língua e saliva à espera do momento em que ele decidisse a hora e o lugar do encontro dos lábios, o beijo (MARINHO, 2005, p. 115).

Convém ressaltarmos, também, a construção de imagens (criadas com a utilização de figuras de linguagem) durante todo o texto:

Gostava dos cabelos dela caindo até o meio das costas, cabelos quase crespos, quase loiros, quase bonitos se não fossem duas presilhas tão opressivas que pareciam estar ali para aprisionar um vôo. Tudo em Clarice era o impulso para um vôo como se ela fosse um pássaro todo livre dentro de uma gaiola ideal (MARINHO, 2005, p. 69).

Ele olhou para ela e achou bom e até macio se sentir olhado por ela (MARINHO, 2005, p. 72).

Leu, entendeu, sentiu também pela primeira vez que palavra parecia ter pele e calor de gente igual ao coração de alguém muito querido vivendo dentro de nós. Leu e sentiu mais de perto a Clarice que a sua Clarice amava tanto, leu e teve a impressão de encostar em cada letra da frase, leu tão perto das palavras que esqueceu. Mistério? Talvez (MARINHO, 2005, p. 108).

A presença de Clarice Lispector é constante em toda a narrativa, desde o título dos capítulos até sua influência na vida dos personagens. Nessa perspectiva, a questão da importância do repertório do leitor, ressaltada, como já vimos, por Wolfgang Iser (1996), faz-se presente na constituição do significado do texto. Se o leitor já conhecer os textos de Clarice, a intertextualidade criada pelo autor poderá, certamente, trazer à leitura grandes contribuições. No entanto, ao falarmos de intertextualidade com o texto de Clarice, podemos levantar uma questão relevante: talvez a presença dessa autora na narrativa de Marinho seja uma forma de pedagogismo, pois, trazendo versos da obra de Clarice Lispector, *Lis no peito* pode ter maior aceitação nas escolas. Considerando que o MEC é o maior comprador de obras infantojuvenis, a narrativa teria maiores chances de agradar ao mercado editorial. Porém, não podemos afirmar que o autor tinha em mente esses objetivos pedagógicos quando escreveu seu texto, mas é sempre relevante levantar essas questões, tendo em vista que, como vimos, o mercado influencia e, muitas vezes, conduz o escritor na sua produção.

A maldição do olhar, também de Jorge Miguel Marinho, assim como *Lis no peito*, apresenta uma linguagem que, muitas vezes, tem características que se aproximam do erotismo, da sedução, já que os protagonistas, um de dezessete (Alê) e outro de quinze anos

(Alice) estão vivendo um período de descobertas sexuais. No entanto, nesse livro, a referência ao sexo parece ser mais explícita do que em *Lis no peito*:

O pior era que ultimamente ele vinha sofrendo reações desse tipo em outras luas. Mesmo nas noites mais escuras o vampiro chegava a rasgar o pijama enquanto dormia e acordava com o sexo excitado para um céu cheio de estrelas (MARINHO, 2008, p. 13).

“De vez em quando os seus olhos ficam ferozes. Isso porque existe dentro de você um animal, talvez um lobo. Mas quase sempre eles são serenos como um bicho impossível de descrever. O rosto está mais redondo, certamente você deve ter engordado nos últimos dias. Acho bonito quando as narinas se dilatam e a testa se enrugava levemente, fazendo com que as sobrancelhas se unam num único traço bem grosso. As orelhas parecem de cera por causa das pontas que entram pelos cabelos negros volumosos. A boca é carnuda, vermelha como nenhuma outra parte do corpo, é seu traço mais tentador. Gosto dos pelos espalhados no seu peito. Eles vão se juntando quando descem pela barriga, fazem um caminho para o amor. Nunca vi homem nu, mas acho que todas as suas partes são grandes. Cabeça, mãos, pernas, peito, ombros e pés. E tem tanto brilho e umidade na sua pele que eu tenho vontade de tocar as suas partes mais escondidas. Se eu não tivesse tanta pressa, agora que já fiz 15 anos, queria muito ser sua mulher. Pelo menos uma vez” (MARINHO, 2008, p. 79).

“Tenho uma barba azulada que cobre a minha pele macia”.

...

“E um queixo ossudo que ampara uma boca sedenta”.

...

“E mãos famintas de corpos femininos”.

...

“E um coração que pulsa entre a vida e a morte”.

...

“E uma boca que espera um beijo de fogo” (MARINHO, 2008, p. 81).

Assim como na narrativa seguinte (*Alice no espelho*), *A maldição do olhar* apresenta uma linguagem que, muitas vezes, nos deixa confusos sobre o que é realidade e o que é fantasia, já que conta com a presença de uma personagem ilustre: a Alice, de Lewis Carroll:

Vinha do País das Maravilhas, nos últimos tempos não tão maravilhoso assim, para um mundo mais real. Não que Alice não acreditasse mais nos sonhos, mas estava cansada demais de sonhar num mesmo lugar. Escorregou outra vez naquele mesmo buraco e foi cair bem aqui, justamente no quarto de um jovem vampiro (MARINHO, 2008, p. 12).

Convém, nesse momento, retomarmos o que Jauss (1994) levantou em sua quarta tese a respeito das relações do texto com a época de seu aparecimento. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, foi publicada, pela primeira vez, em 1865, no entanto essa obra ainda hoje nos tem muito a dizer – basta observarmos as inúmeras publicações e versões cinematográficas. Não podemos afirmar que as leituras que fazemos atualmente são as

mesmas que o autor imaginou durante seu trabalho de composição – mesmo porque já se passaram quase 150 anos –, porém é exatamente essa possibilidade de novas leituras que confirma a literariedade e historicidade de um texto, tão relevante para a análise literária pretendida por Jauss, que considera a história da literatura como um processo de recepção e produção estética que se realiza não apenas no trabalho do escritor, mas também na atualização dos textos feita pelos leitores, durante a leitura.

Alice no espelho, de Laura Bergallo, tem uma linguagem bastante comum, mas que apresenta uma peculiaridade: em vários momentos da narrativa, recorre aos textos de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*. Como ocorre logo no primeiro capítulo:

*Criança da frente pura e límpida
E olhos sonhadores de pasmo!
Por mais que o tempo voe e ainda
Que meia vida nos separe,
Irás por certo acolher encantada
O presente de um conto de fadas* (BERGALLO, 2005, p. 9).

Há momentos que a linguagem do texto de Carroll reflete a situação em que se encontra a protagonista Alice: longe do pai, que é detestado pela mãe e pela avó; ou lutando para não comer o doce que está à sua frente:

Pelo pouco que a esta altura já conhecemos dela, Alice nunca teria cara de enfrentar a fúria que a simples menção ao pai causaria naquelas duas: ‘Cortem-lhe a cabeça!’ (BERGALLO, 2005, p. 14)

O doce está lá, tentador, e parece chamá-la. Alice não se reconhece, está louca por um pudim! Quase chorando, pega uma colher na gaveta e alcança o prato dentro da geladeira. Então começa a devorar o pudim inteiro em enormes colheradas, sentindo a calda espessa escorrer pelos cantos da boca.

*A Rainha de Copas fez várias tortas
Todas numa só fornada.
O Valete de Copas furtou as tortas
E não deixou sobrar nada!* (BERGALLO, 2005, p. 32)

Embora trate de temas delicados como a anorexia, a bulimia e a separação de um casal, o humor está presente em várias passagens da narrativa, o que, certamente, favorece a aceitação do texto pelos leitores:

- Você não sabe de nada, Alice. Acha que sabe. Seu pai não presta, nunca prestou. É por isso que largou a gente, porque não presta. Não foi só porque eu engordei e fiquei uma pipa.

- Mas você não ficou uma pipa – Alice tentaria consolá-la, sabendo que ela não iria acreditar (BERGALLO, 2005, p. 10).

- A bunda continua a mesma, enorme! – suspira Alice, de costas para o espelho, espichando o pescoço para ver melhor o traseiro enfiado num shortinho vermelho. – Estou uma monstra horrorosa, como sempre (BERGALLO, 2005, p. 16).

Em *O Golem do Bom Retiro*, o humor também pode ser uma estratégia do escritor para aproximar seu público:

Na sala de estudos, Moisés tirou uma meleca do nariz, enrolou uma bolota e a grudou sob a mesa (TEIXEIRA, 2008, p. 72).

- Você acha que o sumiço desse negrinho tem a ver com o ataque aos judeus? Jae balançou a cabeça. Nogueira não era mau policial, mas era o tipo de sujeito que chama um negro de “crioulo” ou “negão”, um oriental de “japa” e uma mulher de... bom, deixa pra lá. Certa vez ele se referiu a um menino portador de síndrome de Down que estava desaparecido como “retardado”, e isso na frente da mãe da criança! Quando Jae chamou sua atenção, ele se desculpou e soltou: “Desculpe. Mongoloide” (TEIXEIRA, 2008, p. 104 – 105).

O mesmo ocorre em *Vendem-se unicórnios*, de Índigo, e *Cidade dos deitados*, de Heloisa Prieto: o humor está presente em toda a narrativa, até nos momentos difíceis:

Dentro de meia hora Priscila vai passar aqui para irmos ao shopping. Por algum milagre, consigo jogar o cobertor para longe e sair da cama. Conduzo meus restos mortais para debaixo do chuveiro e ressuscito (ÍNDIGO, 2008, p. 55).

Assim que entro, ele me agarra. Então Gurgel puxa o cordão do meu biquíni e fica brincando com ele feito laço de boiadeiro. Faz um aguaceiro danado. Priscila se encolhe, incomodada com os respingos que caem nela. Eu me atiro em Gurgel, uma mão nos peitos, a outra tentando recuperar meu biquíni. Gurgel atira o biquíni para Fábio França, que grita:

- Vem pegar, vem.

E eu vou, feito uma cadelinha (ÍNDIGO, 2008, p. 84 – 85).

- É, elas vendem para as bruxas.

- Umas que andam de véu?

- Essas mesmo. Elas têm muito dinheiro, andam pelo cemitério falando no celular. Depois ficam alugando espíritos.

- Espírito fala em telefone?

- De vez em quando dá linha cruzada! (PRIETO, 2008, s/d).

Em *Alice no espelho*, convém ressaltar que, além da presença do humor, há expressões bastante típicas do universo juvenil, facilitando a identificação entre leitor e personagens:

- Tomara que passe direto – torce a gorda. – Acho que não vai mais nos ver aqui.
- Mas e a moto?
- Caraca, é mesmo! Não tinha me lembrado da moto! (BERGALLO, 2005, p. 119)

- Esquece tudo o que eu disse, amiga – diz a nova Ecila para Alice, transbordando de entusiasmo. – A transformação é tudo de bom! (BERGALLO, 2005, p. 140)

De carona, com nitro, de Luís Dill, tem uma linguagem que se aproxima da linguagem jornalística, de notícias, muito objetiva:

Tragédia foi a palavra mais utilizada pelos meios de comunicação. Traduzia bem o ocorrido no cruzamento das duas avenidas na manhã do primeiro domingo de outubro (DILL, 2009, p. 9).

Nos capítulos de apresentação dos personagens, esse caráter de gênero textual utilizado nas notícias fica ainda mais evidente:

- Giancarlo, 9 anos, pergunta ao pai... (DILL, 2009, p. 12)
- Doralice, 50, prepara a primeira refeição do dia para a família (DILL, 2009, p. 12).
- Djalma, 18, coloca o avental branco (DILL, 2009, p. 16).

Outro ponto característico, nessa e nas demais narrativas que compõem nosso *corpus*, é a informalidade da linguagem, com expressões típicas de conversas cotidianas e que, em certos casos, nos remete a regionalismos:

Franciele, 17, acorda com os gritos da mãe e do pai. Está acostumada, já não se impressiona. A mãe jura que o pai tem um caso. Esta semana a desconfiança recai sobre a colega loira do escritório de advocacia onde ele é sócio.

- Saco! – grita contra eles (DILL, 2009, p. 21).

- Falou, brother – Ricardo, em movimento único, entrega a cédula e recebe o pacotinho plástico.

- Vai com Deus, mano (DILL, 2009, p. 24).

- Oi, Vi – sussurra.

- E aí, guria? Galera toda já confirmou.

- Bah, não sei (DILL, 2009, p. 50).

Todos contra Dante, de Luís Dill, apresenta, além dos trechos narrados pelo narrador onisciente (*links*), que utiliza uma linguagem bastante coloquial, algumas passagens em discurso direto, bem como transcrições de páginas de relacionamento da internet. Dessa forma, observamos no texto características de uma linguagem tipicamente adolescente, além de traços regionais (Rio Grande do Sul):

- Oi, Manu.
- Beleza? Tá sabendo de alguma coisa, Davi?
- Nadinha. E tu?
- Também não.
- Que lance, né?
- Putz, nem me fala, Davi. Tô maluca por alguma notícia (DILL, 2008, p. 17).

Xuxa2: essa é difícil, casca grossa. o ideal seria chamar uma junta de cientistas pra estudar o caso do guri. acho que ele perdeu uns cromossomos pelo meio do caminho (DILL, 2008, p. 27).

- Se tu não for na aula amanhã, vão desconfiar, vão inventar mais um monte de coisa – garante James.
- Bah, guris, tô superinsegura.
- Sem frescura, Manu, sem frescura – James se altera.
- Calma, galera, vamos pensar direiro – Davi intervém.
- Falando sério, não tem o que pensar, brother – diz James, ainda exaltado (DILL, 2008, p. 53).

Assim como o livro de Heloisa Prieto, *Cidade dos deitados* (com trechos de canções dos Ramones), observamos nessa narrativa a presença da letra de uma música atual, de uma banda bastante admirada pelos jovens: Nickelback. O nome da canção é *Far away* (transcrita na página 54 da narrativa *Todos contra Dante*), e ela reflete o que Dante sentia em relação a Geovana, sua amada, agora distante. Além disso, não podemos deixar de ressaltar, assim como ocorre em *Lis no peito* com Clarice Lispector, a presença constante de um escritor universalmente reconhecido: Dante Alighieri. Sua *Divina Comédia* era o livro de cabeceira do protagonista Dante e era por meio de sua leitura que o garoto tentava resolver seus problemas para conseguir alcançar o paraíso (que nada mais era do que o respeito dos colegas de escola):

Olá, meu xará florentino. Estou aqui de novo. Por quantos tormentos tiveste que passar até chegar ao Paraíso? O Inferno, depois o Purgatório, não é mesmo? Seiscentos e oitenta e cinco anos após tua morte, meu velho amigo, estou aqui em pleno Inferno. Tenho treze anos, o que me faz ter esperança de que, em breve, pule pra minha próxima etapa e conquiste o que todos buscam. Pelo visto, minha jornada não será fácil (DILL, 2008, p. 15).

O Golem do Bom Retiro, de Mario Teixeira, merece destaque (além da presença de trechos bem humorados, como ressaltamos acima) e se diferencia dos demais textos quanto à linguagem utilizada porque apresenta muitos termos comuns à cultura judaica. Para que os leitores compreendam o significado dessas palavras, há um glossário nas últimas páginas do

livro (como ressaltamos no tópico que aborda o projeto gráfico das narrativas). Em toda a narrativa, nos deparamos com essas palavras:

Era o grandalhão que agredira o menino preto. Os olhos dele estavam vermelhos, estriados de sangue. Parecia um *dibuk!* (TEIXEIRA, 2008, p. 20)

Moisés tinha apenas dezenove anos, mas as pessoas diziam que ele era um prodígio. Sabia de cor trechos do *Talmud* e já havia escrito um comentário sobre a *Mishná* (TEIXEIRA, 2008, p. 29).

Teria que enfrentar um *Beit Din*, um tribunal religioso! Seria massacrado! (TEIXEIRA, 2008, p. 126)

A aproximação com a cultura judaica conferiu ao texto bastante originalidade, pois foi algo muito pertinente, que enriqueceu a narração da história.

3.7 NARRADORES

Em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno (2003) deixa claro que, por meio do narrador do romance contemporâneo, o leitor precisa sair da tranquilidade contemplativa e não pode mais ser imparcial como era o leitor do romance tradicional; esse narrador precisa abrir mão da ilusão do real para, através do estranho, do caótico, do irracional, apresentar uma realidade mais profunda. Assim, é preciso, antes de tudo, que o narrador surpreenda o leitor para fazê-lo refletir. Se no romance e na arte tradicionais a verossimilhança e a objetividade eram pontos-chaves para sua qualidade artística, no romance contemporâneo essa verossimilhança parece não fazer mais sentido. “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p. 56). Dessa forma, ao ir mais além do que a mensagem transmitida pelo relato, o romance inova seu caráter artístico e renova-se, por meio dos instrumentos que fazem parte de seu todo: a linguagem, o narrador, o tema. Todos esses elementos, no romance contemporâneo, levam o leitor a refletir sobre o caos em que nos encontramos. Esse caos reflete o período histórico-social que vivemos: a pós-modernidade.

Como exemplo supremo do romance e narrador que Adorno aborda, o teórico cita a obra de Dostoiévski. Nesse ponto do texto, ele afirma que o romance psicológico não está

excluído da crise da objetividade literária. Enquanto os jornalistas se embriagavam com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência já não se interessava mais pelos achados do romancista. De acordo com Adorno, os críticos literários da época não compreenderam “o que de fato havia em Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí” (ADORNO, 2003, p. 57). É justamente nesse ponto que Dostoiévski é inovador e sua obra um exemplo do que Adorno considera romance contemporâneo, uma vez que ele acredita que o gênero deve abordar a essência do indivíduo, e não sua fachada, a qual é parte da “herança realista” do romance tradicional.

Segundo Adorno, “a reificação de todas as relações entre os indivíduos (...), a alienação e a autoalienação universais exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte” (ADORNO, 2003, p. 57). Um exemplo muito claro de chamar a alienação e a autoalienação pelo nome encontramos no texto de Laura Bergallo, que nos faz refletir sobre a busca incansável de nossa sociedade por um padrão estético ditado por revistas e pela televisão.

No romance tradicional, Adorno ressalta que a distância estética (a distância entre a obra e o leitor) é fixa e a visão de mundo é completa e construída pelo narrador. Já no romance moderno, essa distância “varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Nas narrativas analisadas, viajamos por várias perspectivas durante a leitura, nada nos é apresentado como real, verdadeiro. Somos nós, como leitores, que criamos o mundo apresentado na narrativa e refletimos sobre o que esse mundo quer nos dizer; nesse sentido, como afirma Adorno, não podemos mais apenas contemplar imparcialmente o que nos é apresentado. A abolição da distância estética é, segundo ele, um mandamento da forma, “um dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO, 2003, p. 62). Considerando que as características do narrador descrito por Adorno – ou seja, aquele que leva seus leitores a refletir e não apenas contemplar – são encontradas nas narrativas analisadas, vejamos, então, no que consiste a organização da voz e do foco narrativo nessas publicações.

Meu pai não mora mais aqui, de Caio Riter, é muito original no que diz respeito à voz narrativa. O texto é narrado em primeira pessoa, mas por meio de duas perspectivas diferentes: a de Tadeu e a de Letícia. Como ressaltamos anteriormente, trata-se da transcrição

de dois diários (dos dois protagonistas) a que nós, enquanto leitores, temos acesso. Por ser em primeira pessoa e por estar na forma de diário, é como se Letícia e Tadeu abrissem suas vidas e nos revelassem todos os seus sentimentos: medo, insegurança, raiva, tristeza, alegria.

E choro. Choro muito quando estou sozinha no quarto. Tenho vontade até de bater na Cássia. Bater muito, até ela aprender que essa mulher é a responsável por nosso pai não morar mais aqui e parar de ficar de carinhos e brincadeiras com ela (RITER, 2008, p. 26).

A Lari? Quem sabe? Esses dias ela falou umas coisas que me deixaram meio desconfiado. Falou que a gente era amigo há muito tempo, falou que às vezes amizade pode virar amor, falou que eu tenho um sorriso superbonito.

- Ah, que nada, eu falei, vou até botar aparelho mês que vem.

E, aí, mostrei que meus dentes de baixo eram meio tortos. É, fiz isso mesmo. Pode, Chuck, pode? É que fiquei nervoso, sei lá (RITER, 2008, p. 28).

Como vimos no capítulo que trata sobre a Teoria da Recepção e a Teoria do Efeito, a organização interna do texto é um sistema de perspectividade e o objeto estético só pode se constituir por meio de visões diferenciadas e o leitor deve produzi-lo a partir da orientação que os diferentes pontos de vista oferecem. Nessa perspectiva, na narrativa de Caio Riter, por meio das perspectivas dos protagonistas Letícia e Tadeu, temos acesso à vida dos outros personagens, como da mãe de Letícia, que sofria com a separação e não percebia o quanto fazia sua filha sofrer ao ficar falando mal do ex-marido:

E a minha mãe, será que sabia que seu casamento estava indo ralo abaixo? Se sabia, nunca trocou comigo. Seguiu sua vidinha, e o marido cada vez chegando mais tarde em casa (RITER, 2008, p. 15).

Então, Diário, eu disse a ela que às vezes parecia ter nascido, sim. Disse que, se ela fosse um pouquinho mais sensível, saberia o que estava ocorrendo comigo. Aí, peguei meu pijama e fui para o banho. Atrás de mim ainda ouvi a última pergunta, a qual não respondi: *Você falou para ele que o dinheiro está curto? Falou?* (RITER, 2008, p. 33)

E a minha mãe acho que já se deu conta disso. Fica chorando pelos cantos, fica se fingindo de forte, fica criticando o pai o tempo todo. Deve ser o jeito que ela encontrou para tentar sobreviver ao abandono (RITER, 2008, p. 50).

A minha mãe sempre diz que ele não lembra de nós. Mas sei que é mentira. Ela fala que é fácil ser pai vivendo em casa separada. Diz sempre isso para ele, por telefone. Fica chorando as mágoas e aproveita para jogar um monte de culpas sobre ele. Fala que a gente (eu e a Cássia) anda chorosa, desrespeitosa, e que tudo deve ser culpa da separação. *E eu é que tenho que aguentar*, diz ela. *Ontem mesmo a professora da Cássia reclamou que ela anda agressiva e chorosa. Você sabia, Guigo, sabia?* (RITER, 2008, p. 71).

Por serem adolescentes, tanto Letícia quanto Tadeu procuram compreender o ponto de vista dos adultos, e isso fica bastante claro em determinadas passagens da narrativa:

Ontem a professora de português inventou mais uma. Disse que nós temos que nos descrever. Diário, isso mesmo. Terei que me descrever aqui em você. Nem acredito! Às vezes fico me perguntando qual é a lógica do mundo adulto. Será possível que a única coisa que as tais pessoas maduras sabem fazer é pensar o que poderiam fazer para encher o saco dos adolescentes? Parece sempre que estão conspirando contra a gente (RITER, 2008, p. 69).

E, se a sora pediu pra gente escrever um diário e pra gente ser a gente mesmo, ela vai ter que aceitar o que aparecer. Será que não? Vai saber o que se passa na cabeça dos adultos (RITER, 2008, p. 89).

Assim como *Meu pai não mora mais aqui*, *O rapaz que não era de Liverpool*, também de Caio Riter, é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Marcelo. O garoto de quinze anos descobre, durante uma aula de biologia, que toda a sua história é uma mentira: na verdade, ele não é filho biológico de seus pais. Essa descoberta o deixa confuso, o que o leva a culpar Inês (a mãe) e Pedro Paulo (o pai) de privá-lo de conhecer sua verdadeira identidade.

A narrativa começa com a confirmação de Inês: “Não, Marcelo, você não nasceu de mim!” (RITER, 2006, p. 9). Para que possamos compreender os sentimentos e as dúvidas de Marcelo, ele intercala os dias posteriores à descoberta com cenas que nos contam alguns episódios importantes de sua vida, entre eles a separação dos pais e o dia em que ganhou um LP dos Beatles que pertencia a Pedro Paulo. Acompanhamos todos os acontecimentos por meio da perspectiva de Marcelo: o dia em que os pais comunicaram a separação, a chegada de DJ na sua classe, a lembrança de quando teve catapora, a falta de compreensão de Maria, sua irmã. Ou seja, o narrador descreve as cenas de acordo com o que recorda e com o que sentiu no momento, criando certa empatia com o jovem leitor que, provavelmente, já sentiu as mesmas coisas diante de situações semelhantes. Não temos acesso aos pensamentos dos outros personagens, embora em muitos momentos o próprio Marcelo tente compreender a perspectiva dos pais e irmãos:

- Meu filho, por favor, abre.

- Agora não. Me dá um tempo – consigo dizer. Um tempo, preciso de um tempo para. Sei lá. Sei é nada. As palavras dela a dizerem que eu não nasci dela. A suspeita que eu desejava não confirmada ali entrando em mim como faca em mão traiçoeira. Minha família não existia de fato.

- Está bem, Marcelo. Depois falamos.

Os passos afastaram-se, lentos. A cabeça dela talvez também quisesse explodir como a minha. Por que não negou? Por que não seguiu mentindo? Não seria melhor? Agora talvez ligasse para o meu pai. Ele largaria seus afazeres, deixaria a namorada na mão, sexta-feira à noite, e viria correndo tentar, como sempre, ajeitar aquilo que arrumação não tinha mais. Meu pai? (RITER, 2006, p. 12).

Ramiro sorriu. Sentia-se bem, naquela ocasião. Tão jovem ainda e tão certo do que fazer. Era legal perceber como estava bastante envolvido com a montagem do cenário ou com a criação do seu figurino. Maria tentava auxiliá-lo, mas, como sua paciência sempre foi bastante limitada, era comum vê-la saindo do quarto do meu irmão aos gritos, porta batida com força. A mãe perguntando: *Mas o que foi que houve agora, Maria?* E ela: *Ah, esse guri é um chato*. Porém logo estava ela lá de volta. Gostava de ajudá-lo. Dar ideias era com ela mesma (RITER, 2006, p. 49).

Entre as narrativas narradas em primeira pessoa, temos ainda *Beatriz em trânsito*, de Eloí Elisabete Bochecho. A garota nos conta como é sua vida com os tios e avós, já que sua mãe havia falecido e seu pai era uma “flor carnívora”. Seguimos a narradora por meio de sua perspectiva infantil e poética da vida, uma vez que ela é apenas uma criança. Beatriz nos conta como é não ter os pais por perto, perder um grande amigo, ter medo de ir para a escola. Conhecemos os fatos e os sentimentos dos personagens por meio de seu modo de entendê-los:

Paramos sempre na mesma cidadezinha pra almoçar. Se tem frango a passarinho, ela se serve e lembra que a Letícia gostava de frango assim. Parece que o dono do Buffet adivinha porque sempre, no dia 23 de novembro, tem frango a passarinho pra minha vó comer e lembrar da filha.

- Será que ela vai ver as flores agora ou depois, vó?

- Ela ta vendo agora.

- Mas você disse que os mortos andam por todos os lugares do mundo. E se ela estiver lá na Nova Zelândia? (BOCHECO, 2007, p. 21).

Lá a vida era uma vida de viver. Agora a minha vida tá sendo uma vida de sofrer. Eu nunca pensei que a minha vida ia ficar tão ruim. É ruim até de explicar o ruim que a minha vida tá. Antes eu tinha medos que dava pra falar pra todo mundo, agora eu tenho um medo que tem que ficar trancado. Medo trancado é muito pior que medo que dá pra abrir (BOCHECO, 2007, p. 64).

Quando voltei pra casa, esperei todos se sentarem à mesa e contei tudo numa falada só: tenho uma amiga na escola, a Mariana, ela tá com problemas: o padrasto dela manda ela tirar a roupa pra ele ficar olhando. As bocas pararam de tomar o café com leite, as xícaras voltaram pros pires, os olhos se arregalaram nas caras. A Leonor largou no prato a fatia de pão com mel que tava comendo, e foi pro telefone avisar o Conselho Tutelar. Parou no meio da discagem:

- Melhor falar com a mãe da menina primeiro (BOCHECO, 2007, p. 66 – 67).

A perspectiva infantil (Beatriz narra acontecimentos que ocorreram entre seus sete e dez anos de idade, aproximadamente, como podemos deduzir nas passagens que ela fala sobre a série em que está na escola: “A mudança pra Santo Antônio dos Campos me pegou na metade da terceira série” (BOCHECO, 2007, p. 10); “... e na primeira quinta série que a minha vó me matriculou, eu não fiquei” (BOCHECO, 2007, p. 57)) da narração parece, por vezes, um tanto quanto madura para a visão de mundo de uma criança. No entanto, o tempo

da narração pode ser posterior aos acontecimentos. No *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (Almedina, 1998), encontramos pressupostos a respeito do tempo da narração que podem nos auxiliar para o entendimento do esquema narrativo desse texto. Segundo Reis e Lopes, o tempo da narração consiste na relação temporal entre o que é narrado e a ocorrência do evento. Em outras palavras, “é possível (embora nem sempre fácil) determinar a distância temporal a que se encontra esse acto produtivo (e também o narrador que o protagoniza, bem como aquilo que o envolve) relativamente à história que nele se relata” (REIS & LOPES, 1998, p. 251). Nesse sentido, o discurso maduro – embora repleto de sensibilidade e inocência infantil – que encontramos na narrativa de Eloí Elisabete Bocheco pode ser compreendido se levarmos em consideração que Beatriz pode estar narrando os fatos de seu passado a partir de uma perspectiva adulta, recorrendo às lembranças de sua infância.

Nesse sentido, podemos afirmar que a maturidade de Beatriz justifica-se por ela narrar os fatos que ocorreram em sua infância a partir de sua perspectiva enquanto adulta. Trata-se da narração ulterior, a qual consiste naquele “acto narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à história. Esta é dada como terminada e resolvida quanto às acções que a integram; só então o narrador, colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra” (REIS & LOPES, 1998, p. 256).

Montanha-Russa, de Fernando Bonassi, é uma narrativa em primeira pessoa e, assim como *Meu pai não mora mais aqui*, apresenta dois narradores: a primeira parte da história é contada pelo pai de Pena, do qual não sabemos o nome, e a segunda parte, por Pena, garoto de treze anos, que descreve sua vida com os pais separados e meio-irmãos. O narrador da primeira parte da história descreve a época em que viveu sua infância e adolescência: período da ditadura militar no país. Em toda essa primeira parte, o narrador parece preparar os leitores para a desilusão que seu pai (avô de Pena) sofrerá com sua invenção de um gerador que resolveria o problema das quedas de energia nos parques de diversões, tão comuns naquele tempo. O texto já começa com a frase: “Eu deveria ter percebido...” (BONASSI, 2008, p. 9). Predomina, nesse primeiro momento, a descrição dos anos de 1970: show cívico, doenças venéreas, parques de diversões, surgimento do videogame, Roberto Carlos com suas músicas e Emerson Fittipaldi na Fórmula 1. Na segunda parte, o narrador, também em primeira pessoa, já descreve mais como é para ele ter 13 anos e fazer parte da nova estrutura familiar do século XXI. Por serem narradas em primeira pessoa e por predominarem cenas descritivas, não podemos dizer que os narradores procuram conduzir autoritariamente a leitura do texto,

mas, pelo contrário, buscam apenas apresentar perspectivas diferentes, em períodos históricos e sociais diferentes, e o leitor precisa tirar suas próprias conclusões, característica importante, segundo Adorno (2003), do narrador do romance contemporâneo.

Cidade dos deitados, de Heloisa Prieto, é narrada por uma jovem cuja idade não sabemos precisamente, mas, ao contrário das outras narrativas, podemos afirmar que já não é adolescente, pois chega ao cemitério dirigindo seu carro. Em alguns momentos da narrativa, a lembrança de sua tia Marina não sai de seus pensamentos:

Enquanto um cara me contava uma piada sem graça, eu ficava só lembrando da minha querida tia Marina (PRIETO, 2008, s/p).

Ainda bem que sou sobrinha da dona Marina. “Minha filha, quem tem medo de morto é bobo, medo a gente só deve ter dos vivos...” (PRIETO, 2008, s/p).

Por meio da descrição da narradora, entramos na atmosfera confusa do cemitério, onde várias coisas ocorrem ao mesmo tempo, em uma cidade que não para durante a madrugada. Os personagens aparecem e, de repente, desaparecem da cena e nós, enquanto leitores, ficamos tão confusos quanto a própria narradora em meio a essa nebulosa experiência, sem saber se tudo aquilo era real ou um sonho:

De repente, três velhas, de roupa preta, entram às pressas pelos portões altos e quase atropelam a mim e ao coveiro. Ai, minha santa tia Marina, cadê você pra me ajudar! (PRIETO, 2008, s/p)

Gritos de crianças.

Saio pra ver. Cinco crianças. De rua. Às gargalhadas. Correndo atrás de um gato. As crianças dão trombada numa velhinha. A bolsa dela voa longe. As crianças a devolvem. A velhinha as abraça. Nossa, parece até a tia Marina. Será que ela é minha parente e eu não sei? Corro pra falar com a velhinha. Doce e meiga (PRIETO, 2008, s/p).

Narrada em primeira pessoa, a narrativa de Índigo, *Vendem-se unicórnios* apresenta a história de Jackie. Os pontos de vista apresentados na história são todos filtrados pela perspectiva da garota: as perspectivas de seus pais, de sua irmã Zefa, de seu namorado André e dos amigos (que nem são tão amigos assim) da escola. Há inúmeros *flashbacks*, nos quais a narradora explica momentos de seu passado, como a visão que sua família tinha de seu avô Johan:

Certa vez, na véspera do Natal, ouvi minha mãe comentar com uma prima que vô Johan veio ao mundo a passeio. A prima riu até as lágrimas. Eu tinha nove anos e não entendi

nada. Agora começo a entender o “passeio” do meu avô. Ele está sempre à vontade na vida, no seu corpo, no universo, no tempo (ÍNDIGO, 2009, p. 36).

Compreender como sua família a via era muito difícil para Jackie, já que (como veremos no tópico Construção da Identidade na Juventude) nem ela mesma sabia ao certo quem era. Quando a garota e sua irmã ganham o cartão de crédito do pai, bastante tranquilo e liberal, observamos, pela descrição de Jackie, que sua mãe não confiava muito na menina:

- Cada uma vai ganhar um cartão de crédito.
- Ai... – disse minha mãe.
- Meu pai prosseguiu:
- Vocês vão ter um limite para gastar por mês. Quando chegarem as faturas, que estarão no nome de vocês, eu cubro até o limite combinado. Que tal?
- Lógico que Zefa e eu achamos a ideia perfeita.
- Não sei não... – Essa é minha mãe (ÍNDIGO, 2008, p. 62).

Por não ser um narrador onisciente, nós conhecemos os outros personagens de acordo com a visão que Jaqueline tem deles. Entretanto, não há nada que nos obrigue a concordar com o que ela pensa sobre as pessoas: podemos construir o sentido da narrativa livremente, sem interrupções autoritárias do narrador.

As revoltas do vampiro, de Ivan Jaf, apresenta originalidade quanto à construção do narrador. Ao contrário das narrativas citadas anteriormente, quem conta as histórias do protagonista Vicente é seu próprio pai-vampiro, durante sessões com sua psicanalista. Não sabemos seu nome, mas, por meio da narração, vemos o quanto se preocupou durante a fase da adolescência de seu filho que era ainda mais complicada que a de outros jovens, pois Vicente, por ser vampiro, nunca teria sua aparência física amadurecida pelo tempo. A psicanalista tenta ajudá-lo a entender que, às vezes, ele precisava deixar o filho passar por momentos difíceis sem a sua ajuda; entretanto, só depois de muitas décadas ele consegue fazê-lo:

- Dessa vez não poupei Vicente. Fiz questão de levá-lo à noite, para ver o que haviam feito com seus quatro amigos.
- (...)
- Quando ele acordou, na noite seguinte, encontrou uma carta dentro do meu caixão.
- Só o vi novamente quase um século depois, quando o Brasil, finalmente, proclamou a tal República. E descobri que agira certo. Ele havia se transformado num vampiro adulto e bem resolvido (JAF, 2008, p. 133).

A narrativa é apresentada em primeira e terceira pessoas: primeira pessoa nos momentos em que o pai fazia parte dos acontecimentos narrados e terceira pessoa quando ele nos conta o que se passou com Vicente mesmo quando não se encontrava a seu lado e, nesses pontos da narrativa, ele é um narrador onisciente:

Andamos a noite toda, sabendo que nada podia nos fazer mal. Ah, a liberdade dos vampiros! Bebemos o sangue de duas gambás gordas, deliciosas. As florestas são restaurantes abertos à noite (JAF, 2008, p. 87).

O capitão era alto, forte, com um tórax largo e braços musculosos. Sentiu o grande impacto no peito e caiu para trás, com o estranho agarrando sua cabeça, tentando mordê-lo no pescoço! Conseguiu segurá-lo pelos ombros e afastá-lo, e viu horrorizado um rosto branco como a lua, com uma boca de gengivas arreganhadas e dentes pontudos, como um lobo faminto. Parecia mesmo um fidalgo, mas enlouquecido pelo escorbuto. O capitão gritou para que o outro se acalmasse. O desconhecido era magro e jovem, um rosto ainda com traços de menino. Mas foi surpreendido por sua força. Mãos como garras de ferro dobraram os braços do capitão, e os dentes pontudos o morderam embaixo do queixo. O sangue escorreu (JAF, 2008, p. 16).

Cabe aqui um parêntese no que diz respeito à voz narrativa: quando narradas em terceira pessoa, não encontramos nos textos uma postura autoritária. Os autores construíram narradores (elementos da ficção) que favorecem uma postura emancipatória, livrando-a de um discurso pedagógico, o que vem acontecendo (embora não em todas as publicações) desde a década de 1970 no gênero infantojuvenil brasileiro. Desse modo, o narrador em terceira pessoa não tem como objetivo conduzir a leitura, apresentando o ponto de vista de um adulto; pelo contrário, mostra-se neutro e emancipador, ou seja, ele não limita a interpretação do jovem leitor, mas lhe dá espaço para entender o texto como seus conhecimentos e sentimentos permitirem; nesse sentido, eles não impõem, mas sugerem aos leitores alguns caminhos a seguir durante a leitura (pois, caso contrário, a interpretação seria algo extremamente subjetivo e correria o risco de não apresentar contribuições à vida do jovem leitor). Zilberman (1987) ressalta em seu texto *A literatura infantil e o leitor*, presente no livro *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação* (Zilberman & Magalhães, 1987, p. 61 – 134) que o narrador pode alcançar efeitos artísticos bastante complexos. É interessante que o leitor tenha assegurado o seu lugar na composição literária, que está repleta de lacunas que devem ser supridas pela interpretação de cada um. Assim, é da habilidade do narrador que nascem simultaneamente uma obra organizada e uma criação aberta à operação de leitura e ao deciframento; ou, pelo contrário, ele - o narrador - pode ter uma posição mais arbitrária, introduzindo comentários, manipulando as emoções do leitor e transmitindo normas do

mundo adulto por meio de sua participação na narração, o que foi por muito tempo comum, graças à relação de proximidade entre literatura infantojuvenil e pedagogia, que existiu desde o surgimento desse gênero literário, no século XVIII.

Assim como em *As revoltas do vampiro*, o narrador de *Lis no peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho, é um narrador em terceira pessoa, mas que faz parte da história em alguns momentos. Ele é um escritor amigo de Marco César, que resolve escrever o livro atendendo ao pedido do garoto, que está sentindo-se culpado pelo crime que cometeu e resolve passar por uma espécie de “júri leitor”, que poderá absolvê-lo ou incriminá-lo. Dessa forma, participando da história, o narrador de *Lis no peito* dialoga diversas vezes com os leitores, explicando-lhes o porquê de escrever esse livro:

Estou vivendo agora esse drama que é não saber como começar essa história que pode resultar numa alegria boa. Por que não? É que prometi escrever a história de Marco César, o meu amigo, e posso salvar ou condenar esse rapaz (MARINHO, 2005, p. 13).

Por ser amigo do protagonista, o narrador conta os acontecimentos da história de acordo com o que Marco César lhe disse ou então de acordo com o que ele deduziu, por conhecer o garoto bem. Ele não descreve os acontecimentos como se soubesse de tudo, como acontece no livro de Ivan Jaf; portanto, ele não é um narrador onisciente. Outro ponto interessante nesse livro é que o narrador aproxima seus leitores de Clarice Lispector, utilizando excertos escritos por ela para exprimir o que Marco César sentia. Essa aproximação a Clarice Lispector pode ocorrer em graus variados, de acordo com o repertório do leitor, uma vez que, se ele já teve acesso a seus textos, esse contato será diferente do que o que haverá com um jovem leitor que nunca ouviu falar da escritora. Além disso, ele faz com que ela (Clarice Lispector) faça parte, indiretamente, da história, já que a outra Clarice, a menina que seu amigo amava, não vivia sem os livros de Lispector.

O narrador, personagem da história, é um escritor para jovens e, também, o escritor dessa narrativa:

Paciência, paciência da minha parte e da sua. Vou deixar que as palavras simplesmente venham, que elas aconteçam por sua própria vontade. Foi assim que comecei a escrever essas linhas e é assim que pretendo prosseguir.

Mas não parece que sou eu que estou escrevendo essa história, nem Marco César parece ser o protagonista de coisa nenhuma. Nós dois estamos escrevendo um pouco com as palavras dela, essa escritora que foi ferida por um rapaz revoltado no centro do que ela amava tanto: um livro. Você vai ver, só precisa ter paciência e talvez ler “distraidamente”, eu insisto (MARINHO, 2005, p. 15 – 16).

Em vários momentos, ele insiste que seu leitor deve abordar esse texto “distraidamente” e já avisa que “para dizer a única verdade, aqui nada é certo, tudo fica por conta do acaso” (MARINHO, 2005, p. 17). O narrador, então, deixa o leitor livre para que ele, por meio de sua experiência e reflexão, condene ou absolva Marco César. Nesse sentido, somos nós, leitores, que vamos construir o sentido da história e, por meio da criatividade envolvida na construção da estrutura narrativa, é o próprio narrador que enfatiza essa possibilidade. Se, de acordo com Iser (1996), as experiências de cada leitor são introduzidas constantemente na leitura e são responsáveis pelos diferentes modos de atualização, não podemos dizer ao certo se Marco César será ou não perdoado. Não há, portanto, uma fórmula interpretativa sugerida – ou imposta – pelo narrador, e essa ausência é uma das responsáveis pela qualidade estética dessa narrativa.

Vimos que, de acordo com Iser (1996), o sentido de uma obra tem o caráter de imagem e não é, por isso, algo que possa ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado. *Lis no peito* pode, então, ter mais de um sentido e provocar diferentes efeitos durante a leitura. Para tanto, o leitor pode contar com um sistema de perspectividade, ou seja, com as diferentes visões que ele encontrará na narrativa. Há a perspectiva do narrador que, como ressaltamos, é uma espécie de advogado de defesa de Marco César; a perspectiva dos colegas de escola, assustados com a violência cometida; a perspectiva de Clarice, que não desconfia que Marco César pudesse ter sido o autor daquele ato impensado; e a perspectiva do próprio Marco César, que busca ser correspondido em seu primeiro amor e procura vencer seus conflitos. Caminhando por esses diversos pontos de vista e trazendo para a leitura o seu repertório e a sua experiência de vida, o leitor, em fases diferentes da leitura, pode apreender o texto enquanto “objeto estético”.

Assim como *Lis no peito*, *A maldição do olhar*, também de Jorge Miguel Marinho, é narrada por um narrador em terceira pessoa, onisciente, que acompanha todos os acontecimentos de diferentes perspectivas: de dentro do espelho com Alice, do quarto com Alê, da rua e do apartamento com José Régio e Elza:

E Alice, que continuava presa no fundo do espelho há anos, pôde ver pela fresta a bela caligrafia do vampiro (MARINHO, 2008, p. 12).

Com raiva da roupa e de quem quer que estivesse do outro lado das paredes, ele mordeu os lábios com os dois caninos branquíssimos, esfregou as mãos úmidas e geladas.

Percebeu que os pés, os cotovelos e a ponta do nariz se transformavam numa substância gasosa (MARINHO, 2008, p. 25).

José Régio, o pai do jovem vampiro, voltava do trabalho para casa lento e capenga pelos vários anos em que não conseguia dormir. De repente levou um chute no espinhaço e ficou estirado no chão. Nem viu o agressor correndo, apenas ouviu:
 “Sai do caminho, coisa ruim!” (MARINHO, 2008, p. 30).

Mas nesse dia a casa estava calma. O incidente da Ladeira da Memória tinha atrasado José Régio e Elza, a estas horas, já estava percorrendo os quartos do motel. Com a minissaia de couro e metade de um sorriso ela procurava não revelar que fazia parte da minoria dos imortais. Sempre batia nos quartos oferecendo os seus produtos com uma frase de efeito:

“Proteção antes do sexo e açúcar depois do prazer” (MARINHO, 2008, p. 34).

Nessa narrativa, observamos uma peculiaridade: há sempre a menção a um par de olhos observadores e ruídos parecidos como o de páginas de um livro sendo viradas; com isso, o narrador nos faz pensar que esses olhos pertencem a nós, leitores, que nos infiltramos na vida dos personagens, observando tudo de bem perto:

Agora na sala, mais de uma vez Alê teve quase a certeza de estar sendo visto por dois olhos cruéis que penetravam a sua intimidade com um certo ar de descaso. Num momento pareciam estrábicos, logo ficavam normais.

Não sabia bem se era dentro ou fora do apartamento, mas podia jurar que havia mais alguém ali (MARINHO, 2008, p. 24).

Em alguns momentos do texto, a narrativa é contada em primeira pessoa, por Alê, pois são transcrições de seu diário, o qual Alice esforça-se para conseguir ler:

“Nunca mordi ninguém. Se eu mordi, foi mais ou menos. Só para tranquilizar meu pai, que encarnou com tudo em mim. Ele não descansa de jeito nenhum enquanto eu não der a primeira mordida...” (MARINHO, 2008, p. 14).

Desse modo, podemos acompanhar os acontecimentos por diversos pontos de vista: o do narrador, onisciente, que está em todos os lugares, e, também, o dos personagens. Quanto às inúmeras perspectivas oferecidas por um texto, Umberto Eco, em seu livro *Seis caminhos pelos bosques da ficção* (2009), utiliza uma metáfora criada por Jorge Luis Borges e compara o texto narrativo a um bosque:

um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e,

a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo (ECO, 2009, p. 12).

Assim, podemos entender cada árvore do bosque como as diferentes perspectivas que Iser afirma que precisamos seguir para poder constituir o objeto estético. No caso da narrativa *Alice no espelho*, de Laura Bergallo, há inúmeras perspectivas:

- a do narrador, que conta a história em terceira pessoa e dialoga com seu leitor implícito a todo momento: “Pela primeira vez em muito tempo, Alice tem uma estranha sensação de vazio no estômago. Demora um pouco para reconhecer o que sente, mas nós logo sabemos o que é. Alice está com fome! Coisa que não acontece há séculos” (BERGALLO, 2005, p. 31).

- a da protagonista, que faz tudo para ser magra e seguir o modelo de beleza que vê em suas revistas: “– A bunda continua a mesma, enorme! – suspira Alice, de costas para o espelho, espichando o pescoço para ver melhor o traseiro enfiado num shortinho vermelho. – Estou uma monstra horrorosa, como sempre” (BERGALLO, 2005, p. 16).

- a de Ecila, cujos pensamentos sobre a beleza são todos contrários aos de Alice, até mesmo o nome das duas são trocados, como os dois lados do espelho (ALICE – ECILA): “– E daí? Na verdade, não é isso o que importa para eles. O que importa mesmo é que todo mundo fique igual. Não querem gente diferente, não querem gente que *pense* diferente” (BERGALLO, 2005, p. 76).

- a dos personagens do mundo de Ecila, que viam na “transformação” (um processo médico-cirúrgico pelo qual todas as pessoas passam, ao completar 16 anos, para ficar como um dos modelos belos e magros que eles escolhem) condição indispensável para serem felizes: “– Ficar velho é vergonhoso, é indigno – continua a mulher, num tom de discurso inflamado. – Aquela cara enrugada, o cabelo ralo e branco... – sua expressão é de desprezo e asco. – E ser feio é uma aberração. Quem não pensa assim é anormal, está doente e representa uma desonra horrível para a própria família. Infelizmente, como meu pobre irmão caçula” (BERGALLO, 2005, p. 78).

Como já ressaltamos anteriormente, para estabelecer seu lugar no texto, Iser (1996) afirma que o leitor precisa combinar as perspectivas do texto. Cada perspectiva tem algo em mira, uma forma de acesso ao sentido que está sendo intencionado por meio desse ponto de vista, que guiará a formação do objeto estético do texto. Os momentos da leitura começam a se distinguir uns dos outros pelo fato de o ponto de vista em movimento saltar de uma

perspectiva para outra (ISER, 1999). Essa mudança de perspectiva fica bem evidente em algumas passagens da narrativa, como a seguinte:

Mas vamos esquecer tudo isso e voltar para onde paramos. Agora, Alice já tem quinze anos e há muito tempo não vê o pai. Não que lhe falte vontade, o que falta mesmo é coragem. A mãe teria um ataque igual ao da Rainha de Copas, e a avó a acusaria imediatamente de estar sendo ingrata.

- Todos esses anos criando você sozinha com essa miséria de dinheiro que aquele lá tem o desprante de chamar de pensão – elas diriam, de um fôlego só – e você ainda pergunta por ele?

Pelo pouco que a esta altura já conhecemos dela, Alice nunca teria cara de enfrentar a fúria que a simples menção ao pai causaria naquelas duas: “Cortem-lhe a cabeça!”.

E, além do mais, ela acha uma coisa que, no fundo, pode estar certa: se o pai quisesse vê-la ou falar com ela, já teria dado um jeito qualquer, parece óbvio.

Pronto. Voltamos ao mesmo assunto, quase sem sentir. Assim nunca vou conseguir começar esta história. É que nem sempre sou eu quem decide o que vai ser dito a seguir. O que Alice pensa conta muito, já que ela é a personagem principal. E, mesmo sem querer e depois de todo esse tempo de ausência, Alice pensa a toda hora no pai.

Bom, mas precisamos voltar à história, já que é para isso que estamos aqui... (BERGALLO, 2005, p. 14 – 16).

De carona com nitro, de Luís Dill, apresenta um narrador em terceira pessoa, que acompanha um final de semana em uma metrópole brasileira por meio de várias perspectivas. É como se nós fôssemos levados por uma câmera a diferentes cenários, com diferentes personagens, mas nas mesmas horas. Por ser um narrador onisciente, temos acesso a todos os sentimentos, pensamentos e anseios dos personagens:

Perde-se. Esta é a sétima ou a oitava volta? Miguel faz os cálculos: se foram sete voltas na pista de quatrocentos metros, já caminhei dois mil e oitocentos metros. Se foram oito voltas, três mil e duzentos metros (DILL, 2009, p. 17).

Duas meninas de seus 12 anos trocam de calçada ao vê-lo. Gabriel desvia o olhar, finge não ter percebido. Está acostumado. Nem toda a semana consegue tomar banho. Sabe que o cabelo e a barba não ajudam em nada. Loiro. Os olhos castanhos, escuros, quase negros. Cusco o segue tranquilo. O estômago ronca, mas ele não escuta. Pára diante do contêiner de entulho (DILL, 2009, p. 58).

Outra característica importante nessa narrativa é que o narrador parece estar em vários momentos preparando os leitores para a tragédia que ocorrerá na vida dos personagens:

A discussão prossegue. Esconde o rosto no travesseiro. Não vejo a hora de ter meu próprio apê, pensa indignada.

É um sonho que não realizará (DILL, 2009, p. 21).

Ele agora segura o queixo dela. Muito próximo. Próximo demais. Ela não esperava nada do gênero.

Será o primeiro beijo de Carolina.

O último de Bruno (DILL, 2009, p. 47).

No domingo pela manhã correrá até a casa da ex-mulher. Entrará sem dizer nada. Acordará a filha, se abraçará a ela. Alcebiádes vai chorar (DILL, 2009, p. 62).

Conforme atentamos no capítulo que trata sobre a Estética do Efeito, de Wolfgang Iser (1996), o sentido como efeito não pode ser encontrado por meio da explicação, mas depende da participação do leitor e sua leitura. Nessa perspectiva, *De carona, com nitro* pede ao leitor que ele considere as diferentes perspectivas que o narrador lhe oferece para que, por meio de sua própria reflexão, ele possa construir o sentido desse objeto estético. O momento em que ocorre o acidente exprime com clareza as mudanças de perspectivas que são oferecidas ao leitor:

Acha que é uma explosão. Gabriel e Cusco encolhem-se no susto. Decide voltar até a esquina e ver o que houve. O cachorro o segue. Percebe luzes brotando dos apartamentos próximos. Acidente, conclui (DILL, 2009, p. 88).

Djalma ouve a noiva abafar uma risadinha. Olham-se. Sorriem.

O cruzamento adiante.

Sinal verde (DILL, 2009, p. 89).

Andressa olha para o noivo. Sorriem.

O cruzamento adiante.

Sinal verde (DILL, 2009, p. 89).

Nicole pressente o cruzamento. Adiante, ela vê o sinal verde tornar-se potente como improvável sol noturno. É o mesmo astro de sempre. Porém, ela percebe, há um líquido espesso a cobrir tudo. Aí é afogada pelo ruído amarelo que não chega a escutar (DILL, 2009, p. 96).

O melhor é me fazer de desentendida. Franciele conclui, a cabeça voltada para a rua, o corpo colado ao de Bruno. Tomara que o Cadão acelere, que a gente chegue na casa dele de uma vez.(...) Sente suas costas grudarem no encosto no momento em que Ricardo pressiona o botão do nitro (DILL, 2009, p. 97).

Vamos botar um pouquinho de adrenalina nessa noite. É um pensamento do qual não se lembrará. Pressiona o botão vermelho no volante. Pisa no pedal da direita. O ponteiro do velocímetro sobe até ficar ereto (DILL, 2009, p. 98).

Todos contra Dante, também de Luís Dill, apresenta uma estrutura narrativa bastante peculiar. Há momentos narrados por um narrador onisciente, em terceira pessoa (*links* 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 41);

outros momentos narrados em primeira pessoa (fluxo de consciência), por Dante (*blogs* 1 – 10); e alguns trechos onde prevalece o discurso direto, mediado por um narrador onisciente (diálogos 1 – 21):

Desligou o telefone. Sair de casa, dar um pulo no postinho ali na esquina deve fazer bem, pensou Davi. Depois da derrota improvável para Cauã, voltou sem vontade de chegar em casa. Não entendia a agressividade de Dante, a fúria dele com relação a alguma coisa que viu na internet. Tomou banho e se encarou no espelho por um longo tempo. Exceto pelos dois sets a zero, nada parecia ter mudado. Agora a gente tem que ficar frio e esperar pra ver no que vai dar, tratou de se convencer (DILL, 2008, p. 28).

Outro dia, meu xará florentino, um idiota do colégio me deu uma trombada de propósito. Um cara muito gordo. Aposto até que já ta com o coração todo entupido de gordura. Fez de propósito. Tive sorte de não me estatelar bem no meio de todo mundo. Consegui me equilibrar (DILL, 2008, p. 39).

Graziela na frente de Davi. Encara-o de modo muito intenso, quase policial. Estão no corredor do colégio.

- O James nega, nega, nega. Eu queria ouvir o que tu tem pra me dizer sobre esse negócio.

- Cada um fala o que quer, Grazi.

- É verdade. E o que tão falando não é nada bom.

- E...?

- Davi, Davi... (DILL, 2008, p. 65).

Por meio da organização do mundo narrado, são apresentadas ao leitor diversas perspectivas e possibilidades de constituição do objeto estético. Em alguns momentos, os leitores podem sentir pena até dos agressores de Dante que, na verdade, não passam de adolescentes imaturos, que não pensaram nas consequências de seus atos. Vemos, por exemplo, Manoela preocupada e com medo do que acontecera:

Manoela olhou para a mesa posta. A claridade vinda da rua penetrava fácil pelas amplas janelas em L da sala, parecia ressaltar a cor e a textura dos pratos: suflê de legumes, salada de alface roxa com cubos de ricota e aipo, carne de frango ao molho de nata e alecrim. Esforçava-se para conter a tontura. Os pais e os irmãos menores conversavam e serviam-se em um típico animado almoço de família. Os cheiros misturavam-se com a cena da qual não conseguia se livrar (DILL, 2008, p. 8).

Assim, podemos afirmar que *Todos contra Dante* é um dos textos em que o trabalho com a construção das perspectivas merece maior destaque. Sem nenhum autoritarismo por parte do narrador, ele nos disponibiliza diferentes percepções e perspectivas, o que corrobora ainda mais a qualidade estética da narrativa.

O Golem do Bom Retiro, de Mario Teixeira, é narrado em terceira pessoa e, assim como ocorre nas outras narrativas que compõem o *corpus*, o narrador, mesmo sabendo e conhecendo todos os detalhes da história, não apresenta características autoritárias, mas, com muita sensibilidade, deixa o leitor livre para construir suas próprias conclusões:

Ele já não sabia o que era pecar. A *Torá* ensina a amar ao próximo. Mas como perdoar a uma pessoa que o humilhara? Ele não sentia amor. Apenas ódio! E revolta, uma raiva surda. Não conseguia falar sobre aquilo! (TEIXEIRA, 2008, p. 64)

O narrador tem, nessa narrativa, uma função que vai além de apenas contar os fatos. Ele, em muitos momentos, explica aos leitores alguns pontos da tradição judaica e também das características dos *skinheads*, o que enriquece a leitura:

Ariel estava tão atarantado que procurou o leite na geladeira de carnes. Os dois refrigeradores ficavam lado a lado, os alimentos não podiam se misturar. Era uma regra religiosa: carne com leite e seus derivados é proibido (TEIXEIRA, 2008, p. 30).

O escrivão bufou, furioso. A moça segurou o rapaz pelo braço. Moisés se desvencilhou rapidamente. Como judeu ortodoxo, não podia tocar numa mulher que não fosse da família! (TEIXEIRA, 2008, p. 45).

Cinco carecas parrudos e dispostos a tudo caminhavam a passos largos. Aquelas botinas lhes davam coragem. As do Garrafa tinham biqueira de metal! Faziam buraco até na parede! Ângelo não cabia em si de tanto orgulho do irmão. Os cinco marchavam como um exército. No caminho, outros carecas iam se juntando a eles (TEIXEIRA, 2008, p. 98).

As treze narrativas juvenis que compõem nosso *corpus* apresentam, como pretendíamos demonstrar, estruturas e redes de perspectivas que fazem com que os leitores participem do processo de constituição de sentido do objeto estético e reflitam ao que lhes é apresentado. Ao contrário do que observávamos em textos infantojuvenis de décadas passadas, as publicações contemporâneas, embora ainda não totalmente, procuram levar o leitor a participar efetivamente do processo de leitura, criando, por meio de seu repertório e de suas capacidades, um objeto estético que tem muito a dizer sobre sua própria vida. Os textos cujos narradores são os próprios personagens facilitam a identificação dos jovens leitores com a obra. Entretanto, isso não significa que aqueles textos narrados em terceira pessoa afastem esses jovens: pelo contrário, o narrador que, como sabemos, é uma criação ficcional, proporciona uma identificação por meio da linguagem, do humor, das mudanças de opiniões (que observamos nas diferentes perspectivas apresentadas). Desse modo, acreditamos que a

construção do narrador tem grande importância na constituição do sentido e no efeito suscitado pela obra em seus leitores, além de ser mais um dos diferenciais estéticos no *corpus* de nosso trabalho.

3.8 PERSONAGENS E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NA JUVENTUDE

Nesse ponto de nosso trabalho, chegamos ao momento em que precisaremos nos valer das contribuições das diversas disciplinas que apresentamos no início de nossa fundamentação teórica. Compreender como se dá a construção da identidade durante o período da adolescência e juventude não é tarefa simples, mas nosso intuito é observar como essa construção está sendo apresentada nas narrativas juvenis brasileiras publicadas nessa primeira década do século XXI. Para tanto, deixaremos agora o campo da análise da estrutura narrativa, para nos atentarmos às questões relativas às características psicológicas e aos comportamentos e anseios dos personagens. Nessa perspectiva, nosso objetivo consistiu em buscar nos textos analisados alguns reflexos do mundo atual, das imagens e comportamentos juvenis com os quais nos deparamos todos os dias.

Ao tratar do conceito adolescência, Luís Antonio Groppo (2000) afirma que, segundo a psicologia moderna, essa é uma fase de preparação psicossocial para a idade adulta e para a vida em sociedade. No entanto, como vimos, esse período envolve conflitos, dúvidas e ansiedades – enfrentados, em doses maiores ou menores, por todos os personagens – por meio dos quais o indivíduo amadurece e constrói sua individualidade.

A partir da leitura das narrativas, fica evidente já durante um primeiro contato com os textos que há, assim como na sociedade pós-moderna, uma pluralidade de juventudes representadas, a qual foi ressaltada por Groppo (2000), em capítulo anterior. De acordo com o meio social e econômico em que se insere o personagem, observamos comportamentos diferentes: em *Vendem-se unicórnios*, Jackie é uma adolescente de classe média alta, que se transforma em uma consumidora compulsiva depois de ganhar um cartão de crédito de seu pai; Ângelo, de *O Golem do Bom Retiro*, é um garoto de classe média baixa, que, em busca de *status* e autoafirmação, decide entrar para o violento grupo de *skinheads* do qual seu irmão fazia parte; Manu, James, Davi e Cauã, de *Todos contra Dante*, são jovens ricos e preconceituosos, que não aceitam um garoto de classe social inferior em sua escola e, por

isso, decidem humilhá-lo e chegam ao extremo de espancá-lo até a morte. Infelizmente, são comportamentos que refletem o cotidiano de nossa sociedade.

Dessa forma, a pluralidade que existe dentro do conceito de juventude exige que os jovens construam sua identidade calcada na diferença entre os grupos. Nesse sentido, o modo de se vestir, a admiração por certos ídolos, os lugares frequentados e o gosto por estilos musicais distintos são maneiras que esses jovens encontraram de confirmar sua individualidade, mesmo que seja fazendo parte de grupos. Em *Cidade dos deitados* observamos claramente a presença dessas “tribos” juvenis:

Os punks, lanternas em punho, gargalhada solta, batatinha frita, som e cantoria.
Cadê a velhinha?

Viro pra trás em busca de minha querida amiga e esbarro numa loira sarada, cabelo crespo, tatuagem no braço, jeans, cara feia e muitos colares (PRIETO, 2008, s/p).

A nissei tira o MP3 e coloca os fones no meu ouvido. Música. Um cântico indígena. Deve ser new age (PRIETO, 2008, s/p).

Lá fora, os punks outra vez. A voz do Joey Ramone. Cinco moleques e duas meninas. Cabelo pintado. Colar, pulseira e tatuagem. Batom preto. Esmalte também (PRIETO, 2008, s/p).

- E por que vocês estão aqui?

- A gente vem rezar.

- Não acredito!

- É, a gente vem rezar pelo espírito do rock'n'roll.

- Mas aqui?

- É onde mora o nosso líder, o Bob Biliu.

- Aquele roqueiro que morreu?

- É, a gente reza para que ele não deixe o rock morrer, sabe como é... com tanto pagodeiro... Você reza conosco? (PRIETO, 2008, s/p)

Em *O rapaz que não era de Liverpool* também fica muito evidente a admiração de Marcelo por seus ídolos ingleses, os Beatles:

Me arrasto pela cama, estendo a mão até a estante, pego um CD ao acaso. Enfio no aparelho, que o engole, pressiono o botão. Música dois: “With a little help from my friends”. Com uma ajuda dos meus amigos. Os rapazes de Liverpool cantam pra mim (RITER, 2006, p. 17 – 18).

Já em *Alice no espelho*, Alice representa as adolescentes deslumbradas pelo padrão estético das modelos das revistas, e acaba adoecendo em busca de um corpo que considera perfeito:

Alice se senta na cama com ar completamente desanimado e começa a folhear a Beleza e Leveza. As páginas mostram Mirna Lee de biquíni esticada ao sol num convés de iate (corpo sequinho, nenhum grama de gordura para estragar, nota nossa personagem); Mirna Lee lambendo um descomunal sorvete de casquinha de várias cores, metida numa camiseta molhada que revela seus seios grandes e perfeitos (como pode ser tão magra e tomar tanto sorvete?); Mirna Lee de microssaia e botas de salto (que pernas!); Mirna Lee de camisola transparente (tão sexy!); Mirna Lee de todos os ângulos. E as humilhantes legendas: “Por qualquer lado que se olhe, a deusa é perfeita. E perfeitamente feliz”. Felicidade, o que é mesmo? Ser linda, jovem e magra, eis o que é. Alice continua a virar as páginas de Beleza e Leveza com gestos automáticos. Próxima parada: “Conheça os segredos das tops”. Ela percorre as páginas coloridas e admira as *top models*: todas lindas, jovens e magras. Felizes, portanto (BERGALLO, 2005, p. 19 -20).

Há dois personagens que se diferenciam das demais que fazem parte do *corpus*: Beatriz, de *Beatriz em trânsito*, e Zefa, de *Vendem-se unicórnios*. Beatriz, embora seja ainda bem jovem (como vimos, a história se passa entre a terceira e a quinta série escolar da menina), é muito madura. Não tem lembranças de seus pais e vive com a avó e os tios. Seus medos e suas dúvidas são grandes, mas ela não busca na rebeldia, nas drogas ou na violência a solução de seus conflitos. Ela é bem compreensiva e respeita e entende a preocupação da avó com a violência das cidades:

Gosto de ir com a Rosana entregar os orgânicos nos supermercados, mas é só de vez em quando que a minha vó deixa. Demora um monte pra ela deixar. É por causa do roubo de crianças que ela tem medo. Fala pra não sair de perto da Rosana, andar agarrada nela, não dar confiança pra estranho, se me perder é pra ficar parada no mesmo lugar, que senão a Rosana não me acha, se me chamarem pra tirar fotografia não é pra ir, se oferecerem bala de goma (que eu adoro) não é pra aceitar (BOCHECO, 2007, p. 14).

Sua maturidade talvez seja resultado de todo o sofrimento pelo qual passou: sua mãe havia cometido suicídio quando ela ainda era um bebê, e seu pai havia fugido após a morte da esposa. No entanto, ela busca no espelho traços de sua mãe na tentativa de construir sua identidade:

Às vezes a Lia diz: vocês já notaram como Beatriz tá ficando parecida com a Letícia? Vou ao espelho pra ver se ele acha a mesma coisa, mas ele não acha nada. Pego as fotografias de minha mãe no quarto da Rosana e fico procurando eu nela e ela em mim. Se ela não tivesse entrado no redemoinho... (BOCHECO, 2007, p. 24).

No que diz respeito ao sujeito pós-moderno, abordado por Stuart Hall (2006), podemos observar em Beatriz momentos em que é evidente a questão levantada pelo teórico quando ele trata da descentração do sujeito pela descoberta do inconsciente feita por Freud. Os sonhos de Beatriz, seu inconsciente, refletem sua identidade fragmentada:

De noite, tem vez que sonho sonhos de medo. Uma hora eu tava em cima de uma montanha e ela desmoronava comigo junto. Eu gritando e ninguém vendo. Eu gritando e a montanha nem aí pro meu grito. Eu caindo, caindo até cair desmoronada no chão (BOCHECO, 2007, p. 27)

Eu era duas Beatrizes. Uma tinha mãe. A outra não tinha. A que não tinha ficava com um baita ciúme da outra. Uma tinha medo de barata. A outra não tinha. Uma via um gato morto na porta da casa e corria chamar a Leonor. A outra botava o gato numa folha de bananeira e ia procurar um lugar pra enterrar (...) As duas Beatrizes e mais eu, que tava sonhando e vendo elas, saímos dali e fomos pra outro sonho que não era de Beatrizes. Era de despedida.

Não dava pra ver quem era a mulher que tava se despedindo, porque fazia escuro no rosto dela. Não sei se a despedida era pra sempre, mas acho que era, porque a mão de quem dizia tchau, dizia com jeito de “nunca mais a gente vai se ver”. Bastaria um pouquinho de luz e daria pra ver a cara de quem tava se despedindo. As caras de quem ficava não choravam por fora, mas, por dentro, dava pra ver que tavam se acabando de chorar. Eu chegava e gritava: espere, espere, quero me despedir de você. Mas ela não tava afim do meu tchau, e ia-se embora quase correndo (BOCHECO, 2007, p. 29 – 30).

Já Zefa, de *Vendem-se unicórnios*, é irmã gêmea de Jackie, mas é seu oposto: não tem problema nenhum com autoestima e, assim como Beatriz, é muito madura. No artigo *Rebeldes de “mente limpa”: reflexões sobre o ascetismo juvenil contemporâneo*, de João Batista de Menezes Bittencourt, apresentado no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia (Rio de Janeiro, 2009), encontramos a apresentação de um estilo de vida que se diferencia da rebeldia juvenil. Esse estilo consiste em outra concepção de juventude, definida pelo autocontrole do corpo e da mente. Zefa é uma jovem de quinze anos preocupada com a destruição ambiental do planeta, adepta a esportes e à vida saudável:

Quando éramos pequenas e muito mais parecidas, a diferenciação veio por adjetivos. Zefa era a tranquila. Eu, a nervosinha. Zefa era a disciplinada. Eu, a bagunceira. Zefa era a cordial. Eu, a atrevida. Cresci com a impressão de que Zefa era o correto. Eu, o desvio. Para ela, ter se mudado para São Paulo foi como ter trocado de lado na quadra. Ela joga vôlei. Jogava vôlei em Holambra, joga aqui... (ÍNDIGO, 2009, p. 25).

Zefa entra na cozinha e abre a geladeira. Pega um tablete com seis iogurtes grudados. - Cinco colheradas e a gente acaba com um copinho desses, que vai pro luxo. Agora imagina o tanto de potinhos desses que vão pro lixo diariamente. O planeta não tem mais capacidade pra esse tipo de embalagem (ÍNDIGO, 2009, p. 80).

Enquanto Zefa fazia parte da geração saúde e consciente, sem nenhum problema com sua identidade, Jackie buscava a todo custo entrar para o grupo de jovens populares do colégio: começou a fumar, a beber e a gastar dinheiro como uma desequilibrada:

Estou encostada em um tanque na lavanderia da casa de Alexandre Gurgel. O tanque está transbordando de cerveja, assim como eu. Agarro-me ao tanque e sigo bêbado, sorrindo e fumando. Fumando? Pois é. Antes da festa eu não fumava. Agora fumo (ÍNDIGO, 2009, p. 48).

No Iguatemi, vamos direto para uma lanchonete que parece mais um restaurante. Cada hambúrguer, sem refrigerante, apenas o hambúrguer, custa o preço de uma refeição completa para duas pessoas, com sobremesa e café, num excelente restaurante de Holambra (ÍNDIGO, 2009, p. 56).

Bittencourt (2009) levanta um ponto importante em seu artigo, que diz respeito à influência financeira no comportamento dos jovens. Na narrativa em questão, observamos que a possibilidade de usufruir desses “prazeres” a que Jackie se entrega não é comum entre os adolescentes das classes sociais mais baixas, embora o autor considere ingenuidade afirmar que os jovens mais pobres estejam incapacitados de experimentar as inúmeras sensações que estão dispersas ao seu redor. Observamos, nesse sentido, a diferença na construção da identidade das duas irmãs: Zefa, mesmo podendo usufruir desses prazeres assim como Jackie, não precisa buscar nesses comportamentos a sua individualidade. Podemos dizer que ela é adepta à filosofia de vida *straightedge*, que está relacionada, segundo Bittencourt, a uma ideia de governar a si mesmo e manter a abstinência das drogas e dos excessos que podem ser prejudiciais ao corpo e à mente. Não encontramos no *corpus* outros exemplos de maturidade nos personagens semelhantes ao de Zefa.

No que concerne às interferências do mercado editorial na produção das narrativas, convém ressaltarmos que, entre os personagens das treze narrativas, há dois vampiros (Alê, de *A maldição do olhar*, e Vicente, de *As revoltas do vampiro*). A série de livros *Crepúsculo*, da escritora americana Stephenie Meyer (1973), é uma mania entre os jovens do mundo todo e seu protagonista é um vampiro. A série originou filmes que alcançaram grande bilheteria, o que nos remete ao que Jaime Garcia Padrino (In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia M. K., 2005) ressaltou: de algum tempo para cá, tem ocorrido uma mudança que influencia uma adequação dos produtos destinados à chamada literatura juvenil, na qual as criações se integram a outras manifestações artísticas, entre elas, o cinema, unidas a processos de caráter comercial. Certamente, tanto Ivan Jaf (autor de *As revoltas do vampiro*), quanto Jorge Miguel Marinho (*A maldição do olhar*) tiveram em mente, durante a composição de seus textos, o público leitor e as suas preferências nesses últimos anos. A escolha de protagonistas vampiros é um meio de aproximar os jovens de seus textos.

Groppo (2000) afirma que, na sociedade pós-moderna em que estamos inseridos, ao contrário do que acontecia há alguns anos atrás, quando os adultos associavam a juventude a um período transitório de delinquência e rebeldia, hoje o sentido de transitoriedade parece ter se distanciado, uma vez que o que observamos é uma “juvenilização”, identificada ao bem-viver consumista e desejada pelos “clientes” da cultura de mercado. Assim, em vez de terminar pouco depois dos vinte anos, esse estilo de vida tem ultrapassado os trinta. Em *As revoltas do vampiro* observamos claramente como é difícil para Vicente amadurecer e como seu pai procura de todas as formas protegê-lo dos perigos da vida adulta:

Talvez eu tenha dado dinheiro demais aos pais adotivos, não sei, o fato é que eles cercaram Vicente de tantos cuidados que o mimaram. Isso fez dele um adolescente tardio aos vinte anos, idade em que, naquela época, um homem já comandava um navio (JAF, 2008, p. 11).

Quando descobri o bilhete de despedida de Vicente dentro do caixão, na primavera de 1776, em Lisboa, fiquei desesperado e vazio por dentro, como todo pai que descobre que seu filho saiu de casa. A voz do bom senso e da sabedoria me dizia que cada um tem seu destino, que os filhos não pertencem aos pais e sim ao mundo, que é natural que o filho lute por sua independência... mas a voz do egoísmo gritava para eu ir atrás dele, não o deixar escapar, porque ele não podia ir assim, eu não ia agüentar aquela perda, nada mais teria sentido. Como eu não podia admitir meu egoísmo, convenci-me de que ele era muito moço e inexperiente para sair de casa, e precisava de mim (JAF, 2008, p. 33).

Só o vi novamente quase um século depois, quando o Brasil, finalmente, proclamou a tal República. E descobri que agira certo. Ele havia se transformado num vampiro adulto e bem resolvido (JAF, 2008, p. 133).

Nessa narrativa de Ivan Jaf, encontramos ainda outras peculiaridades da juventude pós-moderna (mesmo sua história se passando há séculos atrás, o que justifica sua escolha para nosso *corpus*). De acordo com Obiols (2006), ao contrário de seus pais e avós, os jovens de hoje crescem em um mundo onde a tolerância à frustração é mínima. Vicente, justamente por não saber aceitar as frustrações, acaba desenvolvendo problemas psicológicos (o que ocorre também com Alice, de *Alice no espelho*), como a síndrome do pânico, a depressão e a anorexia, tão comuns entre os jovens de hoje:

- Foi um processo muito doloroso para o meu filho. Ele acabou com síndrome do pânico. Tinha pavor de viajar (JAF, 2008, p. 30).

Ele entrou numa fase de depressão grave. Não queria sair do caixão. Nada tinha sentido para ele. Tive de lhe dar sangue na boca, de colherinha (JAF, 2008, p. 44).

Quanto ao problema de aceitar frustrações, Obiols ressalta ainda que com a formação do conceito de “trauma psíquico”, segundo o qual as normas que deveriam ser seguidas, de acordo com a educação tradicional, podem prejudicar as crianças e os jovens, a educação liberal, ao diminuir a repressão, acabou dando origem a jovens consumistas, propícios a envolverem-se com drogas e a terem certa tendência à violência. É o que podemos ver, por exemplo, em *O Golem do Bom Retiro*, com o personagem Garrafa, que usa drogas e é muito violento, e em *Todos contra Dante*, narrativa na qual os personagens não conseguem aceitar e respeitar as diferenças: Manu, Cauã, James e Davi tornam-se assassinos. Em algumas passagens do texto, observamos que, em momentos anteriores à agressão, a direção da escola acabou fechando os olhos para os atos de vandalismo que vinham ocorrendo:

É cocô de gente, disse uma servente com a mão sobre o nariz. Pelo visto, de mais de uma pessoa, concluiu diante do volume deixado na porta da sala dos professores. Nada aconteceu. Exceto a faxina reforçada.

Um aluno revoltado com a nota baixa na prova para a qual não tinha se preparado jogou a mesa na professora. Ela não foi tão ágil ao se esquivar e ficou ferida na mão. Nada aconteceu. Exceto um bilhete para os pais do aluno.

Uma aluna pegou seu estilete e fez um rasgo de quarenta centímetros nas costas do casaco de couro de uma professora. Nada aconteceu (DILL, 2008, p. 64).

Nesse sentido, notamos que os jovens são incapazes de amar e aceitar outras pessoas. Procuram apenas a satisfação de seus desejos, a busca por corpos perfeitos, por consumo de drogas e roupas caras. Em *De carona, com nitro*, encontramos alguns exemplos:

Baixa o volume do Moby ao se aproximar do que chama de drive thru. As batidas de Go param de reverberar no painel. O mesmo cara de sempre na entrada do beco. Hoje veste a camisa da Seleção Brasileira. Número 10. Reduz a velocidade, aciona o botão e o vidro do carona desliza, deixa o calor da rua entrar. Inclina-se, mostra ao sujeito o indicador ereto:

- Uma! – o outro grita para o interior do beco (DILL, 2009, p. 24).

Identifica-se com a paciente de 19 anos. As fotografias frontal e de perfil aparecem na coluna do Antes. Seios pequenos, infantis. Na coluna do Depois, os mesmos seios após a cirurgia de colocação de próteses de silicone. Grandes, sexys, tentadores e melhor: naturais. Isadora não tem dúvida. É o que quer. O que precisa. Aciona a barra de rolagem e o site apresenta fotografias dos tamanhos mais procurados das próteses: 195, 215 e 235 mililitros. Compara os resultados, pesquisa outros sites, observa mais fotos (DILL, 2009, p. 32).

- traz a preta, a preta, número trinta e cinco, não, não, tô comprando uma sandália aqui no shopping. Pois é, menina, aquele guri é um idiota. Se acha, só porque tem aquele carro tunado. Peraí. Traz a prata também, é, é, número trinta e cinco (DILL, 2009, p. 49).

Em *O Golem do Bom Retiro*, fica evidente também a incapacidade de aceitar as diferenças e respeitar o próximo, inclusive os próprios pais. A turma de *skinheads*, cheia de preconceitos, tinha atitudes violentas com a comunidade judaica e com o garoto negro do bairro; além disso, um de seus membros, Garrafa, era capaz de roubar o próprio pai:

Nico tentou ir embora. Garrafa deu um passo à frente.

- Tá com pressa?

Nico sentiu um cheiro venenoso. Cola de sapateiro. Garrafa sempre cheirava aquele troço e ficava fora de si.

- Tô indo almoçar.

Garrafa riu. O dente marrom.

- Almoçar onde? Em qual lata de lixo?

(...)

Nico achou melhor ficar calado.

“Ai, minha orelha!”

- Macaco não fala.

Nico tentou correr. Garrafa passou-lhe uma rasteira.

- Pretinho nojento! (TEIXEIRA, 2008, p. 18 – 19).

- Quer ver uma coisa, judeuzinho? – disse o careca.

Ele ergueu a manga da camiseta. Uma tatuagem no bíceps.

A suástica (TEIXEIRA, 2008, p. 22).

A campainha soou.

O pai se levantou e foi ver quem era.

- Já vai!

Mais que depressa, o filho correu para a prateleira e destampou o pote de café. Tirou de lá dez mil cruzeiros. Eram as economias do velho, que ele guardava para alguma emergência. Escutou barulho e embolsou depressa o dinheiro (TEIXEIRA, 2008, p. 52).

A questão da identidade fragmentada, levantada por Hall (2006), fica evidente em Vicente, de *As revoltas do vampiro*. Sua busca por identidade e autoaceitação lhe trazia muito sofrimento:

Meu maldito espelho revelou toda a crise de identidade pela qual Vicente passava. Foi terrível e assustador. Ele simplesmente não conseguia se sentir existindo. Não sabia quem era, o que viera fazer no mundo, em que acreditar, que vida levar. Não conseguia reunir todas as peças soltas para formar uma autoimagem. Não ver-se no espelho o fez explodir de vez. Nem peixe ele era. Não era nada. Não existia (JAF, 2008, p. 44).

Assim como em *As revoltas do vampiro*, em *Beatriz em trânsito*, *De carona, com nitro*, *Alice no espelho* e *A maldição do olhar* há a presença de um objeto muito simbólico e representativo: o espelho. Nesses textos, observamos em várias passagens os personagens

buscando seu reflexo e encontrando apenas fragmentos de uma individualidade que eles buscam construir:

- Beatriz procura traços de sua mãe: “Vou ao espelho pra ver se ele acha a mesma coisa, mas ele não acha nada” (BOCHECO, 2007, p. 24).
- Isadora procura sentir-se bem em frente ao espelho: “Diante do espelho outra vez. Isadora usa a sandália preta de salto alto, a minissaia jeans preto. Avalia” (DILL, 2009, p. 49).
- Alice quer ver refletido o corpo de uma modelo: “- A bunda continua a mesma, enorme! – suspira Alice, de costas para o espelho, espichando o pescoço para ver melhor o traseiro enfiado num shortinho vermelho” (BERGALLO, 2005, p. 16).
- Alê e Alice mergulham no mundo do espelho em busca de autoconhecimento: “Escancarou a porta e teve a impressão de ver a sua imagem refletida no espelho pela primeira vez. Colou o rosto a ele buscando uma identidade muito pouco familiar” (MARINHO, 2008, p. 62).
- Vicente, quando está em seus momentos de alta autoestima, encontra seu reflexo: “Depois da prótese implantada, novo problema. O dentista, orgulhoso do seu serviço, colocou um grande espelho na frente do rosto do cliente! (...) Para nossa surpresa, lá estava seu reflexo” (JAF, 2008, p. 51).

Kaplan (2004) afirma que, durante o processo de amadurecimento que ocorre na juventude, o indivíduo precisa reconhecer que seus pais não são deuses onipotentes. Na narrativa de Caio Riter, *Meu pai não mora mais aqui*, Letícia se desentende várias vezes com sua mãe e, em muitos momentos, não demonstra nenhuma admiração por ela:

Acabei mesmo ligando para a Isabel F. Ela veio. Nos trancamos aqui no quarto, a mãe não queria, mas a Cássia encheu tanto o nosso saco, que ela acabou concordando. Mas não chaveiem a porta, disse. E, quando viu a minha cara incrédula, foi logo acrescentando que iria preparar um lanche para nós. Aí, levo lá no quarto para vocês. A minha mãe é bem assim. Gosta de bisbilhotar tudo. Só não bisbilhotou direito o pai, pois, se tivesse, acho que ele não teria se envolvido com a Vitória (RITER, 2008, p. 49).

Segundo Kaplan, os jovens precisam encontrar um modo de conciliar o passado com o futuro, mas esse caminho é bastante doloroso. No caso de Letícia e Tadeu, personagens de *Meu pai não mora mais aqui*, é ainda pior: os pais de Letícia se separam e, no futuro, ela só vê Vitória, a namorada do pai; já Tadeu depara-se com um futuro ainda mais triste, já que não teria mais a presença de seu pai, morto em um acidente de trânsito. Marcelo, de *O rapaz que não era de Liverpool*, precisa encarar momentos de confusão em sua vida: de repente, descobre que não é mais filho biológico de seus pais. Já em relação a Pena, personagem de

Montanha-Russa, embora também se encontre em meio a muitas dúvidas, seu sofrimento para abandonar o passado parece ser menor:

Meu pai é maluco. Podia ser pior. Podia ser chato. Chato não chega a ser, mas maluco ele é. Minha mãe também sabe disso. Não que ela possa falar muito dele, porque, de maluquice, aquilo que chamavam de “nossa casa” vivia repleta. Os dois eram tão malucos que não aguentaram a própria doideira e se separaram. Normal. Melhor assim do que viver com cara de bosta morando na mesma casa (BONASSI, 2008, p. 33).

Pena ilustra com muito bom humor o que é ter treze anos:

Quando você tem treze anos, coisas incríveis podem acontecer! Você pode ser capaz de marcar um gol olímpico e não saber beijar. Pode ser paquerado pela cabeleireira da sua mãe. Pode ter um chulé terrível. Pode passar horas olhando pro teto ou pras calcinhas de um varal. Repentinamente pode trocar um jogo de botão por um show de *rock* e se arrepender em seguida! Pode investir todo o seu dinheiro em moedas chinesas e selos da Mongólia. Trocar uma *Playboy* por um sorvete com cobertura de chocolate... Você pode se sentir o Super-Homem ou o superbosta em questão de segundos! (BONASSI, 2008, p. 34 – 35).

Fernando Bonassi conseguiu expressar nesse trecho de sua narrativa o que é ser um jovem durante o percurso que deixa para trás a infância e caminha em direção à vida adulta. Assim como ele, os outros nove escritores escolhidos para fazer parte de nosso *corpus* foram extremamente talentosos na elaboração de seus textos. Seus personagens representam as diferentes juventudes, os conflitos, os sofrimentos e, principalmente, a busca pela construção de uma identidade – tarefa que parece ainda mais complicada no contexto pós-moderno. Nesse caminho, esses jovens precisaram se adaptar ao novo conceito de família, aos novos valores baseados no consumo; precisaram superar preconceitos, resistir ao abandono e à solidão, aprender a lidar com a morte. As treze narrativas ilustram a alta qualidade estética da literatura juvenil brasileira contemporânea. Os temas são abordados com muita sensibilidade, cumplicidade e com uma dose de humor que aproxima ainda mais os jovens leitores.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho de cunho dissertativo, apresentamos um levantamento cujo objetivo principal foi observar como a construção da identidade no período da juventude se dá por meio da trajetória dos personagens das narrativas brasileiras juvenis publicadas na primeira década do século XXI. Para tanto, levamos em consideração os projetos gráficos, as temáticas apresentadas, a ambientação, as peculiaridades da linguagem e dos narradores, bem como contamos com a indispensável contribuição de outras disciplinas, como a Psicologia e a Sociologia, que nos ajudaram a compreender melhor a faixa etária à qual os livros se destinam.

Em seus primeiros tópicos, procuramos ressaltar a relevância dessa pesquisa, seus objetivos, a metodologia que seria utilizada e as pesquisas feitas no Brasil a respeito desse tema. Em um segundo momento, buscamos na Sociologia, na História e na Psicologia o auxílio necessário para compreendermos e levantarmos as principais características comportamentais dos jovens que vivem na chamada pós-modernidade e tudo aquilo que isso implica em seus comportamentos que vimos representados nos textos. No tópico em que tratamos sobre a especificidade do gênero juvenil, a leitura de trabalhos feitos por pesquisadores brasileiros foi de grande contribuição; já em “Literatura juvenil e indústria cultural”, buscamos ressaltar a relação entre as publicações e o mercado de livros, no qual a venda de publicações juvenis vem crescendo e gerando grandes lucros.

No tópico “Teoria da Recepção e Teoria do Efeito”, contamos com o auxílio indispensável dos estudos de Jauss (1994) e Iser (1996; 1999). Nesse ponto do trabalho, pudemos compreender melhor como se dá a construção do objeto estético por parte do leitor, por meio da observação das diferentes perspectivas apresentadas nos textos, do horizonte de expectativa ao qual o leitor precisa recorrer durante o processo da leitura, enfim, por meio da organização interna do texto que faz com que o leitor se mova constantemente dentro desse objeto. No tópico “Narrativa e identidade juvenil”, apresentamos os autores e as narrativas que compõem o *corpus* desse trabalho, as características do projeto gráfico, as temáticas apresentadas, a ambientação, a linguagem, os narradores e, por fim, os personagens e suas trajetórias em busca da construção da identidade na juventude.

Considerando a originalidade dos elementos internos dos textos e, desse modo, sua alta qualidade estética, convém ressaltarmos que, antes de qualquer coisa, esse foi um trabalho extremamente prazeroso. Não vimos fronteiras entre a linguagem escrita e a

ilustração e o projeto gráfico: elas se diluíram e fizeram dos textos objetos estéticos capazes de despertar o interesse do público leitor. Com a contribuição da computação gráfica e de toda a tecnologia disponível atualmente, além da competência dos ilustradores e designers gráficos, grande parte das narrativas analisadas merece destaque. É o caso de *Todos contra Dante*, que traz as páginas das comunidades das redes sociais, as salas de bate-papo; de *Montanha-Russa* e *Cidade dos deitados*, que fazem parte da mesma coleção (Ópera Urbana), nos quais a ilustração e o projeto gráfico têm tanta importância quanto o texto escrito; *De carona, com nitro* também apresenta um trabalho gráfico interessante, com cores fortes que lembram o acidente que ocorre na história; *Meu pai não mora mais aqui* e *A maldição do olhar* têm projeto gráfico e ilustração desenvolvidos pelos mesmos profissionais (trata-se de uma coleção da editora Biruta) e, por isso, apresentam um projeto similar: no caso de *Meu pai não mora mais aqui*, objetos como uma tesoura e janelas são destacados (talvez pelo recorte que há na vida dos personagens e do fechamento de uma fase: a fase em que o pai de Tadeu estava vivo e o pai de Letícia era casado com sua mãe); já em *A maldição do olhar*, grades e garrafas que dão a ideia de aprisionamento são recorrentes em toda a ilustração (já que tanto Alice quanto Alê estavam presos no espelho e, também, dentro de seus anseios e dúvidas).

Quanto às temáticas, vimos que todas as narrativas abordam temas recorrentes na vida dos jovens leitores: a separação dos pais, o primeiro amor, a participação em grupos juvenis, a insegurança, o consumismo e a busca pelo corpo perfeito segundo os padrões da sociedade pós-moderna, além de questões que fazem parte da vida em qualquer momento histórico, como a morte, a saudade, o medo. O espaço no qual as narrativas se passam é a cidade. Quanto ao tempo, todas as histórias, com exceção de *As revoltas do vampiro* (na qual a vida dos vampiros se passa em vários séculos) e *Beatriz em trânsito* (se entendermos que se trata de uma narradora adulta relembando fatos de sua infância, como observamos no tópico que tratamos sobre o foco narrativo), acontecem no contexto pós-moderno em que estamos inseridos.

O trabalho com a linguagem merece ser ressaltado em todas as narrativas. Cada uma seguindo as exigências das temáticas abordadas, as narrativas apresentam os problemas enfrentados nessa fase tão complicada da vida por meio de uma linguagem bastante sensível e acessível aos jovens leitores. Houve claramente uma preocupação em trazer para os textos a realidade linguística dessa faixa etária e dos novos meios de comunicação: as peculiaridades das conversas na internet, das mensagens de celular. Quanto aos narradores, não há exageros descritivos ou linhas rígidas a serem seguidas pelos leitores: há uma liberdade para que o

leitor trilhe seu próprio caminho, a partir das diferentes perspectivas do texto que, como Iser (1996) ressalta, são responsáveis pela composição do objeto estético por parte do leitor. As treze narrativas nos permitem caminhar por diversas perspectivas: não apenas a do protagonista ou a do narrador, mas a de personagens secundários, como a mãe de Alice (*Alice no espelho*) e de Letícia (*Meu pai não mora mais aqui*), por exemplo, que não se conformam com a separação e acabam causando ainda mais sofrimento às suas filhas.

No tópico “Personagens e construção da identidade na juventude”, buscamos relacionar a contribuição da História, da Sociologia e da Psicologia para compreendermos melhor a representação dos personagens jovens e sua busca pela identidade, com tudo o que isso envolve: participação em grupos juvenis (como vimos em *O Golem do Bom Retiro*, com os *skinheads*; em *As revoltas do vampiro*, com os lobisomens pitboys que Vicente saiu durante um tempo; e em *Cidade dos Deitados*, com os *punks*), discussão com os pais, baixa autoestima, medo, raiva, solidão.

Os textos apresentam o cotidiano de jovens que convivem com as exigências do mundo pós-moderno (a ditadura da magreza, a separação dos pais, o consumismo), além de questões que acompanham essa fase da vida desde seu surgimento há séculos atrás (como necessidade da burguesia), como as incertezas e dúvidas em relação ao primeiro amor, a descoberta do sexo, a difícil relação com os pais. As treze narrativas refletem com muita sensibilidade as alegrias e tristezas que fazem parte dessa fase da vida. Para tanto, a linguagem utilizada acompanha o universo juvenil; o narrador procura evitar qualquer tipo de julgamento ou moralismo; o projeto gráfico instiga a leitura e atrai a atenção do jovem leitor. Todas essas características justificam a atenção que o gênero juvenil vem recebendo por parte de pesquisadores, editores e escritores.

Os estudos feitos nos últimos anos nos meios acadêmicos exigem desse mercado a atenção necessária para que o gênero apresente-se com qualidades estéticas cada vez mais relevantes. Quem tem a ganhar com isso são os jovens leitores, que encontram a seu dispor textos que refletem suas vidas, suas dúvidas e seus anseios e, desse modo, os fazem amadurecer e encontrar na literatura grande aliada nesse processo. Nessa perspectiva, segundo Candido, “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 1995. p. 249).

Esperamos que esse trabalho possa contribuir com aqueles que desejam se dedicar ao estudo do gênero juvenil, bem como ao estudo dessa faixa etária tão singular de nossas vidas.

Outros estudos poderão ser realizados nesse sentido, levando em consideração as peculiaridades dos textos juvenis e sua contribuição para a formação do homem (para citar Antonio Candido). Como nosso *corpus* ficou restrito às narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, muitos outros trabalhos poderão ser feitos levando-se em conta outros gêneros, como a poesia ou os *blogs*, por exemplo. Pesquisas sobre a obra de outros escritores juvenis também são necessárias, uma vez que, todos os anos, novas publicações e novos nomes surgem no mercado. Outro viés interessante a ser percorrido pode ser o estudo comparativo entre a narrativa juvenil brasileira do começo do século XXI e as narrativas publicadas há vinte ou trinta anos atrás no país, o que pode mostrar com mais clareza como o gênero foi se libertando da literatura infantil e conquistando seu lugar, com as peculiaridades que seu público exige. Ainda no que diz respeito ao estudo comparativo, um trabalho que considerasse as publicações brasileiras juvenis e as publicações estrangeiras (de países como a Espanha ou a França, por exemplo, onde há renomados pesquisadores sobre o tema) também seria de grande relevância para o desenvolvimento do gênero. Com certeza, pesquisas que envolvam a literatura destinada à juventude poderão contribuir com o desenvolvimento do país, uma vez que, por meio da leitura, podemos transformar a realidade social.

Nesse sentido, conhecer o percurso do gênero e entender sua importância na formação de leitores e cidadãos é válido para todo profissional que pretende trabalhar com a educação. A riqueza linguística e estética dos livros analisados apresenta aos jovens leitores novas perspectivas, diferentes realidades. Conhecer a literatura – seja ela infantojuvenil ou adulta, clássica ou contemporânea – é um direito de todos, uma vez que enriquece a vida e proporciona novas experiências. Assim, o hábito da leitura na infância pode tornar-se o hábito da leitura na maturidade e em todas as fases da vida, o que seria um passo importante para uma transformação social, para uma sociedade mais pensante e crítica, capaz de mudar a realidade em que vive e diminuir as desigualdades.

5 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. 2003.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. **Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro, 124: 23-34, jan./mar., 1996.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010.
- AIRÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 (p. 209 – 240).
- BERGALLO, Laura. **Alice no espelho**. Ilustrações de Edith Derdyk. São Paulo: Edições SM, 2005. – (Muriqui)
- BOCHECO, Eloí Elizabete. **Beatriz em trânsito**. Ilustrações de João Lin. Belo Horizonte: Dimensão, 2007.
- BONASSI, Fernando. **Montanha-russa**. Ilustrações de Jan Limpens. São Paulo: Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008.
- CADEMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006. – (Coleção primeiros passos; 163)
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Revista Ciência e Cultura**. São Paulo: Universidade de São Paulo, p. 803-809, 1972.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. ampl. e rev. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. A era da informação: economia, sociedade e cultura. volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CECCANTINI, João Luís C. T. A narrativa juvenil brasileira premiada: literatura, mercado e escola. In: COSSON, Rildo; PAULINO, Graça (orgs). **Leitura literária**: a mediação escolar. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 21-27.

CECCANTINI, João Luís C. T. **Uma estética da formação**: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978 – 1997). 2000. 462 f. Tese (Doutorado)-Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo, Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

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

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

CUTY, Marlene Gonçalves; CRUZ, Anamaria da Costa; MENDES, Maria Tereza Reis. **Apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. 2. ed. Maringá: Dental Press, 2006.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986 (p. 103 – 140 e p. 277 – 336).

DARNTON, Robert. **Os best-sellers proibidos**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 (p. 19 – 98).

DILL, Luís. **De carona, com nitro**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2009. – (Papo-cabeça)

DILL, Luís. **Todos contra Dante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. Culturas de massa e “níveis de cultura”. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993 (p. 33 – 67).

ESCARPIT, Robert. **Hacia una sociologia del hecho literario**. Madrid: Edicusa, 1974 (p. 11 – 43).

FARIA, Maria Alice (Org.). **Narrativas juvenis**: modos de ler. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Anep, 1997.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 1991 (Série Princípios).

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude**: ensaios sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAUSER, Arnold. **Sociologia del arte**. volume 4. Barcelona: Labor, 1977 (p. 549 – 686).

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

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

IEDEMA, Rick. Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. **Visual Communication**, v. 2, no. 1, p. 29 – 57, 2003.

ÍNDIGO. Vendem-se unicórnios. Ilustrações de Leo Gibran. São Paulo: Ática, 2009. – (Sinal aberto)

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

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

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

JAF, Ivan. **As revoltas do vampiro**. Ilustrações de Jefferson Costa. São Paulo: Ática, 2008. – (Memórias de sangue)

KAPLAN, Louise J. **Adolescencia**: el adios a la infancia. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história & histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

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

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (p. 205 – 341).

MARINHO, Jorge Miguel. **Lis no peito**: um livro que pede perdão. São Paulo: Biruta, 2005.

MARINHO, Jorge Miguel. **A maldição do olhar**. Ilustrações de Gustavo Piqueira. São Paulo: Biruta, 2008.

MURY, Gilbert. Sociología del público literario. In: ESCARPIT, Robert. **Hacia una sociología del hecho literario**. Madrid: Edicusa, 1974 (p. 203 – 218).

OBIOLS, Guillermo; OBIOLS, Silvia Di Segni. **Adolescencia, posmodernidad y escuela**. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2008.

OBIOLS, Silvia Di Segni. **Adultos em crise, jovens a la deriva**. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2006.

OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

PADRINO, Jaime García. Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia M. K. (org). **Questões de literatura para jovens**. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2005.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRIETO, Heloisa. **Cidade dos Deitados**. Ilustrações de Elizabeth Tognato. São Paulo: Cosac Naify / Edições SESC SP, 2008.

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

RITER, Caio. **Meu pai não mora mais aqui**. Ilustração Gustavo Piqueira. São Paulo: Biruta, 2008.

RITER, Caio. **O rapaz que não era de Liverpool**. São Paulo: Edições SM, 2006. – (Coleção Barco a vapor; 12. Série Vermelha)

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2003.

SOUZA, Malu Zoega de. **Literatura Juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores**. São Paulo: Cortez, 2001.

TEIXEIRA, Mario. **O Golem do Bom Retiro**. Ilustrações de Renato Alarcão. São Paulo: Edições SM, 2008. – (Barco a vapor; 21. Série laranja)

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

ZILBERMAN, Regina (Org.). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 13. ed. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cademartori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

SITES CONSULTADOS

ASSOCIAÇÃO Nacional de Livrarias. Disponível em: http://www.anl.org.br/web/exibe_noticia.php?id=368. Acesso em: 29 set. 2010.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. **Rebeldes de “mente limpa”**: reflexões sobre o ascetismo juvenil contemporâneo. Disponível em: http://starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/11_6_2009_18_4_31.pdf. Acesso em: 27 nov. 2010.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. **Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI**. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Instituto de Letras. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/22987>. Acesso em : 15 fev. 2011.