



Silvani Lopes Lima

**UM ESTUDO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM
NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS**

Passo Fundo, abril de 2020

Silvani Lopes Lima

UM ESTUDO DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
EM NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a conclusão do curso de Doutorado em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Fabiane Verardi.

Passo Fundo

2020

CIP – Catalogação na Publicação

L732e Lima, Silvani Lopes

Um estudo da metaficção historiográfica em narrativas juvenis brasileiras contemporâneas / Silvani Lopes Lima. – 2020.

198 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiane Verardi.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2020.

1. Literatura juvenil brasileira. 2. Ficção. 3. Metaficção historiográfica. 4. Narrativa (Retórica). I. Verardi, Fabiane, orientadora. II. Título.

CDU: 82.09

Dedico esta tese:

*À Alice, para sempre razão da minha existência e minha luz.
À minha família, Limas e Lopes, que representam negros e negras que carregaram
(carregam) em seus ombros anos de trabalho forçado, submissão e invisibilidade. Este título
de doutora (!) que ora alcanço é uma conquista de todos vocês e é histórica.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e às forças boas do universo que me impulsionaram e me iluminaram durante esses anos de estudo, permitindo que eu chegasse à conclusão desta jornada.

À minha família menor, Alice e Rodrigo, minha base e alento diário; e à minha família maior, manos Paulo, Juca, Doce, Maurício, cunhadas, sobrinhs e, especialmente, à minha mãe, Maria, símbolo de força, inteligência e paixão: muito obrigada pelo exemplo, pelo amor e por acreditarem que eu era capaz.

À minha orientadora, Fabiane Verardi, por me arrebataram para o mundo da Literatura Infantil e Juvenil, devido à grande leitora que é, e pela afetividade, compreensão e dedicação com que orientou esta pesquisa.

Aos professores Diana Navas, Ivania Aquino, Luis Francisco Fianco Dias, Márcia Barbosa e Thiago Valente, pela leitura atenta e pelas valiosas contribuições nas etapas de qualificação desta tese.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, especialmente à secretária Karine Castoldi, pela disponibilidade e atenção. Aos professores com quem realizei disciplinas – Barbara Hlibowicka-Węglarz, Ernani Freitas, Fabiane Verardi, Márcia Barbosa, Max Buttlen, Miguel Rettenmaier e Paulo Becker –, pelo aprendizado. À professora Márcia, em particular, por iluminar a definição final do meu tema de pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelos dois meses de bolsa concedidos.

Ao Instituto Federal do Rio Grande do Sul – IFRS, pelos três anos de afastamento total a mim conferidos, o que permitiu realizar minha formação com qualidade e tranquilidade: muito obrigada pela grande instituição que é e pela maneira humana e crítica com que tem conduzido seus processos de ensino, pesquisa e extensão.

Aos colegas de convívio do IFRS, Campus Ibirubá, atuais e de outros tempos, pela amizade e carinho; especialmente às colegas de área Lucilene Bender de Sousa e Carina Dartora Zonin, pelo carinho com que me receberam e pelas parcerias.

Aos colegas e amigos que fiz nesta jornada: ao Cristiano Oldoni, pela gentileza e por me fazer entender um pouquinho de análise do discurso; à Renata Andreolla, pela parceria e amizade; à Izandra Alves, pelos papos sobre leitura e pelo contagiante amor pela literatura que afeta a todos à sua volta; e ao Vinícius Linné, por ser esse cara incrível, o melhor e mais sensível escritor e professor que já conheci. Vocês são inspiração.

Aos governos Luís Inácio Lula da Silva (Lula) e Dilma Rousseff, responsáveis por uma revolução histórica na Educação do Brasil, ampliando as instituições públicas de ensino superior e permitindo um amplo acesso da população mais pobre. Entre esta, eu me incluo, como fruto de uma formação em nível de graduação e pós-graduação em instituição pública da rede federal e, atualmente, docente desta mesma rede. Meu muito obrigada!

“Como nos demais textos produzidos na e para a sociedade, a literatura de recepção juvenil traz um discurso que dialoga com outras manifestações textuais no conflito de vozes dessa sociedade, ou seja, ela não é um veículo à parte na sociedade, também está carregada de valores ideológicos e de conflitos sociais.”
(GREGORIN FILHO, 2011, p. 31)

“Como sabemos há muito tempo, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção.”
(BERNARDO, 2010, p. 9)

RESUMO

Esta tese se volta para o estudo da metaficção historiográfica em narrativas juvenis brasileiras contemporâneas. A escolha do nosso tema (metaficção historiográfica) e objeto de investigação (narrativas juvenis) levou em consideração o crescimento e a importância da literatura juvenil (LJ) no cenário atual, a qual tem atraído um número cada vez maior de estudos acadêmicos, assim como a recorrência do emprego de recursos metaficcionais na literatura de maneira geral e a presença da metaficção historiográfica entre as narrativas publicadas no período compreendido como Pós-modernidade (HUTCHEON, 1991). Assim, nosso objetivo geral de pesquisa foi verificar a ocorrência da metaficção historiográfica em narrativas juvenis contemporâneas brasileiras, considerando as especificidades do gênero LJ. Como objetivos específicos, tivemos: identificar como se configura a metaficção historiográfica nas narrativas juvenis; apontar os aspectos da metaficção historiográfica que mais se evidenciam nas obras analisadas; e avaliar como esse tipo de ficção pode ampliar o potencial formativo da obra juvenil. A pesquisa, de cunho bibliográfico e análise qualitativa, observou os seguintes procedimentos: 1) revisão bibliográfica pertinente à investigação; 2) seleção de um conjunto de narrativas juvenis produzidas durante o período abrangido pela pesquisa, obedecendo a critérios pré-estabelecidos; 3) estudo dos textos selecionados, identificando os aspectos da metaficção historiográfica mais recorrentes e sua relação com as especificidades do gênero LJ. A fim de melhor delimitar o *corpus* da pesquisa, selecionamos um conjunto de seis narrativas pertencentes à LJ brasileira como representativas do fenômeno investigado, as quais foram publicadas nas primeiras décadas do século XXI, estabelecendo o ano de 2017 como limite para nossa seleção. A presente pesquisa vem no sentido de dar continuidade e complementar as contribuições feitas por outros pesquisadores da área, ampliando esse olhar investigativo ao discorrer sobre textos que abarcam, em seu fazer ficcional, o fenômeno pós-moderno compreendido como metaficção historiográfica. As conclusões do estudo apontam para uma profícua união entre as características próprios da narrativa juvenil (elementos formativos) e recursos da metaficção historiográfica (intertextualidade, metaficcionalidade, recursos paródicos, releitura da narrativa histórica) no interior das obras em análise, elementos esses capazes de contribuir significativamente com os leitores em processo formativo.

Palavras-chave: Literatura juvenil. Narrativas juvenis brasileiras contemporâneas. Metaficção historiográfica. História. Ficção.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the study of historiographic metafiction in contemporary Brazilian juvenile narratives. The choice of our theme (historiographic metafiction) and research object (juvenile narrative) took into consideration the growth and importance of juvenile literature (JL) in the current scenario which has attracted an increased number of academic studies as well as the recurrence of the use of metafictional resources in the literature in general and the presence of historiographic metafiction in the narratives published in the period understood as Postmodernity (HUTCHEON, 1991). Therefore, our general research objective was to verify the occurrence of historiographic metafiction in contemporary Brazilian juvenile narratives, considering the specificities of the JL genre. The specific objectives were: to identify how the historiographic metafiction appears in the juvenile narratives; point out the aspects of historiographic metafiction that are most evident in the analysed books; and evaluate how this type of fiction may expand the formative potential of the juvenile literature. The research, of a bibliographic nature and qualitative analysis, observed the following procedures: 1) bibliographic review pertinent to the investigation; 2) selection of a group of juvenile narratives produced in the period covered by the research, according to the pre-established criteria; 3) study of the selected texts, identifying the most recurrent aspects of the historiographic metafiction and their relationship with the JL genre's specificities. In order to make a better delimitation of the research corpus, we selected a group of six narratives of the Brazilian JL as representative of the investigated phenomenon which were published in the first decades of the 21st century, establishing 2017 as the cutoff year of this selection. The present investigation intends to continue and complement the contributions made by other researchers in the field, expanding this investigative view when discussing juvenile narratives that encompass, in their fictional work, the postmodern phenomenon understood as historiographic metafiction. The conclusions of this study point to the meaningful union between the proper characteristics of juvenile narrative (formative elements) and the resources of the historiographic metafiction (intertextuality, metafictionality, parodic resources, reinterpretation of the historical narrative) within the analysed books, elements capable to significantly contribute to the readers in formative process.

Keywords: Juvenile literature. Contemporary Brazilian Juvenile narratives. Historiographic metafiction. History. Fiction.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Referência das obras selecionadas	85
----------------------------------------------------	----

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Quadro de representação dos gêneros literários 49
- Figura 2 - Quadro sobre a evolução dos gêneros literários segundo a idade do destinatário... 50

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBL	Câmara Brasileira do Livro
CELIJU	Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EF	Ensino Fundamental
EM	Ensino Médio
FNLIJ	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
IBBY	<i>Internacional Board on Books for Young People</i>
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
INL	Instituto Nacional do Livro
LIJ	Literatura Infantil e Juvenil
LJ	Literatura Juvenil
NNH	<i>Nueva Novela Histórica</i>
NRH	Novo Romance Histórico
PNBE	Programa Nacional Biblioteca da Escola
PNAIC	Pacto Nacional Alfabetização na Idade Certa
SNEL	Sindicato Nacional de Editores de Livros

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 DA JUVENTUDE E SUAS BENESSES: UMA LITERATURA PARA OS JOVENS.	24
1.1 Advento social da infância e da juventude: da invisibilidade à distinção.....	24
1.2 Juventude: um conceito plural.....	30
1.3 Literatura juvenil: um gênero em ascensão.....	37
1.4 Temas e formas da literatura juvenil contemporânea	48
1.5 Algumas aproximações entre juventude e literatura juvenil	57
2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E SEUS DESDOBRAMENTOS	59
2.1 Acercando-se do conceito: os meandros da metaficção	59
2.2 Uma leitura da ficção pós-moderna: a emergência da metaficção historiográfica	64
2.3 Problematização do conhecimento histórico: o fato como ficção e a ficção como	
fato	70
2.4 Romance histórico, metaficção historiográfica e novo romance histórico: algumas	
delimitações	75
2.4.1 Situando a metaficção historiográfica em relação ao romance histórico tradicional	
.....	76
2.4.2 Aproximações entre o novo romance histórico e a metaficção historiográfica	79
2.4.3 Amarrando as pontas.....	82
3 UM OLHAR SOBRE NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI	
EM BUSCA DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA.....	84
3.1 Aspectos da metaficção historiográfica e do novo romance histórico na construção	
ficcional de <i>Era no tempo do rei</i>	85
3.1.1 Do paratexto ao texto	86
3.1.2 Aspectos da carnavalização no interior da narrativa.....	90
3.1.3 Metaficcionalidade e intertextualidade como estratégias na criação ficcional.....	97
3.1.4 Caracterização do romance enquanto narrativa juvenil	105
3.1.5 Algumas considerações	110

3.2 Do fazer ficcional à leitura crítica do contexto social, histórico e político em <i>Um vampiro apaixonado na corte de D. João</i>	111
3.2.1 Do paratexto ao texto	112
3.2.2 A exploração dos recursos da linguagem na construção narrativa	114
3.2.3 Uma leitura crítica do contexto da vinda da corte	119
3.2.4 Algumas considerações	124
3.3 <i>Um quilombo no Leblon: a invenção da história não inventada</i>	127
3.3.1 Do paratexto ao texto	127
3.3.2 Da invenção à informação: o funcionamento da metaficção na construção da narrativa.....	130
3.3.3 Das personalidades históricas aos seres de ficção: (r)existência de um quilombo no Leblon	136
3.3.4 Algumas considerações	141
3.4 Recursos metaficcionais para (re)ler a história em <i>os Anjos contam histórias</i>	141
3.4.1 Do paratexto ao texto	142
3.4.2 Da história à ficção: uma invenção dos anjos.....	146
3.4.3 O embate da arte com o poder oficial	155
3.4.4 Algumas considerações	157
3.5 <i>A linha negra: entrelaçamento entre história e ficção</i>	158
3.5.1 Do paratexto ao texto	158
3.5.2 Percursos histórico-ficcionais: aproximações e oposições.....	161
3.5.3 Entre o romance histórico e a metaficção historiográfica: configurando a narrativa	164
3.5.4 Algumas considerações	170
3.6 A história da diferença e dos diferentes em <i>Minuano</i>	171
3.6.1 Do paratexto ao texto	172
3.6.2 Da ficção histórica à narrativa de formação	174
3.6.3 História e denúncia dentro do enredo ficcional	180
3.6.4 Algumas considerações	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	193

INTRODUÇÃO

Quando nos detemos para refletir sobre o caminho percorrido pela literatura infantil e juvenil (LIJ)¹ no Brasil nos últimos anos, avaliando pesquisas e panoramas sobre o assunto, encontramos um cenário bastante favorável. A LIJ cresceu muito quantitativamente, com números de produção e venda impressionantes, mas não só isso, a qualidade das obras literárias produzidas acompanhou proporcionalmente esse crescimento.

Nesse sentido, cremos que a leitura dos panoramas sobre o Brasil divulgados nas últimas edições do *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil e Juvenil*, uma publicação periódica da Fundação SM, pode nos servir como parâmetro para avaliarmos a trajetória da LIJ mais recentemente. De acordo com informações retiradas do site da Fundação², os *Anuarios* são publicações disponibilizadas pelas Edições SM desde o ano de 2004, cujo “livro inclui os dados mais importantes do setor na Espanha e Iberoamérica, [com] informação estatística, tendências, os êxitos do ano e todas as chaves para uma análise em profundidade do mundo da literatura infantil e juvenil”³. Até o ano de 2011, os *Anuarios* eram denominados *Anuario sobre el Libro Infantil y Juvenil*, posteriormente, a partir de 2012, foram designados como *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil*, momento a partir do qual, segundo esclarece a coordenadora da publicação, María Jesús Gil, passam a veicular

uma panorâmica da realidade deste setor e ser um instrumento de análise sobre tudo o que gira em torno da LIJ nos países em que a Fundação e o Grupo SM estão presentes: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Espanha, México, Porto Rico e República Dominicana. Como sempre, seguimos incluindo artigos sobre o estado da LIJ catalã, galega e basca.⁴ (GIL, 2012)

Em 2013, a publicação, até então lançada anualmente, sofreu uma nova mudança, passando a ser bianual. Na apresentação do *Anuario* de 2013, o diretor da Fundação SM, Leoncio Fernández Bernardo, explica a alteração na periodicidade da publicação, afirmando que “as modificações que experimenta o âmbito da literatura infantil e juvenil são constantes e

¹ Doravante, a expressão literatura infantil e juvenil será referida, neste trabalho, pela sigla LIJ.

² Disponível em: <<https://es.literaturasm.com/anuario-de-literatura-infantil-juvenil#gref>>.

³ Cf. original: “El libro incluye los datos más importantes del sector en España e Iberoamérica, información estadística, tendencias, los éxitos del año y todas las claves para un análisis en profundidad del mundo de la literatura infantil y juvenil.” (Salvo indicação, todas as traduções do original apresentadas nesta tese são nossas)

⁴ “[...] una panorámica de la realidad de este sector y será un instrumento de análisis sobre todo cuanto gira en torno a la LIJ en los países en los que la Fundación y el Grupo SM están presentes: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Puerto Rico y República Dominicana. Como siempre, seguimos incluyendo artículos sobre el estado de la LIJ catalana, gallega y vasca.”

permanentes, como todos os processos sociais, culturais e educativos. Mas sua percepção e análise requerem um tempo de maior duração do que o de um ano.”⁵ (2013, p. 5-6)

Os *Anuarios*, em suas últimas edições, têm contado com um artigo de um renomado pesquisador em LIJ que realiza um panorama crítico (indicando dados quantitativos e qualitativos, obras lançadas e premiadas, eventos na área, tendências, etc.) da LIJ de cada país abrangido pela publicação. No que se refere ao Brasil, do ano 2009 até 2017⁶, os seguintes pesquisadores publicaram panoramas sobre a LIJ: João Luís Ceccantini (2009, 2010, 2015 e 2017), Marisa Lajolo (2012) e Regina Zilberman (2013).

Tanto no texto que escreveu para o *Anuario* de 2009 quanto para o de 2010, João Luís Ceccantini inicia suas considerações chamando a atenção para o feito de um livro da literatura infantil (*O menino que vendia palavras*, de Ignácio de Loyola Brandão) ter ganhado, em 2008, na categoria Livro do Ano Ficção, o Prêmio Jabuti, outorgado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), o mais tradicional no contexto brasileiro, como um fato emblemático da importância da LIJ no atual panorama da produção editorial do país. A situação marginal verificada historicamente em relação à LIJ em nosso contexto estaria começando a mudar, “hoje existe um reconhecimento muito mais generalizado de que, além de constituir um fenômeno de peso no mercado [...], a literatura infantil e juvenil no país é coisa de ‘gente grande’, tem autonomia e compreende um número elevado de títulos da mais variada natureza, [...] de muito bom nível”⁷ (2009, p.114). No panorama de 2010, Ceccantini observa que, em 2009, por sua vez, levou o Jabuti, nas categorias Teoria/Crítica Literária e Livro do Ano Não Ficção, o livro *Monteiro Lobato: livro a livro*, organizado por ele juntamente com Marisa Lajolo, ratificando o prestígio da LIJ brasileira.

Para além dessas importantes premiações mais pontuais, o estudioso da área considera que o bom desempenho do setor no mercado editorial confirma o vigor da LIJ, uma vez que, nos anos de 2008 e 2009, “se asseguraram a diversidade e a qualidade da produção nacional,

⁵ “Las modificaciones que experimenta el ámbito de la literatura infantil y juvenil son constantes y permanentes como todos los procesos sociales, culturales y educativos. Pero su percepción y análisis requiere un tiempo de mayor duración que el de un año.”

⁶ Nos anos de 2004 a 2007, as publicações ficaram mais no âmbito da Espanha, não tendo sido publicado nenhum texto específico sobre a LIJ brasileira. Em 2008, o *Anuario* contou com um capítulo intitulado “La LIJ em Iberoamérica”, dentro do qual a chefe das Edições SM no Brasil, María Dolores Prades, apresentou um breve panorama sobre a situação do Brasil, o qual não trouxe dados mais aprofundados sobre a LIJ local, portanto optamos por não retomá-lo. Em 2011, houve uma edição do *Anuario* específica sobre a Espanha, não contando, portanto, com panoramas sobre a LIJ de outros países, incluindo o Brasil.

⁷ “[...] hoy existe un reconocimiento mucho más generalizado de que, además de constituir un fenómeno de peso en el [...], la literatura infantil y juvenil en el país es cosa de ‘gente grande’, tiene autonomía y comprende un número elevado de títulos de la más variada naturaleza, [...] de muy buen nivel.”

em moldes bastantes semelhantes ao dos últimos anos, cujo saldo foi avaliado, em diversas instâncias, como bastante positivo”⁸. (CECCANTINI, 2010, p. 80). Para se ter uma ideia, nesse sentido, Ceccantini (2009, p. 114) destaca que, de acordo com números divulgados pela CBL e o Sindicato Nacional de Editores de Livros (SNEL) sobre o ano de 2007, a LIJ quase se equiparava à literatura adulta em relação ao número de títulos em circulação no mercado, com 5.574 títulos do primeiro segmento para 5.202, do último. Em relação ao número de exemplares comercializados, a LIJ superou a literatura adulta, tendo sido vendidos 23.275.320 de livros da LIJ em comparação aos 21.967.730 exemplares da literatura adulta.

No panorama organizado para o *Anuario* de 2012, Marisa Lajolo também enfatiza o crescimento quantitativo da LIJ ao apontar que, nos anos de 2009 e 2010, respectivamente, 13,7% e 14,2% dos livros produzidos no Brasil voltaram-se a crianças e jovens, sendo que o Governo Federal foi o responsável pela aquisição mais generosa de obras, tendo aplicado, no ano de 2010, mais de um bilhão de reais em livros para o aparelho escolar. (2012, p. 69).

Sobre as premiações no setor, Lajolo observa que, para além de conferirem selo de qualidade ao autor, ilustrador e livro que premiam, também “sinalizam aspectos, elementos e características desejáveis em obras candidatas à premiação” (2012, p. 72). Nesse sentido, atenta para a multiplicação de categorias em prêmios distribuídos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção brasileira da *Internacional Board on Books for Young People* (IBBY). Categorias como Melhor Ilustração, Melhor Projeto Editorial, Livro de Imagem e Livro-Brinquedo sinalizam “a percepção da importância que aspectos sensoriais dos livros vêm assumindo na área de literatura para crianças e jovens” (p. 73). Chama a atenção ainda para o aumento de entidades que incluem livros voltados para crianças e jovens entre as obras às quais atribuem prêmios. Para a pesquisadora,

Esta pluralidade de entidades que se debruçam sobre a produção brasileira de literatura infantil e juvenil afirma [...] a importância que livros para crianças e jovens vêm assumindo não apenas no movimento editorial, mas no horizonte intelectual e artístico do Brasil. (LAJOLO, 2012, p. 74)

No artigo redigido para o *Anuario* de 2013, Regina Zilberman salienta a indicação como Livro do Ano e o recebimento do Prêmio Jabuti, na categoria Ficção, da obra *A mocinha do mercado central*, de Stella Maris Rezende, no ano de 2012. Também o livro *O vermelho amargo*, de Bartolomeu Campos de Queirós, recebeu o Prêmio São Paulo de Literatura no

⁸ “Se aseguraron la diversidad y la calidad de la producción nacional, en moldes bastante semejantes a los de los últimos años, cuyo saldo ha sido evaluado, en diversas instancias, como bastante positivo.”

mesmo ano. Ambos os títulos premiados, de Rezende e de Queirós, evidenciam, para Zilberman, o crescimento e a qualidade de obras e autores que se voltam a crianças e jovens no cenário nacional.

Ao comentar sobre as premiações no segmento da LIJ no Brasil, Zilberman destaca, no caso da FNLIJ, que são as editoras que inscrevem as obras, provenientes de seus catálogos e considerando o ano de publicação, o que permite que não apenas obras nacionais concorram ao prêmio; ao contrário, “traduções são avaliadas e prestigiadas, o que particulariza a premiação” (2013, p. 80). Além disso, a entidade considera obras de escritores falecidos e clássicos e, entre os autores brasileiros premiados, observa-se “a mescla entre a nova geração e nomes consagrados” (p. 80).

Na última parte de sua exposição, Zilberman comenta a produção e comercialização de livros no Brasil, abrangendo os anos de 2010 e 2011. Assim como havia feito Marisa Lajolo, no *Anuario* de 2012, neste também enfatiza-se o crescimento na produção de livros da LIJ no cenário nacional e a fulcral participação do Governo Federal como consumidor dessa produção, ao efetuar vultosas compras de livros para programas mantidos pelo Estado, com destaque para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). Conforme o texto,

A presença maciça do Estado foi confirmada ao final de 2012, quando o Ministério de Educação (MEC) divulgou a lista das 360 obras literárias selecionadas para o Programa Nacional Biblioteca [da] Escola (PNBE) de 2013. O orçamento previsto para a aquisição de 6,7 milhões de obras literárias, a serem distribuídas em 85,2 mil escolas públicas do Ensino Básico de todo país, alcança a cifra de 75 milhões de reais. (ZILBERMAN, 2013, p. 86)

Desses 360 livros, 180 foram destinados aos anos finais do Ensino Fundamental (EF), para leitores de 10 a 15 anos, e os outros 180, para os alunos do Ensino Médio (EM), com idades entre 15 e 18 anos. Tratou-se de um montante de 12,3 milhões de alunos do EF e 7,4 milhões de alunos do EM como potenciais leitores dessas obras.

Com relação aos dados do mercado editorial do Brasil no biênio 2013-2014, João Luís Ceccantini, no texto do *Anuario* de 2015, mais uma vez ressalta dados importantes no setor da LIJ. Os títulos nas modalidades infantil e juvenil publicados no país, considerando o ano de 2013, alcançaram um percentual de 16,28% do total de títulos, chegando a pouco mais de uma vez e meia o número de obras na literatura adulta, as quais totalizaram 10,81% (CECCANTINI, 2015, p. 88). Sobre os exemplares comercializados, os dados mostram que o número de obras da LIJ também ultrapassou significativamente o da literatura adulta. Para Ceccantini, tais números explicam-se, no contexto brasileiro, devido à mediação escolar da LIJ e ao fato de a

literatura adulta estar ainda muito atrelada à venda de *best-sellers*, inclusive muitas vezes também consumidos pelo público juvenil. Assim como verificado nos dados retomados dos panoramas anteriores, o pesquisador destaca a participação substancial do Governo Federal no bom desempenho do mercado editorial brasileiro, já que, graças à adoção de políticas para o livro e a leitura, as compras governamentais totalizaram quase um terço do total das compras de obras no país naquele período. Programas como o PNBE e o Pacto Nacional Alfabetização na Idade Certa (PNAIC), voltados, respectivamente, para o ensino básico como um todo e para as três primeiras séries da educação infantil em específico, impulsionaram enormemente a compra de livros infantis e juvenis, equipando e ampliando, com obras literárias, as bibliotecas escolares em todo o país.

Ceccantini dedica uma seção de seu panorama especialmente para comentar a produção geral da literatura juvenil (LJ)⁹ no Brasil no biênio 2013-2014, justificando que é esse segmento que vem crescendo a passos largos, seja do ponto de vista quantitativo, seja do qualitativo, nos últimos anos. Nesse sentido, para ele, o número de livros da LJ em circulação no país em 2013 (1.685) e o número de exemplares comercializados no período (20.315.473) expressam, por si mesmos, o crescimento do setor; mas não só isso como o aumento no número de lançamentos juvenis nacionais inscritos para a seleção anual da FNLIJ confirmam o vigor da LJ. (CECCANTINI, 2015, p. 110-111)

No panorama realizado para o *Anuario* de 2017, João Luís Ceccantini principia por divulgar e comentar os dados quantitativos do mercado editorial brasileiro no biênio 2014-2015, considerando o cenário preocupante que se apresentou no Brasil, a partir do ano de 2015, devido à grave crise econômica e especialmente política que se instalou entre nós, cujo ápice se configurou com o *impeachment*¹⁰ da presidenta Dilma Rousseff. Em termos gerais, destaca inicialmente a queda superior a 20% na variedade de títulos em circulação sofrida pelo segmento das obras em geral, dentro da qual estão colocados os livros da LIJ. Conforme Ceccantini, esse dado pode evidenciar um fortalecimento dos *blockbusters* literários, que têm se ampliado cada vez mais, e a diminuição “de títulos possivelmente mais originais e atrevidos, semeadores de ideias inovadoras, estimuladores de jovens talentos”¹¹ (2017, p. 93), que são, frequentemente,

⁹ Doravante, a expressão literatura juvenil será referida, neste trabalho, pela sigla LJ.

¹⁰ Esse foi o desfecho de um processo polêmico, classificado por muitos especialistas em ciências políticas como golpe de estado.

¹¹ “[...] títulos posiblemente más originales y atrevidos, sembradores de ideas innovadoras, estimuladores de jóvenes talentos [...]”.

vinculados a editoras pequenas, justamente as que mais sofrem em um estado de recessão do mercado editorial como o que então se apresenta.

Em 2015, conforme dados do texto, a variação negativa no conjunto de exemplares vendidos ao mercado foi de 8,2%, tendo sido vendidos cerca de 23 milhões de exemplares a menos do que no ano anterior. Porém, o maior impacto negativo foi em relação às compras governamentais precisamente no setor da LIJ, pois simplesmente não houve aquisições de livros literários (associados a programas como o PNBE e o PNAIC) pelo Governo Federal naquele ano, sob o argumento do agravamento da situação econômica do país, contrapondo-se ao ano de 2014, quando foram adquiridos mais de 34 milhões de exemplares de livros da LIJ pelo Governo. (CECCANTINI, 2017, p. 94-96)

Nem por isso, o pesquisador considera o cenário geral da LIJ negativo, pois ao apresentar e comentar um grande número de obras de excelente qualidade produzidas no período, ressalta que, apesar do caótico contexto brasileiro, o bom momento vivido pela LIJ nos últimos anos garantiu que os editores buscassem soluções inovadoras para viabilizar seus negócios e tanto a produção quanto a qualidade dessas obras não decaísse. (CECCANTINI, 2017, p. 124)

Como vimos, os dados retomados dos panoramas publicados nos *Anuarios* evidenciam o calibre alcançado pela LIJ brasileira de alguns anos para cá. Mais do que isso, de modo especial, as informações sublinhadas por Ceccantini nas duas últimas publicações nos dão uma amostra do quanto a LJ ganhou evidência devido ao seu crescimento e amadurecimento recentemente, o que fez com que muitas pesquisas se voltassem a este gênero em específico.

Dessa maneira, considerando o crescimento e a importância da LJ, a qual tem atraído um número cada vez maior de investigações acadêmicas, esta pesquisa se volta para o estudo da metaficção historiográfica em narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, com ênfase em obras divulgadas¹² no século XXI. A data-limite estipulada para a constituição do *corpus* desta pesquisa foi 2017, pois este foi o ano em que teve início a fase da redação destes resultados e seria complicado aumentar o *corpus* sempre que fossem divulgados novos dados relativos a narrativas juvenis passíveis de serem enquadradas dentro do nosso recorte investigativo. Entretanto, as obras selecionadas acabaram se restringindo a publicações divulgadas no período de 2008 a 2015. Ademais, a fim de melhor delimitar o *corpus* da pesquisa, selecionamos apenas

¹² A expressão “divulgadas” remete, neste trabalho, àquelas obras que apareceram como finalistas e vencedoras nas edições de 2001 a 2017 do Prêmio Jabuti e Prêmio FNLIJ ou foram mencionadas nas publicações de 2009 a 2017 do *Anuario Iberoamericano del Libro Infantil y Juvenil*, tratando-se, assim, de narrativas avalizadas dentro do período considerado em nossa pesquisa.

narrativas longas (romances e novelas juvenis), tendo sido deixadas fora da seleção narrativas curtas¹³.

Este estudo leva em conta ainda a existência das sistematizações realizadas por Larissa Cruvinel (2009), Gabriela Luft (2010) e Raquel Souza (2015) em suas pesquisas acadêmicas, as quais, de maneira competente, fizeram a análise de um grupo significativo de narrativas juvenis, apontando tendências de forma e conteúdo desse conjunto de obras publicadas neste século no Brasil. Também Nathalia Esteves (2011), embora com um enfoque mais específico, se debruçou sobre narrativas publicadas na primeira década deste século em busca de verificar como se dá a construção da identidade juvenil nesses textos. Esses estudos foram retomados e comentados no primeiro capítulo deste trabalho, quando abordamos as tendências da LJ atual. Nossa pesquisa vem no sentido de dar continuidade e complementar os apontamentos feitos pelas referidas pesquisadoras, ampliando esse olhar investigativo ao discorrer sobre narrativas juvenis que abarcam, em seu fazer ficcional, o fenômeno pós-moderno compreendido como metaficção historiográfica.

A escolha das obras levou em conta a repercussão crítica que obtiveram por terem se tornado finalistas e ganhadoras dos dois maiores prêmios literários que galardoam a ficção para a criança e o jovem no contexto brasileiro, a saber, o Prêmio Literário Orígenes Lessa O melhor para o jovem, atribuído pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), e o Prêmio Literário Jabuti, outorgado pela Câmara Brasileira do Livro (CBL); ou por receberem menção laudatória em edições do *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil* publicadas dentro do interstício considerado nesta pesquisa. É importante dizer ainda que as obras escolhidas para análise são representativas da ocorrência da metaficção historiográfica na LJ do período e contexto mencionados. Longe de esgotar o tema, essas narrativas nos dão uma mostra da potencialidade do fenômeno em estudo.

Como o enfoque deste trabalho é o estudo da ficção juvenil, estão sendo consideradas as narrativas que foram finalistas e ganhadoras do Prêmio Jabuti na categoria Juvenil e as obras premiadas na categoria Jovem pela FNLIJ. Em relação aos *Anuarios*, a escolha por tomá-los como material de referência decorre da importância de tais publicações no setor da LIJ em âmbito maior, considerando que o panorama sobre o Brasil divulgado nesses textos dialoga com dados de outros países iberoamericanos veiculados nessas produções.

¹³ Por narrativas curtas, compreendemos obras compostas de minicontos, contos e crônicas, cujas histórias narradas sejam independentes, sem que as narrativas constituam um enredo único.

Ao se voltar para o estudo da metaficção historiográfica entre as narrativas juvenis, esta pesquisa busca responder às seguintes problemáticas: A metaficção historiográfica tem aparecido como uma tendência nas narrativas juvenis lançadas contemporaneamente no Brasil? A presença de aspectos próprios da metaficção historiográfica em narrativas juvenis pode contribuir para a formação humana e crítica do leitor jovem? Em que medida a(s) forma(s) do fazer metafictional nesses textos se diferenciam ou não daquela(s) da literatura para adultos e por quê?

Partimos da hipótese de que embora essa não possa ser apontada como uma tendência da narrativa juvenil brasileira contemporânea, a exploração da metaficção e, particularmente, de aspectos da metaficção historiográfica, tem estado em voga na produção literária juvenil. Entre as tendências da narrativa juvenil contemporânea, verifica-se a notável presença da intertextualidade como parte de um amplo processo metafictional, assim como têm surgido inúmeras narrativas que, ao se apropriarem do discurso historiográfico, adentram o conceito de metaficção historiográfica, cunhado pela teórica canadense Linda Hutcheon (1991) para designar textos ficcionais que se apropriam criticamente da narrativa histórica. Esses recursos auxiliam no processo formativo e crítico do público-alvo dessa categoria literária.

Assim, o presente estudo justifica-se diante da constatação de que o uso de recursos metafictionais constitui um traço da arte contemporânea, sendo a literatura uma das áreas que mais recebem essa influência e, nesse sentido, julgamos válido investigar a ocorrência desse fenômeno na narrativa juvenil. Confirmando esse direcionamento, Gustavo Bernardo, na obra *O livro da metaficção* (2010), propõe um estudo crítico sobre a metaficção, analisando diferentes produções artísticas em que se pode verificar a ocorrência deste fenômeno. Bernardo define a metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contando a si mesma” (2010, p. 9), ressaltando que foi Willian Gass quem cunhou o termo metaficção (*metafiction*) para designar os novos romances americanos do século XX, os quais, ao subverter os elementos narrativos canônicos, fundam um jogo intelectual com a memória literária, ou um diálogo entre ficções. Nesse sentido, metaficção seria um tipo de ficção que se funda no próprio processo de elaboração de ficções.

Nas duas últimas décadas do século XX, estudiosos da literatura, especialmente alguns norte-americanos¹⁴, identificaram uma tendência na produção literária, mormente em forma

¹⁴ Cf. Willian Gass (1970), Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1980; 1988), David Lodge (1992), Seymour Menton (1993), entre outros.

narrativa, de apresentar obras que ficcionalizam a própria ficção, ou seja, que recriam, recuperam, reconstruem universos ficcionais, propondo uma reflexão sobre o fazer ficcional dentro da própria ficção, estabelecendo um diálogo constante com o leitor e evidenciando sempre uma consciência ativa de que seus textos são ficção e não uma tentativa de retratar a realidade. De maneira mais específica, alguns autores se detiveram na análise de obras que se apropriam de episódios/acontecimentos e personagens históricos, tomando-os como matéria de ficção, quase sempre por meio de uma revisão irônica. Linda Hutcheon – como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo desta tese – foi pioneira no estudo deste tema, propondo o termo “metaficção historiográfica” para identificar essas produções.

No contexto brasileiro e nos restringindo ao universo da LJ, os estudos de Alice Áurea Penteado Martha (2011) e Gabriela Luft (2010) destacam, entre as tendências da produção contemporânea no gênero, as linhas de romance histórico e de intertextualidade, dentro das quais se evidencia, em maior ou menor grau, o emprego de recursos metaficcionais na construção narrativa. A primeira tendência, designada como romance histórico, tem aparecido por vezes como uma releitura crítica de períodos/episódios históricos e do percurso de grandes vultos da história. Na segunda, identificada por intertextualidade, verifica-se um processo metalinguístico amplo que se realiza por meio de diferentes recursos como a citação, a referência, a paráfrase, a paródia, etc., os quais, no conjunto, apontam para um fenômeno linguístico maior, recorrente na cultura e na arte pós-modernas, chamado metaficção. Nesse processo, verifica-se ora a reflexão sobre o fazer ficcional, ora a reflexão sobre a história enquanto fenômeno essencialmente linguístico, ora a associação entre ambas, evidenciando, neste caso, a presença da chamada metaficção historiográfica.

Assim, na presente pesquisa, temos como objetivo geral verificar a ocorrência da metaficção historiográfica em narrativas juvenis contemporâneas brasileiras, considerando as especificidades do gênero LJ. De maneira mais específica, visamos: identificar como se configura a metaficção historiográfica nas narrativas juvenis; apontar os aspectos da metaficção historiográfica que mais se evidenciam nesses textos; e avaliar como esse tipo de ficção pode ampliar o potencial formativo da obra juvenil.

Como aporte teórico para a nossa pesquisa, contamos com estudos sobre juventude de autores como Philippe Ariès, Pierre Bourdieu, Mario Margulis e Marcelo Urresti e Antônio Groppo; voltados à LJ, apoiamo-nos em textos de Teresa Colomer, Jaime Padrino, Pedro Cerrillo, Regina Zilberman, Marisa Lajolo, João Luís Ceccantini e Alice Áurea Penteado Martha; sobre metaficção, metaficção historiográfica, pós-modernidade e revisão da narrativa

histórica, fundamentamo-nos em textos de Patricia Waugh, Gustavo Bernardo, Linda Hutcheon, Seymour Menton e Hayden White.

A pesquisa é, portanto, de cunho teórico e a análise do *corpus*, qualitativa. O estudo observa os seguintes procedimentos: 1) revisão bibliográfica pertinente à investigação; 2) seleção de um conjunto de narrativas juvenis produzidas durante o período abrangido pela pesquisa, obedecendo a critérios pré-definidos; 3) estudo da metaficção historiográfica entre esses textos, identificando os aspectos mais recorrentes e sua relação com as especificidades do gênero LJ.

No primeiro capítulo, resgatamos o momento do surgimento da infância, a partir do seu reconhecimento social, para chegarmos a uma abordagem sociológica da juventude¹⁵. Entendido como o público preferencial da LJ, consideramos fundamental delimitar quem são os jovens, que lugar ocupam, que fatores sociais perpassam a juvenildade e, portanto, quais são os diferentes modos de ser jovem. Essa compreensão do juvenil permite, por sua vez, uma aproximação teórica e conceitual da literatura à qual se cola este qualificativo. Considerado ainda um campo literário incipiente, a LJ se fortalece, ocupando um espaço cada vez maior e mais importante do mercado editorial, entre os críticos e nos ambientes educativos. Assim, ao abordarmos as especificidades de um e de outro campo, da juventude e da LJ, propomos algumas aproximações entre essas duas categorias no sentido de reunir elementos que nos permitam analisar a narrativa juvenil contemporânea em busca da metaficção historiográfica enquanto processo de criação ficcional que delinea esse gênero.

No segundo capítulo, centramo-nos no estudo da metaficção enquanto fenômeno estético autorreferente emergido no contexto pós-moderno em direção à compreensão do conceito de metaficção historiográfica, de maneira particular. Refletir sobre a metaficção historiográfica, em sua relação com a pós-modernidade, nos é fundamental por constituir nosso foco de investigação, já que intentamos justamente o levantamento de narrativas juvenis contemporâneas – publicadas dentro de um determinado recorte temporal e avalizadas por algumas instituições, conforme esclarecido linhas atrás – nas quais se possa verificar a presença da metaficção historiográfica. Identificados os traços que marcam tais textos, buscamos relacioná-los com o específico da LJ.

Para delimitar o *corpus* do terceiro capítulo, realizamos a leitura de obras juvenis em forma narrativa finalistas e premiadas em concursos promovidos pela CBL e pela FNLIJ, além

¹⁵ Consideramos como equivalente a este o termo adolescência, dado que, jovem e adolescente são tomados como sinônimos neste trabalho quando utilizados para referir o público-alvo preferencial da LJ.

daquelas mencionadas nos *Anuarios*. Depois dessa leitura, selecionamos um conjunto de seis obras como objeto de análise deste estudo, o qual compõe-se das seguintes narrativas juvenis: *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*, de Ruy Castro (vencedora do Prêmio FNLIJ de 2007); *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, de Ivan Jaf (mencionada no *Anuario* de 2009); *Um quilombo no Leblon*, de Luciana Sandroni (finalista do Prêmio Jabuti de 2012); *Os anjos contam histórias*, de Luiz Antonio Aguiar (finalista do Prêmio Jabuti de 2013); *A linha negra*, de Mário Teixeira (vencedora do Prêmio Jabuti de 2015) e *Minuano*, de Tabajara Ruas (finalista do Prêmio Jabuti de 2015). Após a análise formal e temática das obras, organizamos uma sistematização das características observadas ao longo deste estudo a fim de indicar como a metaficção historiográfica se configura entre a LJ na contemporaneidade, participando da especificidade do gênero.

1 DA JUVENTUDE E SUAS BENESES: UMA LITERATURA PARA OS JOVENS

Se é correto dizer que a LJ visa preferencialmente a um público, dado o seu qualificativo, então, para iniciarmos uma discussão teórica e conceitual sobre essa categoria literária, é preciso que antes delimitemos esse público. Faz-se necessário pensar como os jovens foram e são vistos, que lugares ocuparam e ocupam, de onde falam e por que é importante produzir um tipo de literatura/arte/cultura que os atenda em suas particularidades.

Nesse sentido, cabe lembrar que em dado momento as sociedades foram sendo estruturadas por recortes etários, organizando-se em pelo menos dois momentos: infância e vida adulta. Entretanto, a forma de organização social que encontramos hoje, na qual as sociedades, em sua grande maioria, apresentam faixas etárias de acordo com as diferentes fases do desenvolvimento humano, denominando-as de infância, adolescência, juventude, idade adulta e velhice, não foi sempre uma realidade, não se tratando, portanto, de uma condição dada por si mesma. Tais recortes e categorias foram sendo construídas e sofrendo variações históricas e sociais, tornando-se necessário, para refletir sobre o que é juventude, partir da “desnaturalização” desse conceito.

1.1 Advento social da infância e da juventude: da invisibilidade à distinção

Considerado um texto basilar sobre o tema, a obra *História social da criança e da família*, de Philippe Ariès, publicada pela primeira vez no Brasil em 1978, permite-nos fazer um pequeno resgate da organização das sociedades modernas e contemporâneas por faixas etárias e fases de desenvolvimento, algo que será denominado em diversos textos da literatura sociológica por “cronologização do curso da vida”. Em seu estudo, Ariès (2011) observa que a sociedade e, por consequência, a arte medieval desconheciam a infância ou não tentavam representá-la até por volta do século XII. Assim sendo, para os homens dos séculos X e XI, a infância era apenas uma fase de transição, que não valia a pena ser representada e que logo era esquecida. Nesse período, quando aparecia uma representação da criança, esta não passava da imagem de um homem em tamanho reduzido.

De acordo com Ariès, somente por volta do século XIII surge a primeira representação da criança mais próxima do sentimento moderno: a imagem de um anjo como um rapaz muito jovem, uma espécie de ajudante sacerdotal. Seguiu-se a essa, outras de cunho religioso, com a

representação do menino Jesus e de Nossa Senhora menina, e o tema da infância sagrada se ampliaria durante o século XIV. Nessas primeiras representações da infância, destacam-se os aspectos ingênuos e graciosos das crianças. Da iconografia religiosa da infância, irá resultar, nos séculos XV e XVI, uma representação leiga da criança, nesse primeiro momento representada em meio a um grupo familiar ou na multidão e, a partir do século XVII, sozinha, por si mesma.

Ariès nota ainda que a indiferença com relação às características próprias da infância até o século XIII pode ser percebida não apenas pela análise da iconografia, mas também pelo exame das vestimentas das crianças da época. Assim que deixavam os cueiros, usados na primeira idade, as crianças passavam a usar as mesmas roupas dos homens e das mulheres de sua convivência. Esse quadro começa a mudar somente em fins do século XVI e no século XVII, quando as crianças passam a ter um traje diferenciado em relação aos adultos. Entretanto, a particularização da infância se restringiu por muito tempo aos meninos e aconteceu apenas nas famílias burguesas ou nobres. As meninas continuaram a ser vestidas como mulherzinhas (pequenas mulheres) logo depois de deixarem os cueiros, assim como os trajes das crianças do povo se confundia com os dos adultos de sua classe, sem nenhuma distinção. De toda maneira, a diferenciação dos trajes das crianças a partir do final do século XVI marca um momento importante na formação do sentimento de infância: nesse período, “o costume decidiu que a criança, agora reconhecida como uma entidade separada, tivesse também seu traje particular.” (ARIÈS, 2011, p. 38).

Outra questão importante destacada por Ariès, nesse processo de construção do “sentimento da infância”, é a da sexualidade. Hoje, não abordar assuntos sexuais na frente de crianças é uma espécie de regra moral da sociedade contemporânea, porém isso não era uma realidade à sociedade medieval. A criança, que inicialmente vivia em um ambiente em que prevalecia o despudor, foi assumindo gradualmente a imagem de inocência que atualmente lhe é atribuída. Surgem, por volta do século XV, os primeiros moralistas e educadores que começam a observar o comportamento sexual das crianças e a criar regulamentos que descreviam como deveria ser a conduta dos adultos (pais, tutores, serviçais, etc.) em relação aos pequenos. Começa-se então a se condenar determinadas práticas, como a masturbação e a ereção, mesmo sem ejaculação, a coabitação na mesma cama entre adultos e crianças, a troca de carícias *in nudo* durante brincadeiras e outras situações, etc. Nesse sentido, esses primeiros moralistas “[estudaram] o comportamento sexual das crianças com o objetivo de ajudar os confessores, para que estes despertassem em seus pequenos penitentes – de 10 a 12 anos de idade – um sentimento de culpa”. (ARIÈS, 2011, p. 80)

Essa questão avança e, no final do século XVI e especialmente durante o século XVII, são inúmeros os educadores que iriam impor definitivamente suas concepções a respeito da infância, buscando proteger as crianças de uma convivência perniciosa com os adultos. Uma nova noção se impõe a partir de então: a da inocência infantil. Passou-se a ver a criança como um ser frágil e puro, essa pureza como um reflexo divino. Ao mesmo tempo, a educação das crianças aparece como obrigação primordial, multiplicando-se as instituições educacionais. Surgem nesse momento alguns princípios gerais que não mais deixarão de ser seguidos, em especial o de que não se pode deixar a criança sozinha em momento algum, de que ela precisa ser vigiada e cuidada, mas essa vigilância deve ser feita com doçura, para não intimidá-la. O sentido da inocência infantil implica, desse modo, uma dupla atitude moral em relação à infância: “preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada – quando não aprovada – entre os adultos; e fortalecê-la, desenvolvendo caráter e razão”. (ARIÈS, 2011, p. 91)

Quanto à construção do sentimento da infância, portanto, destacam-se dois momentos. No final do século XIV e século XV, a ingenuidade, graça e gentileza da criança fazem dela uma fonte de relaxamento para o adulto, surgindo a chamada “paparicação”. Entretanto, os moralistas e educadores do final do século XVI e do século XVII esboçam sérias críticas à paparicação infantil, por entender que era preciso educar as crianças, através do interesse psicológico e da preocupação moral. Então, esses dois sentimentos: a paparicação, surgido no seio familiar, e a preocupação com a educação e a moral, advindo do meio externo, através dos educadores e moralistas, irão se unir para dar as bases da educação das crianças da sociedade pré-moderna.

Com relação aos estabelecimentos de ensino, Philippe Ariès (2011) também adverte que a sociedade medieval ignorava a diferenciação dos alunos por idade. Ainda no século XV, os mestres se dirigiam a um público heterogêneo em termos de idade. Essa situação começa a se modificar com a reconfiguração do colégio enquanto instituição nova, não mais voltada exclusivamente aos religiosos, mas como local de ensino também de leigos. Paralelo à nova configuração do colégio, evolui o sentimento das idades e da infância. Desde o início do século XV, começou a divisão da população escolar por classes de mesma capacidade. Mais tarde, ainda no mesmo século, passou-se a designar um professor especial para cada um desses grupos, que eram mantidos ainda em um ambiente comum. Finalmente, as classes e seus professores foram isolados. Essa distinção indicava uma conscientização da particularidade da infância e da juventude e de que no interior dessas existiam várias categorias. Porém a preocupação

específica com a idade não foi a inquietação inicial, mas sim com o grau de conhecimento (nivelamento) do alunos.

Dessa maneira, o processo de organização e separação das classes e idades escolares ocorreu gradualmente do século XV em diante e ainda no século XVII separava-se apenas a primeira infância, que ia até os 9 ou 10 anos, da idade escolar, que começava nessa faixa etária. Ao não frequentar a escola, a primeira infância era isolada em relação às demais etapas, porém a partir daí não havia uma preocupação em separar os alunos por idades, sendo comum que crianças de 10 a 14 anos, adolescentes de 15 a 18 e rapazes de 19 a 25 frequentassem a mesma classe escolar. Isso ocorreu até o final do século XVIII. Não se sentia a necessidade de separar a segunda infância da adolescência ou da juventude. Aliás, essas duas últimas categorias continuavam a ser confundidas, e só se separariam no final do século XIX, quando há a difusão, junto à burguesia, do ensino superior. Ainda assim, conforme nos esclarece Ariès (2011), a diferença principal entre essa nova instituição de ensino surgida a partir do século XV e a escola existente na Idade Média é a introdução da disciplina escolar. As crianças e os jovens passam a ser cada vez mais controlados e disciplinados. A escolaridade, antes dirigida a crianças, mas também a adultos, sem muita distinção de idade, passa a ser cada vez mais voltada à educação de crianças e jovens.

Se a infância ganha espaço na iconografia a partir dos séculos XV e XVI, sua representação se liga por sua vez à vida familiar, à intimidade ainda desconhecida da “vida em família”. Ao longo do século XVI e século XVII, as cenas familiares tornam-se abundantes na iconografia, com ênfase na representação das idades da vida, do nascimento à velhice. Na representação da família, a unidade é assegurada pela presença da criança em torno da qual todos se reúnem. O sentimento da infância se confunde então com o sentimento de família que também emerge nos séculos XV, XVI e se assenta com vigor durante o século XVII. Trata-se, entretanto, da família conjugal, oposta à ideia de linhagem da Idade Média: esta era a união por laços de sangue de pessoas de diferentes gerações e graus de parentesco; aquela, o estreitamento de laço entre o casal e seus descendentes diretos, isto é, pais e filhos. (ÀRIES, 2011)

Também se fortalece a influência religiosa sobre a família. Primeiro com a festa de São Nicolau que reúne as famílias para troca de presentes, algo que sobrevive até hoje através da figura do Papai Noel, um símbolo do Natal. Depois com o tema do *benedicite*, a oração dita à mesa na hora das refeições. Na ausência de um religioso, tornou-se costume que a criança menor fizesse a oração, evidenciando uma promoção da infância no sentimento da família. No final do século XVI, a cena do *benedicite* tornou-se uma das mais populares na iconografia. Para Ariès (2011, p. 150), esse tema iconográfico “evocava e associava numa síntese três forças

afetivas: a religiosidade, o sentimento da infância (a criança menor) e o sentimento da família (a reunião em torno da mesa)”.

O fortalecimento do sentimento da família acaba transformando práticas comuns da Idade Média. Para as famílias medievais, era tradição mandar as crianças, inclusive as provindas das altas classes sociais, passar uma temporada em casas estranhas para um período de aprendizagem, que se associava à execução de serviços variados, inclusive tarefas domésticas. A criança medieval aprendia pela prática, ou seja, a educação se fazia através da aprendizagem. São desse período (por volta dos séculos XIV e XV) os diversos manuais de civilidade que irão circular muito ainda nos séculos XVI e XVII, livros esses destinados a ensinar a crianças e jovens as regras de cortesia, regras de moral e artes de agradar e amar, a fim de iniciá-los na vida em sociedade. Os manuais de civilidade precedem e se associam à escola na transmissão do conhecimento, passando a ser gradualmente substituídos por tratados de educação dirigidos a crianças e jovens, especialmente na segunda metade do século XVII. Nesses compêndios, “não se trata mais de registrar os hábitos dos adultos para as crianças ou outros adultos ignorantes, e sim de instruir a própria família sobre seus deveres e suas responsabilidades, e de aconselhá-la em sua conduta com relação à criança.” (ARIÈS, 2011, p. 177)

Nesse processo de construção e evolução do sentimento da família, Ariès destaca que a diferença central entre a família pré-moderna e a família moderna é o nível de sociabilidade de ambas. Enquanto nos séculos XVI e XVII, a casa ainda era uma extensão da sociedade, sendo espaço de reuniões, com quartos compartilhados, etc.; no século XVIII, percebe-se uma nova organização da casa que dá uma inédita particularidade à família: cada vez mais procura-se manter a sociedade a distância com o fim de preservar a intimidade familiar. A família moderna separa-se cada vez mais do mundo, restringindo-se ao solitário grupo dos pais e seus filhos; e as crianças – e, conseqüentemente, também os adolescentes e jovens – passam a ser o centro do interesse da família. Como já observado em relação à formação do sentimento da infância, também essa evolução da família medieval à moderna se limitou por muito tempo às famílias nobres e burguesas e aos artesãos e lavradores ricos. As crianças – e os adolescentes e jovens – pobres eram precocemente afastadas dos pais e obrigadas a trabalhar, o que fez com que ainda no século XIX um grande número de famílias pobres vivesse como as medievais. Porém esse sentimento da família moderna surgido no século XVIII se estendeu cada vez mais a outras classes e “a quase toda a sociedade, a tal ponto que as pessoas se esqueceram de sua origem aristocrática e burguesa”. (ARIÈS, 2011, p. 189).

Integrando o processo de construção do sentimento da infância e da família, transcorre paulatinamente a cronologização do curso da vida e, embora na segunda metade do século XVII

o sentimento da infância estivesse mais fortalecido na sociedade ocidental, Ariès (2011) observa que ainda não havia uma clara demarcação entre o que fosse infância e adolescência ou juventude e fase adulta. Permanecia uma ambiguidade entre as duas primeiras fases da vida, de um lado; e uma categoria que se denominava juventude, de outro, a qual abarcava indivíduos saídos da infância até aqueles prestes a entrar na chamada velhice.

Nesse viés, ao abordar o tema da juventude, Luís Antonio Groppo (2000) observa que a cronologização do curso da vida e a homogeneidade etária atendem às necessidades de uma civilização que se transforma e, distinguindo-se da sociedade medieval, constrói esferas sociais regidas por critérios independentes de particularismos e parentescos, os quais evocam relações sociais universalistas. Assim sendo,

a busca da coincidência entre idade social e “natural” pode ser vista como uma resposta à necessidade das sociedades modernas de estabelecerem um critério geral, objetivo e científico para a aplicação universalista do direito civil, criminal, eleitoral, para as ações do Estado e de outras instâncias na criação do mundo escolar e das instituições disciplinares, para o estabelecimento de um mercado de trabalho fundado no indivíduo livre [...]. Tais ações fazem parte do processo de racionalização das esferas da vida. (GROPPO, 2000, p. 276-277)

Tendo avançado a passos lentos e se fortalecido durante o século XIX, especialmente com o aval de ciências médicas, em áreas como a medicina, a psicologia e a psiquiatria, e das ciências sociais, a consciência da juventude tornou-se um fenômeno geral e banal somente após a Primeira Guerra, momento a partir do qual a adolescência começa se expandir cada vez mais, deixando para trás a infância e para a frente a maturidade.

Para Ariès (2011), a evolução da adolescência foi acompanhada de uma involução da velhice, até o seu “desaparecimento” no século XX. Se nos séculos XVI e XVII, o velho era visto como uma figura decrépita e risível; no século XIX, ele se torna o ancião respeitável pela sua sabedoria e prudência; e, no XX, a figura do velho não mais existe, sendo substituída pela do senhor ou senhora “de certa idade” ou “muito conservado(a)”. A partir desse momento, “a ideia tecnológica de conservação substituída a ideia ao mesmo tempo biológica e moral da velhice”. (ARIÈS, 2011, p. 16).

Notamos, a partir do que foi retomado do estudo de Philippe Ariès (2011), que a afirmação do sentimento da infância foi fundamental para definir também o lugar da adolescência e da juventude. A partir do reconhecimento social destas duas últimas como etapas da vida, essa ideia avança de tal maneira que, em determinado momento, especialmente a partir do século XX, ser jovem passa a ser, mais do que um período de transição entre a infância e a vida adulta, uma atitude e, nesse sentido, começa a se sobrepor às demais etapas da vida, sendo

“vendido” como um estado de espírito, uma fase ideal e pujante da vida. Como veremos na sequência, isso gera algumas consequências para a vida moderna e contemporânea.

1.2 Juventude: um conceito plural

Entendemos que, dado o nosso objeto de pesquisa constituir-se de obras da LJ, é importante uma abordagem do termo juventude como um conceito plural a fim de melhor compreender o juvenil implicado nessa literatura. Nesse sentido, nesta seção propomos uma aproximação do conceito de juventude enquanto signo, para além de signo (implicando uma base biológica/física e uma sociocultural) e enquanto lugar social, apresentando-o à luz de diferentes reflexões de estudiosos sociais.

Nessa perspectiva, Pierre Bourdieu, no texto “A ‘juventude’ é só uma palavra”, publicado em 1983, nota que o estabelecimento dos limites entre a juventude e a velhice foi objeto de manipulação no período da Idade Média, mediante uma sociedade que desejava postergar ao máximo o momento de fazer a sucessão de bens às próximas gerações. Ao reforçar que a divisão da sociedade por idade (assim como por sexo ou classe) acaba por impor limites e produzir uma ordem em que cada um deve ocupar o seu lugar, lembra que “a juventude e a velhice não são dadas, mas construídas socialmente na luta entre os jovens e os velhos”. (BOURDIEU, 2003, p. 113).

Em suas reflexões, o sociólogo francês aborda a juventude como signo, explorando o caráter polissêmico do termo, isto é, os seus diversos significados de acordo com o contexto social em que é utilizado. Destaca, assim, que é necessário, antes de tudo, evitar a sua naturalização devido a uma aproximação conceitual atravessada pelo senso comum. Salienta que não existe apenas uma juventude, no sentido de que o conceito em si não abrange as diferentes realidades dos jovens. Para ele, comprovar isso é bastante fácil, basta que comparemos as condições de vida de pelos menos duas “juventudes”: a dos jovens que já trabalham e sofrem “as imposições, que só a solidariedade familiar pode atenuar um pouco, do universo econômico real”, e a dos jovens que apenas estudam e vivenciam “as facilidades de uma economia quase lúdica de assistidos, assente no subsídio, com refeições e alojamento baratos, títulos de acesso a preços reduzidos para teatro e cinema, etc.”. Dessa maneira, colocar sob o mesmo conceito universos completamente distintos seria um “formidável abuso de linguagem”. (BOURDIEU, 2003, p. 153)

Bourdieu (2003) observa também que a transformação sofrida pelo sistema escolar no século XX teve forte influência sobre as juventudes. A partir desse momento, as diferentes

juventudes passaram a ter a possibilidade de frequentar o ensino secundário (e posteriormente o ensino superior), antes reservado à burguesia e à nobreza, e a vivenciar, mesmo que por um curto período, a condição da adolescência: este estatuto temporário de “nem criança, nem adulto”. Essa vivência em separado, gratuita, propiciada pelo período de escolarização, torna-se “uma experiência decisiva porque basta para provocar uma ruptura mais ou menos profunda com o que ‘é óbvio’” (BOURDIEU, 2003, p. 155), ou seja, com aquilo que fazia com que o filho do mineiro, por exemplo, quisesse ir para a mina, sem ao menos se questionar se poderia ou não fazê-lo. A partir de então, ao vivenciar a condição de estudante, os jovens das diferentes classes passam a compartilhar aspirações comuns. Entretanto, muitas vezes ocorrem desajustes entre as aspirações provocadas pelo sistema escolar e as reais oportunidades dos jovens, conforme esclarece Bourdieu:

[...] quando os filhos das classes populares não estavam no sistema, o sistema não era o mesmo. Há a desvalorização pelo simples efeito da inflação e, ao mesmo tempo, também pelo fato de se modificar a “qualidade social” dos detentores dos títulos. Os efeitos da inflação escolar são mais complicados do que se costuma dizer: devido ao fato de que os títulos sempre valem o que os seus detentores valem, um título que se torna mais frequente torna-se por isso mesmo desvalorizado, mas perde ainda mais seu valor ao se tornar acessível a pessoas sem “valor social”. (BOURDIEU, 2003, p. 156-157)

Remetendo a esses sistemas de aspirações, está o chamado conflito geracional. Bourdieu alerta que o conflito de gerações pode não passar de “conflitos entre sistemas de aspirações constituídos em idades diferentes” (2003, p. 159), ou que “se consumarão de fato através das pessoas ou dos grupos de idade constituídos em torno de relações diferentes com o sistema escolar.” (p. 161).

Em uma provocação ao texto de Bourdieu, Mário Margulis e Marcelo Urresti (2008) se propõem a pensar o conceito de juventude para além da sua condição de signo no ensaio “*La juventud es más que una palabra*”. Os autores concordam com Bourdieu que é preciso evitar o automatismo do emprego das categorias etárias sem que se pense nas diferentes condições em que se encontram grupos da mesma faixa etária. Os jovens dos setores médios e altos costumam ter acesso a alguns signos sociais que constituem a chamada juventude, os quais, na sua grande maioria, não estão acessíveis às classes populares. Tais signos – relacionados com o corpo, a vestimenta, um estilo de vida mais livre, etc. –, ao se tornarem passíveis de serem adquiridos por adultos que querem estender no tempo a sua juvenilização, convertem-se em mercadorias. Essa condição juvenil alcançada por aqueles que estão em posição social privilegiada é o que os autores chamam de “moratória social”. No entanto, evitando centrar-se apenas nesse aspecto

social, consideram importante pensar a juventude como algo que possui uma base material vinculada à idade: existe um modo de estar no mundo, de se colocar em relação à temporalidade – especialmente em relação à velhice, à doença e à morte – que só nos é permitido graças a um capital temporal que denominam de “moratória vital”, o qual independe da condição social e relaciona-se apenas com a faixa etária. Assim, na definição da juventude, é preciso considerar uma faceta física ou biológica, relacionada com o corpo e a cronologia; e um nível “significativo”, que se move na esfera sociocultural. (MARGULIS; URRESTI, 2008).

Os ensaístas destacam ainda outros fatores implicados numa abordagem sociológica de juventude. Assim como Bourdieu (2003), também mencionam entre esses fatores a problemática das gerações, que é quando a idade biológica é processada pela história e pela cultura. A geração relaciona-se com a época em que cada indivíduo se socializa, de maneira que os indivíduos de uma mesma geração compartilham códigos comuns. Em contrapartida, a convivência dentro de um mesmo grupo de indivíduos de gerações distintas frequentemente gera problemas de comunicação, que vão desde pequenos conflitos até abismos de desencontros. Logo ser jovem não depende somente de uma faixa de idade, como característica biológica, nem de uma classe social a que se pertence e da possibilidade de se acessar a uma moratória, uma condição de privilégio, mas também de uma questão geracional, da circunstância cultural que emana de ser socializado com códigos diferentes, o que distancia os mais novos das gerações mais antigas, provocando, inclusive, conflitos geracionais. Esses conflitos explicam-se, conforme Margulis e Urresti, porque “[...] cada geração se apresenta nova ao campo do vivido, possuidora de seus próprios impulsos, de sua energia, de sua vontade de orientar suas forças e de não reiterar fracassos, geralmente é cética acerca dos adultos, cuja sensibilidade e julgamentos tendem a subestimar.”¹⁶ (2008, p. 4)

Margulis e Urresti também relacionam o conceito de juventude com gênero, ou seja, com um corpo que é processado pela sociedade e pela cultura. Para eles,

A juventude não é independente do gênero: é evidente que em nossa sociedade, o tempo transcorre para a maioria das mulheres de uma maneira diferente que para o grosso dos homens, a maternidade implica uma mora diferente, uma urgência distinta, que altera não somente o corpo, mas também afeta a condição sociocultural da juvenilização.¹⁷ (MARGULIS; URRESTI, 2008, p. 9)

¹⁶ “[...] cada generación se presenta nueva al campo de lo vivido, poseedora de sus propios impulsos, de su energía, de su voluntad de orientar sus fuerzas y de no reiterar los fracasos, generalmente es céptica acerca de los mayores, cuya sensibilidad y sistemas de apreciación tiende a subestimar.”

¹⁷ “La juventud no es independiente del género: es evidente que en nuestra sociedad, el tiempo transcurre para la mayoría de las mujeres de una manera diferente que para el grueso de los hombres, la maternidad implica una

Dessa maneira, a condição de juventude, tanto no que se refere ao crédito social quanto ao vital, é diferente para um homem jovem de classe alta e para uma mulher de sua classe, e se distingue ainda mais se comparada a de uma mulher de classe popular. O homem pode usar melhor o excedente de tempo de que dispõe, enquanto a mulher tem essa possibilidade reduzida, e mais ainda se pertencer à classe popular. Os autores destacam que, para as mulheres dos setores populares, os modos de realização passam quase que exclusivamente pela maternidade, já que não possuem outras expectativas. Essa situação muda um pouco quando falamos das mulheres de classe média ou alta, cujos horizontes de expectativa se ampliam, havendo outras perspectivas que competem com a maternidade por seu tempo e energia, como carreira profissional, artística ou intelectual.

Encaminhando suas discussões, os ensaístas afirmam:

A juventude é uma condição que se articula social e culturalmente em função da idade – como crédito energético e moratória vital, ou como distância frente à morte –, com a geração a que se pertence – enquanto memória social incorporada, diferencial de experiência de vida –, com a classe social de origem – como moratória social e período de retardo [para ingressar na vida adulta] –, com o gênero – segundo as urgências temporais que pesam sobre o homem ou a mulher –, e com a condição familiar – que é o marco institucional em que todas as outras variáveis se articulam.¹⁸ (MARGULIS; URRESTI, 2008, p. 10)

Por conseguinte, ao alegarem que a juventude não é somente um signo, Margulis e Urresti (2008) querem dizer com isso que o conceito não pode ser reduzido aos atributos juvenis. As modalidades sociais de ser jovem dependem, pelo menos, da idade, da geração, do crédito vital, da classe social, do marco institucional e do gênero. Se a moratória social se relaciona com certas faixas etárias, é mais provavelmente encontrada entre classes médias e altas do que em classes populares e mais notória em homens do que em mulheres, existem outras variáveis que influenciam a condição de juventude, também acessível às classes populares, ainda que sem tanto acesso ao “juvenil” vendido pelas mídias de massa.

mora diferente, una urgencia distinta, que altera no sólo al cuerpo, también afecta a la condición sociocultural de la juvenilización.”

¹⁸ “La juventud es una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad – como crédito energético y moratoria vital, o como distancia frente a la muerte –, con la generación a la que se pertenece – en tanto que memoria social incorporada, experiencia de vida diferencial –, con la clase social de origen – como moratoria social y período de retardo –, con el género – según las urgencias temporales que pesan sobre el varón o la mujer –, y con la ubicación en la familia – que es el marco institucional en el que todas las otras variables se articulan.”

Assim, sendo a juventude uma condição multifacetada, para José Machado Pais (1990), a questão central que se coloca para os estudiosos da juventude é a de que é preciso explorar menos as possíveis similaridades entre os jovens ou grupos de jovens do que as diferenças entre eles. Dessa maneira, caberia mais falar em juventudes (no plural) do que em uma única juventude. Essa tem sido uma tendência dentro dos estudos sociológicos. O emprego de juventude(s), no plural, é utilizado para dar conta da diversidade abarcada pelo termo. Como destaca Luís Antonio Groppo (2000, p. 16), trata-se de “uma representação e uma situação social simbolizada e vivida com muita diversidade na realidade cotidiana”, em virtude da sua combinação com outras situações sociais e diferenças culturais, étnicas, regionais, etc. Assim, “à juventude ideal e primitivamente construída – urbana, ocidental, branca e masculina – outras juventudes vieram (ou tentaram) juntar-se – rurais, não-ocidentais, negras, amarelas, mestiças, femininas, etc.” (p. 16). Groppo observa que essas diferenças e pluralidades têm se intensificado contemporaneamente, de maneira que, mesmo entre agrupamentos em que haja coincidência étnica, de classe, gênero e localidade, por exemplo, ocorrem construções de identidades juvenis diferentes, conforme os símbolos e estilos adotados por cada grupo.

Essa pluralidade de sentidos e de representações própria da juventude esbarra em questões críticas, apontadas por Groppo (2016), existentes na concepção de juventude que perpassa documentos oficiais que visam assegurar os direitos dos adolescentes e jovens contemporaneamente. Uma primeira é que embora esses documentos e a legislação que os ampara reconheçam a adolescência e a juventude como direitos, eles pecam por propor uma delimitação da faixa etária por antemão, o que “deixa de lado muito da complexidade e diversidade assumidas pela condição juvenil.” (GROPPO, 2016, p. 10). Para o autor, a “naturalização” das categorias etárias, especialmente a juventude, não produziu homogeneidade no tecido social, ao contrário, agravou desigualdades já existentes. Assim, para diminuir esse impacto, é necessário “correlacionar a juventude com outras categorias sociais, como classe social, nacionalidade, região, etnia, gênero, religião, condição urbana ou rural, momento histórico, grau de ‘desenvolvimento’ econômico etc.” (GROPPO, 2016, p. 12). Ao fazer o cruzamento da categoria juventude com outras categorias sociais e condicionamentos históricos, é possível perceber que o que existe são grupos juvenis múltiplos e diversos, ainda que etariamente homogêneos, e não uma única juventude.

Outro tópico levantado por Groppo (2016) relaciona-se com o que ele denomina “dialética da juventude”. Para Groppo, a dialética da juventude deriva-se de dois impasses principais. O primeiro é que, no processo de modernização, as sociedades forjaram diversos grupos juvenis. Inicialmente, de fins do século XVIII ao início do século XX, aqueles tutelados

pelos adultos (como as escolas, internatos, casas de correção, grupos de juventude de igrejas, de partidos políticos, etc.) e posteriormente, na segunda metade do século XX, as próprias universidades e o mercado de consumo juvenil. Esses grupos e instâncias de socialização, por sua vez, “criam a ‘realidade’ social em que indivíduos com idades semelhantes vivem próximos, convivem juntos, ou, no caso do mercado de consumo, pensam e se comportam de modo semelhante”; ao mesmo tempo, a convivência forçada desses grupos de indivíduos lhes possibilitou “criarem identidades, comportamentos e grupos próprios e alternativos às versões oficiais” (GROPPO, 2016, p. 15). Isso gerou uma condição dialética entre a institucionalização das juventudes e a possibilidade de sua autonomia. Essa postura inconformista que produz a dialética da juventude pode assumir tons progressistas, mas também conservadores. Groppo traz como exemplos disso as revoltas juvenis dos anos 1960 e o fortalecimento da juventude nazi-fascista após os anos 1935, respectivamente. De toda forma, a condição juvenil associa-se sempre a uma relação experimental com o presente, e isso resulta em outra maneira de abordar a dialética da juventude. Conforme já aludido por Margulis e Urresti (2008), as juventudes tendem a valorizar mais as vivências do imediato e a espontaneidade, considerando secundária, ou mesmo inútil, a experiência acumulada pelos mais velhos. No entanto, dizer que a juventude valoriza a experimentação em detrimento da experiência não significa dizer que ela é “irresponsável”, no sentido negativo do termo, mas que

esta condição tende a fazer com que os jovens valorizem ideologias que enfatizam a “vivência”, a espontaneidade, a ação imediata. Deste modo, é possível dizer que a força e a fraqueza das juventudes modernas advém desta condição de relação experimental com a realidade presente. Esta condição contém o perigo da desvalorização de experiências acumuladas e comprovadas racionalmente. Mas, por outro lado, contém a possibilidade de que se conteste aquilo que parecia imutável ou de (falso) valor absoluto. (GROPPO, 2016, p. 18-19)

Essa última abordagem da chamada “dialética da juventude” irá implicar o conflito de gerações e relaciona-se, por sua vez, com a questão da “moratória vital”, também proposta por Margulis e Urresti (2008), esta como uma condição peculiar à juventude, que independe de outros fatores que não etários ou físico-biológicos.

Essa abordagem da adolescência e juventude nos leva a percebê-las como categorias culturais social e historicamente construídas, as quais não podem ser compreendidas como condições naturais de existência, ainda que haja grupos etariamente homogêneos. Assim, torna-se necessário pensar o adolescente e o jovem levando em conta os condicionamentos pessoais, familiares e sociais que marcam a sua existência. Lembremos que a complexidade da condição humana, inclusive no que se refere ao momento de amadurecimento de cada pessoa, dificulta o

estabelecimento de critérios (especialmente temporais) para delimitar quem é adolescente ou jovem.

Atualmente, em nosso país, vigoram dois estatutos que amparam legalmente os direitos e as condutas relativas aos adolescentes e jovens brasileiros: o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), cuja versão atual foi criada pela Lei Federal 8.069, de 13/07/1990, e alterada pela Lei 13.812, de 19/03/2019; e o Estatuto da Juventude: atos internacionais e normas correlatas, que passou a vigorar por meio da Lei 12.852, de 05/08/2013. O ECA delimita como adolescente o indivíduo com no mínimo doze e no máximo dezoito anos de idade. A lei dispõe sobre a proteção integral da criança e do adolescente e compreende que, conforme o artigo 3º, a eles devem ser asseguradas, por meios legais, “todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.” (BRASIL, 1990, p.19). O Estatuto da Juventude, por sua vez, estabelece como limites etários da pessoa jovem as idades mínima de quinze e máxima de vinte e nove anos, reforçando que aos adolescentes entre quinze e dezoito anos deve ser aplicado primordialmente o disposto no ECA e, excepcionalmente, as suas próprias disposições, quando estas não conflitarem com aquele.

Atentamos que, por um período de três anos, os indivíduos são, legalmente, adolescentes e jovens ao mesmo tempo, evidenciando o quanto são nebulosas essas fronteiras. Ademais é importante destacar que o estabelecimento da idade de início e final da juventude tem apresentado certa flexibilidade de um país para outro ou de um documento para outro. Exemplo disso é que, em 1985, a Assembleia Geral das Nações Unidas definiu como jovens as pessoas com idades entre quinze e vinte e quatro anos.

De ambos os estatutos, interessa-nos verificar qual a concepção de adolescência e de juventude que perpassa esses documentos oficiais, estabelecendo um diálogo com a retomada da literatura sobre o tema que apresentamos no sentido de compreender tais conceitos. Observamos que os documentos consideram a adolescência uma “condição peculiar” (BRASIL, 1990, p. 20) de desenvolvimento humano e o jovem “um sujeito de direitos universais, geracionais e singulares” (BRASIL, 2013, p. 26). Nesse sentido, enfatizam que os direitos dos adolescentes e dos jovens devem ser resguardados, e que isso implica não discriminá-los por suas condições de ordem pessoal, familiar ou social, tais como origem, orientação sexual, etnia ou cor, local de moradia, deficiência, condição econômica, religião ou crenças, etc., algo que aparece em texto de redação muito semelhante no artigo 3º do ECA (BRASIL, 1990, p.19) e no artigo 17 do Estatuto da Juventude (BRASIL, 2013, p. 29). Notamos que, ao reconhecer e orientar sobre a não discriminação do adolescente e do jovem em virtude dessas diversas

singularidades, os documentos – tanto o ECA quanto o Estatuto da Juventude – aceitam implicitamente que eles não podem ser compreendidos a partir de um ponto de vista universalista, sendo necessário levar em conta aspectos pessoais e sociais que permeiam a sua existência.

Se juventude é uma condição plural, perpassada por diversos fatores de ordem bio-físico-psico-histórico-social, reconhecidos inclusive por instâncias oficiais, então é preciso perguntar que implicações isso terá na especificidade do gênero LJ, cujo qualificativo demarca o público preferencial ao qual se endereça. Com isso em mente, damos seguimento a esta discussão buscando estabelecer algumas relações entre a juventude e a LJ, em um esforço por melhor compreender esta literatura.

1.3 Literatura juvenil: um gênero em ascensão

A existência de um crescente mercado editorial voltado ao público juvenil como consumidores de literatura é uma realidade inegável na atualidade, haja vista, só para darmos um exemplo, o grande sucesso das recentes sagas e seus mais diversos desdobramentos em produtos culturais que conquistam jovens leitores em todo o mundo. Também é uma realidade a existência de inúmeras ações, projetos e programas de instituições governamentais e não-governamentais que incentivam, propõem e mantêm atividades de apoio à leitura entre crianças, adolescentes e jovens. A indústria editorial tem se inserido nesse contexto, investindo na publicação de obras literárias que se voltam para o público juvenil – abordando temas de seu interesse, com projetos gráficos primorosos –, as quais circulam na escola e em outros espaços de consumo dessa literatura.

Entretanto, se constatamos que a LJ, enquanto fenômeno editorial é um fato, ao traçarmos um percurso histórico, veremos que o seu surgimento e afirmação enquanto gênero literário é recente. Como vimos no estudo de Ariès (2011), foi somente no século XVIII que se consolidou a ideia de que as crianças (e por extensão os adolescentes e os jovens) eram diferentes dos adultos em suas necessidades e que por isso requeriam atenção e cuidado especiais. Nesse período, de imposição dos valores burgueses sobre os aristocráticos, em cujo cerne está a concepção moderna de família, a criança passou a ser considerada um elemento fundamental do núcleo familiar. A partir de então, teve início um processo de educação moral das crianças.

Pedro Cerrillo e César Sánchez (2006), referindo-se ao surgimento da LIJ no contexto europeu, lembram que, a partir do reconhecimento da infância como um período especial e

diferenciado da vida, entendeu-se que as crianças necessitavam de um ensino particularizado e, dessa maneira, começou-se a editar e escrever livros específicos para elas. Esses primeiros textos que entraram em circulação não possuíam um caráter popular, pois eram dirigidos aos privilegiados social e economicamente, apresentando claras intenções didáticas e pedagógicas. A intenção principal dessa primeira literatura para a infância não era entreter e maravilhar, mas educar e instruir. Nas palavras de Cerrillo e Sánchez (2006, p. 9): “O didatismo e as tendências moralizantes se adunaram quase por completo na literatura que se escrevia para crianças nas últimas décadas do século XVIII, até o ponto que é muito difícil encontrar uma só obra escrita para as crianças que não se enquadre nessa corrente.”¹⁹

No Brasil, conforme estudo pioneiro de Marisa Lajolo e Regina Zilberman sobre o tema, publicado em 1984, a literatura infantil, enquanto sistema regular e autônomo, surge no final do século XIX, pouco antes da proclamação da República, sendo endereçada especialmente às escolas, constituindo-se de histórias modelares, com uma representação estereotipada das crianças. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 31-32). Entretanto, é somente na segunda metade do século XX, com o crescimento do mercado editorial, que a literatura voltada para a infância se fortalece. Nos anos 1960, importantes instituições voltadas à LIJ surgem no país, entre elas a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ, 1968) e o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (CELIJU, 1973). Nos anos 1970, o Instituto Nacional do Livro (INL), fundado em 1937, começa a co-editar um grande número de obras infantis e juvenis. A grande mobilização, especialmente do Estado, em apoio às entidades envolvidas com o livro e a leitura provocou a reação do mercado editorial e a literatura infantil tornou-se um nicho promissor, atraindo inclusive autores já consagrados, como Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985)

Várias obras voltadas ao público jovem foram publicadas após a década de 1960, mas estas ainda não eram designadas como LJ, integrando ou constituindo uma espécie de subgênero da literatura para a infância. Notemos que, já naquele contexto, se fortalecem as obras em formato de séries para atender à necessidade da produção editorial. Também é desse período o surgimento de uma renovação nas temáticas da literatura infantil, a qual passa a abordar temas

¹⁹ “El didactismo y las tendencias moralizantes se adueñaron casi por completo de la literatura que se escribía para niños en las últimas décadas del XVIII, hasta el punto de que es muy difícil encontrar una sola obra escrita para los niños que no se encuadre en esa corriente.”

considerados tabus ou impróprios para crianças, tais como: separação conjugal, preconceito, amadurecimento sexual, repressão social, marginalização dos idosos, etc. Nas palavras de Lajolo e Zilberman (1985, p. 126), a partir desse momento, “submergiu [...] o compromisso do livro infantil com valores autoritários, conservadores e maniqueístas”. Com autores como Ruth Rocha, Lygia Bojunga Nunes, Joel Rufino dos Santos, Ana Maria Machado, entre outros, surge uma narrativa infantil moderna, com um texto que se quer libertário. Os livros produzidos nesse período também já confirmam uma tendência que irá se consolidar a partir de então, qual seja, a ênfase nos aspectos gráficos, inclusive com o aparecimento de obras em que o visual torna-se o centro e não mais uma ilustração ou reforço de significados relacionados com o verbal.

Avançando dessa rápida retomada histórica para uma compreensão conceitual da LIJ, Cerrillo e Sánchez assim a concebem:

A LIJ é, antes de tudo e sobretudo, literatura, sem – em princípio – adjetivos de nenhum tipo; se se adiciona “infantil” ou “juvenil” é pela necessidade de delimitar uma época concreta da vida do homem que, na literatura, está marcada pelas capacidades dos destinatários leitores e, em menor medida, por gostos e interesses leitores muito concretos, assim como por suas possibilidades de recepção literária. Porém a LIJ não é, nem pode ser, somente a que é escrita deliberadamente para crianças [e jovens]; é também aquela que, sem ter as crianças [e jovens] como destinatários únicos ou principais, eles a tenham feito sua com o passar do tempo. [...] Suas peculiaridades e particularidades se vão percebendo e consolidando pouco a pouco, porém a linguagem em que se expressa é coincidente com a da literatura em geral.²⁰ (CERRILLO; SÁNCHEZ, 2006, p. 17)

Os pesquisadores espanhóis, ainda que enfatizem o caráter de literatura (pura e simplesmente) da LIJ, reconhecem que o qualificativo demarca o seu especial endereçamento a um público que vivencia uma época muito particular da vida, marcada por algumas especificidades. Isso não significa que essa literatura, enquanto expressão linguística (e, especialmente, metafórica e simbólica), deva se diferenciar em relação à literatura em geral. Para eles, a fim de que seja reconhecida como Literatura, com maiúscula, a LIJ não pode prescindir da universalidade de suas mensagens ou da beleza de sua linguagem, embora

²⁰ “La LIJ es, ante todo y sobre todo, literatura, sin – en principio – adjetivos de ningún tipo; si se le añade “infantil” o “juvenil” es por la necesidad de delimitar una época concreta de la vida del hombre que, en literatura, está marcada por las capacidades de los destinatarios lectores, y, en menor medida, por gustos e intereses lectores muy concretos, así como por sus posibilidades de recepción literaria. Pero LIJ no es, ni puede ser, solamente la que es escrita deliberadamente para niños; es también aquella que, sin tener a los niños como destinatarios únicos o principales, ellos la han hecho suya con el paso del tiempo. [...] Sus peculiaridades y particularidades se han ido percibiendo y consolidando poco a poco, pero el lenguaje en el que se expresa es coincidente con el de la literatura en general.”

intencione se dirigir a leitores cujo processo formativo está em andamento. Nessas primeiras definições propostas por Cerrillo e Sánchez (2006), é possível entender que a especificidade da LIJ não reside na linguagem nela empregada (mais rica ou menos rica; mais literária ou menos literária), mas nos temas que aborda e na forma como se apresenta em virtude do leitor a quem se dirige. Nesse sentido, a linguagem da LIJ pode apresentar alguns traços formais característicos como marcas de oralidade, informalidade, vocabulário mais corrente na fala das crianças e jovens, etc.

Teresa Colomer (2003), por sua vez, nos lembra que por muito tempo houve uma polêmica em torno da existência ou não de uma literatura especificamente infantil (e juvenil) e, caso existindo, se ela teria um caráter literário. Assim, até a década de setenta do século XX, a crítica voltada à LIJ se dividiu em dois grupos: alguns autores procuraram “estabelecer uma hierarquia literária e um *corpus* canônico dos *melhores livros*, a partir de critérios [...] baseados em análises da qualidade literária”; outros, reagiram a isso, e “se propuseram a atender primordialmente ao êxito dos livros entre seus destinatários crianças e adolescentes, reivindicando uma avaliação a partir da experiência dos *livros que agradam às crianças*.” (COLOMER, 2003, p. 46, *italico no original*). A tensão entre esses dois polos de entendimento nunca chegou a se desfazer, uma vez que o problema que tem se colocado para a LIJ se resume em “como selecionar os livros de maneira que exijam um esforço de interpretação, mas sem que esta literatura se torne distante para aqueles que se supõe sejam seus destinatários.” (p. 47)

Dessa maneira, se inicialmente a crítica se inclinou pela qualidade literária, aos poucos foi ganhando força a importância de incluir o destinatário na avaliação dos textos. A partir da década de 1970, houve uma nova formulação dos pressupostos teóricos sobre a LIJ, a qual passou a ser considerada como um “campo literário” específico. Abandonou-se a discussão teórica sobre o grau de qualidade literária do campo e passou-se então a procurar definir os traços específicos da literatura para crianças (e jovens). Vários autores buscaram estabelecer as características próprias do gênero, tais como “o protagonismo de crianças e jovens, a flexibilidade especial das possibilidades dos acontecimentos narrados, determinados elementos recorrentes nas tramas (a prova, a viagem através do tempo, golpes de sorte e formas distintas de iniciação à idade adulta), etc.” (COLOMER, 2003, p. 51). Assim, a partir desse debate iniciado nos anos 1980, assistiu-se ao abandono progressivo de uma postura de confronto para um caminho mais produtivo “em direção à delimitação e fundamentação ‘positiva’ dos parâmetros teóricos de um *corpus* literário definido por seu receptor ideal.” (p. 53).

Delimitando a abordagem, Jaime Padrino (2005), no ensaio “*Vuelve la polémica: ¿Existe la literatura juvenil?*”, estabelece algumas reflexões sobre o reconhecimento da LJ

como categoria específica. Assim como verificamos em Cerrillo e Sánchez (2006), Padrino também inicia por alertar para o perigo de produzir uma literatura que busque tão somente “adaptar-se a tão particular momento da idade evolutiva”²¹ (PADRINO, 2005, p. 59), o que pode transgredir os limites autênticos do literário e descambar em uma literatura “mais marginalizada do que marginal, de criações que participam de algum modo do caráter do literário, mas não de forma plena”²² (p. 59). Para Padrino, o traço mais determinante da LJ não reside na complexidade da própria criação ou em traços estilísticos específicos, senão na temática abordada em função do público para quem se dirige. Esse, no seu entendimento, constitui um aspecto importante e igualmente temerário, pois a adaptação temática, por vezes forçada, ao público jovem leva muitas vezes ao predomínio de situações e comportamentos tipificados em uma parte considerável dessas criações. Nesse sentido, pode-se “falar de uma narrativa absorvida pelos destinatários jovens – narrativa *light* [...] – e de uma narrativa penetrável²³, mais enriquecedora, onde é difícil estabelecer uma certa diferenciação com aquela de autêntico caráter adulto”²⁴ (PADRINO, 2005, p. 63). Buscando, então, uma delimitação conceitual da LJ, Padrino observa que, a fim de evitar ou romper com qualquer marginalização relativa a essa literatura, é preciso reivindicar a especificidade do destinatário e não das criações literárias. Em consonância com esse entendimento, adverte:

Portanto, ao avaliar a literatura juvenil, [...] devemos considerar, antes de tudo, as condições de transmissão e difusão da obra literária: mecanismos para a aquisição do livro, importância da formação de hábitos leitores prévios, a possibilidade de acesso a outras formas de transmissão ou difusão literária, a necessidade de uma aproximação ou de uma orientação, de uma crítica informativa e o grau de desenvolvimento das habilidades linguísticas desses receptores.²⁵ (PADRINO, 2005, p.67)

²¹ “[...] adaptarse a tan particular momento de la edad evolutiva”.

²² “[...] más marginada que marginal, de unas creaciones que participan de algún modo del carácter de lo literario, pero no de forma plena”.

²³ De acordo com Jesualdo (1978, p. 31), “há uma literatura que é inteiramente absorvida pela criança e outra na qual ela apenas penetra.” A primeira, pode adaptar-se à criança e se cristalizar pela repetição; a segunda, exige um maior esforço de compreensão, rompe com a limitação do que é totalmente conhecido, transportando a criança para “mundos de mais alto esforço mental e sensitivo, acrescentando novos aspectos de um conhecimento, satisfazendo de maneira mais ampla a sua experiência”.

²⁴ “[...] hablar de una narrativa *absorbida* por tales destinatarios – narrativa *light* [...] – y de una narrativa *penetrable*, más enriquecedora, donde es difícil establecer una cierta diferenciación con aquella de auténtico carácter adulto”.

²⁵ “De ahí que a la hora de valorar la literatura juvenil, [...] debamos considerar, ante todo, los condicionamientos en la transmisión y difusión de la obra literaria: mecanismos para la adquisición del libro, importancia de la formación de hábitos literarios previos, la posibilidad para el acceso a otras formas de la transmisión o difusión literaria, la necesidad de un acercamiento de una orientación, de una crítica informativa y el grado de desarrollo de las habilidades lingüísticas en esos receptores.”

Nesse sentido, a construção da base social do jovem – estando aí o papel da família, da escola, a necessidade de esforços institucionais em favor da biblioteca escolar, entre outros –, torna-se determinante.

Pedro Cerrillo (2015) reforça essa discussão ao relacionar a complexidade da definição da LJ com as características inerentes ao seu público. Considerando a dificuldade que perpassa o estabelecimento de limites cronológicos para a adolescência e a juventude, observa que, na prática, o reconhecimento da adolescência como uma etapa da vida só veio a ocorrer no final da Segunda Guerra, pois antes disso o aligeiramento do ingresso no mercado de trabalho fazia com que se passasse da infância diretamente à juventude. Ressalta ainda que, na passagem da adolescência à juventude, por volta dos quinze anos, o ser humano acessa um estado de maturidade que lhe permite o início da leitura plena, chamada de fase estético-literária. Trata-se de um período de grandes mudanças, nos mais diversos sentidos, quando o jovem começa a se aproximar das leituras de maneira diferente da criança, realizando leituras mais complexas, que “lhe exigirão [...] maior esforço, relacionado com o domínio expressivo e compreensivo da língua e com o desenvolvimento de sua competência leitora.”²⁶ (CERRILLO, 2015, p. 213). Nesse período, a necessidade de selecionar textos para compor o *corpus* de leituras para o público de adolescentes e jovens tem evidenciado um problema recorrente, com condutas opostas: de um lado, eleger livros de fácil leitura e rápida empatia; de outro, não renunciar a leitura dos clássicos, por mais difíceis que estes pareçam (vimos que Colomer também observa esse fato). Para Cerrillo, os jovens devem ler livros de comprovada qualidade literária, que lhes proponham desafios linguísticos, pois, caso contrário, isso poderá dificultar o seu acesso a outras leituras não diferenciadas pela idade de seus destinatários.

Cerrillo adverte ainda que, se a LJ pode ganhar o qualificativo de periférica, por se dirigir a um público específico, ela se distingue da infantil, por sua vez, devido a certa independência em relação à mediação do adulto. Ao mesmo tempo, a LJ recebe a influência dos grupos, pois se criam modas (sagas, séries, trilógias) que se impõem em alguns grupos durante certo tempo, sendo uma literatura mais suscetível a mudanças ou à incorporação de modas, “já que os gostos ou interesses de seus leitores variam com rapidez”.²⁷ (CERRILLO, 2015, p. 214)

²⁶ “[...] le exigirán una lectura de más esfuerzo, que está relacionado con el dominio expresivo y comprensivo de la lengua y con el desarrollo de su competencia lectora.”

²⁷ “[...] ya que los gustos o interese de sus lectores varían con rapidez.”

Raquel de Souza (2015), em sua pesquisa de doutoramento, também evidencia o entendimento de que a especificidade da LJ reside no seu destinatário. A pesquisadora afirma que a LJ ganha autonomia em relação à literatura infantil especialmente da década de 70 em diante, quando aquela passa a constituir um “subgrupo à parte, com selos editoriais, coleções, séries e autores especializados no público jovem” (SOUZA, 2015, p.16). Para ela, isso parece ser uma das consequências do fenômeno sociocultural contemporâneo relativo à maior visibilidade da adolescência como fase específica de desenvolvimento biológico, psíquico e social do ser humano (fenômeno para o qual vimos atentando ao longo deste capítulo). Coadunado com isso, constrói-se um discurso sobre a adolescência que movimenta a mídia e a indústria cultural, surgindo assim um novo nicho de mercado. Logo, o envolvimento da literatura infantil (e juvenil) com a pedagogia, quando de seu surgimento, e com o mercado em seguida, conduz, em um primeiro momento e a partir de uma análise mais superficial, à descrença quanto à sua qualidade enquanto literatura esteticamente bem elaborada. O que Souza (2015) observa, nesse sentido, e que a faz querer se aprofundar numa investigação sobre a LJ em específico, é que a presença maciça dessa literatura em feiras, bienais e eventos diversos, assim como nas estantes de livrarias, não deixa dúvida sobre a sua existência enquanto realidade editorial. Da mesma maneira, os grandes investimentos governamentais em livros da LJ para atender determinados níveis de ensino, além do fato de muitas obras se organizarem por temas transversais e apresentarem fichas de ensino ou espaços em sites de editoras com orientações didáticas para o trabalho com esses textos em sala de aula, não deixa dúvida também sobre a sua existência enquanto realidade pedagógica/institucional. Contudo, sua realidade literária propriamente dita ainda gera muita discussão e está em processo de consolidação. Dessa maneira, no entendimento da pesquisadora, cabe investigar esse campo ainda incipiente, verificando a qualidade e a recepção de obras literárias endereçadas ao público juvenil.

Ampliando o debate, Souza (2015) nota ainda que mesmo aqueles que defendem que a LJ seja uma realidade apenas editorial reconhecem que existe um modo de ler que se relaciona com a adolescência – lembremos a noção de “moratória vital”, proposta por Margulis e Urresti (2008), os quais alegam que a juventude é um momento de grande energia vital e de curiosidade pelo desconhecido. Assim sendo, comunga da ideia de outros estudiosos da área, a exemplo de Cerrillo e Sánchez (2006) e Padrino (2005), de que a especificidade da LJ está no seu destinatário, não na qualidade literária em si, ou seja, o critério usado para distinguir obras adultas de qualidade da chamada subliteratura é o mesmo que o das obras juvenis, qual seja, o rendimento estético. Assim, em sua pesquisa, Souza elege como parte do seu *corpus* de análise obras de autores que produzem ficção juvenil e cujo projeto de escrita literária julga que

consiste na assunção deste destinatário: “cada um deles converterá esse leitor em elemento da estrutura narrativa de forma diferenciada” (SOUZA, 2015, p. 24). Ainda, na sua opinião, a LJ não é diferente da literatura voltada ao público adulto no que concerne à sua participação na problemática relativa à noção de cânone e ao impossível alheamento total das produções artísticas frente aos meios de comunicação de massa e à indústria cultural, pois, sendo também produto cultural, a literatura sofre influência desse novo contexto.

Destarte, Souza (2015) acredita que a noção de sistema literário melhor se adequa à tentativa de uma caracterização da LJ, pois leva em conta diferentes elementos que compõem esse sistema, como autor, obra e público e, conseqüentemente, todo um conjunto de fatores que interferem na produção e recepção da obra literária. Na ponta desse sistema, e sem o qual a obra não existe, está o leitor. No caso da LJ, a pesquisadora entende que é por meio do leitor adolescente, do destinatário, que é possível reivindicar a sua especificidade. Reforça ainda, em concordância com críticos da área tais como Marisa Lajolo e Regina Zilberman, que os sistemas literários adulto e juvenil se influenciam e se alimentam, pois a literatura para a criança e o jovem se beneficia em termos de legitimação da literatura para adultos (por exemplo, quando autores renomados no sistema adulto publicam no juvenil); esta, por sua vez, pode obter vantagens econômicas ao participar do circuito da LJ, que tem oferecido melhores oportunidades de profissionalização do escritor do que a literatura adulta.

Além de sistema literário, Souza entende que o conceito de campo literário também seja útil em busca de uma caracterização da LJ, o qual seria um “sistema de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009, p. 99, *apud* SOUZA, 2015, p. 32). O mercado de bens simbólicos de que fala Bourdieu se debate entre dois polos antagônicos: o campo da produção erudita, que concorre pelo capital simbólico; e o campo da produção da indústria cultural, que concorre pelo capital econômico. O primeiro polo, dos bens eruditos, é destinado a um público de produtores de bens culturais que produzem para seus pares, dentro do qual o próprio aparato crítico que atribui valor a esses bens culturais é recrutado entre os seus produtores. As marcas dos produtos gerados nesse polo são a ruptura e a inovação, com o “primado da forma sobre o conteúdo e do modo de representação sobre o objeto representado” (SOUZA, 2015, p. 35). Os produtos do polo da produção da indústria cultural, por seu turno, obedecem aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado. Assim, os produtos deste polo correspondem a uma demanda preexistente e empregam formas e técnicas preestabelecidas (recorrem a procedimentos técnicos e efeitos estéticos imediatamente acessíveis, evitam os temas controversos, escolhem personagens e símbolos estereotipados, etc.). Tais produtos são desvalorizados, portanto, por ganharem popularidade ao serem

acessíveis ao grande público e por estarem sujeitos às determinações do mercado. Estes produtos, ao contrário do polo dos bens eruditos, concorrem mais pelo sucesso de vendas do que pela legitimação cultural. Ambos os polos são intercambiáveis, entretanto, conforme esclarece Souza, apoiando-se em Bourdieu: de um lado, “a arte média só pode renovar suas técnicas e sua temática tomando de empréstimos ao polo erudito os procedimentos mais usados e adaptando os temas e assuntos mais consagrados”; de outro, “o polo da legitimação se utiliza cada vez mais das estratégias de redundância do polo de entretenimento para conseguir penetração no mercado. Afinal [...] a produção legitimada não deixa de fazer parte da indústria cultural” (SOUZA, 2015, p. 38). Souza compreende que, se é notável o interesse do jovens leitores pelas obras mercadológicas, é possível ao mediador intervir nesse jogo de forças entre as obras do polo de legitimidade e as do polo da indústria cultural ao correr o risco de ofertar à leitura dos jovens também as obras legitimadas, ampliando seus receptores, o que pode significar uma forma de resistência.

Souza (2015) aponta a escola, a universidade, os eventos e prêmios literários e o mercado como agentes de formação e legitimação do campo da LJ. A escola se insere neste campo na sua relação com ações e programas governamentais que visam fomentar a leitura literária nos espaços educativos. Recentemente, ganhou evidência o PNBE, por meio do qual o Governo Federal aplicou grandes montantes de recurso público na compra de livros para toda a educação básica, e o mercado editorial brasileiro, por sua vez, vislumbrou nessa ação uma oportunidade de se fortalecer e aumentar seus ganhos ao ter o aparelho estatal como um potente consumidor (algo para o que atentamos no capítulo de introdução deste estudo). A universidade entra no círculo de legitimação das obras literárias juvenis por meio da institucionalização da LJ enquanto disciplina acadêmica, da chancela das obras literárias a serem adquiridas por programas governamentais e da apropriação da LJ como objeto de estudos acadêmicos. Os eventos e prêmios literários também são um dos componentes importantes nesse processo de legitimação da LJ. Os prêmios são marcas de distinção da qualidade literária das obras, pertencendo ao polo da produção erudita; os eventos (festas, feiras literárias, etc.) facilitam a divulgação e o consumo dessa produção, auxiliando no polo do mercado industrial. O mercado se relaciona com a indústria editorial e se, por um lado, a produção de livros da LJ se beneficiou de um momento de crescimento do mercado editorial no Brasil vivido após a década de 70; por outro, fortaleceu-o pelo apelo comercial que essa literatura possui. Souza (2015) enfatiza ainda o casamento entre mercado editorial e mídia, sendo que seguidamente autores de obras fenômeno de vendas (*best sellers*) têm seus livros divulgados em programas televisivos ou

ocupam a grade comercial em horários e espaços nobres. Além disso, o mercado editorial institui atos de valoração da obra, investindo em aspectos paratextuais, por exemplo.

Da mesma maneira, Larissa Cruvinel (2009), ao explorar elementos que evidenciam a especificidade da LJ em seu estudo de doutoramento, comenta que, apesar de ser inegável a existência de um sistema de produção para os jovens leitores, esse novo campo literário desperta algumas polêmicas quanto à sua legitimidade. Para ela, antes de apontar qualquer tipo de desqualificação em relação à LJ, é preciso “analisar de forma mais sistematizada o que marca essa produção e se há um redimensionamento do literário em vista da determinação do público ao qual se dirige” (2009, p. 11).

Cruvinel parte da ideia de que, na LJ, pelo fato de esta se dirigir preferencialmente a leitores que vivenciam a adolescência, fase socialmente aceita como um período de transição e de transformações, há uma preocupação com a formação humana, encontrando-se nos romances juvenis determinados princípios educativos e ideológicos. Ao analisar dois conjuntos de romances juvenis – obras da Série Vaga-Lume, publicadas entre as décadas de 1970 e 2000, e obras finalistas do Prêmio Jabuti, outorgado pela CBL, nos anos de 2006 a 2008 –, Cruvinel verifica que a abordagem do processo de amadurecimento de uma personagem central, geralmente adolescente ou jovem, é bastante recorrente na literatura voltada ao leitor juvenil. Essa personagem, ao final do seu percurso dentro da narrativa, alcança “um acréscimo de experiência” que não necessariamente a introduz na vida adulta, mas a torna mais madura para lidar com seus conflitos. (CRUVINEL, 2009, p. 21).

A partir dessa constatação inicial, a pesquisadora procura identificar a especificidade da LJ, verificando se de fato “há uma preocupação em abordar a temática da educação humana” nas obras desse segmento e se, articulada à temática, existe “uma estruturação estética da narrativa que possibilite a formação do leitor”. (CRUVINEL, 2009, p. 21). Ao revisar a literatura sobre o tema, Cruvinel observa que a preocupação com a educação humana advém de uma concepção do mundo ainda marcada pelo mito, perpassando os estudos filosóficos surgidos na Grécia Antiga até chegar ao período moderno. Assim, menciona que a preocupação com a formação humana pode ser verificada, por exemplo, no poema épico de Homero, *A odisseia*, surgido por volta do século VIII a. C., no qual o jovem Telêmaco necessita fazer todo um percurso de aprendizagem para encontrar seu pai, Ulisses. Dessa maneira, constata que os ideais da palavra *Bildung* (do alemão: formação, configuração) já se encontravam entre os gregos, sendo, mais tarde, retomados na obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1975), de Johann Wolfgang von Goethe, considerada o paradigma do *Bildungsroman* (romance de formação). No romance de formação, o herói precisa passar por um processo de formação para

estar apto a integrar-se socialmente. De maneira geral, este herói parte de uma situação conflituosa, problemática, para, ao final da jornada, reconciliar-se com o meio circundante.

Sobre essa questão, Cruvinel retoma, entre outras, a ideia de João Luís Ceccantini que, ao verificar a recorrência do tema de formação em obras juvenis premiadas, com destaque para a busca da identidade e o amadurecimento do jovem protagonista, defende que essa narrativa juvenil seja denominada como “uma estética de formação” (CECCANTINI, 2000). A pesquisadora se vale também do estudo de Daniel Delbrassine, no qual ele busca aproximar o romance juvenil do romance de formação, identificando pontos de convergência e de divergência entre os gêneros. Para Delbrassine (2006, *apud* CRUVINEL, 2009, p. 26-27), o romance juvenil contemporâneo representa uma fração do *Bildungsroman* ao focar apenas uma etapa do processo formativo da personagem e não todas. O pesquisador belga também observa que o processo formativo no texto juvenil opera sobre um delicado jogo entre a censura, já que o texto se endereça a um leitor sob a tutela do adulto, e a necessidade de atrair o leitor juvenil. Esta última faz com que os temas tabus, mas de interesse ao universo adolescente, sejam abordados em busca de abrir os olhos do jovem leitor para o mundo, partilhar experiências com ele e lhe transmitir valores (ainda que sem moralismos). Dessa maneira, é através do acompanhamento do processo formativo do protagonista adolescente que se opera o processo formativo do leitor juvenil (em um processo de espelhamento). A partir do seu *corpus* de estudo, Delbrassine destaca algumas estratégias empregadas no romance juvenil, retomadas por Cruvinel (2009, p. 27), as quais auxiliam nesse processo de identificação e consequente formação do leitor em relação ao texto: a predominância de um eu narrador que fala em tom de confiança ao leitor (“estratégia de proximidade”); a apresentação de um herói à imagem do leitor como forma de provocar a adesão afetiva (“hipertrofia da função de comunicação”); e o emprego predominante de discurso direto como uma forma de deixar o leitor mais próximo da personagem (“estratégia de tensão”).

No que concerne à recepção do leitor juvenil, ou seja, à eficácia estética da obra literária, Cruvinel adverte:

A obra voltada para o leitor 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. (2009, p. 31)

Nesse sentido, o escritor da LJ deve cuidar da dimensão estética e ética da obra, para que haja, durante a leitura, um intercâmbio profundo entre texto e leitor. A dimensão ética não se refere a moralismos rasos, mas a uma reflexão existencial necessária ao processo formativo.

A partir dos dados levantados em sua pesquisa, Cruvinel buscou a confirmação de que o tema da educação “continua a ser trabalhado na literatura de forma diferente em cada contexto e prevalecendo sobre os princípios educativos de cada época” (2009, p. 24). Verificou, no entanto, que não se trata mais da visão pedagógica e muitas vezes moralizante que a literatura infantil e a juvenil apresentaram em seus primórdios, mas da tematização de conteúdos ligados à realidade do adolescente, abordados a partir do ponto de vista juvenil.

1.4 Temas e formas da literatura juvenil contemporânea

Como mencionamos na introdução deste estudo, algumas pesquisas recentes acerca da LJ têm identificado predominâncias ou tendências temático-formais no conjunto dessa produção. Apontar essas tendências em direção à identificação das linhas em que se insere o conjunto de obras que tomamos como *corpus* de análise é um caminho importante a ser percorrido em nossa pesquisa. Dessa maneira, adotamos como ponto de partida o estudo de Teresa Colomer (2003), o qual identifica as tendências predominantes e as principais inovações temáticas no conjunto de obras juvenis que analisa. Em seguida, confrontamos esses dados com levantamentos de pesquisadores brasileiros relativos à narrativa juvenil produzida neste século em nosso país, delimitando assim a produção e o contexto que nos interessa, em busca de semelhanças e diferenças entre os diferentes contextos.

Teresa Colomer (2003) analisa um conjunto de cento e cinquenta obras publicadas na Espanha, em espanhol e catalão, entre os anos de 1977 e 1990, a partir do qual propõe uma caracterização da narrativa infantil e juvenil atual. Nesse levantamento, a pesquisadora identifica três grandes blocos de gêneros por temática: os de fantasia moderna, os advindos dos modelos da tradição oral e os relativos à construção de uma personalidade própria. Conforme quadro organizado pela pesquisadora espanhola, reproduzido na figura 1, constata-se que a narrativa infantil e juvenil produzida no período considerado é eminentemente fantástica, dado que quase setenta por cento dos textos analisados – somando-se os gêneros resultantes de fantasia moderna, modelos da tradição oral, forças sobrenaturais e ficção científica – pertencem a essa categoria.

Figura 1 - Quadro de representação dos gêneros literários

Gêneros literários ¹		
Presença ²		66,67
Modelos da tradição oral		16,92
Fantasia moderna		41,79
Fantasia moderna	32,34	
Animais humanizados	9,45	
Forças sobrenaturais		2,98
Ficção científica		4,98
Ausência		33,33
Construção de uma personalidade própria		18,41
Interpessoal	9,95	
Entre iguais	2,00	
Maturação	6,46	
Aventuras		2,48
Viver em sociedade		6,96
Históricas		1,00
Policiais		4,48
Total		100

1. As abreviaturas dos gêneros correspondem aos itens da ficha de análise: Modelos da literatura de tradição oral, Fantasia moderna, Forças sobrenaturais, Ficção científica, Construção de uma personalidade própria, Aventura, Viver em sociedade, Narrativa histórica, Narrativa policial.

2. Os termos “presença/ausência” se referem ao uso de elementos fantásticos, que dividem a ficção em fantástica e realista.

Fonte: COLOMER, 2003, p. 220.

Entre as obras dos gêneros percentualmente menores, Colomer destaca a reduzida presença de narrativas sobre forças misteriosas, de aventura realista e históricas. O que se verifica é que as poucas obras de aventura projetam espaços no futuro ou em um passado distante ou fora do planeta, em mundos paralelos, criando-se assim novos modelos de ficção científica, de renovação do romance histórico e jogos metaliterários. Para Colomer, o reduzido percentual de aventuras segundo o modelo tradicionalmente adotado na LIJ se explica devido a “uma nova atitude de respeito cultural em relação aos antigos antagonistas clássicos deste tipo de obras (tribos selvagens de ‘negros’, ou índios etc.)” (2003, p. 232-233), que torna inviável aos autores contemporâneos a utilização das fórmulas clássicas do gênero.

Ao analisar a evolução dos gêneros literários segundo a idade do destinatário, Colomer traz alguns apontamentos importantes em relação aos gêneros para leitores a partir de 10 anos, público abarcado pela ficção juvenil, foco do nosso estudo. Nas obras endereçadas à faixa de idade de 10 a 12 anos, aumenta muito a presença da ficção realista, com destaque para a construção de uma personalidade própria na variante de relações interpessoais. Nas narrativas

para adolescentes propriamente ditos (leitores de 12 a 15 anos), ganha destaque a construção de uma personalidade própria, com uma distribuição homogênea entre os seus diferentes subgrupos: relações interpessoais, vivência entre pares e amadurecimento; somando-se a isso, este grupo de ficção incorpora a vida em sociedade, a ficção científica, é o único a contar com narrativas históricas, quase o único com aventuras realistas e o que mais possui obras sobre forças sobrenaturais (2003, p. 248). Essa ampla gama de temáticas na ficção para adolescentes se deve, segundo Colomer, ao enfraquecimento da ideia de que é preciso proteger o leitor menor de determinados temas e de esse leitor mais crescido já ser capaz de realizar inferências complexas.

Dessa maneira, ao apontar as tendências predominantes na narrativa juvenil, o estudo de Colomer identifica em primeiro lugar a construção de uma personalidade própria, onde se verifica “a descrição da vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente” (2003, p. 249). A segunda grande tendência da narrativa para adolescente é a que trata de temas sociais, com a “denúncia de situações de exploração econômica e de repressão social” (p. 250). A narrativa de fantasia, associando a presença de forças misteriosas, ficção científica e fantasia moderna, surge em terceiro lugar. Por fim, aparece a narrativa de aventura por meio do modelo de aventura de sobrevivência. O quadro exposto na figura 2 resume as tendências predominantes, por idade dos leitores, de acordo com o levantamento da pesquisadora espanhola.

Figura 2 - Quadro sobre a evolução dos gêneros literários segundo a idade do destinatário

	5-8	8-10	10-12	12-15
Literatura tradicional	+	+	+	-
Fantasia moderna	+	+	+	-
Animais humanizados	-	-	-	-
Forças sobrenaturais	-	-	-	-
Ficção científica	-	-	-	-
Interpessoal	-	-	+	+
Amadurecimento	-	-	-	+
Viver em sociedade	-	-	-	+
Aventuras	-	-	-	+
Narrativa histórica	-	-	-	-
Narrativa policial	-	-	-	-

(Sinal a partir de 10 por cento das obras analisadas em cada um dos blocos)

Fonte: COLOMER, 2003, p. 256.

Outra questão importante levantada por Teresa Colomer foi a da novidade temática nas obras analisadas, ou seja, a presença de temas até então não abordados na narrativa infantil e juvenil por serem considerados inadequados ou por não fazerem parte da realidade das crianças e jovens. São elencadas cinco inovações temáticas por ordem de aparição no conjunto das obras analisadas: os novos temas sociais, o jogo de transgressão das normas sociais e literárias, o enfoque nos conflitos psicológicos dos protagonistas, a abordagem de temas considerados inadequados à infância e a abordagem dos novos problemas familiares.

Em sua análise sobre a evolução da novidade temática por idade do destinatário, Colomer conclui que a narrativa para adolescentes (voltada ao público de 12 a 15 anos) é a mais inovadora no conjunto geral. A estudiosa atenta para o fato de que o desenvolvimento recente da LJ fez com que se introduzisse novos temas nesta ficção no intuito de atrair leitores adolescentes. A abordagem dos temas sociais aparece como a inovação mais recorrente nessa faixa etária, com a denúncia da alienação das sociedades modernas sempre num viés mais exótico, buscando um distanciamento temporal (nova configuração da narrativa histórica) ou espacial (lugares distantes do planeta, pouco industrializados). Denunciam-se situações concretas de exploração econômica e repressão política. A segunda inovação mais presente é a descrição de conflitos psicológicos, com uma narrativa centrada no amadurecimento individual do protagonista adolescente. Nesse percurso, temas como o amor, a atividade sexual, a repercussão afetiva da conduta dos pais ou o enfrentamento da enfermidade e da morte “implicam a descrição do mundo interior das personagens” (COLOMER, 2003, p. 283). As obras com temas considerados impróprios constituem a terceira inovação temática nesse grupo de ficção. Esses temas têm relação com a descoberta do amor e da sexualidade (quase sempre alguém se enamora) e os conflitos considerados duros, os quais são tratados sem atenuantes, relativos à dor individual (cegueira, depressão, morte ou anorexia) e à violência social. Os problemas familiares também aparecem, embora menos frequentes, já que a perspectiva central está no amadurecimento do adolescente. Uma constatação importante feita por Colomer é a de que, nas narrativas para adolescentes, a transgressão das normas literárias é o aspecto menos presente. Ao que parece, a incorporação de novos temas torna-se mais fácil em uma narrativa menos experimental, ao passo que quando se produz o jogo literário não se inova muito nos conteúdos temáticos.

Quanto ao enredo e aos elementos formais das narrativas juvenis, a pesquisadora observa que, no que se refere ao desenlace, são recorrentes os finais negativos e de caráter dramático. Quanto às personagens, destacam-se a predominância de personagens humanas e próprios da sociedade atual e a ausência de antagonistas bem demarcados, já que “aumentam

as obras centradas em problemas pessoais, sem inimigo externo” (COLOMER, 2003, p. 302). Em relação ao cenário espacial e temporal, enfatiza-se a vida urbana e atual; no que se refere à fragmentação narrativa, verifica-se a autonomia entre as unidades narrativas e a inclusão de diferentes formas textuais. Quanto à complexidade narrativa, constata-se uma perspectiva focalizada, com predominância de foco no protagonista, voz narrativa ulterior em sua maioria, e simultânea em casos específicos, e o uso de narrador interno da história. Por fim, referente à complexidade interpretativa, observa-se a presença da ambiguidade narrativa, por meio do humor irônico e paródico; da comunicação literária através da participação do leitor na construção da história; e da exigência de conhecimentos prévios do leitor.

No contexto brasileiro, destacamos inicialmente o trabalho de Gabriela Luft (2010), a qual sistematizou uma tipologia da LJ publicada no Brasil na primeira década do século XXI a partir da análise de obras premiadas. Luft realizou um levantamento das obras premiadas pela FNLIJ e pelo Prêmio Jabuti, outorgado pela CBL, entre os anos 2001-2008 e 2001-2009, respectivamente, nas categorias Jovem e Juvenil ou Infantil e juvenil (nos períodos em que as categorias aparecem fundidas na premiação da CBL). Luft recorreu ao estudo de Colomer (2003) em busca de correspondências entre as tendências temáticas da narrativa juvenil atual apontadas pela pesquisadora espanhola e aquelas que se evidenciam na ficção juvenil publicada no Brasil nos primeiros anos deste século. Constatou que, embora muitas das características identificadas por Colomer em relação à ficção juvenil espanhola apresentem correspondência com a brasileira, esta apresenta algumas especificidades que a diferenciam em relação às publicações no contexto espanhol. Na ficção juvenil brasileira, verifica-se especialmente a “recorrência de elementos intertextuais e de viés historiográfico” (LUFT, 2010, p. 27). Em seu estudo, baseando-se na temática predominante em cada obra, Luft delinea, de maneira genérica, as seguintes linhas ou tendências:

- *Linha de introspecção psicológica*: esta é apontada como a tendência predominante entre as narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, as quais “exploram o ‘espaço interior’ das personagens, geralmente adolescentes” (p. 27). Luft observa que se conjuga dentro dessa linha algumas inovações temáticas apontadas por Colomer, tais como a descrição de aspectos psicológicos das personagens, a abordagem de conflitos familiares e/ou amorosos e a tematização de questões polêmicas da vida dos jovens, como a morte, a enfermidade, a dor e a solidão.
- *Linha de denúncia social*: verifica-se “uma literatura preocupada em conciliar literatura e denúncia e que se debruça sobre a crítica social, a partir da representação dos conflitos que assolam o país, em particular os grandes centros urbanos” (p. 28). Para a

pesquisadora, trata-se de uma tendência de cunho realista, com viés político e ideológico.

- *Linha de fantasia*: a fantasia também tem espaço na LJ brasileira, ainda que seja menos recorrente. Verifica-se nessa linha “narrativas em que o maravilhoso e o fantástico estão em sintonia com a realidade” (p. 29).
- *Linha das relações amorosas*: Luft observa que as relações amorosas integram boa parte das narrativas analisadas; no entanto apresenta preponderância em apenas uma, aparecendo como tema secundário nas demais.
- *Linha de narrativas policiais, investigativas*: são pouco recorrentes as narrativas nesta linha. As que existem contam com um clima detetivesco, “em que jovens protagonistas costumam ser os principais investigadores” (p. 29).
- *Linha de terror e de suspense*: em seu estudo, Luft identifica apenas uma obra que se enquadra nessa linha temática, a qual faz uso de elementos fantasmagóricos e góticos.
- *Linha de revalorização da cultura popular*: obras com influências africanas e indígenas tem ocupado um espaço importante no mercado editorial juvenil brasileiro. Para Luft, esta é uma “tendência relacionada à revalorização da cultura popular, por meio da recuperação bem-humorada de lendas, contos e mitos” (p. 30).
- *Linha do romance histórico*: esta é uma das fortes tendências da ficção juvenil brasileira identificadas por Luft e que aparece como pouco recorrente no estudo de Colomer. São narrativas juvenis baseadas em eventos ou momentos históricos. Porém muitos desses acontecimentos marcantes da história oficial são rediscutidos a partir de um viés crítico.
- *Linha da intertextualidade*: outra tendência bastante recorrente na LJ brasileira contemporânea, identificada por Luft, é a alusão a referências da tradição artística e literária. Para a pesquisadora, são referências “que se supõem reconhecíveis para os leitores e que se entendem como adequadas para sua formação literária básica” (p. 31).

A constatação de Gabriela Luft sobre a recorrência dessas duas últimas linhas temáticas na ficção juvenil brasileira, as quais se distinguem em relação às levantadas por Teresa Colomer em seu estudo, é fundamental para a nossa pesquisa que busca investigar a presença da metaficção historiográfica entre as narrativas juvenis brasileiras contemporâneas. A intertextualidade enquanto recurso linguístico é recorrente em narrativas ficcionais que fazem uma releitura de acontecimentos/personagens históricos, as quais acabam evidenciando o caráter sempre textual e provisório da narrativa histórica, que se alimenta de outros textos.

Também o já mencionado estudo de Larissa Cruvinel (2009) traz dados interessantes no que se refere às características e tendências temático-formais da narrativa juvenil

contemporânea. Ao efetuar a análise de trinta e três narrativas da série Vaga-Lume, publicadas entre a década de 1970 e o ano de 2006, Cruvinel chegou a algumas conclusões importantes sobre esses textos: é frequente, nas narrativas da série, a presença de uma voz narrativa autoritária que trata o leitor (criança e jovem) como alguém que ainda não tem experiência e precisa ser ensinado com conhecimentos utilitários; na forma, opta-se por narrativas de estrutura simples, com períodos curtos, vocabulário acessível e linguagem enxuta, além de haver uma preferência por narrador onisciente; os temas voltam-se para o universo adolescente, narrando o primeiro amor, o primeiro beijo, o primeiro emprego, a dificuldade de relacionamento com os pais, como uma forma de criar empatia com o leitor; não se verifica um espaço para a construção crítico-reflexiva nas obras, uma vez que a voz autoritária do narrador está sempre mostrando os caminhos “corretos”; assim, grande parte das obras da série narram a passagem do jovem para a vida adulta, mas com um viés didático, de ensinamento. (CRUVINEL, 2009, p. 76-77).

No que concerne aos romances juvenis finalistas do Prêmio Jabuti nos anos 2006, 2007 e 2008, segundo bloco de textos analisados por Cruvinel em sua pesquisa, encontramos apontamentos que, em certa medida, contrastam com suas conclusões em relação aos romances da Série Vaga-Lume, os quais são relevantes no que se refere às tendências da LJ publicada neste século, permitindo uma maior aproximação com o nosso foco de estudo. Segundo a pesquisadora, neste segundo conjunto de obras, observa-se: a predominância de histórias que narram a infância e a adolescência de seus protagonistas; a recorrência de narrativas que apresentam narradores que, passado algum tempo da narração, recuperam memórias relativas a um tempo mais distante (adultos ou jovens mais crescidos que voltam às memórias da infância e adolescência) ou de um tempo mais próximo (narrador jovem recupera acontecimentos relativamente próximos para resolver conflitos do presente); a passagem por um processo de transformação interior e conseqüente amadurecimento das personagens centrais das narrativas, em sua maioria jovens, o que lhes possibilita compreender melhor a si mesmas e aos outros (o processo de amadurecimento psicológico das personagens não se relaciona com a passagem para a vida adulta, mas com um processo de busca identitária e com um momento de reflexão sobre si mesmas e os outros, buscando uma vivência presente menos conflituosa); a existência de poucas narrativas que enfocam a trajetória da personagem até a vida adulta (a esmagadora maioria dos romances retratam um curto período da vida da personagem protagonista, talvez como uma estratégia para não estender muita a narrativa, nem aprofundar-se em demasia em conflitos psicológicos das personagens, o que, no entendimento de Cruvinel, poderia afastar o leitor juvenil). Quanto aos desfechos das narrativas, quase a totalidade dos textos tem desfecho

positivo, com a resolução ou assunção do conflito vivido pela personagem (CRUVINEL, 2009, p. 147-148). Em relação às escolhas temáticas, percebe-se uma predeterminação – em consonância com a demanda dos editores, da escola e da família – do que deve ser oferecido ao público juvenil, segundo a qual as obras literárias deste segmento “devem incluir temas próximos da realidade dos jovens leitores, como o primeiro amor, o primeiro beijo, a escolha profissional, as primeiras experiências da adolescência e ainda, de preferência, adotar uma perspectiva juvenil para apresentar as histórias” (p. 148).

Uma questão extremamente pertinente à nossa pesquisa apontada pelo estudo de Cruvinel, a qual também aparece no estudo de Luft (2010), é referente à presença, na LJ contemporânea, sobretudo nas obras finalistas do Prêmio Jabuti analisadas, “da metaficção, da paródia, do humor, do diálogo com o leitor e de elementos próprios da ficção” (2009, p. 160). Esse conjunto de características levou a pesquisadora a denominar tais textos como “narrativas juvenis imersas na modernidade”, posto que essas obras apresentam inovações não apenas na abordagem temática, mas especialmente no trabalho com a linguagem, com uma reflexão sobre os mecanismos próprios da ficção, algo característico da literatura surgida na modernidade e que, conforme veremos adiante, se intensifica no período pós-moderno.

Da mesma maneira, o estudo de Delbrassine (2002), recuperado por Cruvinel, reafirma a percepção desta acerca da presença marcante da metaficção e de outros elementos que exigem uma leitura distanciada no romance contemporâneo voltado aos adolescentes. Segundo observa Delbrassine (2002, *apud* CRUVINEL, 2009, p. 160), ao ler obras pertencentes a essa categoria literária, o leitor juvenil passa de uma “leitura ordinária” a uma “leitura competente”, uma vez que o texto proporciona, a um só tempo, o prazer da leitura, devido à sua adequação ao público-alvo, e a formação em leitura literária, pelo distanciamento que exige. A respeito disso, Cruvinel salienta que várias das obras analisadas no *corpus* de sua pesquisa abordaram, em maior ou menor grau, o processo de criação literária e o recurso da intertextualidade, não só no nível temático como também no formal, sendo que o emprego desses “elementos levam a uma reflexão sobre os próprios mecanismos da ficção, promovendo uma formação para a leitura literária”. (2009, p. 160)

Em seu estudo de mestrado, Nathalia Esteves (2011) realizou a leitura de um conjunto de treze narrativas juvenis contemporâneas, pertencentes a diferentes autores do gênero, com o objetivo de verificar como se dá a construção da identidade juvenil nesses textos, identificando, em sua análise, certo deslocamento dos protagonistas juvenis que, imersos em um contexto pós-moderno, encontram dificuldades para demarcar sua individualidade no percurso de construção de suas identidades. A pesquisa aborda narrativas juvenis publicadas no século XXI, cujos

autores vêm se destacando no gênero, incluindo narrativas premiadas e que receberam o selo de “Altamente recomendável” pela FNLIJ, mas também aquelas que não receberam premiação, mas foram reconhecidas pela sua qualidade estética. Entre os critérios para a escolha do *corpus* pela pesquisadora estiveram “a relevância temática e a qualidade estética dos textos”, tendo sido, assim, eleitas obras que “priorizaram em seus textos a representação da formação da identidade juvenil” (ESTEVEVES, 2011, p. 11). As obras analisadas foram publicadas de 2005 a 2009. Na análise empreendida pela pesquisadora, foram considerados os seguintes aspectos: projeto gráfico, temática, ambientação, linguagem, narrador e personagens/construção da identidade na juventude.

Interessa-nos chamar a atenção para algumas constatações feitas por Esteves (2011) no que se refere à temática e às características formais do *corpus* por ela estudado. Nas narrativas, cujo cenário é urbano em cem por cento das narrativas e que se passam, em sua predominância quase absoluta, no momento em que vivemos, sociedade do século XXI, Esteves nota que os problemas e as novas estruturas sociais do época pós-moderna estão tematizados nos textos. Assim, as transformações sofridas pela estrutura familiar, os problemas educacionais e a violência urbana estão refletidos nas narrativas: “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.” (ESTEVEVES, 2011, p. 83). Entre os temas que se destacam, estão: separação conjugal dos pais; conflitos geracionais; temas duros, como morte, doença (anorexia), violência (infantil, pedofilia, no trânsito, bullying, preconceito); consumismo; busca por autoconhecimento refletido na necessidade de os jovens protagonistas se aproximarem de grupos e tribos juvenis (punks, skinheads, dark, patricinhas, etc.); amadurecimento e iniciação na vida sexual (primeiro beijo, insegurança, ciúmes). Embora as temáticas variem, a pesquisadora entende que há uma constante nas treze narrativas analisadas: “em todas elas, os protagonistas estão em busca de construir uma identidade para si.” (ESTEVEVES, 2011, p. 88).

Quanto à linguagem, há uma predominância do emprego da linguagem informal, com gírias, abreviações, regionalismos, reprodução da linguagem típica das novas ferramentas de comunicação (internet, celular, etc.); algumas narrativas recorrem ainda ao recurso do diário, a fim de reproduzir a linguagem dos adolescentes. Há muita alusão à música nos textos, com referências a canções e bandas com as quais os jovens protagonistas se identificam. Nos textos analisados, aparecem também intertextos com textos literários (como *Os Lusíadas*, a obra de Clarice Lispector como um todo, *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*,

Divina comédia, além de outras referências culturais) o que, no entendimento da pesquisadora, exige um repertório do leitor.

Os narradores presentes nas narrativas tendem a dar liberdade para que os jovens leitores trilhem o seu próprio caminho, a partir do emprego de diferentes perspectivas narrativas, não apenas do protagonista ou narrador, mas de personagens secundárias. De acordo com Esteves (2011, p. 140), nas narrativas juvenis analisadas, “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.”

1.5 Algumas aproximações entre juventude e literatura juvenil

Nesta seção, realizamos algumas aproximações entre a concepção sociológica de juventude apresentada e a LJ à guisa de conclusão deste primeiro capítulo do nosso estudo. Como vimos na literatura sobre o tema, atendendo a critérios de uma sociedade que sofre transformações na idade moderna, há um processo de cronologização do curso da vida e, dentro deste, a infância e depois a adolescência e a juventude vão ganhando um lugar de distinção na sociedade moderna e contemporânea (ARIÈS, 2011; GROppo, 2000).

Esse processo de reconhecimento social da juventude se intensifica a partir do século XVII, mas é somente no século XX que a juventude ganha um valor intrínseco em si mesmo e passa a ser vendida como um momento ideal da vida. No entanto, em uma sociedade classista, com diferenças de toda sorte, começa-se a perceber que os jovens não vivenciam a sua condição de juventude da mesma maneira, que há diferentes maneiras de vivenciá-la conforme a realidade de cada indivíduo (BOURDIEU, 2003). Destarte, observa-se que na concepção de juventude estão implicados pelo menos dois aspectos: um modo de estar no mundo e de se relacionar com a realidade circundante munido de um capital temporal excedente; e uma condição de privilégio, que se relaciona com a esfera sociocultural da condição juvenil, que é diferente para homens e para mulheres, para ricos e para pobres, para negros e para brancos, para ocidentais e para orientais, para quem fala de países periféricos e de países centrais, entre outros condicionamentos (MARGULIS e URRESTI, 2008; GROppo, 2000; 2016). Isso leva ao reconhecimento, por diferentes instâncias sociais, de que a juventude não só é um momento particular da vida, como também é necessário fazer a correlação da condição juvenil com outras categorias sociais. Também se verifica que, se em um primeiro momento, as sociedades modernas sentiram a necessidade de criar grupos juvenis tutelados pelos adultos, em algum momento posterior, estes mesmos grupos escaparam a essa tutela e criaram identidades e

comportamentos próprios, gerando uma condição dialética entre os grupos juvenis e as instituições que os forjaram (GROPPO, 2000; 2016). Os jovens passam a ser vistos então como irreverentes, contestadores e capazes de mudar o que parece imutável.

Paralelo a essa compreensão da juventude, surge uma LJ que, embora ainda por vezes marcada por um comprometimento pedagógico e muitas vezes utilitarista, vem se impondo contemporaneamente como de qualidade estética inegável. Nesse sentido, cada vez mais se reclama uma LJ que não se reduza, quanto ao aproveitamento estético, em relação à literatura endereçada ao público adulto, mas que reivindique a sua especificidade no destinatário juvenil. Mais do que uma possível adequação linguística ou estilística ao leitor juvenil, a LJ irá principalmente abordar temas de seu interesse, capazes de lhe proporcionar uma formação humana e prepará-lo não só para enfrentar com certa tranquilidade esse momento peculiar da vida rumo à entrada na idade adulta, mas também para lidar com códigos linguísticos mais elaborados (COLOMER, 2003; PADRINO, 2005; CERRILLO e SÁNCHEZ, 2006; CERRILLO, 2015).

Como verificamos nas pesquisas realizadas por Cruvenil (2009), Luft (2010), Esteves (2011) e Souza (2015), essa especificidade centrada no destinatário tem sido levada em conta na produção literária juvenil brasileira contemporânea. Há uma recorrência do tema da formação nos romances juvenis. Os temas trabalhados são ligados à realidade do adolescente, desde conflitos psicológicos próprios da idade juvenil, passando por temas considerados duros ou tabus, assim como questões sociais relevantes para a atualidade. Verifica-se, ainda, nas obras juvenis, um processo formativo do protagonista, geralmente adolescente, capaz de levar à formação do leitor juvenil, ao espelhar as inquietações deste, implicando inclusive o aprimoramento de sua competência leitora, em especial para a leitura literária, uma vez que muitas obras juvenis apresentam uma abordagem metalinguística ou metaficcional.

No próximo capítulo, ampliaremos o nosso debate teórico para o tema da metaficção enquanto fenômeno estético que abarca a criação literária na pós-modernidade, no interior do qual verificamos a metaficção historiográfica. O aprofundamento teórico a respeito da metaficção historiográfica tem como objetivo a posterior verificação da ocorrência deste fenômeno na narrativa juvenil brasileira contemporânea, quando será empreendida a análise das obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa.

2 METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA E SEUS DESDOBRAMENTOS

No presente capítulo, abordamos inicialmente o conceito de metaficção e, em seguida, trazemos um estudo teórico-conceitual acerca da metaficção historiográfica, buscando compreender a sua emergência no contexto atual, também chamado de pós-modernidade. Além disso, comentamos acerca do conceito de novo romance histórico por considerarmos que este e a metaficção historiográfica apresentam muitos pontos em comum e que o emprego dessas duas formulações teóricas permitirá uma análise mais contundente dos romances juvenis abordados neste trabalho.

2.1 Acercando-se do conceito: os meandros da metaficção

O vocábulo metaficção aparece no *E-Dicionário de termos literários*, organizado por Carlos Ceia, com a seguinte designação: “[...] uma narrativa fundada numa metalinguagem, uma ficção fundada na elaboração de ficções” (AVELAR, 2017). A fim de melhor compreender e explicar o conceito, recorreremos ao estudo sobre metaficção realizado por Gustavo Bernardo (2010). Este, que é professor, pesquisador e escritor, inclusive de romances metaficcionais, define a metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contando a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), de maneira que uma tradução bastante literal para o termo seria “além da ficção”, pois o prefixo “meta” significa também “além de”. Notamos que as duas primeiras definições apresentadas trazem, com diferentes palavras, a mesma ideia: metaficção consiste em um texto de ficção que tem como assunto a própria ficção ou que, em seu interior, se propõe a refletir sobre os meandros da linguagem ficcional.

Bernardo ainda esclarece que embora a metaficção exista há muito tempo, desde os primeiros mitos que versam sobre o seu próprio surgimento, foi Willian Gass quem cunhou o termo metaficção (*metafiction*) no seu sentido mais recente, para designar os novos romances americanos surgidos no século XX, os quais “subvertem os elementos narrativos canônicos para estabelecer um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, um diálogo entre ficções”, tornando-se, assim, “uma ficção fundada na elaboração de ficções”. (BERNARDO, 2010, p. 39)

A teórica britânica Patricia Waugh, uma das referências para o estudo de Bernardo, desenvolveu uma das obras mais consistentes sobre a escrita metaficcional. Em *Metafiction*:

the theory and practice of self-conscious fiction, Waugh se propôs a demonstrar a teoria e a prática da ficção autoconsciente, apresentando inicialmente um conjunto de epígrafes retiradas de romances contemporâneos à sua publicação a fim de propor uma primeira reflexão. Afirma que, se fosse elencar pontos em comum entre as ideias expressas nesses fragmentos de textos, o leitor apontaria todas ou algumas das seguintes:

uma celebração sobre o poder da imaginação criativa, juntamente com uma incerteza sobre a validade de suas representações; uma autoconsciência extrema sobre a linguagem, a criação literária e o ato de escrever ficções; uma insegurança generalizada sobre a relação da ficção com a realidade; um estilo de escrita paródico, brincalhão, excessivo e ilusoriamente ingênuo²⁸. (WAUGH, 2001, p. 2)

Essa lista de características, segundo a autora, constitui a base dos romances metaficcionais que analisa em sua obra. Baseando-se nisso, introduz a seguinte definição para o termo metaficção:

Metaficção é a designação dada à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esses escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo externo ao texto ficcional.²⁹ (WAUGH, 2001, p. 2)

Ainda sobre a relação entre a ficção e a realidade, Waugh nota que o fato de, na contemporaneidade, não mais constituirmos “eus”, mas apenas ocuparmos “papéis” sociais, implica o reconhecimento de que o estudo de personagens ficcionais pode oferecer modelos para o mundo externo à ficção: “Se nosso conhecimento deste mundo é agora visto como mediado pela linguagem, então a ficção literária (mundos construídos inteiramente de linguagem) torna-se um modelo útil para aprender sobre a construção da ‘realidade’ em si.”³⁰ (WAUGH, 2001, p. 3) Nesse sentido, ela acredita que os “meta” (referindo-se aos meta níveis do discurso e da experiência) refletem uma maior consciência, no mundo contemporâneo,

²⁸ “[...] a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing.”

²⁹ *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.

³⁰ If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.

acerca da função da linguagem na construção e manutenção do nosso senso de “realidade”. Ou seja, a ideia de que a linguagem reflete um mundo coerente, significativo e objetivo não mais se sustenta. Em vez disso, reforça-se, cada vez mais, que a linguagem é um sistema independente que gera seus próprios significados: “os termos ‘meta’, portanto, são necessários para explorar a relação entre esse sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo exterior à ficção.”³¹ (WAUGH, 2001, p. 3)

Para Waugh, a metaficção, em certo sentido, apoia-se em uma versão do princípio da incerteza heisenbergiano ao mostrar que é impossível descrever o mundo objetivo, pois o observador sempre muda o observado. No entanto, a metaficção vai além: Heisenberge acreditava que era possível descrever, senão uma imagem da natureza, ao menos uma relação com essa imagem; o(a) metaficcionista reconhece que nem mesmo isso é possível, pois

se ele ou ela se propõe a “representar” o mundo, ele ou ela percebe logo que o mundo, como tal, não pode ser “representado”. Na ficção literária, é de fato possível apenas “representar” os discursos desse mundo. No entanto, se alguém tenta analisar um conjunto de relações linguísticas usando esses mesmos relacionamentos como instrumentos de análise, a linguagem logo se torna uma “prisão” da qual a possibilidade de fuga é remota. A metaficção se propõe a explorar esse dilema.³² (WAUGH, 2001, p. 4)

Waugh (2001) observa que o período contemporâneo tem sido marcado por incertezas, inseguranças, individualismo e pluralidade cultural, e a ficção atual reflete essa nova conjuntura, essa quebra de valores tradicionais. Nota também que a ficção produzida no século XIX ainda se derivava da crença em um mundo de história comumente experimentado e objetivamente existente. O início do século XX já deu sinais de que a crença nesse mundo estava se desfazendo, o que se evidencia em romances voltados inteiramente para o interior, com experimentalismos de linguagem e profundos fluxos de consciência. A partir dos anos finais do século XX, essa crença é minada, pois

A escrita metaficcional contemporânea é tanto uma resposta quanto uma contribuição para um sentido ainda mais completo de que a realidade ou a história são provisórias:

³¹ “‘Meta’ terms, therefore, are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers. In fiction they are required in order to explore the relationship between the world *of* the fiction and the world *outside* the fiction.”

³² “[...] if he or she sets out to ‘represent’ the world, he or she realizes fairly soon that the world, as such, cannot be ‘represented’. In literary fiction it is, in fact, possible only to ‘represent’ the *discourses* of that world. Yet, if one attempts to analyse a set of linguistic relationships using those same relationships as the instruments of analysis, language soon becomes a ‘prisonhouse’ from which the possibility of escape is remote. Metafiction sets out to explore this dilemma.”

não mais um mundo de verdades eternas, mas uma série de construções, artifícios, estruturas não permanentes. A visão de mundo materialista, positivista e empirista sobre a qual a ficção realista se erige não existe mais. Não surpreende, portanto, que mais e mais romancistas tenham questionado e rejeitado as formas que correspondem a essa realidade ordenada (o enredo bem feito, a sequência cronológica, o autor onisciente autoritário, a conexão racional entre o que os personagens “fazem” e o que eles “são”, a conexão causal entre os detalhes “superficiais” e as “leis científicas” da existência “profunda”).³³ (WAUGH, 2001, p. 7)

Assim, Waugh esclarece que os ficcionistas, ao se afastarem da “realidade”, por meio da desconstrução metaficcional, descobriram uma maneira de sair de seus dilemas e paranoias (estes relativos à confusão inicial de que o esgotamento e a rejeição do realismo equivaleria ao esgotamento do próprio romance). Tanto escritores quanto leitores puderam compreender melhor as estruturas fundamentais da narrativa e “entender a experiência contemporânea do mundo como uma construção, um artifício, uma teia de sistemas semióticos interdependentes.”³⁴ (WAUGH, 2001, p. 9) No entendimento da autora,

a metaficção, então, não abandona o “mundo real” pelos prazeres narcísicos da imaginação. O que ela faz é reexaminar as convenções do realismo a fim de descobrir - por meio de sua própria autorreflexão - uma forma ficcional que é culturalmente relevante e compreensível para os leitores contemporâneos. Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos dia a dia é similarmente construída, similarmente “escrita”.³⁵ (WAUGH, 2001, p. 18)

Nesse caminho de questionamento da realidade, o romance metaficcional confronta-se com o romance realista do século XIX e o romance neorrealista do século XX, também chamado de romance histórico (ou, em alguns casos, romance não-ficcional). No romance histórico, personalidades históricas interagem com personagens inventadas, e essa interação reforça a ilusão de realidade. Patricia Waugh esclarece que esse efeito é semelhante ao da

³³ “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the wellmade plot, chronological sequence, the authoritative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the causal connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence).”

³⁴ “[...] understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems.”

³⁵ “Metafiction, then, does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”

metaficção: “Romances não-ficcionais sugerem que os fatos são, em última análise, ficções, enquanto os romances metaficcionais sugerem que as ficções são fatos. Em ambos os casos, a história é vista como um construto provisório.”³⁶ (WAUGH, 2001, p. 105)

No ensaio “Da metaficção como agonia da identidade”³⁷, Gustavo Bernardo retoma o tema da metaficção e apresenta um importante conjunto de características sobre textos metaficcionais. Entre estas, destacam-se, como próprias da narrativa metaficcional, as seguintes:

- Trata-se de uma ficção que se volta sobre si mesma, trazendo em seu bojo questionamentos ou comentários sobre o estatuto linguístico e/ou narrativo e sobre o processo de produção/recepção de um texto.
- Pode ser designada como “antirromance” porque, por vezes, critica a escrita romanesca no interior da própria obra ficcional.
- Traz presente no próprio discurso (texto) a preocupação com o fazer metaficcional, sendo esta uma das suas características definidoras. Por esse motivo, é chamada também de ficção autorreflexiva³⁸ ou romance autoconsciente.
- É vista como um artefato e, ao reconhecer a sua própria condição ficcional, coloca em discussão a possível ficcionalidade do mundo externo ao ficcional, abordando a relação entre ficção e realidade.
- Também é conhecida como narrativa narcisista, não no sentido psicanalítico do termo (como identidade problemática), mas no sentido de tornar visível o processo de construção ficcional, refletindo-o, em uma junção entre ficção e teoria.
- Trata-se de textos que são frequentemente (quando não sempre) perpassados por discussões políticas e ideológicas.

³⁶ “Non-fiction novels suggest that facts are ultimately fictions, and metafictional novels suggest that fictions are facts. In both cases, history is seen as a provisional construct.”

³⁷ Disponível em: <<https://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

³⁸ Bernardo (2010) observa que a reflexividade é a função predominante sempre que o realismo está em baixa e vice-versa. Assim, a reflexividade foi importante na fase inicial de desenvolvimento do romance (época da publicação de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, considerado um marco da ficção metaficcional), foi eclipsada na fase alta do romance (durante o século XIX) e volta com força no final do século XX, quando nossas certezas são abaladas com o advento da chamada Pós-Modernidade. Aliás, nas palavras de Bernardo, o período pós-moderno é o ponto alto do romance reflexivo. O “Pós-modernismo” constitui-se de uma crise epistemológica que atingiu o mundo ocidental depois da Segunda Guerra, momento a partir do qual se reconhece a natureza provisória, convencional e fabricada de todas as estruturas culturais e sociais, algo que atinge em cheio todos os aspectos da vida contemporânea. A metaficção enquanto ficção que reconhece a sua própria ficcionalidade é a tradução natural do pós-modernismo para a forma literária.

- A metaficção pós-moderna (produzida mais recentemente, a partir da segunda metade do século XX) quebra o contrato de ilusão entre o autor e o leitor ao não esconder o que é, obrigando assim o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato “verdadeiro”³⁹.
- Incorpora o diálogo no seu monólogo, fazendo escritor, leitores e críticos conversarem.

Levando em conta esses traços característicos, Bernardo traz os seguintes exemplos como possíveis textos metaficcionais: romances sobre uma pessoa escrevendo um romance; conto sobre uma pessoa lendo um conto; histórias que comentam as convenções da própria história; romances não-lineares; notas de rodapé que continuam a história enquanto a comentam; romances em que o autor é personagem do próprio romance; histórias que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; personagens que se preocupam em se encontrarem dentro de uma história; trabalhos de ficção que saem de outros trabalhos de ficção; histórias que incorporam aspectos e referências de teoria ou crítica de literatura; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto o enredo.

Dessa maneira, Bernardo ressalta que a metaficção considera que a linguagem ficcional não representa a realidade, mas antes a inventa ou reinventa, já que é a linguagem da invenção. Ela explicita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre autor e leitor surgido no século XIX, quando os escritores buscavam, ao adotar procedimentos científicos na sua prática discursiva, fingir que não fingiam, que não faziam ficção, mas diziam a “verdade”.

2.2 Uma leitura da ficção pós-moderna: a emergência da metaficção historiográfica

O termo metaficção historiográfica foi proposto pela teórica canadense Linda Hutcheon na obra *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Como o próprio título evidencia, Hutcheon objetivou com esse estudo formular uma poética do pós-modernismo. Para isso, na primeira parte da obra, apresenta as formulações teóricas iniciais acerca do pós-modernismo

³⁹ Sobre isso, Bernardo chama a atenção para o entendimento de Linda Hutcheon no sentido de que a participação do leitor tem sido uma marca diferenciadora entre a narrativa metaficcional contemporânea e aquela existente anteriormente. A teórica canadense insere nessa discussão (como veremos com mais detalhes nas próximas seções) o termo “metaficção historiográfica” para designar a ficção pós-moderna que conjuga a presença da história (apropriação ou releitura do discurso historiográfico), da ficção e da teoria. (BERNARDO, 2010)

(no discurso historiográfico, teórico e ficcional), levando em conta o surgimento deste fenômeno durante a segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de setenta; na segunda, realiza um estudo do romance pós-moderno por considerá-lo paradigmático da arte pós-modernista. Com a finalidade de melhor delimitar a ficção pós-moderna, volta-se para o estudo de textos aos quais atribui a designação de “metaficção historiográfica”. A obra de Hutcheon foi publicada pela primeira vez no ano de 1988 e os textos ficcionais por ela examinados, por considerá-los exemplares da metaficção historiográfica, foram publicados majoritariamente nas décadas de 70 e 80 do século XX.

Hutcheon entende que uma aproximação do pós-modernismo, no sentido de propor uma teorização a esse respeito, exige que este não seja tomado nem como sinônimo de contemporâneo, pois delimitar a contemporaneidade é algo bastante complexo e as fronteiras entre o modernismo e o pós-modernismo são muito nebulosas, nem como um fenômeno internacional, dado que é basicamente europeu e americano. Propõe então que o pós-modernismo seja considerado como um conceito “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20), o qual é encontrado na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais. Para a estudiosa, o pós-modernismo constitui um fenômeno que visa contestar, por meio do uso intenso da ironia, os princípios da ideologia dominante do mundo ocidental. Contesta, mas não destrói, pois sabe que não pode escapar das influências daquilo que questiona, isto é, o capitalismo e o liberalismo próprios de seu tempo. Assim, ao problematizar desde a noção de originalidade e autoridade autorais até a separação entre o estético e o político, “o pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica.” (p. 15). Em vista disso, noções que pareciam “naturais” ou faziam parte do senso comum – “a história, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos” (p. 16) – passam a ser questionadas.

As contradições próprias do pós-modernismo se manifestam no importante conceito de “presença do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 20), porém não se trata de um retorno nostálgico ao passado, e sim de uma “reavaliação crítica e um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (p. 20). Assim, a relação do pós-modernismo com a arte do passado é paródica⁴⁰ e

⁴⁰ Hutcheon esclarece que o sentido de paródia que está utilizando em sua poética do pós-modernismo não se refere à ideia de imitação como ridicularização presente em teorizações e definições das teorias do humor do século

é exatamente a paródia pós-moderna que provoca uma confrontação direta com o problema da relação do estético e o mundo de significação exterior a si mesmo, um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos – o passado e o presente –, isto é, com o histórico e o político. A contradição central do pós-modernismo, portanto, está no fato de a arte pós-modernista usar e abusar, estabelecer e depois desestabilizar a convenção, de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a ela são inerentes.

Patricia Waugh (2001) também comenta acerca da paródia pós-moderna, falando da sua funcionalidade na escrita metaficcional. Esclarece que, dentro desse processo de escrita, uma convenção é minada para mostrar sua provisionalidade histórica. Pode-se, por exemplo, mostrar como o uso de um autor implícito onisciente masculino em produções literárias realistas está ligado a uma visão do mundo ideológica específica que se quer passar por neutra, objetiva ou eterna, mas que tem suas raízes históricas nos séculos XVIII e XIX. Dessa maneira,

A paródia metaficcional revela como um conjunto particular de conteúdos foi expresso em um conjunto particular de convenções reconhecidas como “literatura” por seus leitores, e considera que relevância elas ainda podem ter para os leitores situados em um ponto diferente da história. Ela explora a indeterminação do texto, forçando o leitor a revisar seus preconceitos rígidos baseados em convenções literárias e sociais, jogando paradigmas contemporâneos e anteriores uns contra os outros e, assim, derrotando as expectativas do leitor sobre ambos.⁴¹ (WAUGH, 2001, p. 67)

Logo, o uso da paródia e a assimilação de diferentes discursos (literários e não-literários; populares e não populares) pelo texto metaficcional ajudam a romper normas estéticas e extra-estéticas. Como as diferentes línguas de que se serve o texto operam por meio de convenções já estabelecidas, o leitor é capaz de passar do familiar ao novo, reconhecendo assim que “a literatura não só pode nunca ser livre em termos de tradição literária; como também não pode ser livre em sua relação com o mundo histórico ou em sua relação com o desejo do leitor”⁴² (WAUGH, 2001, p. 67), ou seja, a literatura nunca foi original, ela sempre foi criada ou produzida.

XVIII. Trata-se de “uma redefinição da paródia como uma repetição com diferença crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”; esta paródia “realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural”. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

⁴¹ “Metafictional parody reveals how a particular set of contents was expressed in a particular set of conventions recognized as ‘literature’ by its readers, and it considers what relevance these may still have for readers situated at a different point in history. It exploits the indeterminacy of the text, forcing the reader to revise his or her rigid preconceptions based on literary and social conventions, by playing off contemporary and earlier paradigms against each other and thus defeating the reader’s expectations about both of them.”

⁴² “[...] that not only can literature never be free in terms of literary tradition; it also cannot be free either in its relation to the historical world or in its relation to readerly desire”.

Dadas as questões que levanta, então, sobre a relação entre a arte e o mundo, o pós-modernismo reconhece e aponta a impossibilidade de conhecermos, na prática, empiricamente, a realidade social, histórica e existencial do passado, pois este, quando utilizado como referente da arte, é uma realidade apenas discursiva. Dessa maneira, “a única ‘historicidade autêntica’ passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. O passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.” (HUTCHOEN, 1991, p. 45)

Hutcheon frisa então que é nesse sentido atual do termo que se dá sua abordagem do pós-modernismo, ou seja, “como fenômeno cultural definível, digno de ter uma poética articulada” (1991, p. 61). Também reforça que quando se discutem diferentes práticas culturais pós-modernas é preciso lembrar que o moderno está embutido nessas práticas, em um relacionamento complexo de “consequência, diferença e dependência” (p. 61) entre um e outro.

Para Hutcheon, o romance pós-modernista se apresenta como uma espécie de “fórum privilegiado para a discussão do pós-moderno” (1991, p. 61), por isso tem sido tão amplamente discutido, e sua abordagem permite melhor compreender as nuances que envolvem o pós-modernismo. Associa então, ao termo pós-moderno, o conceito de metaficção historiográfica, um tipo de ficção que

não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção. [...] Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, 64)

Um das maneiras de dar essa ênfase é através do destaque aos contextos em que a ficção está sendo produzida. As questões de história e de intertextualidade embutidas na ficção pós-moderna pedem que toda situação enunciativa e discursiva de sua produção seja considerada. Mais do que deslocar a ênfase do produtor ou do texto para o receptor, o pós-modernismo “recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.” (HUTCHEON, 1991, p. 64)

Assim, Linda Hutcheon denomina como metaficção historiográfica textos com um fazer ficcional intensamente autoconsciente e que aludem a um passado histórico que é sempre presentificado por meio de vestígios textuais, ou seja, não enquanto acontecimento, mas como fato histórico. Nesse viés, a metaficção historiográfica apresenta questionamentos que se assemelham àqueles colocados por alguns pesquisadores do campo da história nos últimos anos, os quais indagam sobre: forma narrativa, intertextualidade, estratégias de representação, função da linguagem, relação entre fato histórico e acontecimento empírico e consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia (e pela literatura) como certeza. A estratégia da metaficção historiográfica tem sido subverter essas certezas através da contestação irônica, mas não da rejeição.

Hutcheon chama a atenção também para outro aspecto relevante na produção da arte pós-modernista, referindo-se à sua tendência a se voltar para o ex-cêntrico, ou seja, àquilo que está fora do centro, ao questionar “sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados” (1991, p. 65). Embora tais questionamentos não levem à destruição desses preceitos, o pós-modernismo “reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes.” (p. 65). Ao interrogar sobre a uniformidade, a homogeneidade, a unidade e a certeza, abre-se um espaço para o diferente, o heterogêneo, o híbrido e o provisório. A “verdade” pós-moderna é definida então pelo local, limitado, temporário e provisório.

Hutcheon destaca que o modernismo também apresenta contradições assim como o pós-modernismo, mas, diferentemente daquele, este ressalta as contradições inerentes a suas próprias formulações a ponto de torná-las suas características definidoras. Na ficção pós-moderna, é a autorreflexividade que atua para pôr em relevo os seus paradoxos, chegando, nesse sentido, a fazer um uso autoconsciente dos acessórios típicos da apresentação literária mais convencional (narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada), “com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios” (HUTCHEON, 1991, p. 69). Trata-se de uma forma de “exploração e subversão pós-modernas, tipicamente contraditórias, dos elementos básicos habituais das ficções realista e modernista.” (p. 69)

Para Hutcheon, não é possível caracterizar o pós-modernismo por uma estrutura “ou/ou”, isto é, não é uma questão de ele ser nostálgico e conservador ou radicalmente anti-humanista em seu sentido político. Ele se caracteriza, antes, por um retorno à história, ao mesmo tempo que problematiza toda a noção de conhecimento histórico. “Menos do que desgastar nosso ‘senso de história’ e referência, o pós-modernismo desgasta o nosso [...] senso sobre o

que significavam a história e a referência” (1991, p. 70), sendo, portanto, historicamente engajado e problematicamente referencial. Em outras palavras, a ficção pós-modernista

usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico e metaficcional, contextual e auto-reflexivo, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana. (HUTCHEON, 1991, p. 79)

Dessa maneira, assim como outros pontos de vista teóricos (psicanalítico, linguístico, filosófico analítico, hermenêutico, pós-estruturalista, historiográfico, semiótico e de análise do discurso), a estética pós-moderna não apresenta nenhuma pretensão de verdade e admite que tudo é provisório e historicamente condicionado.

Em sua teorização, Hutcheon afirma que o pós-modernismo questiona os alicerces de qualquer certeza – história, subjetividade, referência – e de quaisquer padrões de julgamento. Questões como “Quem estabelece esses julgamentos?”, “Onde?”, “Quando?”, “Por quê?” (1991, p. 84) são interpostas. Assim, a maior parte dos debates em torno da definição do pós-modernismo parte da ideia da perda da fé no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista (p. 85). Para o pensamento pós-moderno, o centro começa a dar lugar às margens, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções começam a ficar visíveis; a homogeneidade cultural começa a revelar suas rachaduras e, em contrapartida à cultura totalizante, começa-se a reivindicar uma heterogeneidade que não se caracteriza por um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas “é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc.” (p. 86). O que se percebe é uma afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade.

Esse processo de abandono do centro é denominado por Hutcheon como o ex-cêntrico ou o *off*-centro, um lugar às margens, que é “imediatamente identificado com o centro, ao qual aspira, mas que lhe é negado” (1991, p. 88), constituindo assim um dos paradoxos do pós-moderno. Os negros, as feministas, os etnicistas e os gays; as culturas nativas e o chamado “Terceiro Mundo” reagem, de maneira diversa, “a uma situação de marginalidade e excentricidade” (p. 90). A partir da percepção desses diferentes, tem havido um processo de descentralização, uma vez que

o centro utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários sempre privilegia um dos lados: branco/negro, homem/mulher, eu/outro, intelecto/corpo, Ocidente/Oriente, objetividade/subjetividade [...]. Porém, se o centro é considerado

como uma elaboração, uma ficção e não como uma realidade fixa e imutável, o velho “ou/ou começa a desmoronar” [...] e o novo “e-também” da multiplicidade e da diferença abre novas possibilidades. (HUTCHEON, 1991, p. 90)

Hutcheon ressalta, entretanto, que o pós-modernismo não leva o marginal para o centro; não ocorre uma inversão da valorização do centro para as periferias e as fronteiras, mas se utiliza “esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e [de dentro] do próprio interior” (1991, p. 98). Nesse sentido, aponta que a teorização e a historicização autoconscientes da teoria pós-moderna têm atuado de forma muito semelhante a formas artísticas recentes tais como a metaficção historiográfica, pois esta e aquelas

chamam a atenção para a necessidade de romper os paradigmas – formalistas e humanistas – que ainda predominam e de “situar” arte e teoria em dois importantes contextos. Em primeiro lugar [...] dentro do próprio ato enunciativo, e, em segundo lugar, dentro do contexto histórico, social e político (e também intertextual) mais amplo acarretado por esse ato e no qual se fixam a teoria e a prática. (HUTCHEON, 1991, p. 105)

Dessa maneira, para os discursos pós-modernos, tanto teóricos como práticos, a ideia de texto como aquilo que enfatiza o processo, o contexto e a situação enunciativa é importante. A fim de melhor esclarecer esse funcionamento do discurso pós-moderno, Hutcheon observa que, do ponto de vista estruturalista do estudo da *langue* e da relação arbitrária, embora estável, entre significante e significado, o pós-modernismo poderia ser designado como a “vingança da *parole*”, pois lhe interessa “o discurso ou a ‘linguagem em ação’, a linguagem operando como comunicação entre dois agentes.” (1991, p. 113). A teórica canadense chama a atenção, nesse viés, para a insistente reunião de personagens de ficção e personagens históricos dentro de romances pós-modernos. Essa junção “pode ter uma função na problematização da natureza do sujeito no sentido de que ela ressalta a inevitável contextualização do eu na história e na sociedade.” (p. 116)

2.3 Problematização do conhecimento histórico: o fato como ficção e a ficção como fato

Linda Hutcheon (1991), avançando em suas teorizações sobre o pós-modernismo, observa que a desconfiança em relação à referencialidade tem atingido a narrativa histórica, a qual também vem sendo problematizada. Historiadores contemporâneos questionam a natureza do conhecimento narrativo da disciplina história de maneira semelhante ao que vem sendo feito pela metaficção historiográfica, de maneira que as fontes documentais da história, bem como sua forma narrativa, são submetidas a um exame rigoroso, ao final do qual são ironizadas “tanto

a confiança (modernista) da metaficção na força imaginativa e nas estruturas fechadas e reflexivas da arte, como também seu oposto, a suposta correspondência da história entre narração e fato, entre palavra e coisa” (HUTCHEON, 1991, p. 82-83). Ou seja, a metaficção historiográfica contesta tanto a autonomia da arte quanto a referencialidade da história.

Para a escrita pós-modernista, tanto a ficção como a história são discursos, ambas constituem “sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado [...]. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes.” (HUTCHEON, 1991, p. 122, itálico no original). Com o reconhecimento de que existe uma contaminação do histórico pelos elementos discursivos e situacionais, os pressupostos implícitos do conhecimento histórico – objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação – são contestados tanto pelo discurso histórico quanto pela ficção pós-moderna (ou metaficção historiográfica). Em realidade, o pós-modernismo salienta a natureza problemática do passado como objeto do conhecimento para o presente. Se não resta dúvida de que o passado realmente existiu, então a questão é: “*Como* podemos conhecer esse passado hoje – e *o que* podemos conhecer a seu respeito?” (HUTCHEON, p. 126, itálico no original). Daí o paradoxo da metaficção historiográfica: “ao mesmo tempo que explora, ela questiona o embasamento histórico no passado em si” (p. 126), recusando a ideia de que somente a história possui uma pretensão à verdade ao indagar sobre a base dessa pretensão na historiografia e afirmar que “tanto a história como a ficção são discursos, constructos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (p. 127). Isso posto, mesmo quando a história serve de referente para a escrita ficcional pós-moderna, a autorreflexividade do texto nos lembra que “o referente ‘real’ de sua linguagem já existiu, mas hoje só nos é acessível em forma textualizada: documentos, relatos de testemunhos oculares, arquivos.” (p. 127)

Como já observado, Hutcheon adverte que a forma como a história é redigida tem sofrido um exame detalhado nos últimos anos e que a refocalização da historiografia sobre objetos de estudos antes negligenciados tem enfatizado a história dos “ex-cêntricos” (as mulheres, a classe trabalhadora, os gays, as minorias étnicas e raciais, etc.), anteriormente excluídos. Esse movimento também ocorre dentro da chamada metaficção historiográfica, a qual, através de sua intensa autoconsciência, “nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.” (HUTCHEON, 1991, p. 131)

Ao revisar os processos de construção ficcionais e históricos, Linda Hutcheon observa que nem sempre ficção e história estiveram em terrenos separados, sendo, inicialmente, consideradas ramos da mesma árvore do saber. Foi somente a partir do século XIX que ocorreu a sua separação, resultando nas atuais disciplinas distintas: a literatura e a história. Hayden White (1994a), no ensaio “As ficções da representação factual”, esclarece-nos melhor como se deu essa separação e a oposição entre história e ficção. Ele comenta que, até antes da Revolução Francesa, historiografia e arte literária eram convencionalmente uma só coisa, ambas pertenciam ao ramo da retórica e não havia problema algum em reconhecer a sua natureza fictícia. Admitia-se que era necessária a existência de relatos históricos para retratar eventos reais (opostos aos eventos imaginários da ficção), mas se reconhecia igualmente “a inevitabilidade de um recurso a técnicas ficcionais na *representação* de eventos reais no discurso historiográfico.” (WHITE, 1994a, p. 139, *itálico no original*). Isso porque a escrita era considerada um exercício literário, pertencente ao campo da retórica, e seu resultado ou produto era passível de ser avaliado tanto segundo princípios literários quanto científicos.

White (1994a) complementa ainda que a oposição, que inicialmente era mais entre “verdade”⁴³ e “erro”, passou a ser entre fato e fantasia. No século XIX, começou-se então a identificar a verdade com o fato, opondo-a, por sua vez, à ficção. Esta passou a ser considerada um obstáculo para a apreensão da realidade, contrapondo-se, conseqüentemente, à história. Logo, para o historiador do século XIX, tornou-se um objetivo central de seu fazer científico eliminar qualquer vestígio do fictício de seu discurso, abstendo-se do emprego de técnicas do poeta e, especialmente, dos procedimentos intuitivos próprios do ficcionista.

White esclarece, entretanto, que há uma razão mais profunda para essa veemente recusa dos historiadores décimo nonos em admitir o caráter ficcional do discurso histórico (o que ainda hoje constitui um problema para muitos historiadores). É que a disciplina de história adquire, durante o século XIX, o status de ciência, de disciplina erudita, no Ocidente, sobre um pano de fundo de profunda hostilidade ao mito. Muitos pensadores da época culpavam o pensamento mítico pelos fracassos da Revolução Francesa. Acreditava-se, portanto, que o estudo da história precisava ser desmitificado⁴⁴ e poucos estudiosos dessa ciência compreendiam a diferença entre

⁴³ Segundo esclarece White, verdade não se equiparava a fato, mas a uma combinação deste e da matriz conceitual no interior da qual aquela “era posta adequadamente no discurso”. Destarte, assim como a razão, “a imaginação deveria estar implícita em qualquer representação adequada da verdade; e isto significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição de um discurso histórico quanto o seria a erudição”. (1994a, p. 139)

⁴⁴ Na versão traduzida para o português que estamos utilizando, o verbo empregado é “desmistificar” (Cf. WHITE, 1994a, p. 140), porém, como por mais de uma vez se faz referência a mito e à oposição entre mito e ficção, optamos pelo emprego do verbo desmitificar, para evitar um emprego errôneo do termo.

mito e ficção. Assim, desmitificar significava desficcionalizar a história. Conforme White, a maior parte dos historiadores “científicos” do século XIX não se deram conta de que produziram “tantos ‘estilos’ de representação histórica” quanto os havia de literários; não notaram isso “por se acharem presos à ilusão de que seria possível escrever história sem recorrer absolutamente a qualquer técnica ficcional.” (WHITE, 1994a, p. 141) Acreditavam, ao contrário, que era possível se abstrair da ideologia e permanecer fiel aos fatos, produzindo “um conhecimento tão certo quanto qualquer coisa oferecida pelas ciências físicas e tão objetivo quanto um problema matemático.” (p. 141) Não compreendiam que “os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua *representação* – puramente discursiva.” (p. 141, *itálico no original*).

Para White, justamente porque a linguagem não é neutra, grandes obras ficcionais, de modo geral, não versam apenas sobre um determinado tema, mas também sobre a própria linguagem e a relação problemática entre linguagem, consciência e realidade. Nesse sentido, a ideologia inerente à linguagem revela que “não há qualquer modo de valor neutro de urdidura de enredo, explicação ou até mesmo descrição de qualquer campo de eventos, quer imaginários quer reais, [...]: não apenas toda interpretação, mas também toda linguagem é contaminada politicamente.” (WHITE, 1994a, p. 145). Por conseguinte, a questão que se coloca, para White, não é “O que são os fatos?”, mas “Como os fatos devem ser descritos a fim de sancionarem um modo de explicá-los em vez de outro?” (p. 150).

Assim, o historiador estadunidense reconhece diferenças incontestáveis entre os eventos históricos e os eventos ficcionais:

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos [...] se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados. (WHITE, 1994a, p. 137)

Apesar disso, argumenta que, no debate sobre aquilo que denomina de “as ficções da representação factual”, interessa mais verificar em que medida o discurso do historiador e o do escritor imaginativo “se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente” (WHITE, 1994a, p. 137).

As proposições de White são tão legítimas que, de fato, a partir do final do século XX, essa separação entre ficção e história passou a ser contestada na teoria e na arte pós-modernas,

que procuraram se concentrar mais em enfatizar os pontos comuns do que as diferenças entre história e ficção. Nesse sentido, Hutcheon destaca que ambas as disciplinas

obtem sua força a partir da verossimilhança, mais do que de qualquer verdade objetiva; são identificadas como construtos linguísticos [...] nada transparentes em termos de linguagem e de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Tais lições se aplicam também à metaficção historiográfica, um tipo de construção ficcional que “nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo.” (HUTCHEON, 1991, p. 141). O termo metaficção historiográfica salienta os dois aspectos fundamentais desse tipo de ficção: por um lado, o seu carácter metadiscursivo e, por outro, a sua relação com a historiografia. Ou, dizendo de outra maneira: “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos quanto formais” (p. 145).

Ambos os gêneros, o histórico e o ficcional, apresentam convenções em comum tais como “a seleção, a organização, a diegese, a anedota, o ritmo temporal e a elaboração da trama” (HUTCHEON, 1991, p. 148). Além disso, conforme atenta Hayden White (1994, p. 144), admite-se que os sujeitos, tanto dos historiadores como dos romancistas, são constituídos como “possíveis objetos de representação narrativa”, sendo a historiografia nada mais do que um artefato verbal (e, portanto, literário), cujos

acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. (WHITE, 1994, p. 100, itálico no original)

White adverte que os acontecimentos históricos em si são de valor neutro e, “se acabam encontrando o seu lugar numa estória que é trágica, cômica, romântica ou irônica, isso vai depender da decisão do historiador em configurá-los de acordo com os imperativos de uma estrutura de enredo ou *mythos*, em vez de outra.” (WHITE, 1994, p. 101). Nesse sentido, a metaficção historiográfica tem se prestado muito bem à crítica, às vezes propondo a falsificação da narrativa histórica tradicional, revisitando-a com ironia, desconfiando dessa narrativa que se pretende unívoca e imparcial.

Hutcheon, nesse sentido, ressalta que atualmente o ceticismo a respeito da escrita da história encontrado na obra de alguns historiadores também se reflete na historiografia inserida

em romances pós-modernos, ambas “compartilham a mesma postura de questionamento com relação ao uso comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até a seu envolvimento na ideologia.” (1991, p. 142) Nesse sentido, a confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada.

Aprofundando a problematização pós-modernista relativa ao discurso historiográfico e ao ficcional, Hutcheon retoma a clássica distinção entre a arte e a historiografia proposta por Aristóteles. Para o estudioso grego, o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado, e o poeta sobre aquilo que poderia acontecer, tendo a possibilidade, assim, de lidar com elementos universais. Considerava-se, portanto, que a escrita da história não sofria limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. Porém, desde então, muitos historiadores utilizaram as técnicas da ficção para criar versões de seus mundos históricos e reais. A história e a literatura passaram a ser consideradas campos permeáveis, tendo ambas incluído em seus escritos gêneros como relato de viagem e diversas versões de escritos sociológicos.

Logo, contemporaneamente, segundo os pressupostos pós-modernos da metaficção historiográfica, verdade e falsidade não são os termos mais adequados para discutir a ficção porque considera-se que não existe uma verdade, mas apenas verdades no plural. Assim, não existe a falsidade por si só, mas apenas as verdades alheias. Para a metaficção historiográfica, a oposição entre ficção e fato ganha relevância, portanto, apenas enquanto uma oposição problemática.

2.4 Romance histórico, metaficção historiográfica e novo romance histórico: algumas delimitações

Nesta seção de encerramento do presente capítulo, circunscrevemos e confrontamos os conceitos mais significativos ao nosso estudo. Inicialmente recuperamos a diferenciação entre a ficção pós-moderna e a ficção histórica do século XIX, distinção esta que é também enfatizada por Linda Hutcheon (1991). Entretanto, além de retomar as características definidoras do romance histórico, estabelecendo um paralelo entre este e a metaficção historiográfica, alargaremos esse entrecruzamento teórico ao abordarmos o conceito de novo romance histórico (NRH) – ou *nueva novela histórica* (NNH) –, proposto por Seymour Menton (1993) ao analisar a ficção produzida na América Latina na segunda metade do século XX, mais especificamente entre os anos 1979 e 1992, considerado por ele o auge da produção do NRH latino-americano.

2.4.1 Situando a metaficção historiográfica em relação ao romance histórico tradicional

Tomando como referência a definição de romance histórico proposta por György Lukács (2011), destacamos, conforme faz Hutcheon (1991), algumas características definidoras deste e suas divergências em relação ao modo de conceber a metaficção historiográfica. Para Lukács, o romance histórico apresenta um microcosmo que generaliza e concentra; assim o protagonista deve ser um tipo, uma síntese do geral e do particular: “homens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas” (2011, p. 50). Esse gênero romanesco, cujo paradigma para Lukács é a ficção de Walter Scott, renuncia o herói excêntrico próprio do Romantismo, eliminando-o do âmbito da plasmação histórica. Estende também esse modo de conceber a ficção histórica aos processos de marginalização, considerados sempre em sentido social e não individual, pois essa ficção não se volta para o presente, buscando resolver a questão dos processos de marginalização, mas “se desvia da temática e conserva, em sua figuração, a grande objetividade histórica” (p. 50). Nesse sentido, é na concepção humana e moral das personagens que o romance histórico conserva sua fidelidade histórica e, nesse contexto, não cabem personagens excêntricas, “que, por sua psicologia, fogem da atmosfera da época” (p. 80).

Hutcheon, por sua vez, esclarece que os protagonistas da metaficção historiográfica, ao contrário, não constituem tipos humanos. Eles são representados pelos ex-cêntricos, pelos marginalizados, pela figuras periféricas da história ficcional, e mesmo os personagens históricos “assumem um status diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico” (1991, p. 151). Uma vez que a metaficção historiográfica “adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (p. 151), o tipo apresenta poucas funções neste tipo de ficção, a não ser para ser atacado ironicamente.

Lukács também afirma que o romance histórico é definido pela relativa insignificância que dá aos detalhes, considerados “apenas um meio para atingir a fidelidade histórica retratada, para evidenciar de maneira concreta a necessidade histórica de uma situação concreta” (2011, p. 80). Assim, torna-se irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe. Conforme Hutcheon, a metaficção historiográfica é contestatória em relação a essa característica do romance histórico de duas maneiras. Em primeiro lugar, ela “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico”, sendo que “certos detalhes históricos conhecidos são deliberadamente falsificados para ressaltar as possíveis falhas mnemônicas da história registrada e o constante potencial para o erro proposital ou inadvertido” (HUTCHEON, 1991,

p. 152). Uma segunda forma de contestação é por meio da maneira como a ficção pós-moderna utiliza os detalhes ou os dados históricos. Ao contrário da ficção histórica, que costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade ao mundo ficcional, “a metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. [...] o que se enfatiza é o processo de tentar assimilar” (p. 152). Nesse sentido, encontram-se personagens dos romances pós-modernos fazendo tentativas de organizar fatos históricos, pois essa ficção “não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade textualizada para nós atualmente.” (p. 152)

Uma terceira característica definidora do romance histórico proposta por Lukács (2011) é a relegação dos personagens históricos a papéis secundários, algo que não ocorre nos romances pós-modernos. Nos romances históricos, as figuras reais são desenvolvidas com o objetivo de legitimar o mundo ficcional com sua presença. Na metaficção historiográfica, “a auto-reflexividade impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema”. (HUTCHEON, 1991, p. 152)

Assim, a partir da interação entre a historiografia e a ficção, os romances pós-modernos levantam diversas questões que são discutidas por Hutcheon. A primeira é que a metaficção historiográfica parece privilegiar duas formas de narração: os múltiplos pontos de vista e um narrador declaradamente onipotente. Apesar disso, não se verifica, nesse tipo de ficção, indivíduos confiantes, que se sintam capazes de conhecer o mundo com alguma certeza, pois a inserção de sua subjetividade na história é sempre problematizada. Nesse sentido, Hutcheon esclarece que “o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado. Ele insere e depois subverte os conceitos tradicionais de subjetividade”. (1991, p. 156)

Um dos recursos de que a metaficção historiográfica lança mão para incorporar o passado textualizado no texto do presente é a paródia. Assim, a intertextualidade pós-moderna se manifesta formalmente nas obras por meio do “desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também [...] de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157), mas isso não se relaciona com um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou com uma nostalgia em relação ao passado como algo melhor que o presente empobrecido; em verdade, trata-se da confrontação direta com “o passado da literatura – e da historiografia [...]”. Esse desejo se manifesta na forma como esse tipo de ficção “usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (p. 157), de maneira que a ideia modernista de obra

de arte exclusiva, simbólica, visionária não mais se sustenta diante da simples existência de apenas textos, já escritos.

Quanto à questão da referência, Hutcheon destaca que a ficção pós-moderna parte das seguintes questões: “A que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção?” (1991, p. 157). A resposta a esses questionamentos é que não importa pensar a natureza “real” ou “ficcional” dos referentes para os romances pós-modernos. O que esses romances ensinam é que, em ambos os casos, os referentes (históricos ou ficcionais) apontam para outros textos, dado que só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. Portanto, “o referente é sempre algo já inserido em nossa cultura. [...] Isso não nega que o passado ‘real’ tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias.” (HUTCHEON, 1991, p. 158)

A metaficção historiográfica, ao reconhecer o condicionamento histórico da ficção e a discursividade da história, aponta para as implicações ideológicas da conjunção entre poder e conhecimento. Por conseguinte, ela problematiza quase tudo aquilo que o romance histórico tomava como certeza, desestabilizando as noções tradicionais de história e de ficção. Para ilustrar isso, Hutcheon apresenta a definição de Barbara Foley sobre o romance histórico, inserindo dentro dessa conceituação, entre colchetes, as alterações promovidas pela metaficção historiográfica:

Os personagens [nunca] constituem uma descrição microcós mica dos tipos sociais representativos; enfrentam complicações e conflitos que abrangem importantes tendências [não] no desenvolvimento histórico [não importa qual o sentido disso, mas na trama narrativa, muitas vezes atribuível a outros intertextos]; uma ou mais figuras da história do mundo entram no mundo fictício, dando uma aura de legitimação extratextual às generalizações e aos julgamentos do texto [que são imediatamente atacados e questionados pela revelação da verdadeira identidade intertextual, e não extratextual, das fontes dessa legitimação]; a conclusão [nunca] reafirma [mas contesta] a legitimidade de uma norma que transforma o conflito social e político num debate moral. (FOLEY, 1986a, p. 160, *apud* HUTCHEON, 1991, p. 159)

Partindo da definição de Foley, Hutcheon afirma que aquilo que vem chamando de ficção pós-moderna não aspira a contar a verdade tanto como aspira a perguntar de quem é a verdade que está sendo contada. Também não pretende associar essa verdade a pretensões de legitimação empírica, mas contestar o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimação, pois “os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos”. (HUTCHEON, 1991, p. 162)

2.4.2 Aproximações entre o novo romance histórico e a metaficção historiográfica

O termo novo romance histórico (NRH) foi proposto por Seymour Menton para definir a narrativa ficcional de cunho histórico que proliferou na América Latina nas últimas décadas do século XX. O crítico norte-americano afirma que todo romance, em certa medida, é histórico, uma vez que capta, em maior ou menor grau, o ambiente social em que vivem suas personagens. Porém, compreende a importância de demarcar o romance histórico enquanto gênero. Nesse sentido, com vistas a analisar a ficção histórica das décadas finais do século XX no contexto latino-americano, acredita que “é preciso reservar a categoria de romance histórico para aqueles romances cuja ação se localiza total ou pelo menos predominantemente no passado, melhor dizendo, em um passado não experimentado diretamente pelo autor.”⁴⁵ (MENTON, 1993, p. 32). Ao considerar essa definição de romance histórico, Menton exclui desse rol de obras aquelas que, mesmo com uma grande dimensão histórica, referem, ainda que parcialmente, um período vivenciado diretamente pelo seu autor. Essa demarcação temporal é importante para compreendermos a concepção de romance histórico considerada pelo estudioso, a qual, nesse aspecto, se distingue da noção de metaficção historiográfica proposta por Linda Hutcheon.

Menton (1993) menciona que o romance histórico tradicional remonta ao século XIX, identificando-se com o romantismo e, posteriormente, no século XX, com a estética modernista. Na América Latina, o romance histórico romântico, inspirado especialmente em Walter Scott, teve início durante a década de vinte do século XIX e continuou sendo produzido até a primeira década do século XX. Menton observa que a grande maioria dos romancistas que se voltaram inicialmente para a escrita do romance histórico tinham como objetivo “contribuir com a criação de uma consciência nacional, familiarizando os seus leitores com os personagens e os acontecimentos do passado; assim como respaldar a causa política dos liberais contra os conservadores”⁴⁶ (1993, p. 36). Em determinado período de passagem do romantismo para o modernismo (virada do século), os romances históricos produzidos colocaram ênfase na recriação de certas épocas do passado, caracterizando-se por uma atmosfera de escapismo. Entretanto, aqueles concebidos durante o século XX, dentro do chamado *crioulismo* (período pós-independência das nações americanas, marcado pelos temas regionalistas e por uma preocupação psicológica e social no sentido de colocar em pauta os problemas enfrentados pelas

⁴⁵ “[...] hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor.”

⁴⁶ “[...] contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores”.

países recém tornados independentes), voltaram-se novamente para a questão da identidade nacional, com ênfase em problemas contemporâneos. Nesse período, as poucas obras do gênero publicadas buscaram “recriar o ambiente histórico como pano de fundo para os protagonistas de ficção”⁴⁷. (MENTON, 1993, p. 37)

De acordo com Menton, o cubano Alejo Carpentier foi o grande criador do NRH na América Latina, sendo que seu romance *El reino de este mundo* (1949)⁴⁸ é apontado como o primeiro verdadeiro NRH produzido entre os escritores latinos, por apresentar vários dos traços característicos desse tipo de ficção. Além disso, outro de seus romances, *El arpa y la sombra* (1979), é publicado no ano considerado como o ponto de partida para o auge do NRH na América Latina.

Além de contextualizar o surgimento do NRH latino-americano, Seymour Menton descreve seis traços como sendo peculiares desta ficção. Entretanto, ressalta que a obra não necessita apresentar todo esse conjunto de atributos para ser apontada como NRH, podendo conter um, alguns ou todos os traços elencados. O primeiro deles é a presença constante nas obras de algumas ideias filosóficas disseminadas pelo escritor/poeta, crítico e ensaísta argentino Jorge Luis Borges, relacionadas com “a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível desta, ou seja, que os eventos mais inesperados e mais assombrosos podem ocorrer”⁴⁹ (MENTON, 1993, p. 42). O segundo traço mencionado é “a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos”⁵⁰ (p. 43). O terceiro traço consiste na ficcionalização de personagens históricos de maneira diferente do romance histórico tradicional, isto é,

enquanto os historiadores do século XIX concebiam a história como resultado das ações dos grandes imperadores, reis ou outros líderes, os romancistas décimo nonos escolhiam como protagonistas os cidadãos comuns, os que não tinham história.

⁴⁷ “[...] re-crear el ambiente histórico como trasfondo para los protagonistas de ficción”.

⁴⁸ Além desse romance, Menton ressalta que Carpentier produziu outras obras em que aparecem os traços do NRH. No total publicou quatro obras entre os anos de 1949 e 1979 que podem ser classificadas como NRH. Ainda escreveu dois contos extensos (“Semejante a la noche”, de 1952; e “El camino de Santiago”, de 1954) em que explora o caráter cíclico da história. A obra *El arpa y la sombra* (1979) é o primeiro e único romance de Carpentier em que o protagonista é uma grande personalidade histórica: Cristóvão Colombo. Menton ressalta que essa obra, dividida em três partes, apresenta muitos traços do NRH. Na primeira parte da obra, há a recriação mimética de duas situações históricas (dois cronotopos) que tem relação com o processo de canonização de Cristóvão Colombo. A segunda parte é narrada pelo próprio Cristóvão Colombo em seu leito de morte, sendo que a narração tem um cunho metaficcional (o próprio autor identifica-se com seu protagonista moribundo, fazendo uma espécie de autoconfissão dentro do romance) e um caráter desmistificador em relação à narrativa histórica. A terceira parte da obra é predominantemente carnavalesca.

⁴⁹ “[...] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir”.

⁵⁰ “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”.

Opondo-se a isso, enquanto os historiadores de orientação sociológica de fins do século XX se fixam nos grupos aparentemente insignificantes para ampliar nossa compreensão do passado [...], os romancistas do fim do século gozam retratando *sui generis* as personalidades históricas mais conhecidas.⁵¹ (MENTON, 1993, p. 43)

O quarto traço apontado por Menton para o NRH latino-americano é a presença da metaficção ou dos comentários sobre o processo de criação ficcional no interior do próprio texto, sendo que tal emprego também se deve à influência de Borges. O emprego da intertextualidade aparece como o quinto traço mencionado. Menton destaca que, a partir do emprego intertextual feito por autores como Gabriel Garcia Marques (que, por exemplo, inseriu personagens de Carpentier em seu romance *Cem anos de Solidão*), tornou-se muito comum, não só entre os romancistas, como também entre os teóricos, o emprego da intertextualidade. O conceito, surgido primeiramente na obra de Mikhail Bakhtin e depois popularizado por Julia Kristeva, relaciona-se com a ideia de que todo texto é um mosaico de citações ou deriva do aproveitamento de outros textos. Assim, a intertextualidade aparece sempre que ocorre uma alusão (por vezes explícita) a outros textos. Menton ressalta que o caso extremo da intertextualidade é o palimpsesto que consiste na reescritura, no todo ou em parte, de outro texto. Cita como exemplo obras como *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, que reescreve em parte o romance *Os sertões*, de Euclides da Cunha; ou a obra *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, que é uma continuação apócrifa da obra *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos.

O último dos traços do NRH descrito por Menton é o emprego dos conceitos bakhtinianos de dialógico, carnavalesco, paródia e heteroglossia. Várias das obras apontadas como NRH apresentam visões dialógicas a exemplo de Dostoievski, ou seja, projetam duas ou mais interpretações de acontecimentos, personagens ou visão do mundo. Sobre o conceito de carnavalização (desenvolvido por Bakhtin a partir do estudo da obra de François Rabelais), este também aparece em vários dos NRH por meio dos exageros humorísticos e da ênfase nas funções do corpo, desde o sexo até a excreção. Além disso, os aspectos humorísticos do carnavalesco também se refletem na uso da paródia. Por fim, o conceito de heteroglossia surge nesses romances através do emprego da multiplicidade de discursos, isto é, do uso consciente de distintos níveis de linguagem.

⁵¹ [...] mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado [...], los novelistas de fines del siglo gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas.”

Sobre os fatores que estimularam o grande crescimento da publicação de romances históricos na América Latina nas últimas décadas do século XX, Menton assinala a aproximação do quinto centenário do descobrimento da América como o principal, o que “gerou tanto uma maior consciência dos laços históricos compartilhados pelos países latino-americanos como um questionamento da história oficial”⁵² (1993, p. 49) entre os ficcionistas. Outro fator importante, apontado por Menton, como contributário para esse fenômeno foi a problematização do discurso historiográfico no mesmo período, refletindo em um questionamento sobre as fronteiras entre história e ficção. Nesse sentido, o autor comenta que não por acaso, em 1973, às vésperas do auge do NRH, Hayden White lançou a obra *Metahistory*, na qual questiona a pretensão científica dos historiadores e reforça o caráter fictício da história.

Ao comentar sobre o desenvolvimento do NRH nos Estados Unidos e na Europa, Menton ressalta que estes receberam a influência dos romances do gênero publicados na América Latina (especialmente de Borges e de García Márquez). Observa, entretanto, que, se definidos de maneira precisa e estrita (no sentido proposto em sua própria obra, isto é, romances cuja história narrada transcorre em época anterior à vivida pelo autor), poucos foram os romances históricos publicados nos Estados Unidos e na Europa que podem ser classificados como NRH. Por conseguinte, sobre a teorização proposta por Linda Hutcheon acerca do romance pós-moderno ou da metaficção historiográfica, Menton afirma que, embora a canadense tome a obra *Yo El supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, como um dos paradigmas do NRH (ou do romance pós-moderno/metaficção historiográfica), algo com o que ele próprio expressa concordância, ela inclui entre os textos que analisa alguns romances que, no entendimento do teórico, não merecem o título de NRH por constituírem narrativas sociais miméticas acerca da sociedade estadunidense do início do século XX. Da mesma maneira, critica o fato de Hutcheon não fazer distinção entre narrativas que transcorrem no passado e aquelas que versam sobre a história contemporânea. Ainda assim, entende que a estudiosa do pós-modernismo, acertadamente, comenta um bom número de obras que se enquadram como NRH, atestando a popularidade do gênero nas últimas décadas do século XX.

2.4.3 Amarrando as pontas

⁵² “[...] ha engendrado tanto una mayor conciencia de los lazos históricos compartidos por los países latino-americanos como um cuestionamiento de la historia oficial.”

A partir das considerações apresentadas, no sentido de delimitar os diferentes conceitos abordados ao longo da seção, a saber: romance histórico, romance pós-moderno ou metaficção historiográfica e novo romance histórico, verificamos que há pontos de divergência fundamentais entre o primeiro e os últimos, conforme fomos assinalando. Entretanto, a fim de discorrer sobre as novas formas de romance histórico surgidas no século XX (especialmente a partir da sua segunda metade), é preciso retomar a origem do termo surgido lá no século XIX.

O romance histórico tradicional caracteriza-se, especialmente, pela exploração de personagens tipos, que representam uma época, não lhe interessando figuras excêntricas, e pela presença de detalhes e personalidades históricas, os quais têm como objetivo apenas dar verificabilidade ao mundo ficcional. Ao contrário, o romance pós-moderno se volta para o passado histórico, seja ele distante no tempo ou recente, para questionar a historiografia oficial, ao abordar o *off-centro* ou o *ex-cêntrico* e colocar as personalidades históricas no centro do debate não para legitimar a história dita “verdadeira”, mas para revisita-la criticamente por meio da paródia pós-moderna e da ironia. Nesse sentido, a ficção pós-moderna ou metaficção historiográfica coloca em xeque a suposta objetividade do relato histórico, assim como ressalta que os seus referentes não podem ser tomados como acontecimentos “reais” ou empíricos, mas sim como fatos discursivos, textualizados. De maneira semelhante, também o NRH propõe o questionamento da história oficial (seja ao colocar sob suspeita os seus referentes, seja ao propor a confrontação crítica entre personalidades históricas e personagens ficcionais) e a exploração da linguagem (emprego de intertextualidade, recursos paródicos, metalinguagem, multiplicidade de discursos, etc.).

No que se refere ao romance pós-moderno ou metaficção historiográfica e o NRH, a principal distinção entre ambos se relaciona com o fato de este localizar os fatos narrados e as personagens históricas e/ou ficcionais em um período não experimentado pelo autor do romance; enquanto aquele não apresenta essa preocupação. Assim, afora essa divergência entre o “novo romance histórico” (MENTON, 1993) e o “romance pós-moderno” ou “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991), interessa-nos muito mais considerar os muitos pontos em comum que apresentam, os quais nos servirão para analisar a presença desse fenômeno na narrativa juvenil brasileira contemporânea.

3 UM OLHAR SOBRE NARRATIVAS JUVENIS BRASILEIRAS DO SÉCULO XXI EM BUSCA DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

No decorrer dos capítulos desenvolvidos até aqui, cremos ter esclarecido nossa escolha por nos voltarmos à investigação da ocorrência e forma de um tipo de ficção produzida na pós-modernidade, à qual se atribuiu a designação de metaficção historiográfica, entre as narrativas para jovens. A LJ, graças ao aumento significativo no número de produção e venda de obras do gênero ocorrido de alguns anos para cá, recebeu um amplo reconhecimento enquanto fenômeno de mercado. Além disso o fortalecimento dessa literatura no âmbito institucional, junto a instâncias de legitimação da LJ (escola/governo, premiações/selos, academia, eventos da área), conforme foi comentado e exemplificado através dos dados e estudos acadêmicos relativos ao tema já apresentados, tem conduzido, gradualmente, ao reconhecimento do seu valor estético.

Da mesma maneira, houve nos últimos anos um importante crescimento na produção de romances pós-modernos que se valem da narrativa histórica como pano de fundo ou tema para o fazer ficcional. Essas novas narrativas históricas apresentam uma configuração diferente em relação ao romance histórico tradicional, uma vez que propõem uma revisão dos fundamentos clássicos da historiografia, ao reconhecer que tanto a ficção quanto a história constituem-se de texto, de discurso, sendo-nos possível, portanto, apenas recuperar os eventos da história enquanto fato histórico (evento discursivo), jamais como acontecimento histórico (evento empírico).

Na América Latina, o desenvolvimento do novo romance histórico (NRH) constituiu um fenômeno intenso, conforme atesta o estudo de Seymour Menton (1993), mas também na América do Norte e na Europa esse fenômeno não pode ser negligenciado, atingindo uma larga parcela dos romances produzidos nas últimas décadas do século XX, como podemos verificar na obra de Linda Hutcheon (1991), a qual designa esses textos como romances pós-modernos ou metaficção historiográfica.

Assim sendo, tomamos de empréstimo de Hutcheon (1991) o conceito de metaficção historiográfica, associado às formulações de Seymour Menton (1993) sobre o NRH, e empreendemos, no presente capítulo, uma análise de um conjunto de seis narrativas juvenis produzidas no Brasil no século XXI, procurando evidenciar que, devido a diversos aspectos que as caracterizam tanto em relação à forma quanto ao conteúdo, essas obras são representativas da presença da metaficção historiográfica na LJ produzida contemporaneamente.

Dessa maneira, nas próximas seções passaremos à leitura e análise das obras selecionadas (conforme disposto no Quadro 1), observando a sua apresentação paratextual e textual – dados composicionais, diagramação, abordagem temática e enredo – e a evidenciação de elementos metaficcional e/ou historiográficos na construção narrativa.

Quadro 1: Referência das obras selecionadas

Ano	Prêmio Jabuti	Prêmio FNLIJ	Menção no <i>Anuario LIJ</i>
2008		<i>Era no tempo do rei</i> : um romance da chegada da corte, de Ruy Castro (vencedor na categoria Jovem)	
2009			<i>Um vampiro apaixonado na corte de D. João</i> , de Ivan Jaf (menção no <i>Anuario</i> de 2009)
2012	<i>Um quilombo no Leblon</i> , de Luciana Sandroni (finalista na categoria Juvenil)		
2013	<i>Os anjos contam histórias</i> , de Luiz Antonio Aguiar (finalista na categoria Juvenil)		
2015	<i>A linha negra</i> , de Mário Teixeira (vencedor na categoria Juvenil)		
2015	<i>Minuano</i> , de Tabajara Ruas (finalista na categoria juvenil)		

Fonte: do autor

3.1 Aspectos da metaficção historiográfica e do novo romance histórico na construção ficcional de *Era no tempo do rei*

A obra *Era no tempo do rei: um romance da chegada da Corte*, de autoria de Ruy Castro⁵³, foi publicada em 2007 pela Alfaguara, um selo da Editora Objetiva, tendo sido

⁵³ Ruy Castro é um reconhecido autor de ficção e não ficção, destacando-se como biógrafo. Nascido em 1948, atuou nas redações de grandes veículos de comunicação do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em 1990, lançou-se como autor com a obra *Chega de saudade*, sobre a Bossa Nova; em seguida, publicou *O anjo Pornográfico* (1992), sobre a vida de Nelson Rodrigues, e *Carnaval no fogo* (2003), sobre a cidade do Rio de Janeiro. Recebeu duas vezes o Prêmio Jabuti de Livro do Ano pelas suas biografias *Estrela solitária – Um brasileiro chamado Garrincha* (1995) e *Carmen – Uma biografia* (2005), sobre Carmen Miranda. Entre as obras voltadas para o leitor juvenil, estão *Bilac vê estrelas* (2000) e *O pai que era mãe* (2001). Também traduziu Mary Shelley, Lewis Carroll, F. Scott Fitzgerald, Dorothy Parker e Woody Allen. (CASTRO, 2007, informações extraídas da orelha do livro)

vencedora, na categoria Jovem, do Prêmio Orígenes Lessa “O melhor para o jovem”, concedido pela FNLIJ no ano de 2008. O livro, sem ilustrações e com projeto gráfico elaborado pela equipe técnica da editora, está classificado como romance brasileiro, embora tenha se destacado em categoria voltada a obras juvenis da referida premiação.

3.1.1 Do paratexto ao texto

Introduzimos a presente análise olhando para os paratextos que compõem a obra, antes de entrarmos na narrativa propriamente dita. Nesse sentido, destacamos inicialmente sua capa principal ou primeira capa, que reproduz a pintura *Le Verrou*, de Jean-Honore Fragonard. Trata-se de um quadro da segunda metade do século XVIII, pintado no ano de 1777, um dos mais famosos do pintor francês. A interpretação mais recorrente da obra sugere uma cena galante, de dois amantes enlaçados no quarto, enquanto o homem fecha o trinco da porta do aposento. Pertencente ao estilo Rococó, *Le verrou* (em tradução literal para o português, “A fechadura”) está exposto no Museu do Louvre, sendo considerado um símbolo do espírito libertino francês, da época em que começam a circular as ideias do Iluminismo. Costuma-se opor esta obra a outra do mesmo pintor, *L’Adoration des bergers* (“A adoração dos pastores”, 1775). Enquanto esta representa o amor sagrado; aquela representa o amor profano, a tentação de Eva, simbolizada, entre outros elementos, pela reprodução da maçã, fruto proibido, na tela. (LOUVRE, 2019)

Na contracapa da obra, temos um depoimento do escritor Carlos Heitor Cony, atestando a “esplêndida ficção” que ora se apresenta ao leitor, assim como uma breve sinopse do texto. Os dados biográficos do autor, que normalmente aparecem na orelha direita, ganham destaque no início da orelha esquerda do livro. Tais dados enfatizam o fato de o autor, aclamado pela crítica como biógrafo, estar trazendo à público uma obra ficcional muito bem construída, a qual revela a seu talento enquanto escritor de obras não ficcionais, pois há uma apurada pesquisa histórica que serve de fundo à sua criação ficcional. Nesse mesmo viés, a sinopse um pouco mais estendida sobre a narrativa, que se segue aos dados biográficos, destaca a maneira como ficção e história se dão as mãos na história de *Era no tempo do rei*, de tal modo que “[...] em muitas páginas deste livro, a História e a literatura se abraçam e se beijam de forma quase imoral.” (CASTRO, 2007, orelha direita)

Na falsa folha de rosto, temos somente o título “Era no tempo do rei” em destaque, à qual se segue a folha de rosto, contendo as informações de praxe, e, logo após esta, encontramos, mais uma vez, a sentença “Era no tempo do rei”, servindo como epígrafe do

romance e sendo creditada a Manuel Antônio de Almeida, em sua obra *Memórias de um sargento de milícias*. A página de dedicatória presta homenagem “Aos velhos alfarrabistas do Rio, que ajudaram os historiadores a conservar a memória da cidade” (CASTRO, 2007, dedicatória); mesma página em que aparece uma lista de ficcionistas e compositores que teriam inspirado a criação do romance, por serem discípulos, confessos ou não, de Manuel Antônio de Almeida, entre os quais aparecem grandes nomes da literatura, como Machado de Assis, assim como de compositores aclamados, como Noel Rosa.

A leitura de todos esses indícios iniciais não deixa dúvida ao leitor de que a obra em questão deve tributo a uma determinada tradição literária, mais especificamente a um modo de conceber ficção que tem início com Manuel Antônio de Almeida e se estende a diversos outros autores da literatura e da música brasileira, os quais se empenharam em revelar os costumes, as personas e a cultura popular do país de maneira bem humorada, irônica e assinalada por um tom de crítica social. Ao leitor que, por acaso, desconheça essa tradição literária, é um convite para ampliar o seu repertório de leitura e, assim, melhor compreender o contexto da obra ficcional que a ele se apresenta.

Depois da dedicatória, acessamos um mapa do Rio de Janeiro de 1810, ocupando duas páginas do livro. No verso da página ímpar do mapa, está a informação de que ao final da obra (na página 245), encontra-se um contraponto entre as denominações dos logradouros da época em que se passa a história e da época atual. O mapa e o informativo complementam o texto e orientam o leitor no sentido de se localizar na cidade do Rio de Janeiro do “tempo do rei”, cujas ruas e lugares são citados no mapa e ao longo da narrativa. Para o receptor de *Era no tempo do rei*, esses suportes dão um contexto geográfico e histórico importante para adentrar a narrativa.

Quanto à pintura de Fragonard, mencionada linhas atrás, que se estende ao longo da capa e contracapa do livro, pode ser lida como um índice do conteúdo da narrativa ficcional, a qual parece se alinhar à sensualidade, ao amor carnal e ao profano, em contraposição ao sagrado. Se associamos isso ao intertexto com o romance de Manuel Antônio de Almeida, explícito nos paratextos e confirmada ao longo de toda a narrativa, é possível confirmarmos essa primeira leitura proposta pela capa. Quando acionamos o nosso repertório de leitura, lembramos que Leonardo, personagem central de *Memórias de um sargento de milícias* e também protagonista desta outra história, representa o típico malandro, um boa vida. Leonardo já nasce do pecado, de um beliscão e uma pisadela trocada entre Maria da hortaliça e Leonardo Pataca, ambos portugueses que imigram para o Brasil no final do século XVIII. Maria, extremamente sensual, teve vários amantes, até que abandonou Leonardo Pataca e o filho para fugir com um capitão de navio. Leonardo Pataca, sendo um fraco, com queda por mulheres

“solaias”, de caráter duvidoso, como Maria, também abandona o filho, deixando-o aos cuidados do padrinho. Leonardo, por sua vez, foi um menino comilão, que gostava de andar pendurado nas tetas de qualquer mulher que visse até a idade avançada de sete anos. Além de glutão, era traquinas até não poder mais, o que piorou muito com os mimos que o padrinho lhe dava e as vistas grossas que fazia às suas diabruras. Muito jovem, Leonardo, assim como o pai, descobriu também ter um fraco pelo sexo oposto e pela sensualidade. (ALMEIDA, 2013 [1996])

Avançando para a narrativa em si, observamos que esta se compõe de quinze capítulos, todos intitulados e ordenados por algarismos, além de prólogo e epílogo. Os capítulos recebem denominações semelhantes às das crônicas históricas, sendo introduzidos sempre pela locução conjuntiva “Em que...” e seguidas de uma breve descrição do que será relatado na sequência. A título de ilustração, notemos a denominação do primeiro capítulo: “1 Em que Pedro faz das suas em Palácio e a empáfia do inglês Jeremy Blood é coroada com farinha e ovos” (CASTRO, 2007, p. 13). De maneira irônica, o autor parodia a crônica história em seu texto essencialmente ficcional, esta que, tradicionalmente, narra a história dita verdadeira.

Em *Era no tempo do rei*, encontramos o Leonardo menino crescido, prestes a completar doze anos, e é esse período da sua vida que interessa à narrativa, cuja história se passa no início do século XIX, no ano de 1810, logo após a vinda da Corte de D. João VI para o Brasil. Nesse período, o príncipe D. Pedro, futuro regente do Império, e Leonardo, que possuem a mesma idade, acabam se encontrando nas ruas do Rio de Janeiro e desenvolvem uma grande amizade. Além da faixa etária, Leonardo e Pedro, com origem e lugar social completamente distintos, têm outras características em comum: o gosto pela aventura, a curiosidade pelo desconhecido, a sensualidade à flor da pele e a peraltice própria da personalidade de ambos.

A vida pgressa de Leonardo é retomada, dentro da narrativa, de maneira panorâmica ao longo do segundo capítulo da obra, servindo para esclarecer alguns eventos que implicaram sua condição de vida presente. Além de Leonardo, outras personagens do romance de Almeida são recuperadas dentro da obra de Castro, as quais, naturalmente, não poderiam ser descoladas do menino, entre essas: o pai, Leonardo Pataca; a mãe, Maria da hortaliça; o padrinho e pai de criação, Quincas; o professor que fora seu mestre; e o chefe da polícia do Rio à época, Major Vidigal, o qual, no futuro, converterá Leonardo em um sargento de suas milícias.

O primeiro encontro entre Pedro e Leonardo é descrito na altura do quarto capítulo da narrativa. Pedro está pela primeira vez nas ruas do Rio, é novato e inexperiente. Leonardo, ao contrário, é um menino criado solto nas ruas, o qual, desde que sua mãe o abandonou, aos sete anos de idade, perambula livremente por todos os becos e vielas daquela cidade, conhecendo seus encantos e perigos. Foi Leonardo, portanto, atento a tudo e a todos, quem primeiro colocou

o olho em Pedro. O menino, desconhecido e bem vestido, que caminhava observando tudo com curiosidade, chamou a atenção de Leonardo, que passou a acompanhá-lo de longe.

Desconhecendo os perigos das ruas do Rio, Pedro é presa fácil para vigaristas que perambulavam pelas ruas da cidade em busca de alguma oportunidade de dar um golpe. De fato, um desses sujeitos, João Calvoso, ao notar que o menino carregava um anel e um pesado cordão, além de vestir roupas de boa qualidade, percebe que poderia tirar proveito da situação. Pedro é abordado por Calvoso, que o convida a visitar Bárbara dos Prazeres. O nome da mulher desperta em Pedro o desejo de conhecê-la e, sem saber nada sobre sua reputação, segue o homem para a morada de Bárbara, “o último lugar do Rio a que um garoto inexperiente deveria subir” (CASTRO, 2007, p. 58), conforme reflete Leonardo. Ao contrário de Pedro, Leonardo, que conhecia a fama da mulher, deduz logo o que se passa com o menino e lhe dá cobertura quando este, após perceber o engano e fugir da casa de Bárbara, aparece na rua novamente. Pedro, com o auxílio de Leonardo, consegue ir para longe daquele lugar. A partir desse momento, inicia-se a amizade entre os garotos.

Os protagonistas Pedro e Leonardo são então contrapostos pelo narrador: o primeiro, nascido príncipe em berço de ouro em um Palácio em Portugal; o segundo, nascido plebeu em um casebre na rua da Gamboa no Rio. Em compensação, Leonardo teve, a partir dos sete anos, uma cidade inteira para si, enquanto Pedro foi mantido nos limites de seu palácio. Apesar disso, são muitos os pontos em comum entre eles. Tanto Pedro quanto Leonardo sentiram a rejeição da mãe e a omissão do pai; além disso, ao não terem sido amamentados pela mãe, contaram com várias amas de leite, o que os levou a serem lactantes até avançada idade. A mãe de um e de outro apresentou comportamento adúltero. Tiveram, desde sempre, pouco apreço pelos estudos, chegando aos doze anos quase analfabetos, embora, no caso de Pedro, isso fosse compensado em parte por seu talento para a música e para as artes. Ambos foram precoces em sua sexualidade: Leonardo aprendeu na vida; Pedro teve um mestre para “as coisas da vida” (CASTRO, 2007, p. 81), o conde de Arcos.

Denominando-o como “nosso herói” (CASTRO, 2007, p. 14), o narrador apresenta a caracterização física e psicológica de Pedro, o qual era capaz de impensadas “piruetas e cabriolas” (p. 14). Começa por dizer que o “garoto de olhos pretos e brilhantes, nariz de águia e porte idem, que não gostava de ser contrariado, era um diabrete de fazer inveja ao cujo.” (p. 13) Entre as traquinagens de que era capaz, estavam fazer reinações durante as recepções no palácio, como “espetar rabos de papel às casacas” (p. 14) dos convidados; introduzir cachorro no salão, que ia cheirar as virilhas das fidalgas; e colocar rãs dentro das calças de um conde. Também, durante a viagem da Corte para o Brasil, havia colocado pó-de-mico nos cabelos das

irmãs, o que as levou a rasparem as cabeças por não suportarem a coceira. Quanto ao irmão caçula, Pedro descobriu que este possuía um medo excessivo de rãs e, por isso, na festa de aniversário de Miguel, colocou os bichos entre os seus presentes, fazendo o menino se urinar de medo quando foi abri-los. Em outra ocasião, besuntou de esterco de cavalo os trincos das portas do gabinete do padre Perereca, o historiador oficial da família real, fazendo com que o religioso lambuzasse as mãos de bosta fresca. No entanto, o ápice de suas travessuras foi quando, no carnaval de 1810, ano em que se passam os acontecimentos narrados, Pedro resolveu se vingar do mercador inglês Jeremy Blood, o qual vivia fazendo desfeita ao Brasil e ao rei. O menino jogou-lhe sobre a cabeça “uma bacia cheia d’água, uma grande gamela de polvilho e uma caçarola, repleta até a boca, tudo misturado, de claras, gemas e cascas de ovos crus” (p. 28), isso posicionado de uma janela do palácio enquanto Blood passava pela pátio.

Leonardo, o outro herói da história, não ficava para trás de Pedro em termos de peraltices. Desde pequeno, o menino enlouquecia os pais com suas traquinagens, tais como varrer a casa com o chapéu do pai e rasgar ou mesmo queimar os autos de intimação que este deveria entregar em seu ofício de meirinho; vingar-se dos amantes da mãe, colocando cola dentro das botas que deixavam na sala; ou, então, mostrar a língua para os clientes do padrinho e puxar-lhes os cabelos enquanto eram barbeados, fazendo com que o barbeiro lhes tirasse nacos de carne do rosto, entre outras. Pouco antes de se encontrar com Pedro nas ruas do Rio, Leonardo, que vivia com o padrinho, é assim descrito:

Leonardo não tinha de ir à escola, nem fazer os deveres, nem de ir à igreja e nem mesmo de trabalhar. [...] não tinha hora para dormir, muito menos de voltar para casa [...]. Também não precisava usar sapatos, nem cortar as unhas, nem escovar os dentes, nem tomar banho, exceto, neste último caso, quando lhe dava na telha e mergulhava vestido [...] no chafariz do largo da Carioca. (CASTRO, 2007, p. 31)

O padrinho via Leonardo seguindo sua profissão ou então se tornando um sacerdote. O afilhado, no entanto, “preferia ser como o Brasil: vagabundo, alegre, esperto, sensual” (CASTRO, 2007, p. 39). Ao contrário de Pedro, que tão jovem carrega o peso de ser o futuro imperador do Brasil, Leonardo é apenas um menino com toda a liberdade do mundo, sem compromisso com nada nem com ninguém.

3.1.2 Aspectos da carnavalização no interior da narrativa

Chama atenção na narrativa de *Era no tempo do rei* a recorrência de personagens e cenas que evidenciam uma sensualidade muito acentuada, chegando, muitas vezes, a comportamentos

devassos. Inúmeras são as menções ao desenvolvimento sexual precoce das personagens e descrições de cenas de sexo mais ou menos explícitas. Logo no início da narrativa, encontramos uma primeira referência em que se subentende um ambiente de sensualidade e de liberdade em todos os sentidos, inclusive sexual, no seguinte relato do narrador: “Para Leonardo, era o primeiro limão-de-cheiro do carnaval de 1810, o início dos alegres combates que, a cada ano, por três ou quatro dias sem lei, envolviam o Rio numa orgia de líquidos, leves ou gosmentos, com que os súditos do rei se mimoseavam uns aos outros em frenético abandono.” (CASTRO, 2007, p. 11) No trecho, além de situar a narrativa no tempo e no espaço – carnaval de 1810, cidade do Rio –, o narrador descreve, em uma linguagem recheada de duplos sentidos, a festa do entrudo, ou carnaval carioca da época. Notemos que expressões como “sem lei”, “orgia” e “frenético abandono” dão a ideia de sensualidade, de prazer e de luxúria. Essa atmosfera sensual perpassa toda a narrativa e compõe a própria personalidade dos protagonistas.

Na primeira descrição que faz de Pedro, o narrador o relaciona à figura do diabo ao mencionar que o “casco fendido era disfarçado pelas botas de montaria, mas o volume do rabo em ponta, enrodilhado, às vezes se revelava nos fundilhos das calças justas e presas no meio das canelas” (CASTRO, 2007, p. 13), insinuando, com isso, que o menino tenha um órgão sexual avantajado. Confirmando essa viçosidade, quando o jovem príncipe é atraído para o local onde vivia a prostituta Bárbara dos Prazeres, o narrador relata que, ao entrar no quarto da mulher, Pedro “percebeu que suas partes baixas estavam inchando e pressionando suas calças e as calçolas dentro delas.” (CASTRO, 2007, p. 61-62). Pedro se sente excitado e demonstra muita virilidade, apensar da pouca idade. Porém, ao ver Bárbara de perto, “o que enrijecera dentro das calçolas murchara instantaneamente. No meio da agitação, julgara identificar na mulher uma aura de putrefação que às vezes sentia em cachorros doentes e cavalos velhos que pareciam já ter morrido antes do suspiro final.” (p. 64)

Leonardo também é descrito como alguém bastante precoce em sua sexualidade. Esse estímulo tem início quando a mãe lhe rejeita o peito e o menino, graças à ajuda da madrinha que era parteira, farta-se nas mais variadas tetas que lhe eram oferecidas. De acordo com o narrador,

Talvez por isso, pela variedade de seios que lhe eram oferecidos – negros, brancos, pequeninos, espetaculares, redondos, em forma de pera ou de jaca, pétreos como melões, fofos como pão-de-ló –, não lhe faltasse estímulo para aplicar sua boca a um mamilo e sugá-lo voluptuosamente sempre que a ocasião se apresentasse. Esta situação se prolongou até bem depois dos 7 anos, embora, já então, da parte de Leonardo, não tanto para fins lactários. (CASTRO, 2007, p. 35)

Dessa maneira, ainda muito pequeno, Leonardo perdeu a inocência, percebendo que poderia explorar o seio feminino para além da alimentação. Esse comportamento teve grande contribuição da própria mãe de Leonardo. Maria recebia cotidianamente algum de seus amantes nos inúmeros adultérios que praticava e nem sempre tomava os devidos cuidados para que o menino não presenciasse suas ações. Certa vez, Leonardo ouvira gemidos vindos da janela do quarto da mãe, enquanto ela recebia um soldado em seus aposentos, e, desde esse dia, “nunca mais deixou de apreciar o espetáculo” (CASTRO, 2007, p. 36), espiando pelas frestas da casa.

Quando retoma o relato sobre o início do namoro dos pais de Leonardo, o narrador menciona que Leonardo Pataca e Maria da hortaliza, após trocarem uma pisadela e um beliscão, passaram a dividir o mesmo cobertor no navio em que viajavam para o Brasil, “chamando a atenção dos outros passageiros pelo fato de o cobertor parecer vivo quatro ou cinco vezes por noite” (CASTRO, 2007, p. 33), o que revela, desde sempre, o comportamento lascivo dos dois.

Ao falar das trocas de carícias entre Maria Teresa, filha mais velha de D. João, e o primo e futuro marido desta, Pedro Carlos, o narrador também não poupa adjetivos picantes. Durante as refeições, “a mesa dava saltos com os tapas que Maria Teresa, fingindo indignação, aplicava à mão de Pedro Carlos.” (CASTRO, 2007, p. 134) O primo, infante da Espanha, que fora criado quase como irmão de Maria Teresa, agora prometido em casamento à prima, via que pelo decote da moça “saltava um par de formas morenas e redondas – os seis das Bourbons – que palpitavam como se tivessem vida própria e pareciam implorar para ser afagadas.” (p. 135) Quanto à Maria Teresa, chegavam-lhe aos ouvidos

os volteios e galopes de Pedro Carlos com um sem-número de mulheres. Testemunhas garantiam tê-lo visto pelas antecâmaras do paço ou da Quinta com desde a mais sapeca escrava da ucharia até as mais vistosas açafatas, que ele desonestava sem dó nem piedade. Outras viram-no praticando inconveniências com imponentes damas da Corte, algumas tão mais velhas do que ele que suas pelancas compunham um formidável contraste com seu ardor rapazil. (CASTRO, 2007, p. 136)

Sendo assim tão afoito, Pedro Carlos movimentava o Rio sob o comando de D. João, pois “era belo, ardente, estouvado e, para sua sorte, correspondido em sua voracidade por uma galeria de mulheres da Corte carioca.” (CASTRO, 2007, p. 158) Ainda sobre o mesmo Pedro Carlos, o narrador dedica vários parágrafos para descrever suas aventuras sexuais desde a mais tenra idade, cujos “fogos se lhe acenderam cedo, aos 5 anos ou um pouco mais” (p. 158). Nessa fase, descobriu que quando as aias o tocavam nas partes íntimas, durante o banho, “podia sentir algo viscoso, morno e prazeroso, tomando seu corpo” (p. 158). Mais tarde, aos onze anos, “foi iniciado nos jogos mais completos do amor” (p. 159) por uma de suas tutoras, uma mulher vinte

anos mais velha que ele. Outras tutoras vieram depois e, aos vinte e dois anos, quando chegou ao Brasil, Pedro Carlos deveria “ser o homem de maior currículo amoroso em todos os continentes onde se falasse português” (p. 159). No Brasil, acrescentou à sua lista de conquistas “a tentadora e colorida serviçaria brasileira” (p. 162), além das estrangeiras que se instalavam na rua do Ouvidor.

Evidencia-se, ao longo da narrativa, uma frouxidão em relação à moralidade não só entre os plebeus, como é o caso da família de Leonardo, mas também entre os nobres. Os primos Maria Teresa e Pedro Carlos se casam apesar de terem sido criados como irmãos. No dia do casamento, “Pedro e Leonardo, cada qual com o são-longuinho na mão, revezavam-se no buraco da fechadura” (CASTRO, 2007, p. 239) do quarto de Maria Teresa e Pedro Carlos durante suas núpcias, e Pedro não vê problemas em espiar a própria irmã em ato sexual com o primo; assim como Leonardo, quando criança, espiava a mãe em suas fornicções com os amantes. Anteriormente a isso, o casamento dos nobres já é descrito como “quase indecente” (p. 81). D. João casou-se com a princesa Carlota Joaquina quando esta tinha apenas dez anos enquanto ele possuía dezoito. A relação foi consumada somente quando a princesa completou quinze anos. No entanto, D. João, durante esses cinco primeiros anos de casamento, manteve Bárbara como amante e Dona Carlota, assim que atingiu a puberdade, não se furtava a “se distrair com o filho do viador ou do estribeiro nos jardins do palácio” (p. 82). No caso de Pedro Carlos, aos cinco anos, as aias já o esfregavam até este sentir o gozo e, aos onze, foi seduzido por uma de suas tutoras, o que evidencia que a prática sexual entre adultos e crianças era tolerada.

Assim, as cenas que enfatizam o impulso e o ato sexual em si, levando a determinados comportamentos lascivos, são muitas e recheadas de sensualidade. Não verificamos, entretanto, em nenhuma dessas alusões ao sexo, qualquer tom de censura da parte do narrador. Ao contrário, ao invés de moralismo, as cenas são acompanhadas de humor, muitas vezes em tom de ironia.

Destaca-se também, na narrativa, as várias alusões ao baixo corporal. Ao relatar as travessuras de Pedro, o narrador recorda a vez em que ele introduziu um cachorro em um baile dado pela Corte. A atitude de Pedro teria provocado “grande consternação entre as fidalgas, cujas virilhas o cachorro insistia em ir cheirar” (CASTRO, 2007, p. 15). Em outra ocasião, o jovem príncipe introduzira rãs vivas dentro das calças do Conde Olivinha, o qual, ao sentir a umidade dos bichos contra sua pele, saiu saltitando e dando gritinhos que causaram má impressão às damas.

Ao comentar sobre a relação entre Pedro e seu irmão mais novo, o infante Miguel, o narrador observa que Pedro descobrira que o ponto fraco do irmão era o medo de lagartixas. Seu pavor era tanto que “dias havia em que, pelo acúmulo de lagartixas flanando à sua vista, precisava ter as calças trocadas mais de uma vez” (CASTRO, 2007, p. 16). Sabendo dessa fragilidade de Miguel, na ocasião em que se comemorou o aniversário de oito anos do menino, Pedro colocou muitas lagartixas entre seus brinquedos e, na hora em que Miguel foi exibí-los na festa, “elas surgiram, por todo lado, tontas, às dezenas, subindo pelas calças dos convidados e tentando meter-se pelas braguilhas. E o infante teve de subir correndo aos seus aposentos para se trocar”. (p. 17)

Da mesma maneira, quando relata sobre a resistência de Pedro para com as lições escolares ministradas pelo seu tutor, frei Arrábida, o narrador comenta que apesar de o mestre ser versado em disciplinas como gramática, retórica, latim, francês, etc., naquelas que envolviam certas partes da anatomia, ele possuía pouco ou nenhuma autoridade, pois “[...]seu pênis era usado unicamente para a micção e a única vagina que ele vira em dias de sua vida fora a da senhora sua mãe e, mesmo assim, muito de passagem, ao nascer.” (CASTRO, 2007, p. 80)

Ainda, sobre o gosto de Pedro de conviver com pessoas do povo, inclusive com os filhos dos cavaleiros, o narrador observa que estes não se atreviam a contar o que se passava em suas vidas ao príncipe, embora “Pedro, às vezes, até os enfrentava em torneios de punheta nos fundos da cocheira” (CASTRO, 2007, p. 97).

Também, a certa altura da narrativa, o narrador comenta acerca dos males que vinham acometendo o Major Vidigal. Um deles era as hemorroidas que o fizeram procurar o médico inglês Dr. Wooster, mais conhecido como “Sucussarará”, devido ao modo como este pronunciava a sentença: “seu cu sarará” (CASTRO, 2007, p. 120). Além deste, outro mal ainda pior estava se manifestando no corpo do Major, o qual “já não se sentia, digamos, tão onipotente como há alguns anos. Ou apenas potente.” (p. 120) A sensação que o major sentia “era a de estar sendo abandonado por um amigo até então invicto e fiel – seu pênis –, o qual, de repente, decidira murchar e envelhecer antes dele.” (p. 121)

Também o príncipe regente, D. João, é, por diversas vezes, descrito como um rei bufão, principalmente quando se trata da percepção da princesa Carlota Joaquina a respeito do marido. Quando elabora cartas a nobres europeus, com a intenção de desmoralizar D. João, a princesa o descreve como alguém

[...] que passava o dia espichado nas marquesas de palhinha da Quinta da Boa Vista, dormindo de boca aberta, a ponto de lhe entrar moscas – ou devorando frangos fritos com as mãos, lambuzando-se de gordura e limpando-se nas toalhas e nas próprias

roupas. [...] aos puns pelos salões e, no percurso quase diário entre o Paço e a Quinta, mandava a carruagem parar ao pé do morro de São Diogo para aliviar-se, sentando a um troninho próprio para tais fins e na frente dos transeuntes. (CASTRO, 2007, p. 139-140)

Notemos que, nos diferentes relatos retomados, as alusões ao baixo corporal são constantes, seja se referindo ao ato de expelir os dejetos (defecar e urinar); seja, às partes íntimas (virilha, interior das calças, braguilhas, ânus, pênis, vagina). A fim de melhor iluminar os aspectos destacados, retomamos aqui a caracterização do novo romance histórico (NRH) proposta por Seymour Menton que, como mencionado no segundo capítulo do presente estudo, em muitos aspectos, complementa a teorização de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica. O autor apresenta alguns conceitos propostos por Mikhail Bakhtin, entre os quais os de paródia e carnavalização, como traços que marcam o NRH. Na obra de Castro, evidencia-se a leitura paródica do romance de Almeida, cuja referência intertextual é expressa já na primeira linha do romance: “Era no tempo do rei...”, mesma frase que introduz a narrativa de *Memórias de um sargento de milícias*, e que se evidencia no aprofundamento do tom irônico e carnavalizado como as personagens e os eventos são apresentados.

Quanto ao conceito de carnavalização, este foi desenvolvido por Bakhtin a partir do estudo da obra de François Rabelais. Bakhtin (2013) considera que o homem medieval apresentava um comportamento ambivalente:

Pode-se dizer (com algumas ressalvas, evidentemente), que o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade, e outra público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos. E essas duas vidas eram legítimas, porém separadas por rigorosos limites temporais (BAKHTIN, 2013, p.148)

Nesse sentido, Bakhtin (1987) esclarece ainda que essa segunda forma de vida do homem medieval

caracteriza-se pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face do traseiro, e pelas diversas formas de paródia, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (BAKHTIN, 1987, p.10).

Segundo Bakhtin (2013), o espaço privilegiado da carnavalização era a praça pública e as ruas contíguas por constituírem espaço democrático por excelência, o local onde os

elementos ambivalentes se cruzam e se encontram, e onde, por um determinado período, o sistema de vida carnavalesco do homem predominava.

É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo e não no espaço. [...] Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria ideia *público* e *universal*, pois *todos* devem participar do contato familiar. A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca – praça das ações carnavalescas – adquiriu um novo matriz simbólico que a ampliou e aprofundou. Na literatura carnavalesca, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre conto familiar e das cenas de coroações e destronamentos públicos (BAKHTIN, 2013, p. 146-147, *italico no original*)

Essa cosmovisão carnavalesca prevalece em *Era no tempo do rei*, ampliando-se para a vida privada dos nobres e dos plebeus e em tempo integral, diferentemente do que ocorria na Idade Média, como nos esclarece Bakhtin. Também identificamos no romance uma ênfase no espaço público, da praça e das ruas, junto à multidão, sendo que a primeira cena já enfatiza o estruído e o espaço da rua. O encontro entre Pedro e Leonardo também se dá na via pública e as principais aventuras deles transcorrem nesses espaços. A aglomeração de pessoas na rua atraía fortemente Pedro, até que este consegue se inserir entre o povo.

Por fim, o processo de inversão se completa na troca de papéis vivida pelos heróis da narrativa. Pedro se passa por um simples plebeu ao se juntar à multidão nas ruas da capital do Império e Leonardo adentra a vida do palácio, banhando-se em águas limpas e perfumadas, vestindo roupas macias, fazendo fartas refeições e dormindo nos macios lençóis da realeza. Ao encerrarem o primeiro dia de aventuras nas ruas do Rio, Leonardo é convidado pelo príncipe D. Pedro para acompanhá-lo ao palácio real. Durante a noite, enquanto dormiam no aposento do futuro regente do Brasil, “Leonardo, estranhando a princípio os tecidos frescos e escorregadios que o cobriam, sonhou com o luxo do palácio; Pedro, lembrando a emocionante fuga pelo alto dos Arcos, sonhou com a luxúria das ruas”. (CASTRO, 2007, p. 124).

Nos novos romances históricos, de acordo com Menton, a referência à carnavalização aparece por meio dos exageros humorísticos e da ênfase nas funções do corpo, desde o sexo até a excreção. No texto de Castro, são inúmeras as referências a termos escatológicos, baixo corporal e ao sexo (órgão sexuais, relação sexual), aspectos, portanto, da carnavalização, conforme procuramos demonstrar na retomada que fizemos de algumas passagens da narrativa. Além disso, como dissemos, o processo de inversão próprio da carnavalização, com as permutações entre o alto e o baixo, dentro do ilogismo de um mundo às avessas, configura-se na troca de papéis vivenciada entre o príncipe e o plebeu.

3.1.3 Metaficcionalidade e intertextualidade como estratégias na criação ficcional

Na narrativa em questão, identificada já no título como “romance”, o emprego de recursos metaficcionais também ganha uma dimensão fundamental, tendo em vista a própria proposta sobre a qual se erige o enredo ficcional, em cuja base está outra obra de ficção. Tais recursos abarcam a metaficção ou o metadiscurso e a intertextualidade com a literatura, com outros elementos artístico-culturais e com a história.

Destarte, na descrição que faz do carnaval carioca, conhecido à época como entrudo, o narrador faz a seguinte afirmação:

Todo ano, por aqueles dias de fevereiro, às vezes março, era assim – como se, a uma ordem do deus Baco, diabos brotassem das profundas e ocupassem os corpos de homens e mulheres, nobres e plebeus, livres e escravos, e os tornassem, por igual, crianças de todas as idades, como os heróis e vilões deste livro. (CASTRO, 2007, p. 12)

No excerto, destacamos a alusão metadiscursiva à própria narrativa, com seus heróis e vilões. Ao referir os heróis e vilões do livro, o narrador chama a atenção do leitor para o caráter ficcional da obra, não escondendo sua condição de artefato. Lembremos, com Patricia Waugh (2001), que o processo de tornar explícita sua condição de ficção é uma das características centrais dos textos metaficcionais.

O capítulo cinco da narrativa, dedicado a comparar Pedro e Leonardo, recebe a seguinte denominação: “Em que o autor descreve as afinidades entre Pedro e Leonardo e as diferenças entre o príncipe e seu irmão Miguel”. A explicitação da existência do autor, uma instância que oscila entre empírica e textual, lembra-nos mais uma vez que o relato que ora acessamos tem um alcance apenas discursivo.

Ao descrever a mãe de Leonardo, o narrador comenta que Maria era “[...] rechonchuda e bonita, como alguém a descreveu” (CASTRO, 2007, p. 33), essa é uma primeira referência, no interior do texto, à história de onde, originalmente, foi recolhida a personagem Leonardo. Fica subentendido que esse “alguém” equivale ao outro narrador, que primeiro descreveu a personagem Maria. A menção ao texto de Almeida volta a aparecer ao final da narrativa. No último capítulo, o narrador reproduz as reflexões do Major Vidigal, o qual se pergunta se “o menino [Leonardo], tão esperto e expedito, não se revelaria um valente soldado nas suas

milícias” (p. 224). Mais adiante, no epílogo, explicita-se no texto a homenagem à narrativa de Almeida, quando o narrador afirma que

Leonardo, naturalmente, não se lhe poderia comparar em garbo [referindo-se a Pedro], embora, um dia, armado de barbaças, não fizesse feio numa farda de sargento nas milícias do Vidigal. Aliás, isso encantaria de vez Luisinha, a menina que ele sempre amara e com quem se casaria, encerrando sua vida de proezas ao resumi-la em um célebre livro de memórias. (CASTRO, 2007, p. 242-243)

Contudo, a narrativa de *Era no tempo do rei* se mostra descompromissada com a obra com a qual dialoga, visto que apresenta releituras de episódios ocorridos em *Memórias de um sargento de milícias*, assim como aprofunda ou restringe alguns fatos. Uma dessas releituras se refere à conduta de Leonardo em relação ao pedagogo que, por algum tempo, foi seu mestre. De acordo com o relato da presente narrativa, em certa ocasião, o mestre chamou o padrinho para ir à sua casa a fim de fazer queixas contra o discípulo. Enquanto delatava Leonardo ao padrinho, o pedagogo trancou o menino em um dos quartos da casa, onde este descobriu, admirado, a criação de passarinhos do professor e decidiu soltá-los. Vejamos parte da descrição da cena:

Leonardo decidiu que os passarinhos do pedagogo não cantavam porque se sentiam infelizes naquele ambiente lúgubre. Assim, enquanto o homem se dedicava a desmoralizá-lo perante o padrinho no aposento contíguo, Leonardo começou a abrir as duas janelas do quarto, escancarando-as, e, em seguida, as portinholas das gaiolas. Com este pequeno estímulo de sua parte, as dezenas, centenas de passarinhos iam deixando o cativeiro, em bandos [...]. (CASTRO, 2007, p. 51)

Segundo o narrador, desde esse dia, após os passarinhos voarem para a liberdade, o menino nunca mais viu o mestre, nem levou bolos, nem frequentou a escola. Na narrativa de Almeida, porém, o relato sobre o mestre e sua criação de passarinhos não sugere, em momento algum, uma ação de Leonardo no sentido de dar liberdade às aves. Notemos o fragmento abaixo:

Foi o barbeiro recebido na sala, que era mobiliada por quatro ou cinco longos bancos de pinho sujos já pelo uso, uma mesa pequena que pertencia ao mestre, e outra maior onde escreviam os discípulos, toda cheia de pequenos buracos para os tinteiros; nas paredes e no teto havia penduradas uma porção enorme de gaiolas de todos os tamanhos e feitios, dentro das quais pulavam e cantavam passarinhos de diversas qualidades: era a paixão predileta do pedagogo. (ALMEIDA, 2013 [1996], p. 44)

Na versão original da história, quando Leonardo chega pela primeira vez à escola já nota a criação de pássaros do professor, pois as aves ficavam juntas na sala em que o mestre ensinava. Ademais, Leonardo chegou a frequentar a escola por dois anos, a custo de muito empenho do

padrinho, até que decidiu que viraria sacristão para fugir dos bancos escolares. Assim, embora a narrativa em questão pague tributo ao texto de Almeida e a toda uma maneira de escrever ficção que este desencadeia, evidencia-se a sua condição discursiva de texto recriado, portanto sempre renovado, sempre outro.

Nesse sentido, Gustavo Bernardo explica que textos metaficcionais estabelecem “um jogo intelectual com a memória literária, ou seja, um diálogo entre ficções” (BERNARDO, 2010, p. 39). Em *Era no tempo do rei*, podemos verificar como o autor realiza esse jogo de maneira bastante explícita ao retomar uma obra do cânone da literatura brasileira, inserindo o protagonista Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, dentro desta nova trama também como uma personagem central.

Patricia Waugh, por sua vez, esclarece que “metaficção é a designação dada à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato, a fim de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade.” (WAUGH, 2001, p. 2) Ao recriar ficcionalmente uma personagem histórica e colocá-la em diálogo com uma personagem duplamente ficcional, porque nascida de outro ser ficcional, Castro potencializa a condição de artefato de seu romance. Em complementação a essa mesma ideia, verificamos a observação de Gustavo Bernardo de que trabalhos de ficção que saem de outros trabalhos de ficção constituem obras metaficcionais, pois consideram que a ficção não representa a realidade, mas antes a inventa ou reinventa.

Nesse viés, para além do intertexto com o romance de Almeida, no decorrer da narrativa de *Era no tempo do rei*, muitas são as referências literárias e culturais que vão aparecendo nos comentários do narrador. Na apresentação de João Calvoso, um dos vilões da história, o narrador nota que “Calvoso, trinta anos presumíveis e pilantra de profissão, podia ser um personagem de ficção, de Swift ou Fielding – um vilão repulsivo e óbvio, só insuspeito para alguém muito verde como Pedro, pouco ilustrado na literatura do período.” (CASTRO, 2007, p. 56) Ao se referir a esses conhecidos autores, cujos romances se tornaram clássicos da literatura universal (lembramos obras de grande repercussão entre o público como *As viagens de Gulliver* e *Tom Jones*, de Jonathan Swift e Henry Fielding, respectivamente, ambas publicadas na primeira metade do século XVIII), o narrador ativa a memória literária do leitor, colocando as obras em diálogo.

Em relação à Bárbara dos Prazeres, a personagem enigmática com quem Calvoso morava, o narrador informa que a mulher viera anos antes de Lisboa na condição de exilada após ser forçada a romper um relacionamento que mantinha com o próprio D. João VI. Ao chegar ao Rio, vinha acompanhada de Antonio de Urpia, um fidalgo ligado à Corte Portuguesa,

que a tornara sua esposa, dando-lhe sobrenome. Quando começou a frequentar os salões da cidade, Bárbara, então de Urpia, chamara a atenção de todos pela sua extrema beleza. Sobre esse período, temos o seguinte relato:

Para muitos, o desembaraço e a beleza de Bárbara lembravam a marquesa de Merteuil, personagem do folhetim *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, que muitos já tinham lido no Rio. Seria ela tão ardilosa e libertina quanto a marquesa? E, nesse caso, Urpia seria como o visconde de Valmont, que, no romance, era ainda mais *sans merci* do que ela? (CASTRO, 2007, p. 59)

Pelo menos dois intertextos estão presentes no fragmento. O primeiro é com o famoso romance de Choderlos de Laclos, publicado no ano de 1782, considerado uma obra-prima da literatura erótica ocidental. Trata-se de um romance epistolar composto por 175 cartas trocadas entre o visconde de Valmont e sua ex-amante, marquesa de Merteuil, nas quais o visconde conversa com a marquesa sobre o seu esporte predileto, seduzir e corromper damas da alta sociedade. Além disso, a expressão “*sans merci*” aponta para outro conhecido texto literário, o poema do poeta inglês John Keats, *La belle dama sans merci*, escrito em 1819. O poema, em forma de balada, refere-se a uma fada encantadoramente bela, mas capaz de destruir aqueles que dela se aproximam, condenando-os à solidão. Esses intertextos implicam uma leitura exigente, instigando o leitor a buscar essas referências e ampliar o seu repertório literário.

Entretanto, ao revelar que Bárbara, mais tarde, apaixonou-se por um mulato e assassinou o marido por causa de sua nova paixão, o narrador responde aos questionamentos que havia deixado em suspenso: “Na novela de Laclos, a marquesa de Merteuil jamais se apaixonaria por ninguém, e muito menos por um oriundo da *canaille*. Não que não fosse sensível o suficiente para matar – mas era cruel demais para amar.” (CASTRO, 2007, p. 59) Os comentários revelam um pouco sobre a personagem criada por Laclos e suscitam a curiosidade do leitor que acaso não conheça a obra em ir buscar essa referência.

Ainda sobre Bárbara, o narrador observa que a decadência de Bárbara de Urpia tem início com sua paixão pelo mulato, cujas consequências a levaram a se transformar em Bárbara dos Prazeres nas ruas do Rio. É interessante notar que, ao explicar a origem do nome Bárbara dos Prazeres, o narrador aponta para uma relação entre o profano e o sagrado ligada à alcunha que se juntou ao nome da prostituta:

Os clientes foram rareando e, um dia, só restou a Bárbara fazer seu ponto no arco do Telles [...]. Foi quando se tornou Bárbara dos Prazeres. Não apenas pelos prazeres que vendia, a dois vinténs, para qualquer um, mas por uma imagem de Nossa Senhora dos Prazeres, que ficava bem debaixo do arco e que ela adotou como sua protetora. (CASTRO, 2007, p. 60)

Por fim, ela ainda será chamada de Bárbara “onça”, devido à lenda que rezava a seu respeito de possuir uma fome insaciável por sangue jovem. Segundo essa lenda, Bárbara, em determinado momento, passou a se banhar de sangue de crianças inocentes e animais para manter a eterna juventude. O narrador observa que a busca pela eterna juventude tem uma referência na mitologia: “Bárbara estava convencida de que seria jovem e bonita para sempre. E também eterna, como a deusa egípcia Ísis, que se banhava no fogo sagrado para nunca decair ou morrer.” (CASTRO, 2007, p. 63) Notemos que outra referência à mitologia é feita no fragmento retomado anteriormente, o mesmo em que se cita os heróis e vilões do livro, no qual se menciona o deus Baco: “[...] como se, a uma ordem do deus Baco, diabos brotassem das profundas e ocupassem os corpos de homens e mulheres, nobres e plebeus, livres e escravos [...]” (p. 12). Baco é um dos deuses da mitologia grega, símbolo do paganismo na cultura ocidental, considerado o deus do vinho e da orgia. Assim, na narrativa, evidencia-se também o intertexto com as narrativas mitológicas.

Ainda cabe observar que Bárbara dos Prazeres é uma curiosa figura histórica, em torno da qual circulavam as mesmas histórias que acompanham a personagem ficcional, quais sejam sua origem portuguesa; a vinda para o Brasil em circunstâncias pouco explicadas; a vida de prostituta que passou a levar vivendo sob o Arco do Telles; e a lenda da Bárbara “onça”, conforme verificamos em artigo publicado por Schuma Schumacher e Sandra Ribeiro (2009). A sua relação com D. João VI ao que consta, no entanto, fica por conta da criação ficcional apenas.

As personalidades inglesas Jeremy Blood e Sir Sidney Smith, ambas ficcionalizadas por Castro em seu romance, também são recuperadas de outros contextos. No primeiro caso, da ficção, já que Blood “era descendente direto de Peter Blood, um jovem médico inglês nas Caraíbas que, pouco mais de cem anos antes, em 1690, se convertera à pirataria contra o odioso reinado de Jaime II” (CASTRO, 2007, p. 23). Peter Blood é o protagonista do romance *Capitão Blood*, de Rafael Sabatini, publicado na Inglaterra em 1922, um lendário pirata. No segundo, da história, pois Sidney Smith foi comandante das tropas navais inglesas, o qual forneceu escolta para que a família real e sua corte chegassem ao Brasil em segurança.

Outra referência presente no romance é a história de Inês de Castro. A trágica história de amor de Inês de Castro e D. Pedro I de Portugal foi imortalizada na literatura. Aparece pela primeira vez no *Cancioneiro Geral*, em 1516, em uma cantiga de Garcia Resende, e depois é recuperada por diversos outros autores, inclusive por Luís de Camões, que destina algumas estrofes do canto terceiro de *Os Lusíadas* à história de Inês de Castro. Notemos alguns versos que Camões dedica à história:

Tais contra Inês os brutos matadores,
 No colo de alabastro, que sustinha
 As obras com que Amor matou de amores
 Aquele que *despois* a fez Rainha,
 As espadas banhando e as brancas flores,
 Que ela dos olhos seus regados tinha,
 Se encarniçavam, fêrvidos e irosos,
 No futuro castigo não cuidadosos.

(CAMÕES, 1982, p. 162, estrofe 132)

Nos versos reproduzidos, o narrador fala do momento em que os matadores executam cruelmente Inês, sem imaginar que no futuro seriam castigados pelo próprio D. Pedro. Segundo registros históricos, D. Inês de Castro foi assassinada a mando do rei de Portugal, D. Afonso IV, pai de D. Pedro. Após o ocorrido, D. Pedro teria capturado e determinado a execução dos assassinos de sua amada com requintes de crueldade; e mais, mesmo estando morta, Inês de Castro foi tornada rainha de Portugal no ano de 1360, após Pedro I assumir o trono. Na narrativa de *Era no tempo do rei*, Pedro faz alusão a essa história quando externa sua fúria em relação ao golpe que sofrera da parte de Calvoso, observando que se a afronta fosse com seu antepassado, “D. Pedro, o Cru”, seus inimigos seriam “capturados e teriam seus corações arrancados – um, pela frente do peito; outro, pelas costas – e com eles vivos!” (CASTRO, 2007, p. 96), descrevendo a pena aplicada por D. Pedro aos assassinos de Inês.

Em outro trecho da narrativa, quando retoma o contexto da invasão das tropas francesas à Espanha, sob o comando de Napoleão Bonaparte, e suas tentativas de invadir Portugal, o narrador comenta sobre a resistência do povo espanhol aos franceses, enfatizando que os massacres resultantes dos enfrentamentos com os soldados “estavam sendo cruamente retratados por um de seus pintores, um certo Goya.” (CASTRO, 2007, p. 128) O pintor, referido como “um certo Goya”, é Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), considerado um dos maiores pintores espanhóis, o qual produziu inúmeros retratos da guerra peninsular espanhola. Na página *InfoGoya*, mantida pela Universidade de Zaragoza, temos o seguinte trecho nas informações sobre o pintor espanhol:

Em suas obras de tema social, Goya ataca sistematicamente os problemas econômicos, sociais e políticos mais urgentes da Espanha: os vícios do clero, a falta de cultura de grande parte da nobreza, a estúpida e bárbara repressão inquisitorial, os excessos da guerra e a violência, a prostituição e a exploração da mulher, o obscurantismo e a

superstição. Nesses trabalhos, Goya se mostra como um homem ilustrado, amante das liberdades e autêntico humanista.⁵⁴ (MARCO, 1996, *InfoGoya*)

Goya, portanto, apresentando uma postura crítica e de denúncia, destaca-se nos retratos que faz da guerra. Isso não passa despercebido na retomada contextual feita dentro da narrativa em questão.

Nessa perspectiva, a leitura crítica da narrativa histórica também ganha força no interior do texto de Castro. Um dos pontos altos dessa leitura se evidencia na apresentação que o narrador faz do historiador oficial da família real, representado pela figura do padre Luiz Gonçalves dos Santos, vulgarmente chamado de Perereca devido à sua semelhança com um anfíbio. O narrador nota que “os príncipes ocupavam de tal forma o seu coração que ele mal reservava espaço em suas orações para as almas aflitas da paróquia” (CASTRO, 2007, p. 17) e tal era o rigor com que o padre se dedicava à sua função de escriba do trono, que “nas suas descrições, nenhum Bourbon ou Bragança era menos que perfeito ou capaz de qualquer pecado. E sua atitude na presença do príncipe regente era de fanática adoração.” (p. 18) Ainda, é de maneira risível, que o narrador descreve como se dava o beija-mão do padre Perereca em relação a D. João:

Quando D. João, ao passar pelo Paço, dava-lhe distraidamente a mão a beijar, padre Perereca caía de joelhos e a tomava para si, quase em prantos [...]. Primeiro, cobria essa mão de beijos, nas costas e nas palmas, produzindo estalos involuntários com a língua. Depois, dedicava-se a dar bicotas e lambidelas na ponta de cada dedo, indo e vindo por eles, como numa escala musical. Finalmente, chupava os ditos dedos com volúpia, um de cada vez, como se fossem pirulitos. (CASTRO, 2007, p. 18)

A sugestão de que o relato histórico contava com pouca ou nenhuma isenção fica patente na forma como a atuação do padre Perereca é apresentada. O uso de expressões como “[nada] menos que perfeito” ou “fanática adoração”, a observação de que o padre, como homem religioso, esquecia-se do seu rebanho para atender a casa real e a atitude de ridícula sujeição do padre durante o beija-mão do rei apontam para a pouca credibilidade que se deva dar para essas crônicas históricas.

⁵⁴ “En sus obras de tema social, Goya ataca sistemáticamente los problemas económicos, sociales y políticos más acuciantes de España: los vicios del clero, la incultura de gran parte de la nobleza, la estúpida y bárbara represión inquisitorial, los excesos de la guerra y la violencia, la prostitución y la explotación de la mujer, el oscurantismo y la superstición. En estos trabajos Goya se muestra como un hombre ilustrado, amante de las libertades y autêntico humanista.”

A ironia presente no trecho da narrativa que comenta a forma como se perpetua o poder na monarquia também demonstra uma leitura crítica daquele contexto social, histórico e político. A população, na maioria das vezes relegada ao descaso por esses governantes, acredita que o seu poder é divino e, portanto, que eles são intocáveis. Notemos o trecho que mostra a reflexão de Leonardo nesse sentido:

Leonardo sempre ouvira dizer que os reis eram reis por direito divino, porque Deus os quisera reis. Se era assim, alguma coisa importante deviam ter feito para merecer a regalia, embora ele não soubesse se, no caso de D. João, fora o próprio pai de D. Pedro quem fizera por onde ou se fora o avô dele ou algum parente ainda mais distante – porque, pelos retratos nas paredes do palácio, via-se que a família de Pedro tinha reis há muito tempo. Isso queria dizer que, antes de ser escolhido por Deus, o rei era um plebeu, um mortal, um homem como qualquer outro? E, assim sendo, o que era preciso fazer para Deus conceder a alguém a honra de ser rei? Livrar o príncipe herdeiro de um aperto, como ele fizera com Pedro, seria suficiente para Deus, algum dia, fazer dele rei? Mas por que Deus promoveria alguém a rei de um país se esse país já tinha um rei, como o Brasil – e, no futuro, teria outro que, tudo indicava, seria o próprio Pedro? (CASTRO, 2007, p. 148)

Por caminhos tortuosos, Leonardo acaba concluindo que as chances de alguém como ele se tornar rei eram praticamente nulas, porque, dentro dessa lógica da realeza de concessão de poder geração após geração, esse cargo só poderia ser assumido por alguém de dentro do próprio círculo. Logo, o poder divino tinha pouca influência nesse processo.

Assim, em *Era no tempo do rei*, os conhecimentos prévios do leitor são exigidos tanto em relação à tradição literária e artístico-cultural, pois se verifica um processo de intertextualidade explícito com a obra de Almeida e com outras referências textuais, como aos eventos históricos, especialmente o contexto de vinda da Corte Portuguesa para o Brasil. Reafirma-se a constatação de Gabriela Luft (2010) de que a exploração de elementos de viés historiográfico e intertextual na narrativa juvenil brasileira está entre suas fortes tendências. A pesquisadora subdivide as obras que apresentam essas características em duas linhas: linha do romance histórico, que se compõe de narrativas juvenis baseadas em eventos ou momentos históricos, os quais, seguidamente, são rediscutidos a partir de um viés crítico, e linha da intertextualidade, com obras que fazem referência à tradição artístico-literária. Para a pesquisadora, são referências “que se supõem reconhecíveis para os leitores e que se entendem como adequadas para sua formação literária básica”. (LUFT, 2010, p. 31)

Linda Hutcheon, ao teorizar sobre a metaficção historiográfica, alega que questões como “A que se refere a própria linguagem da metaficção historiográfica? A um mundo de história ou a um mundo de ficção?” (HUTCHEON, 1991, p. 157) estão na base da ficção pós-moderna. Em seu entendimento, a resposta a esses questionamentos é que não importa pensar a natureza

“real” ou “ficcional” dos referentes para esses romances, pois os textos da metaficção historiográfica ensinam que, em ambos os casos, os referentes (históricos ou ficcionais) apontam para outros textos, dado que só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados. Portanto, “o referente é sempre algo já inserido em nossa cultura. [...] Isso não nega que o passado ‘real’ tenha existido; apenas condiciona nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias.” (p. 158). Sendo assim, a metaficção historiográfica não aspira a contar a verdade tanto quanto aspira a perguntar de quem é a verdade que está sendo contada. Também não pretende associar essa verdade a pretensões de legitimação empírica, mas contestar o fundamento de qualquer pretensão de possuir essa legitimação, pois “os fatos não são preexistentes, e sim construídos pelos tipos de perguntas que fazemos aos acontecimentos”. (p. 162) Nesse sentido, a releitura crítica da ficção e da história na narrativa em análise permite alinhá-la à metaficção historiográfica. Enquanto romance publicado dentro do chamado período da pós-modernidade, o texto evidencia características do modo de conceber ficção definido por Hutcheon como metaficção historiográfica.

Além disso, mais uma vez retomamos o conceito de NRH proposto por Menton, o qual afirma que um fator importante que influenciou o surgimento desses romances foi a problematização do discurso historiográfico, refletindo em um questionamento sobre as fronteiras entre história e ficção. Dessa maneira, tanto o NRH como a metaficção historiográfica propõem o questionamento da história oficial (seja ao colocar sob suspeita os seus referentes, seja ao propor a confrontação crítica entre personagens históricas e personagens ficcionais) e a exploração da linguagem (emprego de intertextualidade, recursos paródicos, metalinguagem, etc.). Na narrativa de Castro, notamos todos esses elementos em funcionamento: quer pela reunião de personagens históricas e personagens ficcionais; quer pela exploração da linguagem no emprego da metaficção, dos intertextos e da releitura histórica.

3.1.4 Caracterização do romance enquanto narrativa juvenil

Aprofundando o nosso olhar para o texto de Castro enquanto narrativa juvenil, algumas questões nos parecem relevantes, com destaque para a relação conflituosa entre as personagens centrais e os pais e a ênfase no período da puberdade e consequente descoberta do corpo, como fomos demonstrando na análise daquilo que identificamos como aspectos da carnavalização no interior do romance. A resolução desses conflitos leva, por sua vez, ao amadurecimento dessas personagens.

No caso de Pedro, sua relação com a mãe é bastante problemática, chegando a ponto de a rainha tentar boicotá-lo em sua caminhada rumo a assumir a regência. O pai, no que lhe concerne, mostra-se omissivo e pouco enérgico para com a rainha. O irmão mais novo, Miguel, atua como aliado da mãe e oponente do jovem príncipe, nesse contexto. Na primeira vez em que fala do irmão mais novo do futuro regente, o narrador faz a seguinte observação: “O infante era o seu concorrente direto no afeto da mãe de ambos, a princesa Carlota Joaquina, que, com acachapante franqueza, não escondia sua preferência pelo menor.” (CASTRO, 2007, p. 16) Em outros momentos da narrativa, o desprezo de Miguel por Pedro vai se confirmando, como quando aquele conta à mãe que o irmão jogara farinha e ovos sobre a cabeça do inglês Jeremy Blood, aliado da princesa. Carlota Joaquina entende que a ação de Pedro contra um aliado inglês, amigo do Sir Sidney Smith, outro aliado ainda mais poderoso por ser uma das maiores autoridades nos domínios do Atlântico Sul, poderia atrapalhar seus planos de assumir o comando das colônias espanholas, assim como sua ambição de reinar soberana a Coroa Portuguesa. A princesa, longe de expressar condescendência materna, reage com cólera:

A princesa ficou perplexa, atônita, apoplética. Tentou falar, mas as sílabas carambolavam dentro de sua boca, sem formar palavras. E só então explodiram numa sarabanda verbal, chuviscada de perdigotos:
 “O maroto! O bruaco! O demônio! Ele quer me arruinar! Como ousa tratar com tal insolência um aliado da Coroa? E um inglês, amigo de Sir Sidney! Mas hei de fazê-lo arrepender-se de ter posto os pés pra fora da cama ontem!” (CASTRO, 2007, p. 126-127)

A reação da princesa Carlota Joaquina expressa o grau de intolerância que possuía em relação a Pedro e às suas traquinagens, isso em grande parte porque o príncipe simboliza um empecilho para a realização de sua ambição de tomar a regência para si.

Também Leonardo não foi feliz no quesito receber amor paternal. Desde os sete anos não sabia por onde a mãe andava. Mas, antes disso, Maria o rejeitara ainda durante a gravidez, pois a barriga a tornava “lenta, pesada e impaciente” (CASTRO, 2007, p. 34), o que a fez perceber que não nascera para ser mãe. O parto difícil e doloroso, que durou mais de doze horas devido às dimensões robustas do menino, a levou à rejeição completa do filho. Quis afogá-lo na pia batismal e, em seguida, recusou-lhe o peito. Até que, finalmente, Maria abandonou o marido e o filho, fugindo com um comandante de navio. O pai, quando se viu abandonado pela mulher, também partiu, deixando Leonardo aos cuidados do padrinho, o barbeiro Quincas, e da parteira Felomena, madrinha do menino, os quais “[...] encarregaram-se por igual de estragar o garoto, mimando-o de todo jeito, fazendo vista grossa às suas travessuras e dando-lhe algo que nunca se deve dar a uma criança para brincar: o mundo.” (p. 32)

Assim, tanto Pedro como Leonardo passam por um processo formativo ao longo da narrativa. Esse percurso se inicia com o próprio abandono ou descaso dos pais e a necessidade de superar ou contornar isso. Nesse sentido, ambos buscam essa referência paternal em outras figuras que lhes cercavam. Leonardo se apoiou nos padrinhos e também nas pessoas e nas experiências que encontrou na rua desde muito cedo. No caso de Pedro, o narrador conta que este “nunca se queixou, mas, mesmo sem saber, ressentiu-se do abandono da mãe. Não fosse dona Genoveva, a fidalga que fora sua babá em Queluz e o acompanharia pela vida a fora, sempre o chamando de ‘meu menino’, não se sabe o que seria dele.” (CASTRO, 2007, p. 80) Assim, além de contar desde sempre com a mulher encarregada de criá-lo, o príncipe convivía com pessoas simples que trabalhavam nas cavalariaças do Paço e buscava conselhos junto ao Conde de Arcos, que se tornou uma espécie de mentor do jovem príncipe:

Pedro se encantou com Arcos – via nele um amigo, um cúmplice, alguém a imitar e seguir. [...] Arcos, por sua vez, não se limitava a instruir Pedro sobre as prendas das sinhazinhas e sobre uma ou outra firula de virilidade. Falava-lhe também do dia em que ele teria a coroa à cabeça e das duras decisões que precisaria tomar sobre seus domínios em três continentes. (CASTRO, 2007, p. 81)

No que se refere ao amadurecimento sexual, ambos demonstram uma sexualidade precoce e sua curiosidade os levou a buscar, desde cedo, as primeiras experiências nesse sentido. Leonardo, começou por se aproveitar das tetas que lhe eram ofertadas na infância, sugando “voluptuosamente um mamilo sempre que a ocasião se apresentasse” e nem sempre “para fins lactários” (CASTRO, 2007, p. 35). Pedro fora sempre rápido em tentar meter as mãos por dentro dos decotes das senhorinhas que visitavam a Quinta, “quando ele as convidava para o desvãos do palácio ou para os fundos da cavalariaça” ou em beliscar a bunda das mucamas da casa real, até que alguém “ensinou-lhe que manuseá-las sem violência era muito melhor” (p. 57). Na ocasião em que foi convidado a visitar Bárbara dos Prazeres, “Pedro ouviu aquele nome, que nunca tinha escutado antes, e espirais coloridas giravam dentro de sua cabeça. Via-se realizando o que já fazia em sonhos e fantasias [...]” e, enquanto se dirigia ao local, “Pedro antevia em Bárbara dos Prazeres um corpo quente, farto e moreno” (p. 57).

Juntos, Pedro e Leonardo também vivenciam o seu primeiro flerte com duas jovens que encontram no confusão da rua, durante a festa do entrudo. O encontro entre os jovens é assim descrito:

E foi então que, num dos clarões produzidos pelos fogos, Pedro defrontou-se com as duas coisas mais bonitas que já vira em dias de sua vida: os olhos de Moira.

Não era apenas um par de olhos pretos, luzidios como se tivessem sido lavados com lágrimas, engastados no rosto de uma menina. Eram também circudados por uma sombra que parecia separá-los do resto do rosto, como uma meia máscara [...]. Pedro a viu e ficou extático. Ao se perceber tão olhada, Moira sorriu. Não estava sozinha. Trazia com ela uma amiga, quase tão bonita e com olhos também marcantes, mas de um verde claro, quase transparente – e seria por isso que se chamava Esmeralda? As duas tinham 16 anos, mas pareciam mais velhas. Eram alegres, soltas e tão desenvoltas que foram logo se apresentando. (CASTRO, 2007, p. 201)

Os jovens se encantaram imediatamente e se deixaram conduzir pelas moças, que Leonardo identificou como sendo ciganas.

Sem muitos gestos ou palavras, Pedro e Moira, de um lado, e Leonardo e Esmeralda, de outro, se formaram pares. Uma imantação natural os atraía e fazia com que, nas ondas da multidão, às vezes eles se tocassem, se afastassem e se tocassem de novo. Leonardo era mais escolado – já tivera uma ou duas namoradas. Mas, para Pedro, aquele contato quase acidental de mãos e braços, pele e carne, entre ele e a menina era uma excitação quase insuportável. (CASTRO, 2007, p. 202)

As belas e sedutoras jovens, no entanto, aparentemente os fizeram cair no canto da sereia, e a possível primeira vez de Pedro e Leonardo fica apenas na promessa. Ainda assim, embora não cheguem às vias de fato, os meninos, no auge dos seus doze anos incompletos, sentem-se prontos para ter a primeira relação sexual em sua plenitude; e a própria decepção que sofrem, ao pensarem que possivelmente foram atraídos para uma emboscada pelas jovens, os leva a um amadurecimento enquanto homens, ainda que muito jovens.

As aventuras que vivenciam juntos levam Leonardo e Pedro a também descobrirem o valor da verdadeira amizade. Leonardo, ao prestar sua solidariedade desinteressada a Pedro, acaba recebendo a gratidão do príncipe e futuro regente do Brasil; passa a frequentar lugares que nem em seus mais remotos sonhos imaginara, com refeições fartas e camas com lençóis limpos e macios; participa, enfim, da intimidade da Corte. Pedro, por sua vez, é inserido de maneira completa na arte de sobreviver na rua; sente de perto o cheiro do povo e vivencia o cotidiano dessas pessoas simples; conhece a traição e aprende a se defender dos perigos, mas experimenta também a amizade sincera. O momento em que ambos festejam o entrudo juntos, fugindo do Calvoso, enfrentando o Major Vidigal na rua e escapando por sobre os Arcos da Carioca, conhecendo as ciganas e seus encantos e, finalmente, saindo ilesos após o sequestro de Pedro, simboliza o final desse percurso de aprendizado e amadurecimento.

Nesse sentido, a obra de Castro vai ao encontro das constatações feitas pelos pesquisadores que retomamos no primeiro capítulo de nosso estudo. Teresa Colomer (2003, p. 51) destaca como uma das características da LIJ as distintas formas de iniciação à vida adulta.

Em seu estudo, identifica o tema da construção de uma personalidade própria como o mais recorrente na narrativa juvenil, onde se verifica “a descrição da vivência individual de um protagonista, normalmente associada ao amadurecimento na etapa adolescente”. (p. 249) Nesse percurso, temas como o amor, a atividade sexual, a repercussão afetiva da conduta dos pais ou o enfrentamento da enfermidade e da morte “implicam a descrição do mundo interior das personagens” (p. 283). Larissa Cruvinel (2009) ratifica a constatação de Colomer ao analisar romances juvenis brasileiros e verificar que a abordagem do processo de amadurecimento de uma personagem central, geralmente adolescente ou jovem, é recorrente também nessas narrativas. Esta personagem, ao final de um percurso dentro da narrativa, alcança “um acréscimo de experiência” (CRUVINEL, 2009, p. 21) que não necessariamente a introduz na vida adulta, mas a torna mais madura para lidar com seus conflitos. Em seu *corpus* de estudo, encontrou poucas narrativas que enfocassem a trajetória da personagem até a vida adulta. Por esse motivo, confirma a percepção de Delbrassine (2006, *apud* CRUVINEL, 2009, p. 26-27) de que o romance juvenil contemporâneo representa uma fração do *Bildungsroman* ao focar apenas uma etapa do processo formativo da personagem e não todas. Cruvinel verifica ainda que as obras juvenis, em sua maioria, apresentaram desfecho positivo, com a resolução ou assunção do conflito vivido pela personagem, e abordaram “temas próximos da realidade dos jovens leitores, como o primeiro amor, o primeiro beijo, a escolha profissional, as primeiras experiências da adolescência”. (CRUVINEL, 2009, p. 148) Por fim, Colomer (2003) destaca que a exigência de conhecimentos prévios do leitor é recorrente na narrativa juvenil atual, algo que o estudo de Cruvinel (2009) também enfatiza ao identificar a presença marcante da metaficção e de outros elementos que exigem uma leitura distanciada no romance contemporâneo voltado aos adolescentes. De acordo com Delbrassine (2002, *apud* CRUVINEL, 2009, p. 160), ao ler essas obras, o leitor juvenil passa de uma “leitura ordinária” a uma “leitura competente”, devido ao distanciamento que o texto exige.

A obra *Era no tempo do rei*, agraciada pela crítica em LIJ, está em consonância, portanto, com essa tendência da narrativa juvenil. A narrativa, nas palavras de João Luís Ceccantini, está “totalmente dentro do estilo do que de maneira convencional se denomina literatura juvenil”⁵⁵ (2009, p. 115), pois coloca no centro dos acontecimentos dois jovens que vivenciam experiências importantes no percurso de construir uma personalidade própria, as quais os levam ao amadurecimento necessário para adentrar a vida adulta.

⁵⁵ “[...] totalmente dentro del estilo de lo que de manera convencional se denomina literatura juvenil.”

Em sua análise do mesmo romance, Diana Navas nota que os diálogos intertextuais presentes nos textos endereçados aos jovens leitores chamam a atenção destes “para o processo de criação e construção dos textos, exibindo o seu caráter ficcional e ‘artificial’, o que, certamente, também contribui para o desenvolvimento de competências leitoras do texto literário.” (NAVAS, 2018, p. 68) Com efeito, o processo de construção ficcional é tornado explícito em vários momentos da narrativa de Castro, evidenciando processos metaficcionais próprios da ficção contemporânea. A leitura plena do romance, por sua vez, exige do receptor a ativação/construção de certa competência leitora devido ao diálogo profícuo que estabelece com referências literárias, artístico-culturais e históricas.

3.1.5 Algumas considerações

A título de conclusão da presente análise, retomamos aqui a imagem que está estampada na capa de *Era no tempo do rei*, o quadro *Le verrou*, de Jean-Honore Fragonard. Como dissemos no início de nossas considerações, trata-se de uma obra que simboliza o espírito libertino da França do século XVIII, a qual, parece-nos, está em perfeita sintonia com a narrativa de Castro, cuja história se passa no início do século XIX, embora tenha sido publicada neste século, e que contém críticas que podem ser atualizadas para o Brasil contemporâneo. Nessa perspectiva, Navas (2018) entende que,

Por meio de um narrador que não imprime moralidade aos seus comentários, mas que tece, de forma sutil, críticas contundentes ao caráter da sociedade brasileira - seja ela a do tempo do rei ou a atual – marcada pela maleabilidade, pelo trânsito frequente entre a ordem e a desordem, Ruy Castro lança um olhar simultâneo para o passado e o presente, conduzindo o leitor a refletir acerca da contemporaneidade dos eventos que narra. (NAVAS, 2018, p. 87)

Para além disso, o texto aborda, de maneira recorrente, temas ainda hoje considerados tabu entre o público juvenil, evidenciando-se a exploração do próprio corpo e a liberdade sexual. Como verificamos nos aspectos da carnavalização presentes no romance, uma postura sensual e liberta de amarras está presente entre a plebe e entre os nobres, marcando a formação da sociedade brasileira, permeando a personalidade dos heróis da narrativa e chegando aos dias atuais.

Assim, o espírito de liberdade e a ousadia tomam conta de cada página dessa história construída a partir do faiscante encontro entre Leonardo, o personagem pícaro de Almeida, “vagabundo, alegre, virador, esperto, sensual” (CASTRO, 2007, p. 39) e D. Pedro I do Brasil,

o rei produzido nos trópicos, “xucro e irresistível, grosso e fino, puro e depravado” (p. 243), ambos quentes e libertos como o Brasil.

No texto, para além do jogo intertextual explícito, o autor explora elementos metaficcionalis e propõe a releitura crítica do discurso historiográfico ao olhar para grandes personalidades que marcaram a história do Brasil a partir da sua intimidade, do ponto de vista de suas vidas privadas. Nesse sentido, a narrativa se coaduna com as novas formas de romance histórico surgidas na contemporaneidade, como procuramos evidenciar ao relacionarmos alguns aspectos da narrativa com os conceitos de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) e de novo romance histórico (MENTON, 1993).

Por fim, cabe ressaltar a qualidade do texto enquanto romance juvenil, o qual coloca em evidência protagonistas adolescentes, que vivenciam os dilemas, as dúvidas e as delícias dessa fase formativa, estando em sintonia, portanto, com o melhor da narrativa juvenil atual.

3.2 Do fazer ficcional à leitura crítica do contexto social, histórico e político em *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*

O obra *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, de autoria de Ivan Jaf⁵⁶ e ilustrações de Marcelo Campos⁵⁷, foi publicada no ano de 2008, sob o selo da Editora Ática, como o terceiro volume da Coleção “Memórias de sangue”, da qual fazem parte ainda os títulos *O vampiro que descobriu o Brasil* (2000), *A insônia do vampiro* (2007), *As revoltas do vampiro*

⁵⁶ Ivan Jaf é carioca, nascido em 1957. Iniciou como escritor nos anos oitenta, como roteirista de histórias em quadrinhos para a antiga editora Vecchi, colaborando com as revistas de terror *Spektro*, *Sobrenatural*, *Histórias do Além* e *Pesadelo*. Na década de 1990, começou a escrever para crianças e jovens, tendo, atualmente, mais de 60 livros de ficção publicados, com diversos deles premiados e selecionados para programas governamentais e adotados em escolas de todo o Brasil. Também é roteirista de cinema, com diversas premiações. Em 2009, retomou o trabalho com quadrinhos, adaptando clássicos da literatura brasileira para graphic novels, em parcerias com desenhistas consagrados como Guazzelli, Rodrigo Rosa e Luiz Gê, várias delas finalistas do Troféu HQMIX. (Informações extraídas de: <https://ivanjaf.com.br/Ivan-Jaf-biografia>, acesso em 21/01/2020)

⁵⁷ Marcelo Campos é quadrinista, ilustrador e empresário. Iniciou suas atividades na década de oitenta, quando ilustrou caixas de brinquedos da Estrela (Comandos em Ação) e desenhou e roteirizou várias histórias em quadrinhos de personagens como He-Man, Thundercats, Bravestarr, Xuxa, Angélica, Faustão e Sérgio Mallandro. Em 1989, conseguiu publicar no mercado de histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, desenhando e arte-finalizando edições para a Malibu Publishing, Innovation e Cosmic Comics; e, em 1991, ingressou em uma grande editora de HQs dos EUA, a DC Comics, tornando-se desenhista da Liga da Justiça. Nos anos seguintes, desenvolveu importantes trabalhos nos EUA, passando pela DC, Marvel, editora Dark House e adaptou animações da Disney para quadrinhos. No Brasil, obteve vários prêmios com seu personagem Quebra-Queixo. Foi animador de desenhos animados como Smurfs, Snorkels e Flintstones da Era Dourada para a Hanna-Barbera. Em 1998, tornou-se um dos fundadores do estúdio-escola Fábrica de Quadrinhos. Em 2002, fundou a escola Quanta Academia de Artes, da qual é o proprietário atualmente, assim como da Quanta Estúdio de Artes. (Informações recolhidas da página do autor na rede social Facebook)

(também de 2008), *O mestre das sombras* (2011) e *O vampiro e o Zumbi dos Palmares* (2013). Todas as obras da coleção apresentam o mesmo traço nas ilustrações e projeto gráfico.

O livro em questão é mencionado em um texto publicado no *Anuario sobre el Libro infantil y juvenil* (atualmente denominado *Anuario Iberoamericano sobre el Libro infantil y juvenil*), na edição de 2009, por João Luís Ceccantini. É muito significativo retomarmos neste capítulo de análise uma obra que é referida dentro dessas importantes publicações feitas pela fundação SM, as quais, como dissemos na introdução desta tese, trazem, periodicamente, um panorama crítico sobre o que se tem publicado em termos de LIJ na latino-américa e Espanha, sempre com um texto organizado por um especialista no tema. Sobre o romance *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, Ceccantini afirma que se trata de um texto bastante lúdico, que “[...] mezcla hechos e personajes históricos com a mais livre fantasia materializada em vampiros de diferentes dinastias e nacionalidades, em uma história que combina de modo bem humorado terror, romance e aventura.”⁵⁸ (CECCANTINI, 2009, p. 119)

3.2.1 Do paratexto ao texto

Quando acessamos a obra *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, chama-nos logo a atenção o seu atraente projeto gráfico, trabalhado nas cores preta, branca e vermelha. Na capa principal, com fundo preto, temos o desenho da silhueta de um vampiro, cujo rosto é cortado logo acima do boca, na qual vemos uma rosa vermelha presa entre os dentes, destacando-se as enormes presas. Se as presas caracterizam o vampiro, a rosa remete à ideia de paixão. No centro da capa, está uma mancha vermelha representando uma poça de sangue, sobre a qual está o nome da obra, grafado em branco; e abaixo, no canto esquerdo, um esboço que reproduz a família real, em cujo centro está o rei, sentado no trono, com coroa e cetro, estando, à sua direita, uma senhora mais velha, possivelmente a rainha Maria I, e, à sua esquerda, uma mulher mais jovem, que inferimos ser a princesa Carlota Joaquina. Na frente de cada uma das mulheres, aparece um menino pequeno, provavelmente o futuro imperador D. Pedro e o infante Miguel. No canto superior esquerdo da capa, aparece o selo da Coleção “Memórias de Sangue”, cujo logotipo é uma pequena caravela portuguesa. E, um pouco mais abaixo, temos a epígrafe “Calafrios e suspiros na chagada da família real”.

⁵⁸ “[...] mezcla hechos y personajes históricos con la más desatada fantasía materializada en vampiros de diferentes dinastías y nacionalidades, en una historia que combina de modo bien humorado terror, romance y aventura.”

Não por acaso, a obra trabalha com as cores preta e vermelha, a primeira remetendo à noite e à escuridão; a segunda, ao sangue. O universo vampiresco está posto: seres noturnos e muito sangue deverão estampar cada página da narrativa que se segue. O branco surge apenas para destacar gravuras e o próprio texto verbal quando impresso sobre o fundo preto. O título também nos diz um pouco da obra: temos um vampiro, que está apaixonado, e a época em que a história se passa é durante o reinado de D. João. Mas, podemos nos questionar: que relação tem um vampiro com a Corte de D. João? Ou ainda: por que universos distintos que remetem a uma figura histórica, da ordem do real, e um ser sobrenatural, da ordem da fantasia, estão reunidos? A resposta a essas questões nos vão sendo dadas à medida que vamos avançando na leitura dos paratextos e do texto da obra de Ivan Jaf.

Constituindo ainda os elementos paratextuais, temos a sinopse da obra e os dados do autor nas orelhas esquerda e direita, respectivamente; as páginas iniciais, compostas de ficha catalográfica, folha de rosto e sumário; um apêndice intitulado “Saiba mais sobre vampiros e outras curiosidades”, composto de três páginas; e, ainda, uma última página com um pequeno anúncio sobre a Coleção, no qual se destaca, como uma espécie de manchete ou slogan, a seguinte frase: “Nesta coleção, ficção e realidade sugam o san..., quer dizer, a atenção do leitor.” Está evidente o entendimento dos editores de que a presença de vampiros na obra funciona como uma estratégia para chamar a atenção do leitor, inclusive surge uma palavra incompleta seguida de reticências e posterior correção do termo, um verbo utilizado em duplo sentido: o emprego de sugar o sangue/ a atenção explicita o tom de suspense e, ao mesmo tempo, humor, proposto pelo anúncio.

Os editores, portanto, dão indícios de qual público pretendem cativar: aquele que se interessa pelos jogos entre “ficção e realidade”, daí a opção por construir uma narrativa que transita entre esses dois lugares: a realidade, representada pelo contexto histórico da vinda da Corte de D. João; e a ficção, representada pelos vampiros, seres sobrenaturais, que povoam esse espaço. Na contracapa, como de praxe, constam algumas linhas sobre a narrativa, convidando à leitura do texto. Cabe chamar a atenção, com relação a esses aspectos paratextuais, para uma possível interferência do mercado, pois se evidencia uma forma de propaganda da Coleção, algo que é frisado pela estratégia metaficcional, adotada posteriormente na narrativa, de fazer referência às demais obras que a compõem, cujos personagens e enredos se interligam com o presente texto.

As ilustrações presentes na obra, por sua vez, enfatizam o clima de suspense/terror que permeia a narrativa: muitas das imagens retratam os ataques dos vampiros, com cenas de mordidas e sangue; outras apenas complementam o texto verbal; no entanto, todas as

ilustrações, rabiscadas em preto e branco, apresentam algum elemento em vermelho, remetendo à presença dos vampiros ou a esse universo. Ao mesmo tempo, insere-se a reprodução de algumas gravuras e obras de arte que dialogam com o texto, complementando-o. O primeiro informativo iconográfico recebe o título de “Invasores e fugitivos” (JAF, 2009, p. 37-38), apresentando uma pintura de Napoleão Bonaparte, feita pelo pintor francês Jacques-Louis David, com uma pequena nota sobre essa figura histórica; o retrato de Jean Andoche-Junot, um militar ligado a Napoleão que comandou a invasão a Portugal; por fim, complementa o documento, uma pintura de autoria desconhecida, que retrata a fuga da corte portuguesa para o Brasil, a qual vem acompanhada de uma pequena nota sobre a figura histórica D. João. Mais adiante, encontramos um novo complemento iconográfico denominado “Paraíso em terra” (p. 97-98), o qual reproduz três ilustrações: a primeira é uma pintura de Cândido Portinari, de 1952, na qual este retrata como teria sido a chegada de D. João a Salvador; a segunda é a representação de uma família carioca, feita por Henry Chamberlain, entre 1819-1820, a qual demonstra como a chegada da corte influenciou os hábitos e as vestimentas dos nativos; a última gravura reproduz a vista do Largo do Paço, no Rio de Janeiro, feita pelo artista Jean-Baptiste Debret, acompanhada também de uma pequena nota sobre o local. Esses suplementos iconográficos dispostos no interior da obra funcionam como um apoio à leitura do contexto histórico que faz pano de fundo ao texto ficcional. Considerando que a obra é catalogada como “Literatura infantojuvenil”, sendo seu público preferencial, portanto, o juvenil, esses índices de leitura tornam-se bastante relevantes em um texto que, claramente, congrega fruição e informação.

De fato, quando adentramos a narrativa, notamos um texto de forte apelo histórico, com um viés bastante didático inclusive, já que é complementado por inúmeras notas explicativas apresentadas nas margens laterais das páginas, as quais trazem informações referenciais sobre datas, personagens e acontecimentos históricos. Isso, embora possa interferir no potencial estético da obra, no sentido de que esses suportes referenciais podem suspender o leitor por alguns momentos do texto em si, não a desqualifica enquanto narrativa literária. Na obra, o autor constrói um enredo em que transitam personagens ficcionais e históricas e muita fantasia, quando apela para elementos do fantástico que irão permear o enredo ficcional. Assim, tanto o narrador quanto o herói da narrativa são vampiros com séculos de existência, que se infiltram na vida dos humanos e convivem com eles sem que estes desconfiem de suas identidades secretas.

3.2.2 A exploração dos recursos da linguagem na construção narrativa

Principiamos a análise do texto em si destacando os recursos da linguagem na construção narrativa. Nesse sentido, atentamos para o parágrafo de abertura, no qual o narrador se apresenta como “filho” do vampiro português Clemente, seu “pai-vampiro”:

De 1640 a 1807, dos seis reis dos Bragança que governaram Portugal, dois acabaram loucos de hospício: D. Afonso VI e D. Maria I. Diziam que o sangue dos Bragança era ruim. Clemente, meu pai-vampiro, aquele que me transformou em vampiro durante a Grande Peste de 1506 em Lisboa, como eu conto no meu livro *A insônia do vampiro*, quis experimentar que gosto tinha o sangue real, e cismou de morder o pescoço de D. Maria I. (JAF, 2009, p. 7)

O trecho revela também uma primeira localização espaço-temporal da narrativa (Portugal, reinado de Maria I), que o narrador é escritor deste e de outros livros e que tanto ele próprio como a outra personagem, Clemente, figuravam como personagens em obra anterior. Ainda no primeiro capítulo da narrativa, o narrador fala de outra personagem, outro vampiro: “Azevedo era o chefe da Congregação de Lisboa, depois que o próprio Clemente havia expulso a chefe anterior, Rosa Loba, por minha causa... como eu narro em meu livro *A insônia do vampiro*” (JAF, 2009, p. 14). Novamente a existência de um texto anterior a este é mencionada, explicando-se a relação de fatos ocorridos na outra história com o surgimento desta nova personagem. Alguns capítulos depois, mais uma personagem, o também vampiro Domingos, surge na narrativa, sobre quem o narrador declara já ter escrito um livro: “Domingos. Eu já escrevi um livro sobre ele. O livro se chama *O vampiro que descobriu o Brasil.*” (p. 93)

Esse lugar de vampiro-escritor/vampiro-narrador irá prevalecer ao longo do texto, assim como a referência a outras histórias por ele escritas. Ao leitor, o narrador-autor, com as alusões explícitas às obras anteriores, faz um convite para que ative sua memória de leitura desses outros textos, ou que os conheça/leia a fim de melhor compreender quem são essas personagens. As histórias anteriormente escritas são importantes na medida em que a narrativa atual dialoga com elas, pois algumas personagens da presente história são retomadas das anteriores: o próprio narrador protagoniza uma dessas narrativas; Domingos foi personagem central em outra história; assim como Clemente, herói da narrativa atual, já é conhecido do leitor das histórias anteriores. Trata-se, portanto, de um vampiro-escritor que dá continuidade às suas escritas na presente obra. No entanto, a leitura da narrativa atual não fica impossibilitada pelo desconhecimento das demais histórias mencionadas, o que reforça a ideia à qual fizemos referência na subseção anterior, ou seja, de que essa seria uma maneira de divulgar a Coleção “Memórias de sangue” ao seu potencial público leitor.

Durante a reprodução do diálogo entre Azevedo e Clemente, quando aquele, após este ser ferido em uma batalha de vampiros, decide enviá-lo para o Brasil junto com a corte de D. João, ficamos sabendo onde vive o narrador:

– Brasil... – Clemente balançou a cabeça, e até esse pequeno movimento custou algum esforço. – Quem diria... Sabes que tenho um filho lá? Eles estava se referindo a mim. (JAF, 2009, p. 36).

No trecho reproduzido, temos a informação de que, à época da vinda de Clemente para o Brasil, o narrador já vivia no país. Porém, este não participa da história narrada, ele apenas faz o registro posterior dessa aventura protagonizada por Clemente. Assim, o tempo da narração não coincide com o tempo da narrativa, o ato de narrar se dá a partir de um tempo presente, referido pelo narrador como “hoje”:

Meu pai-vampiro vivia na cidade do Porto, como chefe da congregação local. Nós, vampiros, nos organizamos em congregações e, de tempos em tempos, escolhemos chefes para presidi-las. É uma forma de nos organizarmos um pouco, e resolvermos nossas diferenças. É um costume milenar. Toda cidade tem uma. *E isso é assim até hoje.* (JAF, 2008, p. 12, grifo nosso)

Ficamos nos perguntando quando é esse “hoje” a partir do qual o narrador relata os acontecimentos que estamos acompanhando, o que é revelado somente ao final da narrativa. Logo ficamos sabendo, porém, que a história narrada tem início no ano de 1807: “Ele [Clemente] se encontrava em Lisboa, naquele outubro de 1807, pronto para cair na farra” (JAF, 2008, p. 10), quando Portugal está prestes a ser invadido pelas tropas de Napoleão Bonaparte. Para Clemente, “cair na farra” significa se aproveitar do contexto de guerra e sugar muito sangue dos humanos que provavelmente morreriam. Mas, em virtude do iminente ataque, a corte portuguesa toma a decisão de se mudar para a mais próspera de suas colônias: o Brasil. Clemente, após ser ferido gravemente durante uma batalha entre vampiros portugueses e franceses, quando estes planejam a tomada de Portugal, segue junto com a Corte para o Brasil. A continuidade dos acontecimentos se dá no novo continente, onde Clemente passa então a viver no ano seguinte, 1808. Durante esse ano, transcorrem os acontecimentos mais importantes para a narrativa.

Em diferentes momentos, o narrador-escritor reflete, metalinguisticamente, sobre o processo de escrita. Em alguns trechos, explica inclusive o próprio processo de onisciência, relacionando isso com as habilidades especiais de vampiro que possui:

Nós, como os humanos, desenvolvemos características distintas com a idade, uns conseguem se transformar em névoa e passar por frestas; outros voam; ou dão saltos imensos; ou possuem poderes telepáticos tão desenvolvidos que atingem o outro lado do planeta; ou podem sobreviver aos raios de sol; ou têm a capacidade de ver a aura dos seres humanos e dos animais; ou adquirem autoestima a ponto de voltarem a ter reflexos no espelho; ou não se abalam com símbolos católicos...

Alguns desenvolvem uma capacidade de empatia extraordinária, e são capazes de sentir e pensar como outra pessoa... como é o meu caso. Por isso tenho facilidade em escrever. (JAF, 2009, p. 110-111, grifo nosso)

Em outro fragmento, o narrador torna a mencionar a sua elevada empatia:

– Mas que diabo... sou eu! São os meus pensamentos! *É como se você tivesse estado lá, vivido essas coisas!* – disse Clemente, quando terminou de ler o maço de folhas que acabavam de sair da impressora.

– Obrigado – agradei envaidecido. – *É a tal da empatia. Eu não sei virar névoa, mas, quando se trata de me colocar no lugar do outro...*

– *É, mas há muita coisa sua aqui...* – ele colocou sua mão branca sobre o meu original. – Não está exatamente como eu disse.

– Você nunca fica satisfeito com nada que eu faço, “pai”...

– Não seja infantil. O seu D. João, por exemplo... Você o transformou numa caricatura do rei bufão, gordo, comedor de galinhas. Bom, ele era isso mesmo, mas também outras coisas... Foi um personagem muito complexo, vivendo uma conjuntura política complicadíssima. E as críticas que você faz à aristocracia? Pinta todos os nobres como fúteis, parasitas inúteis... Isso não fui eu que disse...

[...]

– *Este é o relato de um vampira iluminista, eu, baseado nos fatos narrados por um vampiro cínico, você!* (JAF, 2009, p. 140, grifos nossos)

Notamos que, no diálogo transcrito, os interlocutores se referem, em outras palavras, à condição discursiva de qualquer relato, o qual é sempre permeado pela percepção do outro, carregando em si as marcas do sujeito que escreve. Portanto, a produção de um discurso isento e imparcial torna-se impossível.

O narrador ainda fala de seu perfil enquanto escritor: “Meu processo para escrever um livro é assim, obsessivo... Eu preciso mergulhar na alma do outro, sugar suas emoções, como chupo o sangue das minhas vítimas. Sou um vampiro em tudo que faço.” (JAF, 2009, p. 141) Com isso, revela que cada produção discursiva ocorre de uma maneira, de acordo com a visão do mundo de quem escreve e a forma como concebe o próprio processo de escrita.

Além dos intertextos com a narrativa histórica, especialmente com o contexto da vinda da corte de D. João para o Brasil, evidencia-se na obra um intertexto mais específico com o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Na altura do décimo quarto capítulo, acessamos a informação de que o vampiro Domingos, o qual já sabemos ser personagem de outro dos livros do vampiro-escritor, ocupa o corpo de Vidigal, personagem esta que o narrador faz questão de esclarecer quem é:

Vidigal faria uma carreira ascendente com a chegada da corte, terminando como autoridade máxima de polícia nos anos seguintes. Seria o árbitro supremo no Rio de Janeiro, juiz e distribuidor de penas. Ficou eternizado nas páginas do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Major Vidigal!

Ele mesmo. Em pessoa. Naquele tempo, ainda coronel.

[...]

Vidigal acendeu um charuto, com toda a calma, olhou-o nos olhos e disse:

– O senhor é um vampiro.

– Como? – Clemente deu um passo para trás, atônito.

– Calma, conde. Eu também sou. (JAF, 2009, p. 92)

Contou a Clemente que era muito divertido ser temido, perseguir criminosos, acabar com arruaças... e ainda ser amante de Maria Regalada. Na época ele não sabia estar contribuindo para um dos maiores clássicos da nossa literatura. (p. 93)

Apresentar o Vidigal como um corpo habitado por um vampiro parece ser uma estratégia ficcional para explicar como os vampiros transitavam pelo Rio de Janeiro sob o comando do energético chefe de polícia, infiltrando-se no convívio social daquele tempo, sem que este desconfiasse de suas façanhas. Ao mesmo tempo, na condição de vampiro, o temido Vidigal contava com força, agilidade e percepção acima da média humana, da ordem do sobrenatural, o que talvez explicasse a lenda que se criou em torno dessa figura histórica e ficcional. O vampiro-narrador também faz questão de esclarecer que Vidigal se tornaria personagem de um dos nossos mais conhecidos romances, o que é mencionado no próprio texto e esclarecido em uma nota da margem da página. Assim, o vampiro-narrador, assumindo-se também escritor da história narrada, fala de uma obra de ficção de onde sai uma personagem que habita o seu texto, mas, ao mesmo tempo, coloca-se como biógrafo da vida de Clemente, seu pai-vampiro.

No último capítulo, o narrador nota que a história narrada aconteceu há duzentos anos: “Meu pai-vampiro estava agitado. Eu o convencera a vir de Lisboa, depois de 200 anos, para contar a história de sua paixão alucinada pela menina Fátima. Desde de 1808, ele nunca mais pisara no Rio de Janeiro.” (JAF, 2009, p. 141) Ficamos sabendo, então, que o momento a partir do qual o vampiro-narrador narra é o ano de 2008 e que a perspectiva dos fatos narrados é do Clemente, embora com interferências do narrador.

O diálogo com o leitor também se torna patente no texto em uma das notas da margem da página, onde se emprega o modo imperativo: “Quando o vampiro-narrador diz que Clemente usava calção, *não pense* que ele se vestia como quem vai tomar um banho de mar ou jogar futebol.” (JAF, 2009, p. 68, nota da margem, grifo nosso) No texto da nota, que refere o “vampiro-narrador”, um enunciador (que não o narrador) se reporta ao leitor a fim de esclarecer o que seriam os calções daquele tempo. Como tudo isso ocorre dentro do arcabouço do texto ficcional, podemos entender como uma estratégia metaficcional para explicar o próprio texto.

O emprego desses recursos da linguagem – intertextualidade, metaficcionalidade e metadiscursividade, já que o narrador se coloca enquanto autor deste e dos outros textos com os quais dialoga, referindo-se à condição discursiva e ficcional de seu texto – é bastante recorrente na narrativa juvenil atual, como reiteramos ao longo de nossas análises, e haja vista as constatações feitas nas pesquisas de Teresa Colomer (2003), Larissa Cruvinel (2009) e Gabriela Luft (2010).

Sobre esse processo de exploração da linguagem, Patricia Waugh (2001) evidencia a compreensão de que, na contemporaneidade, os meta níveis do discurso e da experiência refletem uma maior consciência acerca da função da linguagem na construção e manutenção do nosso senso de “realidade”. Na ficção, segundo Waugh (2001, p. 3), os termos ‘meta’ são necessários para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo exterior à ficção. A autora complementa ainda: “Ao nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’” (p. 18). Como vimos, no texto de Jaf, evidencia-se, em diferentes momentos, a sua condição de artefato, de elaboração discursiva.

3.2.3 Uma leitura crítica do contexto da vinda da corte

Além da exploração do fazer ficcional, aspectos sociais, históricos e políticos da formação da sociedade brasileira são revisitados na narrativa de *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, sempre sob um olhar crítico, permeado de humor e de ironia.

Nesse sentido, um dos pontos a serem destacados é o tom de sarcasmo em relação à igreja católica e aos seus símbolos que são, desde o início da narrativa, desqualificados e repudiados. Ainda no primeiro capítulo, Clemente, quando desconfia da excessiva presença de vampiros em Lisboa, resolve procurar os lobisomens para se informar melhor sobre o que estava acontecendo. Nesse momento, o narrador faz a seguinte observação sobre os lobisomens: “Os portugueses tinham o costume de erguer uma cruz nas encruzilhadas das estradas, para afastar lobisomens, mas não sabiam que estes não temiam símbolos católicos, e que, só de pirraça, usavam as cruzes como locais de reunião.” (JAF, 2009, p. 13) Da mesma maneira, informa que a personagem Azevedo, mesmo sendo um vampiro, era um religioso extremado, um “vampiro-beato”, pois “não só símbolos católicos não o destruíam, como, ao contrário, o fortaleciam espiritualmente. Os símbolos católicos só afetam um vampiro quando este se considera ‘do mal’, e acha que a Igreja é ‘do bem’. Ser fulminado por uma cruz é, portanto, um problema de baixa autoestima.” (p. 16) Notamos como a postura maniqueísta da igreja católica, sempre

pautada pela oposição entre o mal e o bem como polos inconciliáveis, é questionada. Para os vampiros, o poder dos símbolos religiosos não é intrínseco, é uma questão de crença apenas.

Essa ideia de que o catolicismo, seus templos e símbolos nada podiam contra os seres sobrenaturais se confirma quando o vampiro Clemente, ao chegar ao Rio de Janeiro, depois de algum tempo de procura, escolhe como local de moradia um anexo do mosteiro de São Bento:

Aquele era o principal mosteiro da cidade, e o mais bem situado. Fora erguido sobre uma rocha alta, e lá de cima se via a baía de Guanabara, boa parte de seu contorno e algumas ilhas, banhadas pelo luar.

[...] Avistou um pequeno prédio, anexo aos fundos do convento, com ar de abandono. Entrou nele. Cheirava a mijo humano, bolor e ratos mortos. Havia dois cômodos cheios de entulho e lixo, e um porão formado por alicerces de pedra. Desceu até ele. Estava completamente escuro, cheio de teias de aranha. Os ratos fugiram quando ouviram seus passos. Gostou do ambiente. (JAF, 2009, p. 64)

O vampiro decide que o melhor local para habitar era justamente um templo religioso, local que sempre se acreditou ser protegido contra seres da escuridão. No mesmo lugar, já vivia um “beato doido” que, segundo o narrador, tratava-se de um maníaco religioso que havia cometido um grave crime e após isso resolvera morar no mosteiro como penitência. Por ser considerado louco por todos da cidade, quando o homem denuncia a existência de um vampiro no local, ninguém acredita em suas palavras. De maneira irônica, e até mesmo paradoxal, a situação é emblemática de como a comunidade católica desacredita quase sempre dos seus fiéis mais fervorosos, tomados como loucos por seu excesso de crença.

Nesse mesmo viés, a esposa do comerciante Anacleto e mãe de Fátima, a humana por quem Clemente se apaixona, tem uma postura bastante contraditória. Sobre ela, o narrador traz o seguinte relato:

Rufina fora criada pelos jesuítas, que incutiram na pobre cabocla uma aversão por suas raízes culturais. Fizeram um trabalho tão bem feito que ela considerava seus antepassados encarnações do próprio demônio, e abraçara o catolicismo com mais ardor e intolerância do que o normal. Para ela, uma vida de penitências, confissões e rezas contínuas nunca seria suficiente para compensar o fato de seus avós maternos terem andados nus, feito sexo com variados parceiros e comido gente, nos antigos rituais de antropofagia.

Rufina tinha 18 anos e a mãe estava prestes a confiná-la no convento da Ajuda para que fosse freira, por não ter como lhe pagar um dote depois da morte do marido. Foi então que conheceu e se casou com Anacleto, que começava a enriquecer. O comerciante, diante da beleza e do corpo de Rufina, abriu mão do dote. Não podia imaginar que a religião a havia estragado para os prazeres da cama. (JAF, 2009, p. 77)

A mulher era descendente de uma tribo de tupinambás, mas renegava sua origem em virtude da evangelização católica. Esse processo é apresentado pelo narrador como nefasto para

a formação da personalidade de Rufina, que se tornara uma religiosa extremista, o que moldava sua vida como mãe e esposa. A mesma Rufina, no entanto, é posteriormente flagrada em ação completamente contraditória à sua fervorosa conduta religiosa:

Anacleto convidou o coronel para tomar vinho e comer umas lascas de bacalhau, e terminaram entrando pela noite, na varanda... até serem avisados, por uma escrava insone, que estranhos grunhidos partiam do bananal dos fundos.

Vidigal sacou a pistola. Anacleto deu ordem aos escravos para que se armassem.

[...]

Até Domingos, no corpo do Vidigal, ficou assustado.

Os grunhidos eram estranhos, as vezes viravam gritos, logo depois gemidos.

O grupo irrompeu entre as bananeiras! Atacou de surpresa! Com lamparinas e gritos!

Armas apontadas! Facões no ar!

E encontraram Rufina e padre Anselmo, nus, numa posição inconfessável. (JAF, 2009, p. 136-137)

A mudança de postura de Rufina, segundo o narrador, ocorrera depois de esta sofrer chantagem do próprio padre, o qual ao saber, em confissão, que a mulher se apaixonara pelo Conde de Mirandela, falsa identidade assumida por Clemente, sentira-se enciumado e a forçara a se deitar com ele, sob ameaça de contar tudo ao esposo. O vigário alegava que “trair Anacleto com um padre seria um mal menor, já que ele tinha um acesso mais próximo a Deus, e poderia lhe garantir meio caminho andado quanto ao perdão.” (JAF, 2009, p. 137) Tal acontecimento se deu, entretanto, graças ao hábito que havia no Brasil de se realizar o ato de confissão em qualquer lugar, e, nas palavras do narrador, isso “era difícil de reprimir, assim como a libido dos padres” (p. 137).

Percebemos que as cenas e os episódios relatados apresentam, em um tom de humor irônico, uma denúncia sobre a igreja, sobre a conduta nada puritana dos padres, que abusavam da sua condição de “representantes de Deus”, e sobre a crença das pessoas no poder dos símbolos católicos de protegê-las de todo e qualquer mal, o que as deixava frágeis diante de diversas situações. Também se denuncia a postura gananciosa da igreja, já que padre Anselmo, por exemplo, cobrava vultosos montantes para atender a mulher e a filha de Anacleto em confissões e exorcismos domésticos, crítica essa que pode ser facilmente estendida à sociedade atual.

Outra crítica que aparece na narrativa é em relação à condição da mulher naquele contexto, sempre relegada à ignorância por representar um perigo para a sociedade machista e patriarcal. O aspecto mais representativo dessa opressão da mulher é condená-la ao analfabetismo. Nesse sentido, em diferentes momentos da narrativa, o fato de as mulheres não saberem ler é denunciado. Quando Clemente encontra Fátima pela primeira vez, nota que a jovem não sabe ler quando lhe entrega um bilhete endereçado a seu pai: “Ela olhou para o

bilhete, embaraçada. Ele percebeu que a moça não sabia ler.” (JAF, 2009, p. 51) Mais adiante, aparece nova alusão ao assunto:

Anacleto, Clemente, Rufina e Fátima saíam duas ou três vezes por semana. Sempre à noite. Teatro, óperas, passeios, visitas. Bailes. Clemente alugava carruagens caríssimas para buscá-los e levá-los a Botafogo. E ainda dava presentes às damas. Peças de seda. Porcelanas chinesas. Aquarelas. Para Rufina, embora ela não soubesse ler nem o próprio nome, deu uma Bíblia de Sarmento em 44 volumes! (JAF, 2009, p. 78)

Essa informação recorrente sobre a não alfabetização das mulheres, fossem serviçais, fossem damas da sociedade, chega à condição de denúncia explícita em determinado momento. Vejamos o relato sobre a vida que levava Fátima:

Antes a sua vida era a de uma prisioneira. Vivia trancada em casa, em contato apenas com a família e os escravos. Dormia sempre em quartos sem janela. Não estudava. Saber ler e escrever, para uma mulher, era considerado um risco. “Elas certamente fariam um mau uso dessas artes”, diziam os pais. Só saía para ir à igreja e mesmo assim sentada no estrado da liteira de Rufina, carregada por dois escravos, atravessando o Rio de Janeiro sem vê-lo, atrás das pesadas cortinas de veludo azul-escuro. Porém, aos 16, já estava em idade de casar. (JAF, 2009, p. 85)

No excerto, a situação de reclusão quase completa da moça é colocada em oposição ao fato de ela, com apenas dezesseis anos, ser considerada apta ao casamento. Essa união, é claro, era um simples contrato, que atendia a determinadas conveniências que interessavam aos pais.

Verificamos ainda a denúncia sobre outras facetas da condição de sujeição da mulher naquela sociedade. Nesse viés, comenta-se que naquele tempo moças da sociedade eram mantidas trancadas em quartos sem janela, chamados de alcova, isso, segundo o narrador, “para que continuassem donzelas” (JAF, 2009, p. 57). No entanto, o comportamento social hipócrita se torna evidente na fala de Anacleto, quando este oferece mulheres a Clemente: “Quanto às mulheres, se quiser trocar as pernas e fazer a roda andar de novo, saiba que por cá não é pecado fornicar com índias e negras. Ninguém vai para o inferno por isso.” (p. 74) Ou seja, para os homens da sociedade, era um hábito manter relações não consensuais com mulheres que não se encaixavam nos padrões desta mesma sociedade.

No que se refere ao contexto histórico, chama atenção também a postura subserviente do povo em relação à figura do rei, mesmo diante de situações de opressão ou de exploração, que ganha destaque na narrativa. Vejamos como é descrita a chegada da Corte ao Brasil:

A presença de um príncipe e de uma rainha, mesmo doída, no Rio de Janeiro de 1808, era como se de repente figuras mitológicas e sobrenaturais se materializassem nas ruas. Entidades, seres fantásticos, imagens que cultuavam em estátuas, estampavam em gravuras, adoravam em igrejas, pintavam nos estandartes das procissões e cunhavam em moedas, o povo via ali agora, em carne e osso.

[...]Assim como Deus não aparece fisicamente aos fiéis, reis também nunca haviam aparecido a seus súditos nas colônias. Aquilo era uma espécie de milagre. D. Maria I era a primeira rainha europeia a pisar numa colônia, isso só aconteceria de novo no século XX.

O povo vivia como se tivesse entrado em um conto de fadas. (JAF, 2009, p. 71-72)

Diante desse encantamento, súditos como Anacleto, que era um comerciante próspero, empenhavam altos valores em empréstimos que favoreciam o governo, ou forneciam alimentos e outras vantagens à Corte em troca de favores e de um possível reconhecimento que quase nunca vinha. Notemos a atitude de Anacleto durante o beija-mão do rei:

Quanto a Anacleto, nem tocou no assunto de seu baronato. Beijou a mão gorda, que lhe tirava o couro em impostos e empréstimos, com olhos cheios d'água, emocionado com a pompa da corte. Para o povo daquela época, era o próprio Deus que colocava os reis no trono. (JAF, 2009, p. 103)

Também aparece uma crítica às relações políticas da época da vinda da Corte de D. João. Logo na primeira cena descrita na narrativa já se subentende essa crítica às relações comerciais e políticas entre Portugal e Inglaterra, quando, ao entrar no quarto da rainha D. Maria I para tomar “um drinque” de seu sangue, Clemente encontra sobre ela, antecedendo-se a ele, um vampiro inglês. Mais adiante, no quinto capítulo da narrativa, esse crítica se torna explícita quando Clemente e Azevedo descobrem que vampiros franceses estão querendo dominar Portugal, assim como acontecia entre os humanos, já que Napoleão Bonaparte estava prestes a tomar o país. Diante da confirmada fuga da Corte de D. João para o Brasil, eles trocam o seguinte diálogo:

- Salvaste Portugal da invasão francesa...
- Não, Clemente. Eu só mostrei que não somos canalhas como os que nos governam. Mostrei que temos sangue nas veias, apesar de não ser nosso. Mas não sei como isso vai acabar. Sinceramente, acho que seremos dizimados, pois certamente outras hordas de vampiros espanhóis e franceses chegarão. Talvez até já estejam a caminho como Junot... Preciso voltar à praça de touros!
- Talvez apareçam vampiros ingleses... para nos ajudar.
- Agora és tu quem está a ser ingênuo. Os ingleses querem só chupar o sangue português. (JAF, 2009, p. 32)

No trecho transcrito, evidencia-se uma crítica à postura covarde de Portugal, cujos governantes, para salvarem suas cabeças, deixavam o povo entregue à própria sorte. Em outros

momentos, novas críticas a essas relações de interesse político, feitas às vezes por meio de acordos mesquinhos, vão aparecendo. Nesse sentido, notemos como o narrador relata a decisão de Portugal de abrir os portos brasileiros para negociar diretamente com outras nações:

A Baía de Todos-os-Santos estava repleta de navios mercantes. Desde a tomada de Portugal pelos franceses o comércio com Lisboa fora suspenso, porque por lei a colônia só podia negociar com a metrópole, e Portugal estava nas mãos dos franceses. Para resolver a situação, ali mesmo D. João baixou um decreto para abertura dos portos brasileiros. O Brasil agora podia negociar diretamente com as nações “amigas”, quer dizer, a Inglaterra, porque todas as outras haviam se aliado a Napoleão. (JAF, 2009, p. 43-44)

No fragmento, fica claro que a abertura dos portos brasileiros foi apenas por uma questão estratégica para Portugal, e isso em virtude de seu compromisso de beneficiar a Inglaterra, especialmente após o apoio recebido da esquadra inglesa durante a fuga da Corte Portuguesa para o Brasil. O emprego do termo “amigas”, entre aspas, evidencia que a Inglaterra, única nação europeia livre para negociar com Portugal e sua colônia, não é exatamente amiga, mas apenas uma aliada política diante de benefícios recebidos.

A ideia de que a sociedade brasileira era corrompida e o famoso “jeitinho brasileiro” já tinha se estabelecido por aqui na época da vinda da Corte também fica implícita na seguinte afirmação de Anacleto: “[...] – Não há vampiros no Brasil, padre! Temos todo tipo de coisa que não presta: mula sem cabeça, lobisomem, políticos, nobres, fiscais da alfândega e todos os demônios da África e mais os que aqui já tinham os índios... mas vampiros não!” (JAF, 2009, p. 125) Notamos como políticos, nobres e fiscais da alfândega simbolizam, nesse caldeirão de coisas que não prestam, os representantes do poder, que não passavam de parasitas do sangue do povo, tanto quanto os próprios vampiros que acabam se instalando por aqui também com a vinda da Coroa.

3.2.4 Algumas considerações

Em busca de responder ao questionamento que lançamos inicialmente, qual a relação entre vampiros e a Corte de D. João, chegaremos à provável resposta de que a história é sempre recheada de eventos tão fantasiosos e irrealis quanto possíveis. Nesse sentido, ao lançar mão da fantasia para fazer uma releitura de um momento histórico do Brasil, o autor cria uma história tão improvável quanto possível. Ao mesmo tempo, por ser uma obra dirigida ao leitor juvenil, a exploração dos jogos entre ficção e realidade e a presença de seres sobrenaturais, em um

enredo recheado de suspense, aventura e romance, parece ser um caminho bastante interessante para atrair a atenção do seu público potencial.

Lembramos que uma das constatações da pesquisa de Colomer (2003), que visou a caracterização da narrativa infantil e juvenil atual, foi a de que essa literatura era eminentemente fantástica, sendo as narrativas para adolescentes as que mais possuem obras sobre forças sobrenaturais (COLOMER, 2003, p. 248). Ainda, segundo seu estudo, a narrativa de fantasia, associando a presença de forças misteriosas, ficção científica e fantasia moderna, ocupa a terceira posição entre as grandes tendências da narrativa juvenil atual. Ao mesmo tempo, se, na mesma pesquisa, Colomer identifica um reduzido percentual de obras com apelo à narrativa histórica, isso não se verifica no Brasil, onde pesquisas como a de Luft (2010) identificam um grande número de narrativas com fundo histórico e profícuos diálogos com outros textos, aprofundando o processo de intertextualidade. Nesse sentido, a obra de Ivan Jaf não difere dessa tendência identificada pelas pesquisadoras.

Outro aspecto a ser destacado é que, na narrativa em questão, embora o herói não seja um adolescente (pois se trata de um vampiro centenário e que, quando se tornou vampiro, possuía mais de cinquenta anos), ele passa a agir como um quando se apaixona loucamente pela jovem Fátima, uma humana, esta sim em plena adolescência. Clemente cai de amores por Fátima logo que chega ao Rio e, em virtude disso, passa a fazer loucuras.

O vampiro apaixonado começa por se arriscar em roubos ao tesouro real para impressionar a jovem, assumindo, inclusive, uma falsa identidade de nobre, tornando-se o Conde de Mirandela. Na figura de Conde, Clemente estreita relações com a família de Anacleto, pai de Fátima, e realiza constantes passeios noturnos com a moça e os pais, ao mesmo tempo em que cobre a garota de presentes. No entanto, não demora a surgir um rival humano e jovem, um comerciante inglês que rouba o coração de Fátima. Clemente, na condição de vampiro, pensa inúmeras vezes em dar fim à vida do rapaz, mas seu orgulho não permite que use do seus poderes sobrenaturais para eliminar seu rival. Sabendo que não era possível possuir o objeto de sua paixão, pois sendo vampiro não podia ser homem no sentido pleno da palavra, começa então a se servir de “drinks”, isto é, de pequenas doses do sangue da sua amada, o que coloca em risco a vida de Fátima. Por fim, prestes a ser descoberto, chega ao cúmulo de se expor ao sol somente para provar que não é um “esquisitão”, mesmo sabendo que isso pode significar o fim da sua vida de vampiro.

Assim, encontramos na narrativa um vampiro que se apaixona pela primeira vez e que experiencia sentimentos próprios de quem se inicia na vida amorosa, sentindo insegurança e ciúmes, passando por um sofrido processo de amadurecimento. De modo semelhante, as

personagens adolescentes identificadas nas pesquisas sobre a narrativa juvenil que acessamos (Colomer, 2003; Cruvinel, 2009; Luft, 2010; Esteves, 2011; Souza, 2015), de maneira recorrente, vivenciam esse processo, o qual faz parte do seu próprio percurso de construção identitária.

Em *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, portanto, as qualidades da narrativa juvenil vão se evidenciando: o herói da narrativa, embora não jovem, se porta como um adolescente e vivencia um sentimento intenso que o leva a um acréscimo de experiência; o enredo conta com episódios de aventura, romance e suspense, o que o torna atraente ao leitor juvenil; o texto alia fruição e informação através de intertextos com a histórica, com a literatura e da própria reflexão sobre o fazer ficcional. O caráter informativo da obra se relaciona com o seu fundo histórico, especialmente com as explicações dispostas nas margens das páginas em forma de pequenos boxes de texto, o que acaba por aproximá-la, nesse sentido, de obras com um viés paradidático. No entanto, os aspectos metaficcionais e metadiscursivos presentes na construção da narrativa conseguem aprimorar, em boa medida, sua qualidade enquanto texto literário.

Ainda, os diferentes vieses de leitura crítica que pudemos identificar, conforme destacamos em nossa análise – de cunho político, histórico e social –, colocam a narrativa entre aquelas com potencial formativo. Nesse sentido, Linda Hutcheon alega que o pós-modernismo, período dentro do qual a obra de Ivan Jaf é produzida, “recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.” (HUTCHEON, 1991, p. 64) Isso pode ser verificado na leitura crítica proposta na obra em análise.

Da mesma maneira, Hutcheon destaca o fato de a arte pós-modernista se voltar, de maneira recorrente, para o ex-cêntrico, ou seja, para aquilo que está fora do centro, ao questionar “sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados” (1991, p. 65). No romance de Jaf, a figura do ex-cêntrico é representada em parte pelo protagonista, que não se enquadra nas normas da sociedade em que está inserido, mas especialmente pelas personagens femininas, enfatizando-se a existência de relações de gênero marcadas pela desigualdade e submissão no contexto histórico-social que é representado dentro da narrativa. Ainda que em alusões pontuais na narrativa, evidencia-se também a opressão sofrida pela população negra e indígena quando se menciona a violência que era dirigida contra essas etnias, quer pela desqualificação da sua cultura (evangelização e “branqueamento” da população indígena), quer pela negação da sua condição humana (abuso contra mulheres negras e indígenas; escravização).

Dado o potencial crítico e formativo da obra de Ivan Jaf, e apesar do descompasso verificado na presença de textos referenciais de fundo histórico que complementam o texto ficcional, conforme vimos destacando, cremos ser possível situá-la entre a LJ de boa qualidade que vem se afirmado e ampliando no circuito editorial brasileiro. Além disso, confirma-se a presença de aspectos da metaficção historiográfica na narrativa, conforme pontuamos em nossa análise.

3.3 *Um quilombo no Leblon: a invenção da história não inventada*

A obra *Um quilombo no Leblon*⁵⁹, de Luciana Sandroni, com ilustrações de Carla Irusta⁶⁰, foi publicada pela primeira vez no ano de 2011, pela Editora Pallas. No ano seguinte, 2012, ficou finalista na categoria Juvenil do Prêmio Jabuti, concedido pela CBL.

A história, baseada em fatos “não inventados”, porém “inventada”, conforme afirma a narradora e os títulos dos dois primeiros capítulos – “Esta história não é inventada” e “Esta história é inventada” – evidenciam, gira em torno da vinda de uma família de negros escravizados que fogem da fazenda em que eram cativos, em Campinas, interior do Estado de São Paulo, e vêm para a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, a fim de se juntar a outros negros no quilombo existente na região do Leblon.

A partir desse acontecimento, o Quilombo do Leblon e todo o simbolismo desse lugar no contexto da abolição ocorrida no Brasil passam a estar no centro dos acontecimentos narrados na obra.

3.3.1 Do paratexto ao texto

⁵⁹ Luciana Sandroni nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1962. Formou-se em letras pela PUC do Rio de Janeiro e fez mestrado em comunicação e semiótica pela PUC de São Paulo. É escritora e roteirista, destacando-se como escritora de histórias voltadas a crianças e jovens. Teve obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, também recebeu o Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil pelo livro *Minhas Memórias de Lobato*, e indicação para a lista de honra do *International Board on Books for Young People*. (Informações recolhidas da orelha do livro e do site: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00440>)

⁶⁰ Carla Irusta é formada em Jornalismo e desde o ano de 2004 dedica-se à ilustração, tendo aprimorado sua formação como ilustradora na Espanha. Fez pós-graduação em literatura hispano-americana na Universidade de Barcelona. Em 2006, começou seus estudos de ilustração na Universidade Autônoma, tendo chegado à conclusão do mestrado em Edição de Livros. Fez oficinas com talentosos artistas espanhóis, italianos e franceses, e já participou de projetos em diversos países, desde o Brasil até os Emirados Árabes. Reside atualmente em Curitiba. (Informações recolhidas da orelha do livro e do site: <http://www.oagenteliterario.com.br/portfolio/carla-irusta/>)

Na capa e contracapa de *Um quilombo no Leblon*, um círculo oval emoldurado por camélias brancas encerram as informações contidas nesses espaços. A ilustração de uma alegre interação entre pessoas diversas (negros e brancos, adultos e crianças, homens e mulheres) em primeiro plano e de casarões ao fundo, em cujas sacadas também se veem algumas pessoas, embaixo de um céu azul, estampam a capa principal da obra. Além disso, constam o nome da autora, título da obra e identificação da ilustradora ainda dentro da mesma moldura; o logo da editora aparece fora, no canto inferior direito da capa. A contracapa contém, no interior da mesma moldura reproduzida na capa, uma pequena sinopse da obra e um fragmento do seu texto de apresentação, feito por Eduardo Silva. No texto de sinopse, enfatiza-se a ideia de que a história a que teremos acesso é inventada e não inventada, a qual “une emoção, fantasia, realidade e muito mais.” (SANDRONI, 2016, texto da contracapa). As orelhas esquerda e direita da obra apresentam informações de praxe: dados da autora e da ilustradora, respectivamente.

Nas páginas introdutórias da obra, seguem-se, à folha de guarda e ficha catalográfica, uma epígrafe retirada de Machado de Assis, o sumário e a apresentação da obra. No texto de epígrafe, fragmento de um depoimento do escritor Machado de Assis, ganha evidência a sensação de delírio público vivida no dia da sanção da lei que deu liberdade aos escravos no Brasil: “[...] todos respiravam liberdade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto.” (*apud* SANDRONI, 2016, texto da epígrafe) Neste dia, até mesmo o escritor, casmurro confesso, afirma ter se juntado ao povo na rua.

A apresentação do texto, feita por Eduardo Silva, identificado como pesquisador da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro e sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), volta a destacar o fato de o escritor ter “mania de inventar coisas extraordinárias” (SANDRONI, 2016, p. 10). Esse é o caso da história objeto da apresentação, na qual, segundo Silva, “Por vezes a tensão é tanta que a própria autora fica nervosa e se mete diretamente na história [...]” (p. 10) Mas além de falar da história e da autora, o apresentador, em dado momento, fala de si: “Eu mesmo, por artes da autora, além de escrever esta apresentação, acabei virando um pouco personagem da história, como um velho especialista, estudioso dos caminhos e trilhas secretas que levavam ao refúgio abolicionista mais simbólico do Brasil.” (p. 11) Verificamos, assim, o destaque ao caráter de invenção do texto apresentado, recheado de fantasia, e à interferência da autora no curso da história, assim como a autorreferência do produtor da apresentação, falando de si no próprio texto.

A narrativa de Sandroni compõe-se de dezoito capítulos, sendo que os capítulos nove e dezoito recebem dupla denominação, de acordo com as intervenções da narradora no relato,

que ora se propõe a falar de um tema; ora, de outro. No texto, a narradora é onisciente e intrusa, pois não só sabe tudo de suas personagens, antes de mesmo de nascer – no sentido de se tornar personagem ou no sentido de vir ao mundo –, como também intervém na narrativa, adiantando ou atrasando acontecimentos, e, principalmente, interagindo com o leitor.

Com um projeto gráfico colorido e alegre (apostando majoritariamente em tons de laranja), a obra apresenta uma composição que, aparentemente, traz uma proposta de leitura mais dinâmica: as páginas são um pouco mais largas do que o tamanho padrão usado pelas editoras, mas o texto ocupa uma faixa estreita da página, em cujas margens, um pouco mais alargadas, encontramos pequenos boxes com informações que complementam o texto principal.

Se a organização física do livro, com textos menos extensos, muita ilustração e diversas caixas de diálogo, já passa uma primeira impressão de que a obra se pretende acessível à leitura, a interação constante entre a narradora/autora/escritora e o leitor, em uma escrita na qual o leitor é interlocutor ao longo de todo o texto, sendo referido pelo pronome “você”, evidencia que a ideia é realmente conquistar o leitor e mantê-lo preso à narrativa. Usamos os três termos, assim separados por barras, porque o enunciador do texto ora se apresenta como narradora, ora como autora, ora como escritora, demarcando sua presença não só como instância da narrativa, mas como sujeito por detrás do texto, aquele que conduz o processo de escrita.

Ainda relacionado com os inúmeros boxes informativos, especialmente de caráter histórico, presentes no texto, e complementando isso, podemos falar que na obra evidencia-se um certo didatismo, a começar pela própria apresentação que é feita por alguém que se diz especialista na história de quilombos abolicionistas. Na obra, a narradora também parece se propor a “conduzir pela mão” o leitor, que podemos identificar como alguém saindo da infância e adentrando a fase da adolescência. Isso fica implícito, por exemplo, no seguinte comentário da narradora, quando fala sobre o protagonista da narrativa: “O Zezinho só chora, mama, arrotta, dorme, faz cocô, chora, mama, arrotta... Enfim, a rotina de um bebê. Se você tem um irmãozinho ou um priminho, sabe bem o que é isso.” (SANDRONI, 2016, p. 70) No comentário, é possível depreender a ideia de que esse receptor, com quem a narradora dialoga, vivencia um mundo ainda muito próximo à infância, mas não mais infantil, convivendo com irmãos menores ou priminhos. Neste aspecto, a presente narrativa se difere um pouco das demais analisadas no presente estudo, as quais se voltam, preferencialmente, ao leitor juvenil, tematizando inclusive os dilemas vivenciados nesta fase da vida. Porém, nos demais, elas se coadunam, evidencia-se também nesta obra a junção entre ficção e histórica ao longo da narrativa, cujo pano de fundo são os anos imediatamente anteriores à abolição da escravatura no Brasil, assim como a exploração de aspectos metaficcionalis e de intertextualidade. Na história, misturam-se

personagens inventadas, como a família de Zezinho, protagonista da história, formada por ele, em boa parte da história ainda na barriga da mãe, e Godofredo e Mariana, seus pais, com figuras históricas, como o chefe do Quilombo, José de Seixas Magalhães, os abolicionistas Antônio Bento de Souza e Castro, João Clapp, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e a própria princesa Isabel, tornadas personagens dentro do enredo ficcional.

O protagonista José de Seixas Bento Clapp Barbosa do Patrocínio Rebouças Nabuco, vulgo Zezinho, que carrega todos esses nomes em homenagem aos abolicionistas que ajudaram seus pais a se tornarem livres, nasce no ano de 1881, já dentro do Quilombo do Leblon, e ali vive até o momento da assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. Neste dia, o menino conhece pessoalmente a princesa Isabel e lhe entrega uma Camélia, flor que se tornou símbolo da luta pela libertação dos escravos no contexto brasileiro. A história se desenrola em torno desse enredo bastante singelo, ao qual vão sendo agregadas diversas informações sobre o contexto histórico e as personalidades da época da abolição, isto é, final do século XIX.

3.3.2 Da invenção à informação: o funcionamento da metaficção na construção da narrativa

Como já dissemos no início de nossas considerações, um dos aspectos que mais se destaca na narrativa é a interação narradora/autora/escritora-leitor, que se estende até o final do relato. A narradora (por vezes se assumindo autora e escritora) se revela no texto em diferentes momentos e, em vários deles, enfatiza o poder que possui de interferir no curso da narrativa, deixando claro que a história contada é uma invenção e é passível de ser modificada no decorrer dos acontecimentos, ou seja, a história está em processo, “em se fazendo”.

Essa narradora, desde o princípio da narração, afirma que está contando uma história transcorrida em outro tempo que não o seu e nem o do leitor, conforme podemos verificar neste trecho: “Isso aconteceu há muito tempo, nos idos de 1881. Bota tempo nisso, né? Se nem meu vô era nascido, imagine o seu!” (SANDRONI, 2016, p. 14). Da mesma maneira, ela anuncia ao leitor que vai inventar uma história, embora esta tome por base fatos reais:

Então, como eu dizia, esta história não é inventada, mas, como você sabe, quem conta um conto aumenta um ponto. No meu caso, vou aumentar mais que um ponto. Vou inventar um menino assim como você: alegre, falante, curioso. Você não é assim? Vá lá, então é um menino que não é nada parecido com você, que vive nesse quilombo, e o nome dele é: José de Seixas Bento Clapp Barbosa do Patrocínio Rebouças Nabuco. (SANDRONI, 2016, p. 15)

No fragmento retomado, verificamos, assim como no texto de apresentação da narrativa, a ênfase na condição de invenção do relato e o diálogo com o leitor, tratado por “você”. Ao manter o diálogo constante com o leitor, a narradora procura surpreender os seus pensamentos na tentativa de avaliar as possíveis reações deste ao texto. Nesse mesmo sentido, no segundo capítulo, informa que o protagonista de sua história nascerá apenas no capítulo nove e, logo depois, faz um chamamento ao leitor: “Ei, espere aí, não vá correndo para lá! Vamos conhecer os pais dele antes, a Mariana e o Godofredo. Eles também são inventados (escritor tem essa mania).” (p. 18) Notamos como a narradora procura influenciar o leitor para que este leia a sua história, sem desistir pelo caminho ou pular algum trecho, para isso, evoca a sua atenção a todo momento.

Nessa perspectiva, lembramos que, entre as estratégias empregadas no romance juvenil para atrair a atenção do leitor, apontadas por Delbrassine e retomadas por Cruvinel (2009, p. 27), está a predominância de um eu narrador que fala em tom de confiança ao leitor, denominada de “estratégia de proximidade”. Conforme o pesquisador belga, esse tipo de estratégia auxilia não só no processo de identificação do leitor juvenil com o texto como também na sua formação para a leitura do texto literário. Na obra de Sandroni, esse recurso permeia toda a narrativa, uma vez que o diálogo com o leitor é constante.

Para além disso, a narradora também interage com os demais textos que complementam a narrativa, seja com os textos iconográficos, seja com as caixas de texto informativo. O primeiro elemento iconográfico apresentado e referido dentro do texto são as charges de Angelo Agostini, publicadas na época em que se passa a história narrada e compostas apenas de imagens: “Veja li embaixo na charge do Angelo Agostini – abolicionista da gema e um dos primeiros e mais importantes cartunistas brasileiros – como poderia ser a nossa fazenda Esperança no dia de uma fuga.” (SANDRONI, 2016, p. 19) Mais ao final da narrativa, outra charge do autor volta a ser inserida na margem do texto e novamente mencionada no interior do relato: “Coelho Bastos era odiado por todos. Além de prender os escravos fugidos, batia neles e raspava suas cabeças, daí seu apelido ser Rapa-coco. Olha aí do lado mais uma das charges do Angelo Agostini.” (p. 76) Coelho Bastos era o chefe da polícia no Rio na época retratada. A narradora explica sobre seu apelido, apresentando uma charge para ilustrar a informação.

Deborah Fontenelle (2017) comenta sobre o jornal *Revista Ilustrada* e seu fundador, Angelo Agostini, retomado por Sandroni, referindo-se justamente às suas charges e ao papel que tiveram no contexto do abolicionismo:

O *Revista Illustrada* [...] utilizava as charges, através de um tom satírico, como principal ferramenta de combate à escravidão. Fundado em 1881 por Angelo Agostini, imigrante italiano radicado no Rio de Janeiro, o *Revista Illustrada* “aproveitava as diversas notícias sobre o cativo para, através de sua pena e de uma forma irônica, transformá-las em imagens que serviam para aumentar a divulgação do abolicionismo” (MACHADO, 2010, p.53). (FONTENELLE, 2017, p. 9)

No artigo, fruto do seu estudo de mestrado, a pesquisadora traz os resultados de um levantamento realizado em jornais influentes no Rio de Janeiro do final do século dezenove, a fim de verificar qual o alcance e o papel do quilombo no contexto do movimento abolicionista. Naquele momento, segundo Fontenelle (2017, p. 2), “[...] o quilombo deixa de ser um espaço de luta e resistência negra, construído exclusivamente pelo negro, e passa a ser, nas últimas décadas do século XIX, um espaço símbolo da luta pela abolição, fruto do contato entre o movimento social negro e o movimento da elite abolicionista.” Entre os jornais, cujo conteúdo analisa em sua pesquisa, o *Revista Illustrada* está inserido.

Outro tipo de elemento iconográfico presente na obra de Sandroni são as fotografias, para as quais a narradora também chama a atenção no texto. Quanto fala de como o Rio era na época em que se passa a história, que os meios de transporte existentes naquele tempo eram a charrete e o bonde, faz o seguinte comentário: “Dá para imaginar o Rio assim? Ainda bem que temos essa fotografia para vermos como era naquele tempo.” (SANDRONI, 2016, p. 43). Da mesma maneira, outra foto é usada para ilustrar os locais pelos quais a família de Zezinho passava a caminho do Quilombo do Leblon: “Nessa época o bairro Botafogo era um tranquilo recanto, com algumas chácaras, sítios e muito verde. Não havia o barulho do Centro, só o canto dos passarinhos. Essa foto aí do lado pode ajudá-lo a visualizar o cenário da época.” (p. 49-50) Por fim, uma foto aparece para ilustrar o dia 13 de maio de 1888, descrito como “o dia mais feliz do mundo”: “As pessoas, entusiasmadas, se aglomeraram diante do Paço imperial. Para você ter uma ideia, veja a foto aí do lado do Paço no dia 13. A multidão se abraçava e gritava: ‘Viva a abolição!’” (p. 107).

Um mapa também surge como elemento iconográfico complementar à narrativa, sendo que a narradora antecipa para o leitor a presença do mapa que serve de apoio para compreender os caminhos por que seguem as personagens: “Vocês estão conseguindo seguir o caminho? Qualquer coisa é só olhar o mapa da página seguinte para não se perderem, hein? Ou então seguir os Dois irmãos” (p. 55); neste caso, ela estava se referindo ao morro Dois irmãos, ao pé do qual se localizava o Quilombo do Leblon.

A narradora atenta também para o conteúdo dos boxes de textos colocados às margens da página: “Já deu para notar que quem é personagem da História com h maiúsculo tem boxe,

que não é a luta, mas sim esse quadradinho aí ao lado com um texto.” (SANDRONI, 2016, p. 21). Graficamente, esses vocábulos, referentes a personalidades, lugares, acontecimentos e informações históricas, também recebem destaque, estão grafados em negrito e na cor laranja.

Em determinado momento da narrativa, a narradora brinca com o caráter informativo do livro ao dar informações sobre o procedimento adotado pelos abolicionistas para ajudar os escravos fugidos e explicar um termo empregado no próprio texto, a palavra “façanhudo”. Neste momento, ela se dirige ao leitor, dizendo: “Você sabia disso [como eram encaminhados os escravos fugidos aos quilombos pelos abolicionistas]? E ‘façanhudo’ quer dizer ‘malvado, perverso’. Eita livro informativo, este!” (SANDRONI, 2016, p. 39) No entanto, algumas páginas depois, reclama de ter que explicar tudo no livro: “Vai dizer que você não se lembra mais do líquido amniótico? Aquele que o envolveu durante meses! Ai, a gente tem que explicar tudo neste livro...”. (p. 45)

Assim, identificamos, no texto de Sandroni, a presença da ambiguidade narrativa, no sentido proposto pelo estudo de Colomer (2003), quando esta fala sobre a complexidade interpretativa nas narrativas juvenis que analisa. Colomer nota que nesses textos se pode observar múltiplas leituras possibilitadas pelo uso do humor irônico e paródico, da comunicação literária através da participação do leitor na construção da história e da exigência de conhecimentos prévios do leitor. Em *Um quilombo no Leblon*, notamos como a narradora expõe o jogo ficcional, brincando com as estratégias empregadas na construção narrativa, o que é possível graças a essa interação estabelecida com o leitor desde o início do relato. No caso dos conhecimentos do leitor para além do texto, estes são mais construídos do que exigidos, pois os diferentes intertextos presentes na narrativa são bastante explícitos e, em alguns casos, contextualizados.

No capítulo cinco, a narradora explicita o seu poder sobre a história narrada: “‘Quanta coisa acontecendo e eu aqui preso. Festa, fuga, trem, apito! Eu quero nascer!’ Não, não... Quem manda nesta história sou eu, a narradora.” (SANDRONI, 2016, p. 31). O comentário é dirigido à Zezinho, cujo pensamento está sendo lido. Mais adiante, ao externar a preocupação sentida por Godofredo e Mariana antes de encontrarem o abolicionista que os encaminharia ao quilombo, ela volta a falar de seu poder sobre a narrativa: “E se o sinhozinho não aparecesse? Para onde iriam? Eles não conheciam ninguém na Corte! Calma, porque eu, a narradora da história, acabarei com a agonia deles.” (p. 37) No entanto, o ponto alto dessas intervenções ocorre nos capítulos nove e dezoito, que simbolizam o meio e o final da narrativa. A narradora renomeia ambos os capítulos quando decide mudar o foco do que será relatado. No capítulo nove, ela adia o acontecimento do nascimento do protagonista da história e com isso precisa

mudar o título do capítulo de “O Zezinho nasce” para “A chagada ao Leblon”. Assim, o foco do capítulo passa a ser a chegada da família de Godofredo ao Leblon, embora, ao final do mesmo capítulo, de fato Mariana dá a luz ao filho Zezinho, e a personagem então nasce. Notemos como a narradora brinca com esse acontecimento:

Bem melhor assim. Esse [A chegada no Leblon] é o melhor título para o capítulo. E assim o nascimento do Zezinho fica como um elemento surpresa. Se bem que... eu já disse que ele vai nascer... Ai meu Deus! Vocês devem me achar uma escritora bem confusa, não é? É tanta coisa para decidir numa história... (SANDRONI, 2016, p. 54)

No fragmento em destaque, evidencia-se o processo de criação ficcional, durante o qual a escritora (não mais narradora) confessa enfrentar dificuldades. Entretanto, se, por um lado, há dificuldades por detrás desse processo composicional, por outro, a narradora parece se regozijar com seu poder de intervir no curso dos acontecimentos narrativos ou de inventar informações ao longo do próprio processo. Ao informar como teria surgido o nome do bairro carioca Leblon, ela comenta que o nome é uma homenagem ao francês Charles Le Blon, que possuía uma chácara e uma empresa de pesca na região. Assim, de tanto as pessoas dizerem “Vou visitar o meu amigo Le Blon!”, “Vou ali pescar com o Le Blon!”, o Le Blon virou Leblond e finalmente Leblon.” (SANDRONI, 2016, p. 54) Mas, em seguida complementa: “Será que foi assim mesmo ou eu inventei? Inventei... Ninguém poderia pescar com o Le Blon, porque nem ele pescava. A empresa do francês era de pesca de baleia! Mas, enfim, vamos fingir que foi assim, senão a história não anda.” (p. 54-55) Em outro ponto da narrativa, a narradora torna a brincar com o real versus o imaginado, ao falar de como a Camélia teria virado símbolo da abolição:

Como será que isso aconteceu? Bom, naquela época os encontros abolicionistas aconteciam no quilombo do Leblon, e também foi lá que a Confederação Abolicionista foi criada. Imagino que depois das reuniões, os jovens abolicionistas saíam com uma camélia aqui, outra acolá, para dar de presente à namorada ou simplesmente enfeitar o paletó, até que alguém teve a ideia:

- Nosso movimento precisa de um símbolo...
- É verdade... – alguém concordou, ao pegar uma camélia para enfeitar o paletó.
- Ei-lo! – gritou outro, tomando a flor da mão do amigo. – As camélias do Leblon!
- Grande ideia! As camélias do Leblon!
- Viva a abolição!
- Viva!

Será que foi assim mesmo? Bom, vamos fingir que foi, senão, como você sabe, a história não anda. (SANDRONI, 2016, p. 67-68)

A narradora faz alusão ainda, no interior da narrativa, aos dados composicionais desta, sejam personagens, cenas ou escolhas diversas relacionadas com o arranjo da história. Em dado momento, fala da pressa de sua personagem principal em nascer: “É claro que o Zezinho não

perdeu a oportunidade de dar mais um chute. Nunca vi um personagem tão louco para nascer; ou seria para inventar o futebol?” (SANDRONI, 2016, p. 40) Embora a narradora fique antecipando falas do Zezinho quando este ainda está na barriga da mãe, é somente no início do capítulo dez que ela o apresenta como o primeiro quilombola nascido no Leblon, mas também fala de seu nascimento enquanto personagem:

Ele é muito fooofo! Tem umas bochechas tão gordinhas que dão vontade de morder. Os pezinhos parecem dois pãezinhos e dão uma vontade danada de morder também! E a barriguinha? Ah! O Zezinho é muito fo... Desculpe, desculpe, sou uma autora coruja. Mas é que nunca vi um personagem com tanta bochecha... (SANDRONI, 2016, p. 60)

Notamos que, agora, ao falar de sua personagem, ela se apresenta como autora (responsável pela existência do ser ficcional), não mais como narradora.

Nesse sentido, Cruvinel identifica na LJ contemporânea o emprego “da metaficção, da paródia, do humor, do diálogo com o leitor e de elementos próprios da ficção” (2009, p. 160), elementos esses capazes de levar “a uma reflexão sobre os próprios mecanismos da ficção, promovendo uma formação para a leitura literária” (p. 160). Esse emprego pode ser verificado na narrativa em análise.

A narradora faz referência ainda à capacidade que o texto literário tem de transportar o leitor para dentro da história, a ponto de este experimentar as aventuras vividas pelas personagens. Vejamos como ela se manifesta nesse sentido: “Você já andou de bonde? Pois aqui nesta história você vai andar até cansar. Naquela época esse era o mais moderno meio de transporte coletivo que existia. (SANDRONI, 2016, p. 43) É nesse mesmo sentido que a narradora finaliza o capítulo seguinte convidando o leitor a dar uma pausa antes de dar continuidade à leitura: “Ponto final do bonde! Podem saltar ilustres passageiros! E nós aproveitamos para dar uma parada, esticar as costas, tomar um copo d’água e depois seguir até o próximo capítulo.” (SANDRONI, 2016, p. 51). Ou então tenta apreender as reações do leitor ao texto, como no trecho em que torna a mencionar o nome completo do Zezinho, na altura do décimo capítulo:

Então o nome dele todo é: José de seisas Bento Clapp.
Se você for um leitor atento, deve estar aí no sofá louco pra gritar: “Você errou! Lá no primeiro capítulo o nome dele era muito maior!”
Calma. Ainda não estou caducando. É que o nome vai aumentando no decorrer da história, só que os personagens ainda não sabem disso, mas voltemos para a cena, que está tão comovente. (SANDRONI, 2016, p. 62)

A questão do tempo da narrativa, que difere do tempo cronológico exterior ao texto, também ganha destaque nos comentários da narradora. Ao relatar sobre as atividades de que Zezinho mais gostava, conta que a pescaria era uma de suas brincadeiras preferidas e que ele costumava ir com outro quilombola, o Tião, pescar na lagoa que ficava na praia do Zé do Pinto, lugar bastante conhecido na época. Porém, em seguida observa:

Talvez você esteja aí matutando: pescar na lagoa em plena luz do dia? E o Rapa-Coco, que vivia atrás dos quilombolas? Pois é, de uma página para outra, pulamos para o ano de 1887 e muitas coisas mudaram na Corte. Agora a própria princesa Isabel faz campanha pela abolição e até organiza um quilombo em Petrópolis, O Quilombo Isabel. Assim, o Rapa-Coco teve que ir catar coquinho em outra freguesia. (SANDRONI, 2016, p. 83-84)

No fragmento, notamos como a narradora atenta para a lógica interna ao texto, ou para a verossimilhança narrativa, pois os fatos precisam ser verossímeis, isto é, passíveis de se acreditar que de fato poderiam ocorrer, dentro de uma narrativa. Por isso, ela explica como o Zezinho agora, passados alguns anos, já pode pescar em lugares públicos e em plena luz do dia.

3.3.3 Das personalidades históricas aos seres de ficção: (r)existência de um quilombo no Leblon

Se a narradora/autora/escritora escancara o teor de invenção das informações relativas à trama narrativa, quando recupera o contexto histórico do surgimento dos quilombos abolicionistas, surgidos nos últimos anos antes da abolição, ela faz questão de informar a fonte dessas informações, agora não mais inventadas. Notemos como a narradora traz alguns esclarecimentos sobre o surgimento do Quilombo do Leblon:

Mas para não perder o fio da meada (coisa que faço o tempo todo), o que um fabricante de malas tem a ver com um quilombo? Tudo. Por mais maluco que isso pareça, o Seixas era o chefe do Quilombo do Leblon. Além de ser um comerciante, ele também investia em terrenos na zona sul do Rio, e daí comprou a chácara no Leblon para cultivar camélias. Até aí tudo bem, mas como uma simples chácara virou um quilombo? É aí que entra o movimento abolicionista radical, que queria acabar de uma vez com a escravidão no Brasil. O Seixas era amigo de João Clapp e de outros grandes abolicionistas, e a campanha estava nas ruas, nas praças, nos jornais. Era uma vergonha ainda haver escravidão no Brasil, e como o governo não fazia nada de nada, muitos intelectuais, políticos, comerciantes, famílias inteiras aderiram à luta, ajudando na fuga dos escravos e os escondendo em tudo quanto era lugar: hotéis, padarias, redações de jornais e nas próprias residências. Foi a base dos quilombos abolicionistas.

E você acha que só existia o quilombo do Leblon? Qual nada! No Rio de Janeiro havia uma porção deles: os Quilombos Senna e Patrocínio, os dois em São Cristóvão (literalmente nas barbas do imperador); o Quilombo Raymundo, no Engenho Novo; o Quilombo Ricardo Dias, no Catumbi; o Quilombo Padre Ricardo, na Penha; o

Quilombo Camorim, na Freguesia de Jacarepaguá. Ufa! Era muito quilombo. Então, ora, pois, pois, juntando o útil ao agradável, o Seixas levou escravos fugidos para cuidar das suas camélias.” (SANDRONI, 2016, p. 66-67)

A respeito dessas informações históricas, a narradora complementa: “Como será que eu sei disso tudo se o Alto Leblon hoje é cheio de prédios, casas, clubes? Eu poderia dizer que inventei, imaginei, mas a verdade é que li em um livro de um historiador chamado Eduardo Silva, *As camélias do Leblon – Uma história da abolição*. Esse livro é que me guia.” (SANDRONI, 2016, p. 71)

Eduardo Silva, responsável pela apresentação da obra de Sandroni e também mencionado no texto como fonte de consulta da autora para informações sobre o quilombo, de fato possui inúmeros estudos sobre os quilombos abolicionistas, em especial sobre o Quilombo do Leblon, que se localizava na cidade do Rio de Janeiro. Silva esclarece que a expressão “quilombo abolicionista” se justifica porque os quilombos surgidos durante a crise final da escravidão no Brasil se diferenciavam bastante dos primeiros quilombos surgidos por aqui:

No modelo tradicional de resistência à escravidão, o quilombo-rompimento, a tendência dominante era a política do esconderijo e do segredo de guerra. Por isso, esforçam-se os quilombolas exatamente em proteger seu dia-a-dia, sua organização interna e suas lideranças de todo tipo de inimigo ou forasteiro, inclusive, depois, os historiadores. Já no modelo novo de resistência, o quilombo abolicionista, as lideranças são muito bem conhecidas, cidadãos prestantes, com documentação civil em dia e, principalmente, muito bem articulados politicamente. (SILVA, 2000, p. 2)

Nesse sentido, complementa ainda que havia toda uma rede de auxílio à formação deste último tipo de quilombo e, em determinado momento, prestar auxílio à luta abolicionista se tornou motivo de glória: “O quilombo organiza-se em torno da ‘casa de campo de um abolicionista’ e os quilombolas erguem seus barracos com dinheiro recolhido entre pessoas de bem e comerciantes [...]” (SILVA, 2000, p. 3). Isso se aplica também ao caso do Quilombo do Leblon, cujo presidente era um homem branco, rico e influente na sociedade carioca:

Sobre o quilombo do Leblon, no Rio de Janeiro, as notícias são ainda mais surpreendentes. A começar por seu idealizador, ou chefe, que era o português José de Seixas Magalhães. Os quilombolas não demonstram qualquer indício de preconceito racial. Também o Seixas parece um homem de ideias avançadas, dedicando-se à fabricação e comércio de malas e objetos de viagem, na Rua Gonçalves Dias, no centro, onde já utilizava os mais modernos recursos tecnológicos. [...] Além de sua fábrica a vapor, o Seixas investia pesado em terras na zona sul, possuindo uma chácara no Leblon, onde cultivava flores com o auxílio de escravos fugidos. Seixas ajudava os fugitivos e os escondia na chácara do Leblon, com a cumplicidade dos principais abolicionistas da capital do Império, muitos deles membros proeminentes da Confederação Abolicionista. A chácara do Seixas era conhecida mais ou menos abertamente como o “quilombo Leblond”, “quilombo Le Blon” ou

“quilombo do Leblon”, então um remoto e ortograficamente ainda incerto subúrbio à beira-mar. (SILVA, 2000, p. 4)

Quanto ao uso da camélia como flor símbolo do abolicionismo, Silva comenta que

O simbolismo das flores esta[va] presente até na hora da assinatura da lei, no dia 13 de maio, quando se aproximou da Princesa o presidente da Confederação Abolicionista, João Clapp, e lhe fez entrega, solenemente, de um “mimoso bouquet de camélias artificiais”. E, logo em seguida, quando se aproximou também o imigrante Seixas, honrado fabricante de malas, que passou às mãos da Princesa um outro bellissimo buquê de camélias. Desta feita, contudo, camélias naturais, vindas diretamente do quilombo do Leblon. [...] (SILVA, 2000, p. 12-13)

Essa cena recuperada por Silva é inteiramente reproduzida na obra de Sandroni, agora, porém, recontextualizada dentro do enredo ficcional, inclusive com a participação do Zezinho, um ser de ficção:

[...] Zezinho arregalou os olhos quando viu a princesa Isabel assinando a lei com a famosa caneta de ouro e brilhantes. Depois da assinatura, todos aplaudiram e gritaram festejando a princesa: “Viva a princesa Isabel!
Logo se formou uma fila para os cumprimentos. O primeiro da fila era João Clapp, com seu filho. Eles entregaram à princesa um buquê de camélias artificiais. E lá estava o Seixas com seu buquê de camélias naturais e o Zezinho com sua única flor.
– Vamos dar este buquê juntos, Zezinho – disse o português, piscando para o menino. Quando chegou a vez deles, o garoto arregalou os olhos. Ele estava diante da princesa Isabel e não sabia o que fazer! Ela parecia uma rainha! Era que nem no sonho dele! Só que em sonho não se fica tão nervoso...
– Zezinho! O gato comeu a sua língua? – disse o Seixas, cutucando o menino.
– Eu não sei o que dizer... – disse, baixinho.
– Diga isto: Vossa Alteza, estas flores são para vossa majestade.
Mas Zezinho só conseguiu dizer:
– Vossa Alteza... Estas flores... Estas flores...
E, como o menino empacou, a princesa o socorreu:
– Muito obrigada! Posso dar um beijo em suas bochechas?
[...] Zezinho não acreditava que tinha sido beijado pela princesa Isabel. (SANDRONI, 2016, p. 108-109)

Outras informações recolhidas por Silva se fazem presentes na obra, como a festa dada no Quilombo do Leblon para comemorar o aniversário de Seixas; os caminhos pelos quais era preciso passar para chegar à chácara do Leblon, transformada em quilombo; o fato de a princesa Isabel receber diariamente camélias vindas do quilombo para enfeitar sua mesa de trabalho e capela particular e de ela sair, vez ou outra, à rua ostentando uma camélia em suas vestes, etc.

Ao mesmo tempo, a narradora não vê problemas em reunir personagens inventadas e personagens históricas dentro da narrativa, as quais convivem tranquilamente. As personagens históricas vão desde as menos notórias, como o próprio grupo de abolicionistas, a grandes nomes, como a princesa Isabel. A narradora dedica um capítulo, que recebe o título de “Os

bigodes sambam!”, para falar um pouco dos principais abolicionistas que possuíam relação com o Quilombo do Leblon. Nessa parte do texto, diverte-se ao fazer uso de aspectos do maravilhoso para dar um tom de suspense à sua narração, não sem antes chamar a atenção do leitor para a sua estratégia narrativa. Observemos o início do capítulo:

Agora, você, finalmente, saberá por que o Zezinho tem aquele nome “tão grande”. Mas tem que ser corajoso, ok? Este capítulo é para dar um pouquinho de medo, senão o livro fica sem graça.

Finja que você e o quilombolinha estão entrando na casa do Seixas e, de repente, se deparam com um corredor comprido, sombrio, com uma porta trancada a sete chaves bem ao final dele. O que será que há lá? Vocês se entreolham com uma ponta de curiosidade e medo: entrar ou não entrar? Entrar, é claro! A cada passo as tábuas rangem e, de repente, vem um vento não sei de onde e a porta do corredor bate: slam! Os dois se olham assustados, mas, logo em seguida, pensam: “Ah, foi só um ventinho...” Vocês continuam andando pelo corredor e notam que há alguns retratos pendurados na parede. As imagens são de senhores muito sérios, todos eles com bigodes e alguns com barba. No começo dá um certo arrepio ver tanta gente séria, mas depois, vocês começam a rir e a apontar para os quadros:

– Olha esse aqui que engraçado!

– E aquele ali! Que bigodão!

De repente, um dos bigodes se mexe para lá e para cá, como se estivesse sambando. Reparando bem, os bigodes de todos os retratos resolvem sambar! Você, apavorado, fecha o livro, e o Zezinho, que não tem como sair da história, corre para a porta, mas não consegue abri-la. Faz força, muita força, até que...o Seixas, que está do outro lado, a abre.

– Que é isso, Zezinho? Parece que viu um fantasma!

– Aqueles retratos se mexeram, tio Seixas!

[...]

– Sei, sei... – diz o português, sem acreditar muito na história. – Venha comigo que eu lhe mostrarei os meus irmãos abolicionistas! (SANDRONI, 2016, p. 91-92)

Esse é o mote para a narradora apresentar cada um dos abolicionistas. Verificamos também, no excerto, como ela continua a transportar o leitor para dentro da obra e a lembrá-lo de que o Zezinho é um ser de ficção, que só tem existência no interior da narrativa, estando preso, portanto, ao texto.

A fim de melhor examinar a construção metaficcional presente na narrativa de Sandroni, retomamos a compreensão de Patricia Waugh (2001), a qual entende que, na contemporaneidade, os meta níveis do discurso e da experiência refletem uma maior consciência acerca da função da linguagem na construção e manutenção do nosso senso de “realidade”. Desconstrói-se, assim, a ideia de que a linguagem reflete um mundo coerente, significativo e objetivo e se reforça a de que a linguagem é um sistema independente que gera seus próprios significados: “os termos ‘meta’, portanto, são necessários para explorar a relação entre esse sistema linguístico arbitrário e o mundo ao qual ele aparentemente se refere. Na ficção, eles são necessários para explorar a relação entre o mundo da ficção e o mundo exterior à ficção.” (WAUGH, 2001, p. 3) Na narrativa em questão, enfatiza-se muito esse jogo de

oposição entre ficção e realidade ou entre o mundo interno e o externo à ficção, quando se explicita o lugar das personagens e o lugar do leitor, por exemplo, como dentro e fora do texto; ao mesmo tempo em que se funde esses dois mundos, quando o leitor adentra o mundo da ficção e as personagens históricas convivem com as ficcionais.

Ainda nessa perspectiva, Gustavo Bernardo, no ensaio “Da identidade como agonia”, nota que, nos textos metaficcionais, verifica-se uma evidenciação do fazer metaficcional, com visibilidade para o processo de construção ficcional dentro do texto narrativo e a quebra, portanto, do contrato de ilusão entre autor e leitor, expondo a condição de artefato desse texto e intensificando a consciência do leitor de estar lendo um relato fictício e não “verdadeiro”. Assim, Bernardo aponta como metaficcionais histórias que comentam as convenções da própria história, assim como aquelas que conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história. A mesma ideia aparece em Seymour Menton (1993), o qual menciona que a presença da metaficção ou dos comentários sobre o processo de criação ficcional no interior do próprio texto é um dos traços do NRH. Em *Um quilombo no Leblon*, ocorre essa evidenciação do fazer metaficcional, explicitando-se a condição de artefato do texto literário.

Outra característica presente no texto de Sandroni, a qual Colomer (2003) também identifica em grande parte das narrativas juvenis que analisa, é a inserção de outros textos no interior da narrativa. Nesse viés, notamos a transcrição de duas cartas (SANDRONI, 2016, p. 38 e 39) no interior do texto, uma identificada como sendo real e a outra como inventada. As cartas teriam sido enviadas por um abolicionista encaminhando escravos fugidos aos cuidados de outros companheiros de luta. No caso, na carta inventada, o abolicionista Antônio Bento de Souza e Castro encaminha Godofredo e a família aos cuidados de João Clapp; na real, os mesmos abolicionistas trocam informações sobre um escravo chamado Francisco.

Notamos, assim, a recorrência da exploração de elementos de viés historiográfico, no sentido identificado pela pesquisa de Luft (2010), na obra: recupera-se o contexto de formação dos quilombos abolicionistas e, de forma mais específica, a importância do Quilombo do Leblon como um lugar estratégico e simbólico para o movimento abolicionista no Brasil.

Por fim, na perspectiva da própria metaficção historiográfica, Linda Hutcheon ressalta que a reunião de personagens ficcionais e históricas no interior de romances produzidos na pós-modernidade “pode ter uma função na problematização da natureza do sujeito no sentido de que ela ressalta a inevitável contextualização do eu na história e na sociedade.” (HUTCHEON, 1991, p. 116) No texto em análise, verificam-se aspectos da metaficção historiográfica, sendo

intertextualidade, humor irônico, reflexão metalinguística e metaficcionalidade os principais traços identificados.

3.3.4 Algumas considerações

Classificada como narrativa infanto-juvenil, a obra de Sandroni teve uma boa repercussão junto às instâncias que referendam a literatura voltada para crianças e jovens quando de sua publicação, ficando entre as finalistas de um dos maiores prêmios da LIJ no contexto brasileiro.

Ao realizarmos a leitura de *Um quilombo no Leblon*, notamos a qualidade do livro, desde o projeto gráfico pensado para atender ao gosto juvenil, passando pelos paratextos e chegando ao texto da narrativa em si, desenvolvido em sintonia com o leitor. Verificamos que o processo de composição da narrativa dá espaço para a participação do leitor, que, graças a essa interação, conhece um pouco mais da história do Brasil, mas também dos meandros da própria ficção narrativa.

Por fim, se ao enfatizar as informações históricas, a narrativa perde, neste didatismo, um pouco do seu valor estético, ela não perde, entretanto, a leveza e o bom humor, sendo acessível à leitura, conduzindo de perto o leitor pelos caminhos da leitura literária, dentro de um processo formativo também necessário ao público-alvo do texto de recepção infantil e juvenil.

3.4 Recursos metaficcionais para (re)ler a história em *os Anjos contam histórias*

A obra *Os anjos contam histórias*, de autoria de Luiz Antonio Aguiar⁶¹ e ilustrações de Rubem Filho⁶², foi publicada pela Editora Melhoramentos em 2012, tendo sido finalista na

⁶¹ Luiz Antonio Aguiar, carioca, nascido em 11 de fevereiro de 1955, é um reconhecido escritor no Brasil e no exterior. Já foi galardoado com dois Jabutis: em 1994, com *Confidências de um pai pedindo arrego*, e em 2013, com *Os anjos contam histórias*, sendo autor de uma lista bastante extensa de obras voltadas a crianças e jovens. Também é roteirista de histórias em quadrinhos, com histórias originais e adaptações de clássicos da Literatura. Concluiu mestrado em Literatura pela PUCRJ e possui especial interesse por clássicos da Literatura e sua influência na Literatura Pop, como acontece em gêneros como Terror, Fantasia, Aventura, Suspense e Mistério. (Informações recolhidas do site do autor, disponível em: <https://www.luizantonioaguiar.com.br/eugrafia>)

⁶² Rubem Filho é ilustrador, artista gráfico e escritor. Nasceu em Belo Horizonte, em 1969. Começou a trabalhar com artes gráficas ainda muito jovem, passando alguns anos em agências de publicidade como arte-finalista e diagramador. Estudou na Fundação Escola Guignard, onde aprimorou seu desenho e descobriu a gravura, que veio a se tornar sua atividade preferida, e graduou-se em Artes Plásticas. Desde de 1996, trabalha com ilustrações de livros infantis e juvenis, sendo também autor de algumas obras. (Informações baseadas em texto disponível em: <https://rubemfilho.wixsite.com/rubem-filho>)

categoria Juvenil do Prêmio Jabuti, concedido pela CBL, no ano de 2013. A história é protagonizada pelo casal Manuel Francisco Lisboa e Joanna Lopes. Manuel Francisco é filho de Antônio Francisco Lisboa, conhecido pelo epíteto de Aleijadinho, e Joanna Lopes, sua melhor amiga e depois esposa, é filha de uma parteira e benzedeira famosa entre a população local por seus dons de cura. Ambos vivem na cidade de Vila Rica (atual Ouro Preto), na província das Minas Gerais, conhecem-se desde criança e possuem um vínculo afetivo muito forte, que nasce com uma grande amizade e se transforma em um amor para a vida inteira.

Mas não só Manuel Francisco, filho de Aleijadinho, ganha evidência na narrativa, o próprio artista mineiro, enquanto grande personalidade histórica, também é transformado em personagem ficcional, tendo muitos aspectos de sua vida e obra revelados, sejam estes factuais ou fictícios. E, em torno dessas personagens centrais, outras vão ganhando notoriedade à medida que a história se desenrola, tais como o governador geral de Minas e seus aliados e os inconfidentes, entre estes o próprio Tiradentes.

3.4.1 Do paratexto ao texto

Daremos início à nossa análise olhando para alguns elementos paratextuais da obra em estudo. A capa do livro é trabalhada em tons de marrom (fundo e pequenos arabescos nas bordas externas) e preto (arabesco maior, em cujo pé vemos a reprodução de três anjos e dentro do qual aparece o título da obra). Os textos verbais constantes na capa (nome do autor no alto, título no centro, nome do ilustrador abaixo do título, e logo da editora no pé da página) aparecem na cor branca. Os anjos reproduzidos representam aqueles esculpidos por Aleijadinho no frontispício da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. A presença de inúmeros anjos em toda a obra do escultor mineiro fez com que estes passassem a ser apontados como uma espécie de assinatura do artista, e a referência aos anjos, como criaturas divinas que conversam com Aleijadinho, sendo seus mentores e símbolo da sua obra, é constante ao longo de toda a narrativa de *Os anjos contam histórias*. Logo, no conjunto, a capa remete ao estilo barroco e à arte própria do período, já que esta aparece profundamente imbricada com a história narrada através da referência ao trabalho de Aleijadinho.

Ainda, entre os elementos paratextuais precedentes à narrativa, destacamos a página de epígrafes e uma pequena reportagem retirada de *oglobo.com*, de 15 de maio de 2012, intitulada “Onde está a cabeça de Tiradentes?”. Na página de epígrafes, constam uma observação do escritor sobre o caráter ficcional da obra, alertando que a sua “base histórica foi livremente usada e combinada à invenção, ao sabor da trama” (AGUIAR, 2012, p. 8); um fragmento do

“Epicédio II – a morte de Salício”, de Glauceste Saturnio, pseudônimo do poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, excerto este que remete à ressurreição da persona poética Salício, por meio da poesia, lembrando-nos do poder da arte de eternizar o homem; e uma frase retirada de um texto crítico de Mário de Andrade acerca da obra de Aleijadinho, na qual o escritor modernista fala sobre a capacidade de reinventar o mundo do “mestiço” artista mineiro. A reportagem apresentada no início da obra, por sua vez, aponta-nos a base histórica que inspirou a narrativa ficcional: o mistério em torno do sumiço da cabeça do líder da Inconfidência Mineira, Joaquim José da Silva Xavier, o qual ficou conhecido como Tiradentes.

Além desses paratextos iniciais, existem ilustrações que abrem partes e capítulos da obra, algumas delas ocupando duas páginas, as quais são todas trabalhadas em preto e branco e dialogam com ações transcorridas na obra, assim como enfatizam paisagens típicas de Minas, com seus morros, pedras e ladeiras. Em virtude de nosso viés de análise, entretanto, não nos debruçaremos sobre essas imagens por não nos parecer que revelem dados importantes para a nossa leitura. Passaremos, assim, aos paratextos que aparecem ao final da narrativa: “Contexto histórico, artístico e cultural”; “Referências bibliográficas”; “Sobre o autor” e “Sobre o ilustrador”. *Os anjos contam histórias* é uma obra especialmente endereçada ao público juvenil e livremente inspirada em acontecimentos históricos e, nesse sentido, é possível afirmar que esses últimos paratextos possuem um viés mais pedagógico. De toda maneira, isso não desmerece a qualidade do texto, que apresenta uma narrativa bem elaborada, com uma boa tessitura de enredo. Ademais, os dados sobre autor e ilustrador dizem bastante sobre o perfil da obra: o primeiro é apresentado como um premiado escritor, que produziu inúmeras obras de ficção, algumas premiadas por entidades ligadas à LIJ, e muitas delas recuperando temas de viés historiográfico; o segundo, como um experiente ilustrador, também com muitos trabalhos na LIJ, o qual, por ser mineiro, é um profundo conhecedor das cidades históricas de Minas Gerais e um apaixonado pelo “passado de glórias e riquezas contrastantes com o horror da escravidão e opressão colonial” (AGUIAR, 2012, p. 231) daquela região.

O paratexto contextual apresenta, rapidamente, o pano de fundo histórico sobre o qual se constrói o enredo ficcional da obra: a revalorização de Aleijadinho pelo grupo de intelectuais ligados ao Modernismo, em especial Mário de Andrade, cuja publicação do ensaio *O Aleijadinho* impulsionou o reconhecimento da obra do artista barroco; os indícios de que Aleijadinho possa ter tido alguma ligação com os inconfidentes, especialmente devido a sua possível amizade com o poeta Cláudio Manuel da Costa e ao próprio espírito libertário de sua obra; a opressão sofrida pela colônia em virtude da falência de Portugal, que se tornara dependente do ouro do Brasil, e o conseqüente sentimento de indignação que provavelmente

contaminou aqueles indivíduos que sonhavam com a liberdade e a prosperidade para o país. As “referências bibliográficas”, por sua vez, apontam o repertório cultural com o qual a narrativa em questão dialoga: biografia e outros textos sobre Aleijadinho e a obra poética de Cláudio Manuel da Costa. Como não poderia deixar de ser, o obra *Os anjos contam histórias* apresenta, então, um diálogo entre a literatura de boa qualidade e o contexto histórico e cultural de Minas Gerais e do próprio Brasil.

Também fica explícita a principal fonte na qual o texto de Aguiar vai buscar os dados biográficos sobre Aleijadinho, nada menos do que em Rodrigo Bretas, o primeiro e, por isso, mais importante biógrafo do artista mineiro. A biografia feita por Bretas, no entanto, foi apontada por seu tom romanceado, na qual fantasia e realidade se misturam na recuperação dos dados sobre a vida de Aleijadinho. Outros estudiosos da vida e obra do escultor mineiro ressaltam esse aspecto. Conforme John Bury,

As tradicionais histórias a seu respeito, narradas por Rodrigo Ferreira Brêtas, estão mais próximas da realidade do que a própria verdade, como os comentários sobre o temperamento do mulato [...].

São essas histórias, fantasiosas porém simbólicas, que dão um colorido particular à interpretação dos últimos trabalhos do Aleijadinho como expressões de protesto social e de anseio pela independência que libertasse o país de uma classe dominante brutal e escravagista. (BURY, 2006, p. 100-101)

Da mesma maneira, Luiz Armando Bagolin faz alusão a isso em texto no qual comenta a obra *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e o herói nacional*, de Guiomar de Grammont, referindo-se ao mito criado em torno da figura de Aleijadinho. Nas palavras dele,

Guiomar se interessa, particularmente, em seu livro, pelos critérios que mobilizaram a construção do Aleijadinho como representação autoral, genuinamente brasileira e genial, a partir de meados do século XIX, nos discursos literários, históricos e críticos. Tal construção tem início, segundo a autora, com o discurso de Rodrigo José Ferreira Bretas [...].

A invenção do Aleijadinho na *persona* do entalhador Antônio Francisco Lisboa, que provavelmente circulou pelas Minas Gerais do XVIII, coube a Bretas [...], tendo investido a composição de sua biografia em gênero epidítico [...]. Bretas, professor de retórica, foi hábil em montar uma biografia que move o leitor em direção à dor, sublime, da vida, deformada e finita, em confronto com a arte bela e infinda, operando por disjunções, quanto ao *ethos*, na composição do personagem Aleijadinho. (BAGOLIN, 2009, p. 353-354)

Nesse mesmo viés, a crítica que Mário de Andrade produz sobre a obra de Aleijadinho encerra a ideia de “redescobrir” o artista e de “construir” um lugar para sua obra. Portanto, dado o caráter ficcional da narrativa em questão, essa dúvida que paira em relação aos dados da vida

de Aleijadinho, no sentido de haver muita incerteza sobre o que é fato e o que é fantasia, acaba muito mais auxiliando na composição da história do que representando algum tipo de obstáculo.

Sobre a composição da narrativa, esta é introduzida pela parte inicial de uma carta de Manuel Francisco endereçada à Joanna, na qual ele rememora acontecimentos aos quais vamos tendo acesso durante a narração. Essa primeira parte consiste em uma espécie de prólogo, e recebe o título de “Visões”. A carta está datada como [Eremitério de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Serra do Caraça, Capitania de Minas Gerais, (19) de março de 1931] e seus trechos estão distribuídos ao longo da narrativa: na abertura e distribuídos nos capítulos seis, dez e onze, totalizando oito fragmentos. Nesse texto, Manuel Francisco recupera e organiza suas memórias que são transpostas em forma epistolar. O ano é 1831, quando ele vive em um eremitério, e, a partir deste ponto, relembra acontecimentos ocorridos há cerca de quarenta anos, os quais têm início no ano de 1792, quando ele e Joanna contavam com apenas quinze anos e cometeram um ato espantoso: roubaram a cabeça de Tiradentes da praça do pelourinho, no centro de Vila Rica.

Os acontecimentos retomados na carta remetem à história que constitui a narrativa principal, a qual é dividida em quatro partes: parte I, “Rebeldes”, com os capítulos 1. A noite espantosa, 2. Terra dos anjos, 3. Glauceste Satúrnio e 4. A filha da bruxa; parte II, “Heróis”, composta pelos capítulos 5. Meu querido amigo, 6. Gênios e heróis, 7. Coração espremido, 8. Com cara de santarrão e 9. Despedidas; parte III, “Profetas”, formada pelos capítulos 10. Santuário e 11. Um rasgo nos céus; e parte IV, “Anjos”, contendo o capítulo 12. O pai, o filho e o filho do filho. Encontramos ainda um breve epílogo, sob o título de “Memória”, fechando a narrativa.

Denominamos narrativa principal aquela transcorrida majoritariamente no final do século XVIII, no ano de 1792, em Vila Rica e seus arredores. Essa mesma história tem sua continuidade no século XIX, no ano de 1812, em Vila Rica e Congonhas do Campos, avançando finalmente para o ano de 1857, na mesma Vila Rica, quando nos deparamos com Joanna já idosa e viúva. O casal de protagonistas Manuel Francisco e Joanna se arriscam em perigosas missões ao se envolverem com membros da Inconfidência Mineira.

Por apresentar inúmeros *flashbacks*, podemos dizer que o tempo da narrativa é psicológico. Esses *flashbacks*, no interior da narrativa principal, mostram acontecimentos relacionados com as personagens, fatos imediatamente anteriores ou ocorridos há alguns anos. Esses recuos temporais retomam ações transcorridas nos anos de 1767, 1784, 1785, 1787 e 1789. Também temos transcrições de outras cartas escritas pelos protagonistas, as quais constituem muitas vezes uma espécie de diário íntimo das personagens. Todas as cartas se apresentam grafadas em itálico e sob um fundo que reproduz papel envelhecido, representando

documentos antigos, ou memórias, inseridos no interior da narrativa. Nessas cartas, identificamos avanços temporais, em relação ao ano de 1792, para 1797 e 1831. O ano de 1792 é aquele no decorrer do qual, como dissemos, transcorrem a maioria dos acontecimentos, e duas dessas cartas são trocadas entre o casal neste ínterim, servindo-lhes como meio de comunicação durante um período em que, por estarem correndo risco de serem capturados, não conseguiam se encontrar pessoalmente.

Notamos que os *flashbacks* não se apresentam em forma de memórias, são também narrados por um narrador onisciente e sempre marcados graficamente, como uma forma de alertar o leitor para o recuo no tempo. Eles aparecem com recuo maior em relação à margem esquerda da página e são intercalados por marcadores em forma de pequenos arabescos ou datados.

É importante observar que essas analepses revelam acontecimentos importantes que implicam ações que transcorrem durante a narrativa principal. São momentos da infância dos protagonistas, fatos marcantes da vida das demais personagens e reuniões ocorridas entre os conjuradores. Ou, então, ações mais próximas do presente, como é o caso do baile em casa do governador, mas que deflagraram uma determinada reação dos heróis da narrativa. Conforme formos recuperando pontos da narrativa que sejam relevantes para a nossa análise, iremos retomando esses recuos temporais e suas implicações na narrativa.

3.4.2 Da história à ficção: uma invenção dos anjos

A leitura de *Os anjos contam histórias* evidencia a tentativa de organizar fatos e documentos em busca de um arranjo do enredo pelo narrador. Isso se revela na transcrição de documentos (no todo ou em parte) para o interior da narrativa, não só as cartas trocadas entre os protagonistas, conforme já mencionamos, como também parte da sentença de Tiradentes, proferida no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1792 (AGUIAR, 2012, p. 45), e um panfleto distribuído por um grupo do qual Manuel Francisco participou, no ano de 1831, na cidade do Rio de Janeiro, durante a revolta popular contra D. Pedro I (p. 82). No informativo, Tiradentes é reverenciado como herói do povo e símbolo do desejo de independência e liberdade para o país. Entre esses documentos, misturam-se aqueles de caráter ficcional (cartas e panfleto) com um de procedência histórica (parte da sentença de Tiradentes). O que se percebe, ao fim, é que não é possível demarcar onde terminam os dados históricos e começam os imaginativos ou ficcionais, é como se ocorresse uma fusão entre fato e fantasia nessa leitura da história pela

ficção no interior da narrativa, provocando mesmo um questionamento sobre essas aparentes fronteiras.

Isso é referido em diferentes momentos da obra: na página de epígrafes, onde o autor insere um comentário alertando que a base histórica em que se assentam os acontecimentos mencionados no texto não impedem que eles sofram um rearranjo ao sabor da invenção; quando o narrador titubeia sobre como teriam transcorrido as ações que narra, alegando que “deve ter acontecido assim, mas também pode ter sido diferente. Enfim... Foi como os anjos contaram essa história” (AGUIAR, 2012, p. 55); quando, ao final da narrativa, deparamo-nos com o primeiro biógrafo de Aleijadinho, Rodrigo Bretas, uma das referências bibliográficas da obra, entrevistando a personagem Joanna, já idosa e viúva. Notemos um trecho da narrativa que reproduz parte do diálogo transcorrido entre as personagens nesse encontro:

– Antes, só para eu saber, senhor Bretas – disse ela, finalmente dirigindo-se a ele. – O senhor acredita em anjos?
 – Receio que não, dona Joanna. Por quê? Isso importa? Quero dizer... o que têm anjos a ver com nossa história?
 Ela sorriu. Trocou uma piscadela com os anjinhos em sua mão... a tríade de pedra-sabão que Aleijadinho esculpira para Manuel Francisco, e, sem tentar responder à pergunta de Bretas, disse:
 – É isso, tudo eu não lhe conto. Tem coisa que é segredo, e ainda não chegou a hora de o pessoal do mundo saber. Talvez um dia... Mas vamos entrar, que eu vou lhe fazer um chá. E o que o senhor vai ouvir vai querer passar adiante. Vai, sim. Ah! A propósito, senhor Bretas, noutros lugares não sei, mas aqui, em Vila Rica, os anjos contam histórias. (AGUIAR, 2012, p. 220)

O fragmento acima sugere para o leitor quem é o narrador que está por trás da história narrada: o próprio Bretas, que a teria recolhido junto à Joanna e está transmitindo o que ouviu. Isso poderia explicar o fato de o relato dos acontecimentos vir acompanhado de transcrições de cartas e outros documentos como uma estratégia metaficcional de dar verificabilidade à história narrada.

Rodrigo Bretas, poucos anos após a morte de Aleijadinho, escreveu a primeira biografia sobre o artista mineiro. Nesse texto, considerado por outros estudiosos do tema como bastante romanceado, Bretas menciona vários episódios da vida e da obra do escultor que estão presentes em *Os anjos contam histórias*, entre estes a existência do filho Manuel Francisco, que seria fruto da relação de Aleijadinho com uma escrava; o casamento deste filho com Joanna Lopes; a menção de que Joanna, nora do escultor, seria o único membro da sua família ainda vivo na ocasião em que foi redigida aquela biografia; além, é claro, dos mistérios que cercaram a vida do artista, que foi acometido por uma grave doença a certa altura da vida, a qual lhe provocava dores terríveis e foi lhe deformando fisicamente, isso o levou a se isolar cada vez mais do

convívio social, provocando a curiosidade e a repulsa das pessoas que com ele conviviam. (BRETAS, *apud* BURY, 2006).

Dessa maneira, a obra de Aguiar explora a figura histórica Aleijadinho, tornando-a também central para a narrativa. A personagem é apresentada como alguém misterioso, dotado de um dom divino, capaz de falar com os anjos, que são a própria inspiração para a sua obra, já que a magnitude de sua arte não pode ser explicada sendo ele um mulato, com instrução limitada a poucos mestres locais, o qual nunca se afastou do seu lugar de nascimento para estudar, não frequentou escolas de educação formal, não tendo, portanto, acesso aos mestres da arte universais. Além disso, a sua aparência extremamente assustadora devido a uma doença que o desfigurava cotidianamente, um dado bastante ressaltado em biografias sobre o artista, é também enfatizada na obra, aumentando o ar de mistério que o cerca. Olhemos a epígrafe, retirada de Rodrigo Bretas, que abre a parte I da obra, reforçando esse dado:

As pálpebras infamaram-se e, permanecendo nesse estado, ofereciam à vista sua parte interior, perdeu quase todos os dentes, a boca entortou-se e, como sucede frequentemente ao estuporado, o queixo e o lábio inferior abateram-se um pouco; assim o olhar do infeliz adquiriu certa expressão sinistra e de ferocidade, que chegava mesmo a assustar quem quer que o encarasse inopinadamente. Esta circunstância e tortura da boca o tornavam de um aspecto asqueroso e medonho.

[...]

Tanta miséria ousando aliar-se a tanta poesia!

Rodrigo José Ferreira Bretas, *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. (AGUIAR, 2012, p. 21)

Mais adiante, na abertura do segundo capítulo, temos nova epígrafe, também retirada de Bretas, que complementa a descrição de Aleijadinho: “... ficou sendo geralmente conhecido pelo apelido – Aleijadinho. Tinha um certo aparelho de couro, ou madeira, continuamente aplicado aos joelhos, e neste estado admirava-se a coragem e agilidade com que ousava subir altas escadas de carpinteiro. Rodrigo Bretas” (AGUIAR, 2012, p. 49). Tanto o primeiro quanto o segundo fragmento selecionados trazem uma descrição recheada de detalhes que revelam Aleijadinho como uma figura bastante antagônica: aterradora pela aparência e admirável pela habilidade artística.

Ao mesmo tempo, se os dados biográficos do Aleijadinho se assentam em textos existentes sobre o artista, alguns destes mencionados nas referências bibliográficas listadas ao final do livro, a versão politicamente engajada do entalhador fica por conta da criação ficcional no interior da obra. A figura histórica recriada ficcionalmente é alguém que atua politicamente junto aos inconfindentes de 1789, compartilhando com estes o sonho de liberdade para o Brasil

colonial. Ao apresentar Aleijadinho como um dos inconfidentes, a história de *Os anjos contam histórias* provoca, ironicamente, uma inversão nas relações sociais rígidas existentes no Brasil daquele tempo, especialmente na região das Minas Gerais, onde os mulatos ou mestiços (filhos de negros com brancos) não eram reconhecidos socialmente. Em ensaio sobre a vida e a obra de Aleijadinho, John Bury (2006) nota que a política utilizada nas Minas Gerais, com o fim de proteger a exploração do ouro na região, garantindo que a riqueza extraída fosse para as mãos da Coroa Portuguesa, era extremamente rígida, com a adoção de medidas drásticas. Um dos grandes medos dos governadores locais era de uma possível rebelião da população de escravos, que somava um alto percentual na região das minas. Assim, segundo o autor, “o medo e a desconfiança que os colonos brancos sentiam se estendiam até mesmo aos mulatos. Nenhuma pessoa que tivesse sangue negro até a quarta geração tinha permissão de obter qualquer cargo municipal, proibição que não se aplicava em nenhum outro lugar do Brasil colonial!” (BURY, 2006, p. 23), sendo provável, em sua opinião, que Aleijadinho tenha se ressentido muito com essa discriminação.

O movimento da Inconfidência ou Conjuração Mineira foi liderado por membros da classe alta da sociedade mineira, nesse contexto, portanto, era inconcebível que estivesse, entre os ilustres conjuradores, um indivíduo cujo sangue negro corria nas veias. Porém, no texto ficcional, Aleijadinho não só participa do grupo como também é respeitado e admirado entre os conjuradores, tanto que é atribuído ao artista a articulação das principais ações de rebeldia dentro da história, inclusive a mais ousada delas, o roubo da cabeça de Tiradentes do local em que estava exposta após a execução da pena aplicada ao inconfidente. No primeiro capítulo, o narrador onisciente relata sobre a noite em que Manuel Francisco e Joanna praticaram o audacioso roubo, da Praça do Pelourinho, no centro de Vila Rica:

Joanna já imaginava escutar o grito da sentinela dando o alarme – talvez um tiro para o alto. E logo em seguida o alarido da tropa, os portões se abrindo, os soldados, dezenas deles, descendo a encosta do Morro da Quitéria, berrando raivosos. [...] (p. 24-25)

Manuel Francisco surgiu ao lado de Joanna de repente. Havia deslizado pelo poste, sem a garota perceber. Ela assustou-se, mas conteve-se ligeira, e Manuel Francisco agarrou a mão dela, puxando-a para começarem a correr. “Obrigada, senhora Lua”, disse Joanna para si mesma, espiando rapidamente para o alto. Mas, no instante seguinte, lembrou-se que era cedo para agradecer – ainda não estavam a salvo. E foi então que seu olhos bateram na sacola que Manuel Francisco agora carregava às costas. Tinha volume, o fundo arriava. O horror de Joanna era que quase podia adivinhar as formas do que ia ali dentro. (AGUIAR, 2012, p. 36)

Conforme a sentença, além de ser decapitado e esquartejado por soldados a serviço da Coroa Portuguesa, a cabeça de Tiradentes deveria ficar exposta em praça pública até apodrecer. Porém, Manuel Francisco rouba a cabeça do morto e a leva para enterrar em uma caverna distante da cidade, afrontando o Governo. A partir desse ato, considerado pelo próprio Manuel Francisco como “espantoso”, transcorrem as demais ações da narrativa, que é recheada de aventura e suspense. Manuel Francisco e Joanna passam então, indiretamente, a ser também parte do grupo de inconfidentes, e precisam fugir da perseguição dos representantes da Coroa em Vila Rica, no caso o governador geral das Minas Gerais, Visconde de Barbacena, representado pelo capitão da guarda, José Romão. Inclusive foi uma ação do governador, a realização de um baile em comemoração à repressão da revolta e à morte de Tiradentes, que consistiu na principal força motriz para o ato praticado pelo jovem casal:

- Como seu pai sabia que não iluminariam a praça com tochas? Era o mais lógico, não era? – perguntou a garota. [...]
- Não sei como ele sabia – respondeu Manoel Francisco em voz sumida. – Ele somente disse que não haveria tochas na praça. Nem soldados. Que os únicos de guarda estariam nas guaritas das muralhas, a distância.
- E como ele sabia disso também?
- Manuel Francisco deu de ombros. O que poderia responder? Que seu pai recebera essas informações de seus anjos? Seria a resposta que o entalhador lhe daria.
- Como ele pôde pedir a você que fizesse isso? – indagou Joanna.
- Ele não pediu, eu é que disse a ele que iria fazer... Fiz questão!
- Joanna soltou um muxoxo. Não estava nem um pouco surpresa. Manuel Francisco quis explicar:
- Quando ele me contou da festa que o governador deu ontem, em comemoração a... a... Joanna, você não pode imaginar o que diziam, a alegria deles, os insultos... (AGUIAR, 2012, p. 26-27)

Fica claro, em determinados momentos da narrativa, que a relação de Aleijadinho com os inconfidentes decorre de anos. No final do primeiro capítulo da narrativa, retoma-se uma ocasião em que Manuel Francisco, ainda menino, ganha um peão de Tiradentes. Este havia ido à oficina de Aleijadinho para participar de uma reunião secreta, e levava o brinquedo para agradar a criança. Essa era uma lembrança afetiva de Manuel Francisco em relação ao alferes, a qual denota também que os membros da Conjuração planejavam a rebelião há alguns anos. Em outra parte do texto, no trecho datado como [Vila Rica, abril de 1789], há o relato de uma importante reunião entre os inconfidentes:

Para chegar à chácara afastada, no Morro do Cruzeiro, onde os conjurados realizavam suas reuniões clandestinas, era preciso passar junto a um logradouro que em todos provocava calafrios: a Praça da Força. Ali eram executados os escravos fugitivos e os contrabandistas de ouro e gemas.

– É como se fosse uma premonição! – resmungou Antônio Francisco, já então chamado de Aleijadinho, quando o dono da propriedade, o tenente-coronel Francisco de Paula Freire Andrade, abriu-lhe a porta. – Estou atrasado?

– O alferes [Tiradentes] já está aqui – respondeu o tenente-coronel carrancudo. O Aleijadinho frequentemente chegava depois da hora marcada, alegando ou dificuldade de locomoção ou algum problema que tivera de resolver na oficina. Andrade havia tempos convencera-se de que seu companheiro de conspiração se atrasasse por algum vício próprio de artistas. Até porque Cláudio Manuel, poeta e dramaturgo, tinha o mesmo hábito. – Procure na sala dos fundos. Está conversando com o Cláudio Manuel e com o sargento Luís Vaz. (AGUIAR, 2012, p. 83)

No encontro, Tiradentes fala de seu propósito de ir buscar ajuda no Rio de Janeiro para reforçar a rebelião contra os desmandos da Coroa. Esses foram os últimos momentos dos amigos junto ao líder da Conjuração, o qual depois seria preso por três anos e, por fim, enforcado e esquartejado. Nessa ocasião, Tiradentes reconhece a grandeza de Aleijadinho e roga que este salve sua arte:

– Eu sou um organizador, meu amigo. E um soldado. Capazes de fazer o que eu faço há e haverá muitos. Mas você é o único que pode imortalizar nossa luta e impregnar nossos ideais no espírito das pessoas. Basta uma de suas esculturas para mostrar que todos os opressores que nos acumam e principalmente o poder deles são mesquinhos, ínfimos, diante da grandiosidade do que um ser humano de mente e espírito livres pode criar. Aliás... Isso é liberdade! [...] (AGUIAR, 2012, p. 91)

Sobre o filho de Aleijadinho, Manoel Francisco, embora haja registros sobre sua existência histórica, não só o seu protagonismo enquanto cúmplice dos inconfidentes mas também a existência de uma relação conflituosa entre este e o pai ficam também por conta da ficção. Em vários momentos, essa relação tensa, que oscila entre amor e repulsa, é explicitada. No trecho identificado como [Vilarejo de Espera, 1792], Manuel Francisco presta contas a Aleijadinho sobre a sua missão (o roubo da cabeça do líder dos inconfidentes), momento em que rememora tempos de alegria e cumplicidade com o seu progenitor, quando este era a sua grande paixão. No presente, constata, entretanto, que não sente mais a mesma proximidade, ao contrário, sente que cada vez mais não reconhece, na figura do entalhador, a de seu querido pai. Da mesma maneira, verificamos, no fragmento datado como [Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Vila Rica, Minas Gerais, 1767], que a relação entre Aleijadinho e seu pai, Manuel Francisco Lisboa (mesmo nome atribuído ao neto), também fora problemática, chegando ao extremo quando eles tiveram um grave desentendimento e romperam relações definitivamente. O pai de Aleijadinho, igualmente entalhador, passara a profissão ao filho e, nessa ocasião, eles se desentenderam justamente em virtude de uma obra que realizavam conjuntamente. Em um diálogo transcrito entre Manuel Francisco e Joanna, ambos falam sobre a doença de Aleijadinho:

- Você acha que ele não percebe esse seu nojo dele?
 - Não é verdade! Não tenho nojo dele! – replicou o rapaz, tão irritado que quase engasgou.
 - Pois parece. Muito. Do jeito que você fala, é quase como se descrevesse quando os dois estão frente a frente.
 - Você nunca assistiu a um encontro desses!
 - Mas é como se o presenciasse... Posso ver como é... Quando você o olha... e nunca se aproxima dele. Nunca... o abraça!
 - E ele? Ele me abraça?
 - E se tentasse? O que você faria? Deixaria ou recusaria?
- Manuel Francisco baixou os olhos, por instantes, e foi ainda sem erguê-los, o rosto vermelho e os lábios trêmulos, que resmungou entredentes:
- Cale a boca. Você não sabe o que diz. Não pode saber. (AGUIAR, 2012, p. 105)

No trecho reproduzido e na sequência dessa fala, o rapaz confessa a dificuldade que tem de se relacionar com o pai e o medo que possui de ter herdado dele a doença. Outro relato em *flashback* (AGUIAR, 2012, p. 109-112) retoma uma ocasião em que Manuel Francisco, contando com a idade de treze anos, é levado às pressas à casa do pai. Aleijadinho, que passava por uma crise aguda de dor, pede ao filho que lhe ampute os dedos com uma faca, e o menino, sem coragem de atender ao pedido do pai, foge desesperado. Mais ao final da narrativa, no capítulo onze, o fragmento identificado por [Igreja de São Francisco de Assis, Vila Rica, Minas Gerais, 1812] mostra o retorno de Aleijadinho e do filho a Vila Rica, vinte anos depois dos acontecimentos que os levaram a ir embora daquele local. O entalhador viera para ver a pintura projetada por ele e executada por mestre Ataíde na Igreja de São Francisco de Assis. Nessa altura da narrativa, parece que a relação entre pai e filho, este agora já mais amadurecido, mudara bastante. Manuel Francisco se mostra gentil e afetuoso com o pai. Aleijadinho, em determinado momento, pergunta ao filho sobre a tríada de anjos esculpidos em pedras sabão que lhe dera ainda na adolescência e este lhe mostra o objeto, demonstrando o valor afetivo que atribuíra à peça:

Manuel Francisco tirou a peça do embornal e a exibiu. O Aleijadinho tranquilizou-se, então arriou o corpo na maca, e Manuel Francisco disse:

- Será tudo feito como o senhor determinou. – A seguir, fixou os olhos nos olhos do pai. Havia coisas que poderiam ser ditas. Muitas coisas. Ambos sabiam disso. No entanto, ao mesmo tempo, sabiam também que não precisavam mais ser ditas. Manuel Francisco apertou com delicadeza as mãos mutiladas do entalhador. Sentiu os ossos dele, retorcidos, ranger, mas não largou; suavizou ainda mais o aperto, somente, e seus olhos estavam úmidos quando ele falou: – Vamos para casa meu pai. (AGUIAR, 2012, p. 207)

Na cena transcrita, notamos que pai e filho chegam a um ponto de conciliação, quando as mágoas são substituídas por carinho e afeto. Nesse sentido, lembramos o que Teresa Colomer

(2003) verifica em sua caracterização sobre a narrativa juvenil contemporânea, que a repercussão afetiva da conduta dos pais sobre a vida de personagens adolescentes e jovens tem sido um tema bastante explorado nesses textos, especialmente dentro de uma linha de inovação temática que enfatiza os conflitos psicológicos dessas personagens. Tais conflitos quase sempre aparecem dentro de um processo formativo também recorrente na LJ e, à medida que os jovens amadurecem, alcançando a vida adulta, é muito comum que ocorra a assunção desses problemas, algo que verificamos na narrativa de *Os anjos contam histórias*.

Ao procurarmos apontar aspectos da metaficção historiográfica na construção narrativa de *Os anjos contam histórias* é preciso mais uma vez lembrar, com Linda Hutcheon, os dois aspectos fundamentais desse tipo de ficção: o seu carácter metadiscursivo e a sua relação com a historiografia, pois ambos os gêneros, o histórico e o ficcional, apresentam convenções comuns em termos discursivos (HUTCHEON, 1991, p. 148), portanto a historiografia nada mais é do que um artefato verbal e, nesse sentido, literário. Assim, a metaficção historiográfica permite realizar uma crítica da história tradicional ao propor, conscientemente, uma outra leitura do discurso historiográfico, ao revisitá-lo ironicamente, desconfiando dessa narrativa oficial. O modo mais recorrente de fazer isso é se voltando para as figuras periféricas ou excêntricas, fora do centro, isto é, aquelas que estão à margem do discurso historiográfico. Na narrativa em análise, as personagens centrais para a trama são marcadas por essa excentricidade: seja uma personagem histórica de renome como Aleijadinho, sejam aquelas secundárias para a historiografia, mas centrais para a ficção, como Manuel Francisco e Joanna Lopes, filho e nora do artista mineiro.

Aleijadinho, tanto o histórico quanto o ficcional, não teve sua genialidade reconhecida enquanto ainda era vivo e viveu na invisibilidade: era mulato, sofria de uma doença grave que o deixou aleijado; tornou-se uma figura extremamente feia e repulsiva, que se escondia por detrás de chapéus e capotes. Ninguém soube explicar como, mesmo atrofiado e com os instrumentos de trabalho amarrados aos tocos das mãos, conseguiu produzir uma obra de arte tão gigantesca. Mas essa arte também era excêntrica porque não seguia os modelos clássicos universais. No fragmento datado como [Congonhas do Campo, átrio do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, 1812], é retrato o diálogo de dois estudiosos vindos de Coimbra, os quais analisam a obra de Aleijadinho, parte do qual reproduzimos a seguir:

– Muito, muito longe da perfeição!

Ao que o outro replicou:

– Concordo, meu caro. Não é preciso ser profissional para reconhecer nelas a incorreção do desenho, a pouca harmonia e a falta de proporção de certas formas. Cabeças mal contornadas, proporções mal guardadas, corpos por demais espessos e

curtos, e outros muitos defeitos capitais e de detalhes, revelando que esses profetas são filhos de um cinzel tosco e ignorante. Parece que essas estátuas... e ouça bem que não as chamo de *esculturas*... são cópias grosseiras e incorretas de belos modelos de arte que o escultor... ou deveria dizer, *artesão* e seus empregados... tinham diante dos olhos ou impressos na imaginação.

– Todavia – suspirou o primeiro –, é fato, impressionam. As atitudes em geral são características, imponentes e majestosas, as roupagens dispostas com arte, e por vezes o cinzel do rude escultor soube imprimir às fisionomias uma expressão digna dos profetas. (AGUIAR, 2012, p. 192, itálico no original)

No trecho acima, identificamos a incompreensão sobre a arte do escultor, que divide os observadores entre o desmerecimento e o fascínio. Mesmo não seguindo os padrões da arte sacra europeia, ou justamente por não segui-los, a obra de Aleijadinho é singular e impactante.

Manuel Francisco, de maneira semelhante ao pai, passou grande parte da vida sentindo-se acuado porque sentia o olhar de estranhamento das pessoas, medo de ter herdado a doença paterna e de ser também ele um aleijado. Revela isso em uma conversa com Joanna:

– O sangue dele está em mim. É meu sangue também.

– Não acredito que você tenha medo de ficar doente também, daqui a uns anos. É isso que o perturba tanto? Está sofrendo antes da hora por algo que pode nem acontecer. Você não é um medroso, Manuel Francisco!

– Não! Daqui a alguns anos, não. Já agora. Correndo nas minhas veias. O horror que me dá é que a doença dele eu a tenha também. Mesmo que nunca fique deformado, eu *sou* doente. Eu sou... como ele! – O garoto soltou um soluço e emudeceu de novo, buscando palavras. – Às vezes, na rua, quando pego alguém me olhando, penso se a pessoa está vendo a doença em mim. Eu devia me afastar dele de vez, daí... essa maldição acabava. [...] (AGUIAR, 2012, p. 106-107, itálico no original)

Além da possível herança maldita simbolizada pela doença, Manuel Francisco também era mulato e fruto da relação do pai com uma escrava, assim como acontecera com o próprio Aleijadinho.

A nora, Joanna Lopes, fora desde sempre apontada como a “filha da bruxa”, pois a mãe era parteira e curandeira local; conhecia ervas, chás curativos e os mistérios da lua. A filha, ao herdar os conhecimentos maternos, continuará a mesma saga familiar, tornando-se também ela “bruxa”. Ademais, por amar um homem que passou boa parte da vida fugindo de seus perseguidores políticos, Joanna sofreu a sina de viver na solidão e na angústia de ter seu amor longe de si. Em uma das cartas transcritas no interior da narrativa, ela confessa o seu pesar:

Ah, esse amor que me condena, eu pressinto, a uma vida de apreensão e de saudade! Ah, essa opressão da perda iminente, do espaço deixado vazio! E nesses anos que estão reservados para mim, na jornada do meu coração, quantas vezes aguardarei, resignada, que um estranho bata à nossa porta, encarregado de me avisar que você jaz frio e abandonado, em um lugar ermo, desconhecido. [...] Sei sim que o amarei mais ainda, à medida que os anos me acrescentarem rugas, calos e cicatrizes. (AGUIAR, 2012, p. 146)

Assim, essas figuras históricas recriadas ficcionalmente são todas marcadas pela excentricidade, por isso desenvolvem um olhar à margem da sociedade em que estão inseridas e vivem em constante confronto com o poder instituído. Nesse sentido, duas personagens representam de maneira bem evidente esse embate ideológico, como procuramos mostrar na sequência.

3.4.3 O embate da arte com o poder oficial

No interior da narrativa, percebemos especialmente no enfrentamento entre Aleijadinho e o capitão da guarda, José Romão, um embate entre a arte e o poder institucional de um governo autoritário e violento. Na sequência narrativa datada como [Vilarejo de Espera, 1792], vemos o enfrentamento entre José Romão e Aleijadinho. Os dois estabelecem um diálogo tenso e o capitão procura indícios de que o entalhador está envolvido com os conjuradores. No trecho retratado a seguir, notamos o incomodo de José Romão em relação à arte de Aleijadinho:

Tinha ainda outra razão para a estranha sensação que começava a tomá-lo. Num canto da oficina, havia uma peça de madeira quase da altura dele. Era uma tríade de anjos, enfeixados como num buquê e cercados por um friso – parte da portada de alguma igreja, de pedra-sabão. José Romão os enxergara pelo canto dos olhos, e agora não podia mais evitar espia-los, de esquelha, de instante em instante, como se a imagem o tivesse capturado. Volta e meia, desviava a cabeça para aquele lado – um movimento compulsivo, que se esforçava para disfarçar. Entretanto, podia jurar que os três rostos rechonchudos e de cabelos acentuadamente ondulados sorriam para ele, com expressão tão debochada como o tom usado pelo homem que os esculpira. (AGUIAR, 2012, p. 71)

No excerto acima, fica claro que Aleijadinho usa sua arte como forma de protesto, que não se amedronta diante do poder oficial e que os representantes deste poder não são capazes de alcançar o significado desta arte.

Mais adiante, em diálogo com o governador, Romão fala de suas suspeitas a respeito de Aleijadinho, insiste que tem fortes indícios de que o entalhador seria um conjurador e, embora o visconde não lhe dê ouvidos e peça que deixe o artista sossegado, já que este está trabalhando em uma encomenda importante, expressa a raiva que sente pelo artista e promete para si mesmo ficar no seu encaixe. Em uma cena na igreja de São Francisco de Assis, durante a missa de ação de graças e início dos preparativos para a procissão de Corpus Christi, José Romão, mais uma vez, reluta em entrar no local por sentir que os anjos sobre a portada estão olhando para ele com ar de deboche:

Ultimamente, no que desviava seus olhos para cima ou para algum canto, dava com aqueles mesmos anjinhos, de olhar maroto (e os achava mais marotos a cada dia). Era como se o estivessem vigiando, e não ele – José Romão, capitação da guarda da Fortaleza do Morro de Santa Quitéria e ajudante de ordens de Sua Graça, o visconde de Barbacena, governador da Província das Minas Gerais – que vigiasse a todos naquela cidade. (AGUIAR, 2012, p. 116)

No capítulo oitavo, “Com cara de santarrão”, Aleijadinho entrega a encomenda que havia sido feita pelo governador para a procissão de Corpus Christi. Durante a caminhada, todos são surpreendidos ao verificarem que a estátua de São Jorge, esculpida por Aleijadinho para abrir a procissão, nada mais é do que uma caricatura do capitão José Romão. Este fica cego de raiva ao perceber que o entalhador finalmente o está afrontando abertamente. Em virtude disso, Romão comete uma série de desatinos que acabam pondo fim, tragicamente, à procissão e levam à sua própria demissão do cargo de capitão da guarda. O governador, enfurecido pelos acontecimentos e pelo fato de o capitão ter provocado a morte de um escravo que era protegido de uma senhora lisboeta a quem estava cortejando, o depõe do cargo, manda prendê-lo e soltar todos os demais prisioneiros da Fortaleza. Quando o novo comandante da guarda vai ao encontro de Aleijadinho, este já havia deixado Vila Rica rumo à cidade de Congonhas do Campo.

Esse embate entre o artista e o capitão representa, de alguma maneira, a própria relação tensa e autoritária entre o Governo e a população mais oprimida. O fim humilhante do capitão e a fuga de Aleijadinho acabam sinalizando uma esperança de liberdade para os revoltosos que representam uma parcela da população que não se curvou à tirania da Coroa Portuguesa.

A narrativa explora ainda a ideia de que, na obra de Aleijadinho, existem indícios de que sua arte perpetua a ação dos conjuradores, eternizando a resistência ao poder oficial. Vejamos o fragmento em que Manuel Francisco e Joanna analisam a obra os doze profetas, erguida no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo:

- Pense só... Há doze profetas aqui, mas nem todos são os principais profetas bíblicos. Há profetas menores, e até mesmo um deles que nem profeta é, mas secretário de um profeta.
- Eu não conheço a Bíblia tanto assim – disse, com ar zombeteiro, Joanna.
- Nem eu – confessou Manuel Francisco. – Quase ninguém conhece. Mas quem conhece estranha: por que meu pai escolheu esses personagens e não outros?
- Joanna girou o corpo lentamente, maravilhada:
- Diga de novo... Quem são eles?
- Começando pelo meu preferido, Jonas...
- Tiradentes.
- Isso mesmo. Isaías é Domingos de Abreu Vieira, compadre do alferes. Jeremias, o tenente-coronel Francisco de Paula Freire Andrade. Ezequiel é o bravo sargento Luís

Vaz de Toledo Pisa, que morreu no exílio. E Daniel, Tomás Antônio Gonzaga. Esses são os profetas *maiores*. Baruc era secretário de Jeremias, e representa o médico Amaral Gurgel, natural de Parati, que foi um refúgio de piratas, depois de maçons. Os profetas menores são Oseias, que representa Inácio de Alvarenga; Abdias, que é José Álvares Maciel; Naum, que é o Oliveira Lopes; e Habaruc, Domingos Vidal Barbosa.

- E Joel...

- Joel é o poeta Cláudio Manuel da Costa, amigo de juventude do meu pai. E tem por último Amós, com esse rosto negro, dedos deformados e o chapéu, um barrete frígio, que nem os republicanos franceses...

- ... seu pai.

- Isso. Ele se colocou entre os Inconfidentes. Uma confissão cifrada! E repetiu-a de outra maneira também. Mas essa não adivinhei. Ele é que me contou... (AGUIAR, 2012, p. 196-197, itálico no original)

No diálogo entre Joanna e Manuel Francisco, este explicita a homenagem cifrada feita por Aleijadinho aos inconfidentes, confirmando o que sentenciara Tiradentes, que a grandiosidade da arte do entalhador iria tornar ínfimos e mesquinhos todos os seus inimigos. Além disso, na obra os doze profetas, Aleijadinho teria representado a si mesmo em uma das esculturas, deixando assim registrado, para a posteridade, a sua união aos revoltosos da Inconfidência Mineira.

3.4.4 Algumas considerações

Ao longo da nossa análise, procuramos enfatizar aspectos paratextuais que fossem importantes para a leitura proposta, evidenciando que a obra, desde a sua capa, apresenta uma narrativa profundamente imbricada com a arte de Aleijadinho, que os pré e pós-textos vão apontando para a base histórica em que se assenta a narrativa, ao mesmo tempo em que nos lembram que se trata de um texto ficcional e, portanto, livre de qualquer compromisso com a verdade, comprometido, isso sim, com a invenção e com a trama.

Verificamos como o texto explora, enquanto narrativa juvenil, o processo de amadurecimento de Manuel Francisco e Joanna, os quais, ainda muito jovens, envolvem-se em arriscadas conspirações contra o Governo; assim como a relação conflituosa entre o jovem Manuel Francisco e o pai, demonstrando que, com o tempo, ocorre a assunção desse conflito.

Procuramos enfatizar, por fim, a releitura histórica no interior da narrativa olhando para três personagens centrais para esse processo: o filho de Aleijadinho, Manuel Francisco, a nora, Joanna Lopes, e o pai, sogro e artista Aleijadinho, demonstrando que a revisão histórica dentro da narrativa se dá pelo viés da ex-centricidade dessas personagens, o que permite um exame da história oficial a partir da margem.

A composição formal e temática da obra, aponta, dessa maneira, para o seu alinhamento às tendências da LJ produzida na contemporaneidade. Sua qualidade estética, reconhecida por estâncias voltadas a essa literatura, vai se evidenciando nos elementos apontados em nossa análise: emprego da metaficcionalidade; releitura crítica da história; trabalho com aspectos formativos e apresentação de projeto gráfico e paratextual em sintonia com o conteúdo textual e capazes de levar o leitor juvenil a se identificar com a narrativa.

3.5 A linha negra: entrelaçamento entre história e ficção

A obra *A linha negra*, de Mário Teixeira⁶³, foi publicada em 2014. No ano seguinte, o livro recebeu dois prêmios nacionais na categoria Juvenil: o Prêmio Literário Jabuti, outorgado pela CBL, e o Prêmio Literário Biblioteca Nacional.

Nessa narrativa, que apresenta como pano de fundo a Guerra do Paraguai, buscamos demonstrar que há uma leitura crítica do episódio histórico pelo texto ficcional e que o entrelaçamento entre história e ficção, neste caso, aponta para uma configuração da obra que possibilita reconhecê-la como metaficção historiográfica, ainda que se evidenciem características do romance histórico tradicional em seu interior.

3.5.1 Do paratexto ao texto

A reconhecida qualidade da obra avalizada pela dupla premiação que recebeu quando de seu lançamento nos instiga a saber o que torna *A linha negra* tão relevante para o público juvenil. Quando tomamos o livro em mãos, chama logo nossa atenção o seu projeto gráfico. Na capa, destaca-se a grafia do título em preto sobre o fundo azul. O título, esculpido sobre a superfície em papel, apresenta uma textura que é um convite sensorial à leitura da obra. Os traços que compõem o título constituem linhas que se alongam, indo até o limite da página nas letras A, que dá início à inscrição; I e H, da palavra “linha”; e N e R, do vocábulo “negra”. Ao final do prolongamento da letra R, notamos, discretamente, uma pequena garra com unhas

⁶³ Mário Teixeira nasceu em 1968, na cidade de São Paulo. Entre as obras literárias que publicou estão *Salvando a Pele* (2007), *O Golem do Bom Retiro* (2008), *Alma de Fogo: um episódio imaginado da vida de Álvares de Azevedo* (2009) e *A Linha Negra* (2014). Além disso, consolidou sua trajetória como roteirista na televisão com séries infanto-juvenis como *Castelo Rá-Tim-Bum* (1994) e *Sítio do Picapau Amarelo* (2001-2007), e foi coautor de novelas como *Tocaia Grande* (1995), *Os Ossos do Barão* (1997), *O Cravo e a Rosa* (2000) e *Ciranda de Pedra* (2008). Entre seus últimos trabalhos para a televisão estão *Liberdade, Liberdade* (2016), superssérie da rede Globo, e a novela *O tempo não para* (2018), dos quais é autor. (Informações baseada em dados disponíveis em: <http://teledramaturgia.com.br/mario-teixeira/>)

longas, a qual está calcada sobre a superfície, levando-nos a concluir que as linhas foram traçadas pela garra afiada. Além disso, nas extremidades superior, lado direito, e inferior, lado esquerdo, da capa, encontramos pequenos arranhões em preto sobre o fundo azul. Dando continuidade a esses paratextos iniciais, a pequena garra irá aparecer novamente no verso da folha de rosto, traçando novas linhas em torno do sumário, assim como a pegada da garra, composta por três pequenos riscos, vai delimitar, ao longo da obra, as partes que compõem os capítulos.

Também cabe destaque às ilustrações feitas por Allan Alex⁶⁴, totalizando seis gravuras em preto e branco, com detalhes em azul, as quais ilustram momentos de ação e de tensão da narrativa. Esses detalhes composicionais do livro, ultrapassando o conteúdo verbal, revelam-se importantes uma vez que, na medida em que avançamos na leitura, compreendemos que os paratextos e as gravuras antecipam, de certa maneira, o enredo ficcional, revelando enigmas em torno da vida do protagonista.

A história, que possui narrador onisciente, é protagonizada pelo jovem soldado Casimiro Benato Neves, desenvolvendo suas ações em um espaço e tempo cujo pano de fundo é a Guerra do Paraguai⁶⁵. A obra apresenta elementos pré-textuais: nota do autor e prólogo ; corpo do texto, dividido em duas partes, compostas de 15 e 9 capítulos, respectivamente, alguns deles acompanhados de local e data dos eventos narrados; e elementos pós-textuais: *post scriptum* e Glossário Histórico, este com dados informativos a respeito das personagens históricas que são recuperados na ficção e verbetes explicativos sobre expressões que aparecem ao longo da narrativa, tais como nomes de lugares e objetos, ações de guerra, equipamentos e armas militares, regionalismos, etc.

⁶⁴ O ilustrador Allan Alex Machado Alves nasceu em 1964, é filho adotivo e, à procura de sua identidade, buscou nas ruas suas raízes afros. Vivendo, há alguns anos, na comunidade da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, encontra ali a inspiração para a sua arte. Começou profissionalmente na Bloch Editores, em gibis do *Mestre Kim* e *Angélica*. Em *Sangue Bom* (Coleção Opera Brasil nº 13), trabalhou pela primeira vez exclusivamente como arte-finalista. Além de quadrinista reconhecido, com trabalhos como *Porrada! Special*, da Vidente (1990), Coleção “Assombração” da Ediouro (1995) e *Luluzinha teen e sua turma*, Pixel Media (2009-2010), entre outros, tem ilustrado obras da LJ, com destaque para *O cabeloira em HQ* (2008), inspirado na obra de Franklin Távora, em parceria com Leandro Assis e Hiroshi Maeda, e *Descanse em paz, meu amor*, de Pedro Bandeira (2011). (Informações extraídas de: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/allan-alex-m-alves/1600>)

⁶⁵ Considerado o maior confronto armado ocorrido na história da América Latina, a Guerra do Paraguai teve início oficialmente com o Tratado da Tríplice Aliança, de 1º de maio de 1865, e terminou com o encerramento e morte do Líder supremo do Paraguai, Francisco Solano López, no Cerro Corá, em 1º de março de 1870. Segundo registros históricos, o Tratado teria sido motivado por duas ações anteriores do exército paraguaio: a invasão à Colônia Militar de Dourados na Província de Mato Grosso em 29 de dezembro de 1864, considerada um ato de ferimento à soberania do Império do Brasil; e a ocupação de Corrientes, na República da Argentina, em 13 de abril de 1865, quando os paraguaios se apoderaram de vapores que estavam aportados na cidade. Desse modo, o Governo do Império do Brasil, da República da Argentina e da República Oriental do Uruguai, alegando estar ameaçada a soberania nacional dos dois primeiros e a segurança interna do terceiro, declararam Guerra contra a República do Paraguai. (Cf. Preâmbulo da Tríplice Aliança, *apud* PINTO e PADOIN, 2006, p. 47).

Assim, os elementos pré e pós-textuais da obra trazem informações relevantes para a leitura. Em nota, o autor enfatiza o peso que a Guerra do Paraguai teve para a história do Brasil, para o nosso amadurecimento enquanto nação, depois da qual teríamos deixado de ser um país “adolescente” e, mais do que isso, reforça o seu entendimento enquanto escritor (portanto, ficcionista) de que “a ficção, mais do que a história, pode abolir as fronteiras do tempo.” (TEIXEIRA, 2014, p. 7). Com isso, afirma a sua percepção de que a história pode ser recontada ou atualizada por meio da ficção. Essa observação é importante às considerações que serão apresentadas adiante.

No prólogo, a abertura da história focaliza o protagonista em pleno combate, antecipando mais uma vez os acontecimentos que compreenderemos alguns capítulos depois do início da narração. Temos acesso, por meio da voz do narrador, aos apuros por que passa uma personagem, de nome Casimiro, durante um combate de guerra, quando enfrenta um soldado paraguaio dentro de uma vala profunda, assim como ao momento em que, depois de perder a consciência por um tempo indeterminado, retornando a si, ela percebe que alguém ou alguma coisa havia dado cabo de seu agressor. Essa antecipação dos acontecimentos, revela-se uma hábil estratégia narrativa para despertar a curiosidade do leitor, que provavelmente ficará se perguntando: O que se passou com essas personagens? Quem é Casimiro? Onde elas estão? É nesse tom de suspense, criado pela antecipação dos fatos, que o leitor adentra o primeiro capítulo da narrativa.

Da mesma forma, como se trata de um texto que recupera um acontecimento histórico e um contexto de guerra, a presença do glossário histórico surge como um importante recurso à compreensão leitora do texto, sem que o leitor precise interromper a leitura e buscar em alguma fonte externa as informações de que precisa para apreender aquilo que lê. Se considerarmos que o público preferencialmente visado pela obra é o juvenil, a presença do glossário se torna ainda mais relevante, pois é muito provável que esse leitor não disponha dos códigos necessários para a compreensão de muitas informações presentes no texto.

O enredo ficcional gira em torno da vida de Casimiro, filho de um comendador da Bahia chamado Eleutério Benato Neves e de dona Amorosina Benato Neves. Casimiro é o último dos sete filhos varões dessa rica e influente família baiana, o qual, com dezessete anos incompletos, por decisão do pai, parte para o alistamento militar e é recrutado para lutar na recentemente deflagrada Guerra do Paraguai. Embora contrariando a vontade da esposa, o comendador vê na guerra a oportunidade de o filho morrer “como um homem” (TEIXEIRA, 2014, p. 18), expressão que mais tarde, conforme a narrativa se desenrola, viremos a decifrar.

Na obra *A linha negra*, notamos algumas peculiaridades para as quais, conforme nosso viés de análise, cabe chamar atenção pensando na significativa presença de acontecimentos – a Guerra do Paraguai e seus diversos desdobramentos – e vultos históricos recuperados dentro da ficção. A trama ficcional se desenvolve no contexto da Guerra, na qual se misturam personagens inventadas, caso do próprio Casimiro, protagonista da narrativa, e personagens históricas retomadas dentro da ficção. Nesta breve incursão, centramo-nos nas ocorrências que envolvem a jornada de autoconhecimento e consequente amadurecimento de Casimiro – do menino imberbe e inexperiente jogado no redemoinho do combate ao jovem homem endurecido e marcado pela experiência da Guerra. Nesse percurso, destacamos personagens ficcionais, como Ferrujão, Anzol, Tobias e Orlando, e personagens históricas ficcionalizadas, como Dom Obá II, Antônio Alves Feitosa, Chico Diabo, Francisca Garmendia e Francisco Solano López, as quais cruzam o caminho do jovem, marcando, irreversivelmente, a sua vida.

A partir da análise desses elementos ficcionais, buscamos evidenciar, na composição do enredo, características tanto do romance histórico, conforme abordagem de György Lukács (2011), quanto da metaficção historiográfica, nos termos colocados por Linda Hutcheon (1991), ou ainda, na acepção de Seymour Menton (1993), do novo romance histórico (NRH). Consideramos que, na obra, predominam os traços da metaficção historiográfica, que se torna uma tendência no final do século XX e início deste século, aproximando história e ficção.

3.5.2 Percursos histórico-ficcionais: aproximações e oposições

Para um melhor entendimento do processo de apropriação da narrativa historiográfica pela ficcional em *A linha negra*, destacamos algumas personagens importantes à narrativa por estabelecerem uma relação muito próxima com o protagonista, entre as quais Obá, Antônio, Chico Diabo, Francisca Garmendia, além do próprio presidente paraguaio, Francisco Solano López, de cujo percurso faremos um breve paralelo na ficção e na história.

Ainda no Rio de Janeiro, prestes a partir para Montevideu, Casimiro conhece dois daqueles que serão seus grandes companheiros durante a Guerra e por quem vem a desenvolver uma grande afeição: Antônio Alves Feitosa e Dom Obá II d'África, vulgo Obá. Com constituições físicas completamente opostas, Antônio causa admiração em Casimiro pelos “pés tão pequenos do rapaz”, parecendo pouco mais que um menino (TEIXEIRA, 2014, p.19); Obá, por sua vez, “era um preto enorme, de dois metros de altura, largo como uma porta de duas folhas.” (p. 21) A esses dois companheiros, vem se juntar, algum tempo depois, um terceiro, o cabo Francisco Lacerda, alcunhado Chico Diabo, com quem o jovem desenvolverá uma relação

por vezes conflituosa e que combaterá ao seu lado em várias ocasiões durante a campanha. Mais tarde, em plena campanha, Casimiro irá se deparar com a jovem paraguaia Francisca Garmendia e, desse encontro, mesmo vivendo em um ambiente inóspito, brotará um amor inabalável entre os dois. No momento derradeiro do conflito, o caminho do herói se cruzará com a mais importante figura histórica recuperada dentro do enredo ficcional, o marechal Francisco Solano López.

Conforme registros históricos, Dom Obá era “profundamente monarquista, [...] destacava seu serviço ao imperador como evidência do seu pertencimento à nação brasileira, mas também publicava críticas sofisticadas da discriminação racial que ele e o resto da população negra enfrentavam.” (KRAAY, 2012, p. 122) Isso se evidencia também na ficção, onde encontramos um Obá extremamente nacionalista, comprometido em defender a sua nação e que acredita que por trás da Guerra há uma causa nobre, como podemos verificar no discurso que profere quando está prestes a partir para o combate:

O recruta estabanado [Antônio], protegendo-se do vento frio com uma jaqueta reiuna grande demais para ele, perguntou:

– Príncipe? O senhor é príncipe?

– Dom Obá II d’África, filho de Obá I, rei do continente negro – perfilou-se o soldado, que, colocando respeitosamente a mão no boné de artilharia, acrescentou: – Aqui vim disposto a morrer pela minha pátria, que tão galhardamente me amparou no regaço altaneiro, o Império do Brasil! [...]

Um soldado que escutava a conversa soltou uma gargalhada.

– Rei? Nunca vi um rei tão tisonado! Rei preto, onde já se viu?! (TEIXEIRA, 2014, p. 22)

Além disso, como aparece no diálogo e em outros momentos da narrativa, Obá, assim como outros negros que servem ao combate, é vítima de discriminação racial. Chico Diabo é uma das personagens que frequentemente externa sua aversão aos negros. Na ocasião em que encontra Quirino do Espírito Santo (outra figura histórica também aludida na ficção), comandante do batalhão de negros libertos conhecidos por zuavos baianos, Chico Diabo se recusa a prestar continência e cospe no chão com desprezo, dizendo: “Não dou a mão a pretos que se dão ares!” (TEIXEIRA, 2014, p. 36). Diante da insubordinação do cabo, o comandante negro se recusa a prestar queixa, ao que Obá observa: “O perdão do amigo Quirino é pior do que cusparada na cara” (p. 36). Entretanto, ao final do conflito, depois de passar pelos horrores do combate, lutando inclusive com meninos-soldados e tendo tirado a vida de muitos, encontraremos um Obá entristecido e, de certa forma, desiludido com a Guerra, como podemos observar no seguinte trecho: “[...] Obá se distanciou, vítima dos demônios, os seus e os dos

outros. O fantasma do menino soldado o atormentava. Fechou-se em si, deu para falar sozinho e beber demais.” (p. 143)

No relato ficcional, a jovem paraguaia Francisca Garmendia, descoberta por Casimiro e outros companheiros em um calabouço, torna-se alvo da perseguição do soberano Solano López depois de recusar sua corte. Após ser resgatada, ela é temporariamente feita prisioneira de guerra pelos aliados e uma comitiva, chefiada por Casimiro, a conduz à presença do General Osório para que seu destino seja decidido. Nesse percurso, Garmendia e Casimiro se descobrem enamorados. A figura histórica Francisca Garmendia, também conhecida como Pancha, assim como na ficção, foi considerada a primeira grande paixão não correspondida de Solano López. Porém, ao contrário da personagem recriada ficcionalmente, que descobre o amor durante a Guerra e sobrevive a ela, a Garmendia histórica foi executada pelo marechal López, juntamente com toda sua família. Segundo dados recuperados a partir do relato do militar que presidiu as execuções,

ao ser levada ao local onde a sentença seria cumprida, próximo a uma árvore centenária, Pancha tinha o corpo coberto apenas por um lençol, manchado pelo sangue vertido nas sessões diárias de chibatadas, os cabelos soltos desgrenhados, e caminhava com grande dificuldade. Seu carrasco teve pouco trabalho, pois assim que a lança perfurou seu peito, ela caiu inerte ao solo. (LIMA, 2016, p. 302)

É interessante notar que Antônio Alves Feitosa, uma personagem ambígua e misteriosa que, por mais de uma vez, salva a vida de Casimiro durante a campanha, desde que conhece Garmendia alimenta uma profunda rivalidade para com ela, embora esta lhe demonstre afeição. Durante um encontro entre ambos, a moça percebe que a camisa de Antônio é abotoada pela direita, como a das mulheres, o que a leva a desvendar o grande segredo do soldado. Mais tarde, ao pensar no constrangimento do rapaz diante de sua constatação, Garmendia comenta consigo mesma: “Que *sorpresas* essa guerra me prepara...”. (TEIXEIRA, 2014, p. 140) Quando, tempos depois, a paraguaia se descobre grávida de Casimiro, é Antônio quem impedirá que o amigo seja executado por ter se envolvido amorosamente com uma prisioneira de guerra. Diante da gratidão da moça, Antônio comenta: “O alferes Benato não podia enfrentar a corte marcial. Foi nele que pensei, e só nele.” (p. 150). Tanto a fala quanto o comportamento de Antônio acabam por demonstrar que, de sua parte, a relação com Casimiro ultrapassa a amizade.

A personagem Antônio Feitosa é retomada do registro histórico, porém com outra identidade de gênero, e isso se mantém como um mistério até avançada altura da narrativa, quando o narrador começa a dar pistas de que não se trata de um homem, mas sim de uma mulher. Ao consultarmos a narrativa histórica, encontramos registros sobre Jovita Alves

Feitosa, uma jovem do Piauí que se tornou notícia por ter escondido sua condição feminina e ter se alistado como soldado em um batalhão de voluntários daquela província. Porém, diferentemente de Antônio, Jovita foi descoberta ainda no Rio de Janeiro e as autoridades militares lhe negaram a autorização para seguir para o combate no Sul. (KRAAY, 2012)

O encontro entre Solano López e Casimiro ocorre após este descobrir que sua amada fora novamente aprisionada por López, o que motiva o jovem a aceitar a missão de capturá-lo e matá-lo. Na mesma data e local apontados pelo registro histórico para o evento da morte de López, ou seja, em primeiro de março de 1870, no Cerro Corá, às margens do arroio Aquidabã, Casimiro, ao observar o acampamento do ditador paraguaio e perceber que Francisca será lanceada, ataca o inimigo, ao que se segue a seguinte descrição:

A criatura [...] estava frente a frente com o ditador, que, persignando-se com a mão esquerda, tentou acertar-lhe com o sabre. A pontada não fez mais que intrigar a criatura, que ergueu López nos braços e, abrindo a bocarra, enfiou a cara em sua barriga, gritando horrendamente. Quando afastou de si o corpo do chefe da nação paraguaia, a criatura estava banhada em sangue. Ainda havia vida no corpo de López que, em choque, tinha os últimos estertores. A enorme criatura ergueu o corpo acima da cabeçorra e jogou-o no rio. Depois desapareceu. (TEIXEIRA, 2014, p. 177)

Estando ainda com um fio de vida, é Chico Diabo quem desfere em López o golpe de misericórdia e, com a morte do líder paraguaio, decreta-se o fim da Guerra. A personagem Chico Diabo tem um papel importante no desfecho da Guerra segundo o relato ficcional, assim como o teve seu correspondente histórico. De acordo com o relato histórico, Chico Diabo teria dado o golpe fatal em López.

Galopando ao longo da margem do rio Aquidabã, López foi perseguido a galope pelo cabo José Francisco Lacerda, conhecido como Chico Diabo. De sua montaria, o militar de 22 anos arremessou sua lança e desferiu-lhe um golpe certo no baixo ventre. [...] O *Mariscal* tombou do cavalo e caiu de costas no rio. (LIMA, 2016, p. 308-309)

Conforme assinalamos, notamos pontos de aproximação e de distanciamento entre os percursos ficcionais e históricos das personagens analisadas, revelando um movimento de atualização dos acontecimentos históricos, tornados fatos, na narrativa ficcional, em uma (re)leitura descompromissada com a possível “verdade” do relato historiográfico.

3.5.3 Entre o romance histórico e a metaficção historiográfica: configurando a narrativa

Em sua abordagem sobre o romance histórico, György Lukács (2011, p. 53) parte da análise do modelo criado por Walter Scott para afirmar que os heróis, neste gênero romanesco, são tipificados e medianos, “apenas corretos e nunca heroicos”, permitindo que figure na narrativa, em primeiro plano, as lutas e oposições da história por meio de homens que apenas representam correntes sociais e momentos históricos e não constituem o núcleo da história em si. Ao desviar-se do cerne de uma temática e conservar-se como figuração de uma época ou de um povo, esse tipo de romance mantém a objetividade histórica do épico, embora os heróis das epopeias sejam “indivíduos totais”, situados no topo dos acontecimentos, e os personagens do romance histórico, típicos, em sentido mediano. Assim, nesse tipo de romance, a personagem histórica ocupa necessariamente um lugar secundário: “a grande personagem histórica [...], no enredo, é figurada de modo que só age, só chega à expressão de sua personalidade, em situações historicamente importantes.” (LUKÁCS, 2011, p. 64). Na narrativa de Teixeira, há uma correspondência com esse traço do romance histórico quando encontramos um protagonista ficcional ocupando papel central na história e grandes personagens históricas em papéis secundários, a exemplo de Solano López, apenas aparecendo em momentos pontuais da narrativa.

Ao mesmo tempo, temos um herói que é diferente, que se sente deslocado e estranho, quando não uma aberração, em relação aos demais. Casimiro começa se distinguindo do grupo quando representa, desde o início da narrativa, o elo entre o mundo não letrado dos recrutas e soldados das frentes de combate e o mundo letrado dos que ocupam os altos postos militares. A partir do momento em que são incorporados ao primeiro batalhão, o de artilharia, é Casimiro o escolhido entre os companheiros, por ser “bom de prosa” e um dos únicos que sabe ler e escrever com fluência, para redigir um pedido de transferência para o batalhão de cavalaria. No novo batalhão, Casimiro, Obá e Antônio conhecem Chico Diabo. Essa nova personagem e Obá passam a representar duas grandes forças dentro do cenário da Guerra. Enquanto Obá se coloca como um grande aliado do protagonista, Chico Diabo, em certa medida, antagoniza com ele, havendo momentos de embate entre os dois.

Casimiro passa pela sua primeira provação ao assistir, juntamente com Antônio, à execução do castigo mortal aplicado a dois desertores das tropas avançadas. Em virtude disso e do conseqüente estado febril que acomete Antônio, um curandeiro da região acaba cruzando o caminho de Casimiro. Esse sujeito, um tipo primitivo cheio de sabedoria popular, logo apresenta algo ruim em relação ao jovem, cuja presença “o incomodava, [fazendo-o] murmurar coisas em sua língua” (TEIXEIRA, 2014, p. 35), a ponto de o homem querer dar cabo da vida do soldado. Esse acontecimento somado a outros sintomas que acometem Casimiro começam

a incomodá-lo e o fazem se sentir diferente: “sentia calores estranhos, inexplicáveis. [...] Pelos surgiam sem explicação e em seguida desapareciam. Cães uivavam à sua passagem. Aquele curandeiro tentara matá-lo. O que acontecia consigo?” (p. 38). Essa crescente apreensão de Casimiro em busca de descobrir o que se passa consigo – ou qual é a sua “verdadeira” identidade – é acompanhada e sentida pelo leitor, funcionando como uma importante estratégia de aproximação e, por que não de identificação, entre texto e leitor. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, quando abordamos as formas e tendências da LJ, estudos teórico-críticos como o de Daniel Delbrassine, recuperado por Cruvinel (2009), acerca dessa literatura identificam a importância da estratégia de identificação entre o herói ficcional e o leitor juvenil como parte do processo formativo, no sentido do *Bildungsroman*, recorrente no romance juvenil.

O sentimento de estranheza só vem a crescer em Casimiro à medida que os sintomas do mal que o acomete se manifestam irreversivelmente, até que, durante o seu primeiro combate de guerra, quando os paraguaios tomam de assalto o acampamento dos aliados, surge, então, pela primeira vez, uma criatura inumana, “rasgando carne e osso paraguaios, abrindo brecha no inimigo”, e evitando o massacre dos aliados. Quando o dia amanheceu, “os corpos espalhados tinham rasgos de parte a parte do corpo. Nenhuma arma humana poderia ter causado aquele efeito. Casimiro desaparecera.” (TEIXEIRA, 2014, p. 41). A partir desse episódio, muitas outras vezes, em situações extremas, essa criatura volta a aparecer e interferir no destino dos combatentes e da própria Guerra.

A essa altura, já consciente de quem se tornara, é ao amigo Obá que Casimiro procura para externar seus temores. Após os episódios com a criatura, os amigos travam o seguinte diálogo:

- Coisas estranhas acontecem comigo, Obá. Afinal, o que viste na primeira batalha?
- Vislumbrei, no meio da contenda, um cão de guerra – respondeu Obá, erguendo os olhos. – Um demônio encarnado. Mas é verdade? Não sabes de ti, Casimiro?
- Casimiro hesitou, mas por fim revelou, num suspiro:
- Foi por isso que meu pai me mandou para cá. Agora entendo.
- Eu vi o indizível, menino. Vi o cão de guerra. [...] E vi que te transformaste em homem no meio da guerra. Em homem e em alguma coisa a mais. (TEIXEIRA, 2014, p. 54)

A partir de então, Casimiro sente medo de matar os companheiros ao invés de morrer por eles, como havia jurado, e procura se afastar de todos. Mas seu caminho se cruza com novas personagens, com quem estreita laços de amizade e amor. Incorporado ao batalhão de infantaria, para onde pede transferência em sua tentativa desesperada de “morrer como homem”, como

desejara seu pai, a sua condição de letrado mais uma vez o coloca em evidência e ele é promovido ao posto de alferes. Nesse período, conhece Ferrujão, Anzol, Tobias e Orlando Furioso, que se tornam seus novos companheiros, além do cônsul inglês Sir Richard Burton. Burton, que faz os registros da Guerra por interesse do Império do Brasil, nota que Casimiro é instruído e se admira das cicatrizes que este, mesmo sendo tão jovem, carrega no corpo. Todavia, o cônsul não tarda a decifrar o mistério que envolve o rapaz e os motivos que o levaram à Guerra.

Essa condição do protagonista se confirma na medida em que ele não mais pode negar a sua natureza. Durante o percurso em que conduz Garmendia até Tuiuti, Casimiro e a moça são atacados por uma onça. A paraguaia desmaia de susto e quando os demais homens chegam ao local encontram uma criatura, meio homem meio lobo, dilacerando o felino. Quando o grupo retornou ao acampamento, Casimiro os esperava completamente nu e com machucaduras profundas. Depois desse episódio, o jovem

[...] sentia-se um leproso. Os companheiros o evitavam. A camaradagem transformara-se em medo [...]. Francisca pensou suas feridas com ervas e verificou, surpresa, que no dia seguinte só havia sinal delas, como cicatrizes antigas. O moço sabia que carregava um estigma [...]. Entendia agora a decisão do pai de mandá-lo para a guerra. Ele era um monstro. (TEIXEIRA, 2014, p. 100)

Ao notar que Garmendia está apaixonada por Casimiro, Tobias a alerta: “Não se ressuscita um morto [...]” (TEIXEIRA, 2014, p. 106). Entretanto, apesar da condição do rapaz, o amor do casal sobrevive à Guerra e, justamente em virtude dos encontros furtivos que mantinha com Francisca Garmendia, Casimiro é surpreendido e enviado para combate na linha negra, um dos locais mais perigosos das avançadas. Juntamente com ele, seguem Antônio, Obá e Chico Diabo. Combatendo na linha negra, eles se deparam com o pior da Guerra, lutando inclusive contra crianças-soldado.

Esse herói deslocado, estranho, excêntrico, que tem uma trajetória cheia de percalços, pode ser identificado com o da metaficção historiográfica, na qual, de acordo com Linda Hutcheon, os protagonistas não são de modo algum tipos; são, ao contrário, “os excêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da histórica ficcional.” (HUTCHEON, 1991, p. 151). Mas não só o herói ficcional representa o “ex-cêntrico” na narrativa de Teixeira, também personagens históricas secundárias ligadas ao protagonista representam indivíduos que estão à margem seja pela questão de gênero (Garmendia é perseguida e feita prisioneira por recusar a corte de um homem poderoso; Antônio precisa renegar sua identidade de gênero e assumir a condição masculina para poder realizar o seu desejo de lutar na Guerra, mesmo que isso acabe

por se tornar um entrave para sua vida afetiva); seja de raça/etnia (Dom Obá, considerado rei em seu continente, é alvo de chacota neste outro continente, nesta terra onde foi forçado a viver e onde sofre com o racismo e o preconceito diários. Embora ame o país em que vive a ponto de arriscar a própria vida em sua defesa, continua sendo eternamente um estrangeiro para os companheiros de combate). Nesse sentido, torna-se importante retomarmos a afirmação de Hutcheon de que a forma como a história é redigida tem sofrido um exame detalhado nos últimos anos, refocalizando a historiografia sobre objetos antes negligenciados ao enfatizar a história dos “ex-cêntricos” (as mulheres, a classe trabalhadora, os gays, as minorias étnicas e raciais, etc.). Isso se reflete nas novas formas de arte, em especial na metaficção historiográfica, na qual a representação de tipos humanos perde espaço e mesmo as figuras históricas “assumem um status diferente, particularizado e, em última hipótese, ex-cêntrico”. (HUTCHEON, 1991, p. 151)

Outro aspecto a ser destacado é que o romance histórico é definido pela relativa insignificância que dá ao detalhe, ou seja, é irrelevante a precisão ou mesmo a verdade no detalhe, o qual é considerado um simples meio de obter a veracidade histórica (LUKÁCS, 2011). Ao contrário, a metaficção historiográfica se vale das verdades e das mentiras do registro histórico, podendo inclusive adulterar, deliberadamente, certos detalhes históricos conhecidos para ressaltar as possíveis falhas do registro histórico (HUTCHEON, 1991). Em *A linha negra*, verificamos uma adulteração deliberada dos fatos históricos em diferentes momentos da narrativa, notadamente no que concerne ao destino de Francisca Garmendia e à morte de Solano López na ficção e na história. Para que este possa morrer na ficção, aquela, diferentemente do registro histórico, precisará viver. Em relação ao enfrentamento final com Solano López, verificamos que quem o ataca é a criatura, que “enfioi a cara em sua barriga, gritando horrendamente” (TEIXEIRA, 2014, p. 177), revelando-se assim implacável com o inimigo. Essa criatura horrenda habita Casimiro e surge em situações inexplicáveis à luz da razão. Com essa intrusão do elemento fantástico na circunstância da morte do líder paraguaio, o texto ficcional propõe uma inversão e, de certa maneira, parodia a história da Guerra do Paraguai.

No que se refere à caracterização do NRH da América Latina feita por Seymour Menton (1993), verificamos que alguns dos atributos desses romances latino-americanos reforçam os aspectos apontados por Hutcheon em relação à metaficção historiográfica. No processo de construção ficcional da obra de Teixeira, identificamos alguns dos traços do NRH: a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade e o seu caráter cíclico e, ao mesmo tempo, imprevisível, o que faz com que os acontecimentos mais inesperados e espantosos possam ocorrer, verificada por meio da inserção do elemento fantástico dentro da

narrativa; a distorção consciente da história, por meio de omissões, exageros e anacronismos que, no caso da narrativa em questão, está presente na omissão de dados históricos em troca do bem acabado enredo ficcional; a ficcionalização de personagens históricas, sejam as mais destacadas, sejam as menos conhecidas; a metaficção, quando o autor lança reflexões sobre a própria narrativa na “Nota do autor” e propõe um glossário histórico para auxiliar na leitura da obra; e a intertextualidade com a lenda do lobisomem, em sua versão corrente no Brasil, à qual o autor recorre para construir o seu herói “ex-cêntrico”: ele é o sétimo filho varão e por isso recai sobre si a maldição da família.

Assim, se em *A linha negra* nos deparamos com personagens históricas convivendo com ficcionais, o que poderia remeter à ideia de construção de uma ilusão de realidade presente no romance histórico tradicional, essa impressão logo se desfaz quando nos confrontamos com um herói que é acometido pela maldição do lobisomem e justamente por isso, por contar com o auxílio de uma força sobrenatural, interfere no destino da Guerra, dando cabo do maior inimigo dos aliados e pondo fim ao confronto. Em última análise, diante da intrusão do elemento fantástico no interior da narrativa, mina-se o realismo presente na obra e uma abordagem satírica da história, através da reconstrução dos acontecimentos por um viés inusitado e fantasioso, sobrepõe-se com força nessa (re)leitura da atuação do Brasil na Guerra do Paraguai.

Como visto no capítulo dois do presente estudo, no romance histórico, há a relegação dos personagens históricos a papéis secundários, de maneira que as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como que para ocultar a ligação entre ficção e história (LUKÁCS, 2011). Ao contrário, a autorreflexividade metaficcional dos romances pós-modernos impede esse tipo de subterfúgio e coloca essa relação como um problema (HUTCHEON, 1991). Na obra de Teixeira, embora as figuras históricas reais possam legitimar um universo histórico representado ficcionalmente, não se percebe uma tentativa de criar uma ilusão de realidade, notadamente quando verificamos a inserção do fantástico dentro da narrativa, e nem se propõe uma abordagem deliberadamente problematizante da história.

Entre os elementos que nos interessam, com o objetivo de caracterizarmos a narrativa de Teixeira nessa relação entre o romance histórico e a metaficção historiográfica, temos um herói excêntrico, por isso marginalizado; personagens históricas, principalmente as mais importantes para a historiografia, relegadas a papéis secundários dentro da trama; e dados históricos deliberadamente adulterados, colocando o registro da história em xeque. Assim, a narrativa, conforme nota do autor, ao se debruçar sobre os acontecimentos ligados à Guerra do Paraguai, intenciona não mais “ignorar passagem tão importante da nossa história”

(TEIXEIRA, 2014, p. 7), mas a força de sedução do relato está em como ele é construído, justamente nas passagens menos fiéis ao registro histórico e mais interessantes à ficção.

3.5.4 Algumas considerações

João Luís Ceccantini (2017), ao lançar algumas considerações sobre a mesma obra, observa que Mário Teixeira, graças ao seu exímio domínio técnico sobre tramas narrativas, constrói “uma história vibrante, cheia de cortes, avanços e retrocessos temporais, que mescla aventura e *Bildungsroman*, com todos os ingredientes para conquistar os jovens leitores”. Entretanto, a obra não se furta a “discutir com consistência questões humanistas, históricas e éticas relacionadas com o contexto abordado”⁶⁶. (CECCANTINI, 2017, p.111-112).

Confirmamos a presença dos traços da narrativa de formação em *A linha negra* através da trajetória do jovem protagonista Casimiro, o qual vivencia uma forma de iniciação: o abrupto afastamento da mãe, uma espécie de “corte do cordão umbilical”; a saída de casa rumo ao desconhecido; o desafio de sobreviver em meio às dificuldades e provações no campo de batalha; a convivência com homens simples, mas leais e a descoberta da amizade; a vivência do primeiro amor e da sexualidade plena. Tudo isso em meio ao ambiente rude, hostil e inóspito da Guerra. Esse sofrido processo de autoaceitação do protagonista, com muito mais momentos de repulsa do que de empatia, pode representar um importante elo de identificação para o leitor juvenil, cuja trajetória de construção identitária é frequentemente marcada por sentimentos conflitantes. O caráter formativo, tão caro à literatura juvenil, torna-se assim evidente na narrativa.

Na concepção de *A linha negra*, as especificidades do leitor juvenil de que vimos falando são respeitadas quando o autor traz a público uma obra com um acurado projeto gráfico, todo pensando em sintonia com a proposta do enredo, e coloca em cena um protagonista jovem que precisa enfrentar o mundo e sobreviver às durezas de uma guerra e, para isso, terá de, por um lado, reforçar os laços de amizade e amor e, por outro, enfrentar duramente seus inimigos. Ao final da jornada, essa personagem encontra-se mais madura, consegue lidar com seus medos e conviver com a fera que habita o seu interior, ainda que esta permaneça lá, exigindo que ela

⁶⁶ “[...] una historia vibrante, llena de cortes, avances y retrocesos temporales, que mezcla aventura y Bildungsroman, con todos los ingredientes para conquistar a los jóvenes lectores. [...] discutir con consistencia cuestiones humanistas, históricas y éticas relacionadas con el contexto abordado.”

tenha maturidade para suportar essa convivência. Essa fera pode metaforizar os diversos dilemas que o jovem (e o adolescente) precisam enfrentar para entrar na vida adulta.

Por fim, Teixeira consegue, de maneira hábil, atender ao desejo juvenil por uma narrativa ágil, recheada de aventura e suspense, ao mesmo tempo em que oferece informação e conhecimento ao leitor em formação, algo possibilitado pelo uso dos recursos metaficcionais que lhe permitem revisitar criticamente a narrativa historiográfica.

3.6 A história da diferença e dos diferentes em *Minuano*

Ganhadora do Prêmio Açorianos de literatura infanto-juvenil em 2014, finalista do Prêmio Jabuti, na categoria Juvenil, em 2015, e escolhida para compor o acervo básico da FNLIJ, essa é uma das maneiras de apresentar a laureada obra *Minuano*, de Tabajara Ruas⁶⁷, publicada em 2016 pela BesouroBox.

A narrativa aborda parte da história do Rio Grande do Sul, recuperando ficcionalmente episódios da Revolução Farroupilha⁶⁸, um dos mais longos conflitos ocorridos no Brasil, transcorrido de 1835 a 1845. Nessa história, o cavalo crioulo Minuano, um pangaré “estragado” quando potro pelo ataque de um leão baio, é quem narra os acontecimentos. A obra mistura história e ficção ao transformar figuras históricas em personagens de ficção. Entretanto, ganha força na narrativa a história dos vencidos, por meio de personagens anônimas como Fatumbi e Djinga. Em nossa leitura, buscamos explorar aspectos da metaficção historiográfica presentes na obra enquanto recurso de aproximação do leitor juvenil e como meio de releitura crítica da historiografia. Destacamos ainda o viés formativo da narrativa.

⁶⁷ Tabajara Ruas é um escritor sul-rio-grandense, nascido na cidade de Uruguaiana, em 1942. É formado em Arquitetura pela UFRGS e possui formação também em Arquitetura e em Cinema no exterior. Entre os anos de 1971 e 1981, viveu fora do país na condição de exilado político. Neste período, morou em diversos países, retornando ao Brasil após obter anistia política. Possui uma carreira de sucesso tanto como escritor quanto como cineasta. Teve vários romances premiados, com publicações no Brasil e em mais de dez outros países. Desde 1978, atua como diretor, roteirista e produtor, tendo dirigido quatro longas-metragens e diversos curtas-metragens, alguns dos quais foram premiados. Também é autor de artigos, ensaios, crônicas, folhetins e traduções. De acordo com informações disponíveis em sua página oficial na rede social Facebook (@tabajararuas), Ruas “foi condecorado com a Ordem do Mérito do Trabalho no Grau de Comendador, pelo Ministério do Trabalho do Brasil; recebeu o título de Cidadão de Porto Alegre; a Medalha do Mérito Farroupilha da Assembleia Legislativa do RS e o Prêmio Erico Veríssimo, da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, entre diversos títulos e homenagens à sua obra.”

⁶⁸ A Revolução Farroupilha ou Guerra dos Farrapos, como ficou conhecida, foi uma guerra regional, de caráter republicano, contra o governo imperial do Brasil, na então província de São Pedro do Rio Grande. Em 20 de setembro de 1835, os líderes da revolta, tomaram o poder, afastando o Governador e o comandante de armas da província, declarando a independência da província como estado republicano e dando início à República Rio-Grandense. O conflito estendeu-se de 20 de setembro de 1835 a 1 de março de 1845, quando os republicanos assinaram um acordo de paz com o Império do Brasil.

3.6.1 Do paratexto ao texto

A obra *Minuano* não vem assinada por ilustrador, o que permite inferir que o seu projeto gráfico é de responsabilidade da editora. De qualquer maneira, antes de entrarmos no mérito da narrativa em si, julgamos pertinente uma análise de aspectos gráficos e paratextuais da obra. A capa, trabalhada nas cores preta e vermelha, é dividida em duas metades. Na parte superior, aparece, sobre o fundo vermelho, a imagem em perfil de uma cabeça de cavalo na cor preta retinta. Porém, no interior dessa composição gráfica, o olho do animal é representado de maneira bastante realista, em cor viva e brilhante, ganhando destaque ao ser contornado por um tom avermelhado, de maneira que o conjunto, formado pelo olho mais a borda avermelhada que o envolve, lembra um coração pulsante. Na extremidade do canto superior esquerdo da capa, consta a referência ao Prêmio Açorianos de Literatura⁶⁹, recebido em 2014. Abaixo, sobre a linha divisória da capa, mas ainda na parte superior, aparece, em segundo plano, em tamanho reduzido, em cor preta mais apagada, alguns homens montados a cavalo e carregando lanças. Na parte inferior da capa, sobre fundo preto, aparecem, centralizados, o título da obra em vermelho e, abaixo deste e em tamanho menor, o nome do autor em branco; no pé da página, constam ainda o número da edição da obra à esquerda e o slogan da editora no centro. As cores fortes, a imagem em perfil da cabeça do animal e o olho brilhante em destaque causam um impacto visual muito positivo no leitor, sendo uma composição, no mínimo, marcante, a qual não permite que o livro passe despercebido ao olhar. Na contracapa, vemos as mesmas cores de fundo utilizadas na capa, sobre as quais aparecem a sombra de árvores e de um homem que segue montado a cavalo, além de breves e laudatórias palavras de um doutor em Letras e membro da Academia Rio-grandense de Letras sobre a obra. Assim, se na capa aparece a menção à premiação recebida pela obra; na contracapa, sua qualidade é avalizada por uma autoridade acadêmica.

Reforçam a excelência da obra, as distinções e premiações listadas em sua orelha: “Prêmio Açorianos de Literatura infanto-juvenil 2014; finalista do Prêmio Jabuti 2015 juvenil; escolhida para compor o acervo básico da FNLIJ”. No mesmo local, aparecem ainda

⁶⁹ Segundo informações do site da prefeitura de Porto Alegre, “o Prêmio Açorianos de Literatura, instituído em 1994, é uma das mais importantes premiações do segmento no Rio Grande do Sul, contribuindo para o estímulo e reconhecimento de obras, autores, editoras e projetos. São dez categorias: Conto, Crônica, Ensaio de Literatura e Humanidades, Especial, Infantil, Infanto-Juvenil, Narrativa Longa, Poesia.” Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=303

depoimentos elogiosos de críticos e de blogueiros sobre o texto. Chama atenção, neste caso, que há mais depoimentos de blogueiros (três ao total) do que de críticos (dois). De um lado, se considerarmos o fato de a obra ter reverberado entre a crítica da LJ, não é difícil entender por que o depoimento de blogueiros que comentam obras literárias é tão ou mais importante do que o de especialistas. O público juvenil, ao que parece principal alvo do livro em questão, é muito mais próximo desses canais informais de comunicação sobre literatura do que dos círculos especializados do mundo das letras. Por outro lado, a necessidade de agradar os adultos (pais, professores, mediadores, etc.) que rodeiam os leitores juvenis talvez explique a ênfase que é dada às premiações recebidas pela obra e a presença das falas de críticos que reforçam sua qualidade literária.

As demais imagens constantes na obra são todas em preto e branco. Na segunda capa, aparece a imagem do pescoço mais cabeça perfilada do cavalo em preto, sobre o fundo branco. No focinho do cavalo, em branco, destaca-se novamente a imagem de combatentes montados a cavalo e com lanças em punho. Na terceira capa, sobre o fundo branco, aparecem os mesmos combatentes na cor preta. A cada parte da obra, que é dividida em três, há uma gravura que a anuncia, consistindo em uma espécie de capa interna. A organização gráfica é a mesma da capa principal: duas partes, agora a de cima em fundo branco e a inferior, preto. Na primeira, a imagem perfilada da cabeça do cavalo e a imagem menor dos cavaleiros com lanças; na inferior, somente o título indicativo da parte da obra. O que muda em cada uma dessas três ilustrações é a imagem pouco nítida que aparece, como uma espécie de visão, saindo de dentro da cabeça do animal. Na primeira, é a ilustração que reaparece na página 24: o rosto de um homem de bigodes, cujos olhos, penetrantes e com algo de maligno, miram de frente, pairando sobre a imagem de uma floresta, uma casa isolada e combatentes montados a cavalo; na segunda, é a mesma ilustração constante na página 61, trata-se de um cavalo com cela, mas sem cavaleiro, de cabeça abaixada e imóvel em um descampado em que aparecem centenas de ossos de cabeças humanas, sobre os quais voam abutres; na última, é a mesma ilustração da página 68, na qual uma mulher negra de perfil, usando vestes tribais, os olhos cerrados e a cabeça altiva, em cujas ancas pousa um pássaro, segura uma lança. As três ilustrações retratam situações importantes para a narrativa: a primeira remete ao ataque dos imperiais à estância em que vivia Minuano e a imagem de perversidade como o líder da tropa do exército inimigo é visto pelos que viviam no local; a segunda, aos momentos em que Minuano, servindo ao combate, depara-se com os horrores da guerra e com a inexorabilidade da morte; a última, à vivência de Minuano junto ao Corpo de Lanceiros Negros, símbolos da resistência e da busca pela liberdade, contexto no qual a personagem Djinga representa a força da mulher negra na guerra. Na obra, ainda aparecem

outras cinco ilustrações que remetem a cenários, personagens e ações presentes na narrativa, as quais complementam os sentidos do texto verbal. Sobre a importância da imagem para a constituição do texto literário infanto-juvenil, Roger Mello (2013, p. 56) afirma que “o texto verbal não precisa que a imagem, que ilustrações sirvam de gancho para aproximar a criança [ou jovem], ao passo que uma ilustração ou diagramação narrativa, verdadeiramente instigantes, geram uma leitura tão poderosa quanto a leitura da palavra”. Na obra de Ruas, percebemos essa sintonia entre imagem e texto, que se complementam e enriquecem o todo da narrativa.

Quando à composição narrativa, *Minuano* consiste em uma breve narrativa dividida em três partes. Cada uma delas compõe-se de fragmentos de texto numerados que chamaremos de capítulos. A primeira parte conta com 23 capítulos; a segunda, com 17; e a terceira, com 24. Esses capítulos são muito breves, de meia a uma página, e organizados em parágrafo único. Esse arranjo do texto, somado ao fato de a obra não conter nenhum tipo de nota, prólogo ou epílogo, torna a leitura rápida e dinâmica, permitindo que o leitor acesse de imediato a narrativa.

Quanto à configuração da narração, temos um modo de organização semelhante à identificada como recorrente por Cruvinel (2009), em sua análise de obras juvenis premiadas pela CBL nos anos 2006-2008, isto é, a presença de um narrador que, passado algum tempo da narração, recupera memórias relativas a um tempo mais distante. Na presente obra, o cavalo Minuano, já adulto, retoma memórias da infância e da juventude para relatar acontecimentos ocorridos naquele período. Rememora vivências de um tempo em que, já amadurecido, envergonha-se um pouco das “soberbas da juventude” (RUAS, 2016, p.45). Assim, se o narrador é adulto, o herói da narrativa é jovem.

A fluência tanto na narração quanto no arranjo da narrativa pode ser uma estratégia para atrair o leitor juvenil. O texto, entretanto, apesar de curto em extensão e de apresentar essa organização aparentemente mais dinâmica, é capaz de provocar profundas repercussões no leitor, como veremos na sequência.

3.6.2 Da ficção histórica à narrativa de formação

Ganhando destaque nesta história de Tabajara Ruas, Minuano ora protagoniza os acontecimentos, ora os testemunha. A personagem não possui poderes especiais como o dom de falar com humanos ou algo que o pareça, ao contrário, na maior parte das vezes foi visto com indiferença e desprezo tanto pelos homens como pelos próprios cavalos, tendo sido adestrado (domado) para os trabalhos domésticos, especialmente para servir como animal de

carga. No entanto, à medida que conhecemos a história narrada por Minuano, a qual nos chega através de suas memórias, percebemos que não se trata de um animal embrutecido e insensível ao que passa à sua volta. Longe disso, ele tem medos, sente-se “bobo” (RUAS, 2016, p. 51) às vezes, tem compaixão, sensibilidade e amor pela família e por aqueles que o cercam, entre outros sentimentos que vão se fazendo visíveis ao longo das ações narradas. É graças a esse misto de sentimentos e à maneira como age para proteger aqueles por quem tem estima, animais ou homens, que Minuano vai se revelando uma personagem extremamente humanizada. Reafirmando aquilo que Souza (2015) verifica em sua pesquisa sobre obras da LJ, *Minuano* consiste em um texto que converte o leitor juvenil em parte da estrutura narrativa, mas de uma forma diferenciada, por meio de uma personagem não humana, porém capaz de ter sentimentos comuns aos humanos, algo que a torna especial.

Minuano nasceu e viveu até a juventude em uma estância localizada na região dos Campos de Cima da Serra, na então província de São Pedro do Rio Grande do Sul, atual estado do Rio Grande do Sul. O pai, segundo ele, era o cavalo mais veloz da região, um grande corredor de carreiras⁷⁰. Minuano, no entanto, não pôde ser como o pai, pois ainda filhote foi atacado por um leão baio que o feriu na perna. O resultado do ferimento foi se tornar um cavalo aleijado, um cavalo manco. Além do vexamento que o acompanhou dali em diante, a deficiência o impediu de viver muitas coisas, entre elas ser um cavalo de corrida, como o pai, ou, mais importante, de combate, em um tempo de guerra. Apesar disso, Minuano faz jus ao nome que lhe deram, de vento forte e cortante que sopra durante os rigorosos invernos da região Sul, e se mostra resistente e muito mais útil do que o julgavam. Quando todos os animais adultos e saudáveis da estância vão para a guerra, é Minuano quem serve à casa da Dona. E é ele, o único cavalo adulto e jovem restante no local, quem conduz nada menos do que o general Bento Gonçalves da Silva, quando este chega à estância depois de fugir da prisão em que os imperiais o haviam colocado no Estado da Bahia, para retomar o posto de comandante da Guerra dos Farrapos.

Na abertura da narrativa, Minuano fala da mãe e dos medos que sente:

Os olhos da minha mãe eram como as estrelas. Estrelas brilham no escuro. [...] e aquele brilho afastava todos os medos. Eu tinha vários tipos de medo. Do escuro [...] medo do frio [...] medo do domador e de seu rebenque [...] medo do Altivo, que era o cavalo mais forte e mais brabo de toda a estância [...]. Mas, de verdade, medo mesmo, eu tinha era do leão baio. (RUAS, 2016, p. 7)

⁷⁰ São disputas de corridas de cavalo que se fazia em canchas de chão batido, um tipo de competição bastante comum no Sul do Brasil à época da história narrada.

Para Minuano, o olho tem uma simbologia especial. A mãe possuía um olho muito brilhante, tão brilhante quanto as estrelas, as mesmas estrelas que o entristecerão quando ela parte para a guerra para não mais retornar. O brilho no olho que, quando associado à mãe, remetia a aconchego e carinho, também podia representar algo maligno quando se lembrava do brilho que vira no olho do leão baio que o atacou ainda filhote, o mesmo brilho que vê, inúmeras vezes, nos olhos dos homens durante a guerra.

A guerra rouba toda a família de Minuano, mãe, pai e irmãos. Somente ele fica na estância devido à sua limitação física. Essa separação abrupta da família o deixa extremamente entristecido, sendo muito duro para ele se refazer e amadurecer a partir dessa experiência:

Na estância, ficou a Dona, mais uma índia charrua que trabalhava na casa, dois peões bem velhinhos e, no curral, outrora dinâmico e cheio de vida, meia dúzia de cavalos também velhos. E fiquei eu, por causa da minha perna estragada pelo leão baio. A estância, que era um lugar alegre, afundou na tristeza. (RUAS, 2016, p. 15)

Durante esse tempo, Minuano não mais olhava as estrelas do céu, pois elas o faziam se lembrar da mãe; o medo do leão baio o perseguia e ele lutava contra a insistente fraqueza que o abatia. Após um ataque dos imperiais à estância, Minuano precisa ajudar na reconstrução do lugar e isso o faz aprender a trabalhar, a carregar peso, ganhando músculos e resistência, mas o medo ainda não vai embora, não a ponto de fazê-lo enfrentar a mata de araucária e o leão baio: “Não fiquei grande o suficiente para a coragem crescer a ponto de me levar até lá dentro do bosque. A coragem cresce devagarinho dentro da gente.” (RUAS, 2016, p. 35).

A vivência em um tempo de guerra transforma a vida de todos a quem Minuano conhece, assim como a sua própria vida. No momento em que todos, homens e cavalos, partem para o combate, nas suas casas, restam a desolação, a espera e a tristeza. Minuano experiencia as duas situações: em um primeiro momento, fica na estância e acompanha a tristeza que vai tomando conta da vida de todos e a maneira valente e digna como a Dona suporta a solidão enquanto espera os homens voltarem. Porém, graças a um golpe de sorte, ele também acaba partindo para a guerra. Conduz com orgulho o general Bento Gonçalves da Silva ao encontro da sua tropa e então passa a servir os farroupilhas.

Quando Bento Gonçalves surge na estância significa que é chegado o tempo de Minuano partir para um mundo desconhecido. Enquanto conduzia o general através de um trajeto difícil e perigoso, a menos de um metro do abismo, Minuano recorda: “Começou a subir lá do fundo do abismo uma pontinha de frio que foi se transformando num fiapo de medo, um medo do que

me esperava, das coisas sem nome e sem forma que esperavam no caminho.” (RUAS, 2016, p. 38). A inserção forçada no mundo adulto e marcado pela dureza da guerra provoca medo e insegurança no jovem Minuano, mas também lhe traz a experiência e a coragem que busca.

Vindos da região dos Campos de Cima da Serra, Minuano carrega o general até o acampamento dos farroupilhas na cidade de Viamão e, então, deslocam-se, juntamente com a tropa, para a cidade de Piratini, então sede do governo da república rio-grandense. Após seu ato de bravura, Minuano, durante aquilo que ele relata como sendo um momento de “fraqueza”, conta aos demais cavalos que fora ele quem conduzira o general por meio estado ao encontro de sua tropa. Todos desacreditam e riem de sua história, exceto uma linda potranca chamada Esmeralda. Ao perceber que está fortemente atraído por Esmeralda, Minuano se sente desconfortável e inseguro:

Bateu um desconforto. Uma espécie de Pânico. Sabia que ela me observava há algum tempo e, quando eu olhava, ela desviava o olhar. Procurei em mim coragem para falar-lhe, mas a vergonha por causa da minha perna era maior. Ela era perfeita. [...] Eu, com minha perna ruim, minha crina dura e cheia de carrapicho, e essa maldita coceira que sabia que era sarna, não podia falar com ela. (RUAS, 2016, p. 53)

Minuano e Esmeralda se tornam inseparáveis por algum tempo porque ela escolheu tê-lo como amigo. Com Esmeralda, ele divide as saudades da mãe e descobre que os olhos dela “também eram como estrelas” (RUAS, 2016, p.55). Então a guerra os separou quando ambos foram para os campos de batalha. A relação de Minuano e Esmeralda simboliza a vivência do primeiro “amor”, uma experiência importante nesse processo formativo do jovem Minuano. O que se passa com ele, ao se descobrir enamorado, não é diferente do que acontece com outros jovens: sente-se inseguro, assustado, porém pleno e extasiado quando descobre que é correspondido em seu sentimento.

Ao ser designado para servir no Corpo de Lanceiro Negros, Minuano faz novas e leais amizades entre os cavalos e os homens. Conhece Redemoinho, Moura e seus potrinhos, família de cavalos por quem desenvolve um profundo afeto. Conhece também Fatumbi e sua companheira Djinga, casal de negros com quem passa a conviver dentro do Corpo. Redemoinho era o cavalo de montaria de Fatumbi. Mais tarde, quando o próprio Minuano é doado para Djinga, ele se torna então o seu cavalo de montaria.

No percurso porque passa, desde a saída da fazenda até o momento derradeiro da guerra, Minuano sente que ganhou não só experiência, como coragem: “Nesse tempo todo que passou desde que saí da fazenda da Dona para trazer o general para o sul, minha coragem cresceu muito. Afirmo isso sem orgulho. Coragem cresce devagarinho dentro da gente. É preciso

paciência. Depende da vida que se leva. Mas hoje acho que estou pronto.” (RUAS, 2016, p. 92) Esse reconhecimento simboliza o fim de um percurso para Minuano, um percurso formativo, de aprendizado sobre e para a vida.

A ocorrência desse processo formativo na vida do protagonista ou de um dos personagens centrais da narrativa, que normalmente vivencia a etapa da adolescência ou juventude, é uma das constatações de Cruvinel (2009) em sua pesquisa sobre a narrativa juvenil contemporânea. Ao final desse período, esse personagem sente-se mais amadurecido e pronto para lidar com seus conflitos, assim como ocorre com Minuano. O acompanhamento do processo formativo do personagem adolescente ou jovem dentro do enredo ficcional, por sua vez, leva à formação do leitor juvenil, por um processo de espelhamento, conforme conclui a pesquisadora. Também notamos que, na narrativa construída em *Minuano*, muitos das características próprias do gênero LJ, conforme Colomer (2003), estão presentes: o protagonismo juvenil, elementos recorrentes nas tramas, tais como a prova, a viagem (não através do tempo, mas no tempo cronologicamente marcado), golpes de sorte e formas distintas de iniciação à idade adulta.

À medida que avançamos na narrativa, notamos como o modo de Minuano olhar a guerra também vai se modificando. Sua percepção vai do momento em que todos partem para a “guerra revolucionária contra o Império opressor”, movidos por uma “paixão louca e insana pelo general Bento Gonçalves” (RUAS, 2016, p. 13), até aquele em que se ouve dizer que a guerra foi por causa do imposto sobre o charque, motivo este que não aparece nos discursos inflamados dos “oficiais cheios de medalhas”, pois nenhum soldado morreria lutando por uma causa tão idiota, e a constatação de que “a guerra é uma boa bosta” porque deixa a “alma cheia de buracos escuros” (p. 71).

Conforme Sandra Pasavento (1999, s/p), “a atribuição do status de herói a Bento Gonçalves se insere mais uma vez na tendência da historiografia oficial de reconstruir o passado de uma forma idealista”. Na visão da historiadora, ao se analisar a figura histórica Bento Gonçalves, não se pode deixar de lado a sua inserção de classe na sociedade do seu tempo, como parte da camada dominante, que tinha interesses ligados à terra, ao gado e aos escravos. Ele pertence à classe que empresaria a própria revolução, a elite sul-rio-grandense, camada favorecida da sociedade que tinha o seu patrimônio fundado na propriedade. Tratavam-se de “estancieiros [...] charqueadores e comerciantes exportadores, que tinham os seus interesses prejudicados com a política econômico-financeira imposta pelo Centro e que, dentro dos quadros de um sistema político excludente, tinham condição de fazer valer seus direitos nos cargos eletivos locais”, ao lado de quem “a peonada, no caso, serviu como massa de manobra

em mais uma prolongada campanha militar, lutando por interesses que não eram os seus e em nome de ideais ou princípios cujo significado não podia alcançar.” (PESAVENTO, 1999, s/p)

Na obra *Minuano*, em consonância com o discurso hegemônico da historiografia, Bento Gonçalves é apresentado como alguém digno e valente, capaz de defender os oprimidos. Porém, ao aparecer na estância da Dona, abatido fisicamente e sem montaria, e pedir guarida, o general se mostra uma pessoa comum e se humaniza, deixa sua condição de herói intocável para se tornar apenas um homem. Esta é também a primeira vez que alguém olha para Minuano sem ser com desprezo, que o vê para além de sua aparente limitação e, principalmente, reconhece a sua coragem. O general o defende do desprezo e das ofensas proferidas por um homem que encontram em um bolicho de beira de estrada: “[...] é bom respeitar as pessoas e os animais, meu senhor, julgar os outros pelos seus aparentes defeitos é coisa de pessoa ignorante” (RUAS, 2016, p. 43); e Minuano se estufa de orgulho com a atitude do seu companheiro: “Eu sentia por dentro uma alegria cor da ametista que o general levava no bolsinho do colete, saí dali com o peito estufado, num trote de milonga pontuada.” (p. 45) Contudo, isso não impede que Minuano seja crítico à guerra em algum momento. Seu olhar sobre o conflito se constrói do ponto de vista dos farroupilhas, mas não do ponto de vista dos heróis da guerra, é o olhar de alguém que está à margem, o olhar daqueles que serão excluídos dos anais da história oficial.

Assim, indo de encontro a essa perspectiva apresentada por Pesavento (1999), a personagem Minuano consegue, talvez pela sua condição de não humano e devido ao lugar de testemunha ocular da história que ocupa, ir ganhando consciência de que guerra é esta, de quem se beneficia com ela e de qual é o lugar dos cavalos mancos, dos soldados de trincheira e dos negros na história do combate. Não é por acaso que Minuano vai servir no Corpo de Lanceiros Negros, entre os crioulos, aqueles que, como afirmava o sargento que comandava o seu pelotão, eram iguais a ele. (RUAS, 2016, p. 55).

Em *Minuano*, os elementos próprios da ficção (os modo de fazer ficcional, o diálogo com o leitor, a interação deste na construção do enredo, etc.) não são explorados, nem mesmo se verifica processos de intertextualidade com outros textos literários ou demais referências culturais. Porém, os conhecimentos prévios do leitor são exigidos em relação aos eventos históricos do Brasil e mais especificamente do Rio Grande do Sul que servem como referência ao enredo ficcional. A exploração de elementos de viés historiográfico na narrativa juvenil brasileira foi uma das principais constatações da pesquisa de Luft (2010), a qual inclusive apresenta essa como uma das tendências da narrativa juvenil brasileira atual. Tratam-se de obras que tomam como pano de fundo eventos e momentos históricos e que, de maneira recorrente,

fazem uma releitura crítica da historiografia oficial. É nessa linha que a obra de Ruas se insere, como procuramos demonstrar no decorrer de nossa análise.

3.6.3 História e denúncia dentro do enredo ficcional

Embora toda a narrativa de *Minuano* se desenrole sobre o pano de fundo do evento histórico Revolução Farroupilha, ressaltamos dois momentos em que são descritas cenas fortes que demonstram os horrores da guerra dentro da obra. O primeiro deles é o ataque dos farroupilhas ao imperiais, ocorrido em Rio Pardo, sob o comando do general Netto e do coronel Teixeira Nunes, mais conhecido como Gavião. De acordo com a narrativa, Gavião comandou o Corpo de Lanceiros Negros contra as tropas do Império, que foram entrincheiradas dentro de sua linha de defesa. Neste dia, conforme recorda o narrador, foram tantos homens e cavalos mortos que “havia um vermelho se espalhando pelo campo, se agarrando nas árvores, se impregnando nas pedras” (RUAS, 2016, p. 60). A memória daquele dia, do cheiro da carne queimada de centenas de homens e cavalos mortos, ainda fazia Minuano estremecer: “Desde esse dia, comecei a ter mais medo de homem do que de leão baio” (p. 62). Nos registros da historiografia, de acordo com o historiador Spencer Leitman, em 30 de abril de 1838, os revoltosos, sob o comando de Netto, Bento Manuel, Davi Canabarro e João Antonio da Silveira, obtiveram a maior vitória do combate, conquistando a cidade de Rio Pardo, deixando um saldo de mais de 350 mortos entre os imperiais. (LEITMAN, 1979, p. 40)

O segundo momento é quando o Corpo de Lanceiros Negros é sacrificado em troca do fim do conflito. No sentido de recontar esse acontecimento, notamos que algumas personagens, surgidas somente na última parte da narrativa, vão ganhando uma grande dimensão dentro da história contada por Minuano, especialmente o casal de negros Fatumbi e Djinga.

A negra Djinga alegava ser “descendente da rainha Djinga, do reino de Ifé, senhora do renomado palácio das Cem Colunas de Marfim” (RUAS, 2016, p. 69), e representa a força da mulher negra. Corajosa e imponente, mostra-se destemida ao fugir da estância onde era mantida cativa, local em que haviam matado a sua mãe com cem chicotadas, e se oferecer para prestar serviços ao Corpo de Lanceiros Negros. Segundo Minuano, as tarefas das mulheres, naquele contexto e tempo, se resumiam a “fazer comida, lavar roupa e ajudar a montar e desmontar o acampamento” (p. 71). Assim, entre as muitas coisas a que as mulheres não tinham direito, ter um cavalo para montar era uma delas. Porém, Djinga era insistente, beirando à teimosia, e todos os dias montava um cavalo mesmo sem ter autorização, até o ponto em que o sargento lhe ofereceu “o manquinho” (p. 72). Embora tenha sido inicialmente desprezado por Djinga, desse

dia em diante, Minuano, ao se tornar o seu cavalo, passou a conviver mais de perto com ela, testemunhando sua coragem e passando a admirá-la. Da mesma maneira, com o tempo a moça acaba por reconhecer a valentia do “cavalinho”. Contando com apenas quinze anos de idade, Djinga coloca em ação planos audaciosos, como quando, junto com mais quatro companheiras, invadiu a fazenda onde o irmão era escravizado. Sem conseguir libertá-lo, elas colocaram em liberdade, entretanto, cerca de vinte outros negros cativos, os quais foram levados para o acampamento farroupilha para servir à revolução. Essa ação de Djinga, recorda Minuano, podia significar “encrenca da grossa” para muitas lideranças farroupilhas, cujo “conceito de propriedade [...] valia mais do que qualquer outra ideia ou conceito” (p. 80). Mas o Coronel Teixeira Nunes, conhecido como Gavião, comandante dos Lanceiros Negros, era um dos poucos farroupilhas que “viam as coisas com clareza” (p. 80) e por isso deixou que os recém-libertos permanecessem no acampamento. Nas palavras de Minuano, “aquela garota, de olhar petulante, naquele mundo de homens embrutecidos pela guerra e pelas circunstâncias mais extravagantes [...], olhava os homens de frente, olho no olho, e falava de igual para igual” (p. 73).

Fatumbi, cujo nome, que lhe fora atribuído por uma negra cativa que cuidara dele durante a dura jornada até o Brasil, depois que ele perdera o pai pelo caminho, significava “aquele que nasceu de novo pela graça de Ifá” (RUAS, 2016, p. 86), era um dos guerreiros que integrava o Corpo de Lanceiros Negros. Mesmo sendo valente, Fatumbi não tinha a altivez e o orgulho de sua namorada Djinga, a qual costumava afirmar que ele “não passava de um camponês pé rapado que tudo o que tinha na vida eram essas ridículas divisas de cabo de um exército em farrapos” (p. 69). Apesar das constantes brigas, o casal se completava e juntos tiveram um filho. O nome dado ao menino foi Oranian, nome de um orixá que, segundo uma lenda africana, tinha o corpo metade branco e metade negro: “Fatumbi explicou que ele e Djinga eram tão diferentes e opostos como essas cores e deram o nome ao filho na esperança de que ele os ajudasse a viver em harmonia” (p. 87-88).

Na narrativa de Ruas, as histórias de Fatumbi, de Djinga e do próprio Corpo de Lanceiros Negros contam a história por trás da História da atuação dos guerreiros negros no exército farroupilha: a importância da participação da mulher negra na guerra; a atuação dos Lanceiros Negros como o principal escudo de resistência dos farrapos; o emprego da violência extrema contra os negros e as negras e o sofrimento porque passaram desde a sua captura na África até suas passagens pelas estâncias no Sul do Brasil; a exploração, por parte dos líderes da revolução, da força e valentia dos negros e das negras, que eram movidos pela esperança de liberdade.

Nesse viés, o episódio do Massacre de Porongos é apresentado, na obra *Minuano*, como uma traição dos comandantes farroupilhas contra os negros que participaram do combate. Segundo o narrador, dias antes do acontecimento, todos os soldados e chefes farroupilhas sabiam que as tropas do afamado Cabeça de Moringue, comandante do exército imperial, estavam fechando o cerco. Em uma de suas conversas, Djinga fala a Fatumbi sobre a inquietação de Gavião, pois “A guerra já durava quase dez anos e a paz estava em lenta negociação no Rio de Janeiro. O ponto central da discórdia era o destino dos soldados negros, caso a paz fosse assinada” (RUAS, 2016, p. 89-90). Na noite do ataque, o Corpo foi desarmado, as armas e munições foram colocadas dentro de um baú cadeado, cuja chave foi entregue ao novo comandante geral do exército farroupilha, o general Davi Canabarro.

Assim, na iminência do massacre, Minuano relata que um clima de presságio ruim se instalara entre o Corpo: “Presságios soturnos minavam a moral dos soldados. Por que tinham mandado recolher as armas do Corpo? A pergunta pairava sobre o acampamento. [...] tive a sensação de que algo, como uma maldição, como dissimulado veneno, descia sobre o acampamento, ali, na noite estrelada do cerro de Porongos” (RUAS, 2016, p. 91). O exército de Cabeça de Moringue contava com mais de dois mil homens, enquanto o Corpo era composto por pouco mais de trezentos lanceiros. Quando houve o ataque do imperiais sobre os republicanos, após se fechar o cerco, foi então uma verdadeira carnificina. Nas palavras de Minuano, “o que aconteceu naquela noite de massacre em Porongos se resume a duas palavras: infâmia e horror.” (p. 95)

Em sua pesquisa, o historiador Spencer Leitman (1979) menciona que nos últimos cinco anos de guerra, os farrapos foram enfraquecendo. De início de 1842 até meados de 1844, os imperiais, liderados pelo então Barão de Caxias e por Bento Manuel, pressionaram os farroupilhas, especialmente as tropas de Canabarro. Ainda assim, o conflito parecia longe de chegar ao ponto final, pois se Caxias dispunha de mais de seis mil homens espalhados pela campanha sulina, os farrapos possuíam muitos cavalos e contavam com intermediários importantes na Banda Oriental e não se rendiam. Caxias teve então de buscar caminhos diplomáticos para pacificar a província. No ano de 1844, Canabarro preparou o palco para o ato final da guerra, quando, secretamente, concordou com Caxias em levar avante a batalha que destruiria a última resistência dos farrapos, a qual ficaria conhecida como o Massacre de Porongos, na qual os imperiais, ao surpreenderem os soldados desarmados e em menor número, dizimaram a maior parte do Corpo de Lanceiros Negros que lutava ao lado dos revoltosos. Após essa ação, o acordo de paz entra na fase final. (LEITMAN, 1979, p. 47).

Na versão de Mário Maestri, historiador que é adepto da tese de que houve uma covarde traição do chefe farroupilha para com os soldados negros, o Massacre é assim descrito:

Na madrugada de 14 de novembro de 1844 as tropas imperialistas caíram sobre os 1.200 soldados rebeldes, capturando-lhes a bagagem, abarracamento, armas, arquivos, estandartes, munições, a última peça de artilharia farrapa e 280 infantes negros. No ataque morreram cem lanceiros. Em Porongos desaparecia praticamente a infantaria negra farroupilha. Os soldados negros farroupilhas aprisionados no combate foram reescravizados e enviados para o Rio de Janeiro. Cobrindo-se ainda mais de infâmia, Canabarro entregou a seguir os restantes soldados negros às forças imperiais, que foram também embarcados para a corte, onde conheceram novamente a escravidão. (MAESTRI, 2010, p. 184)

Laura Dornelles (2010) observa que as cláusulas do acordo de Ponche Verde, por meio do qual foi dada oficialmente por encerrada a Guerra dos Farrapos, de maneira geral beneficiaram as lideranças farroupilhas e não as massas que lutaram nas trincheiras. O governo imperial propôs pagar a dívida dos superiores, mas não a dos soldados farrapos. Após o Massacre de Porongos, a maior parte dos negros combatentes na revolução que restaram vivos não obtiveram a liberdade, como prometido pelo exército farroupilha:

Caxias, apesar de confiar em Canabarro, suspeitava de Bento Gonçalves e alguns outros, o que o levou a tomar precauções. Foi necessário amarrar os negros e transportá-los para um lugar de onde, presos, pudessem ser despachados imediatamente a fim de evitar o pânico entre eles. A Corte ordenou que todos fossem levados para o Rio de Janeiro e formalmente aceitou a exigência de emancipação feita pelos Farrapos. Mas estes não tiveram condições de influir no destino futuro de seus antigos camaradas. (LEITMAN, 1985, p 76-77, *apud* DORNELLES, 2010, p. 176)

Em consonância com esses dados, percebe-se, especialmente nas duas últimas partes de *Minuano*, o tom de denúncia do texto, com uma crítica à guerra e aos seus motivos pífios, demonstrando que aqueles que verdadeiramente se sacrificaram em nome da revolução não foram os heróis reconhecidos pela historiografia oficial, mas os combatentes anônimos como Fatumbi e Djinga. Neste trecho da narrativa, Minuano revela o tipo de tratamento que era dirigido aos negros durante a revolução: “Servi o resto da guerra no Corpo de Lanceiros Negros. Os negros eram como cavalos. Quando não serviam mais para o trabalho ou para a guerra eram abandonados, descartados ou abatidos.” (RUAS, 2014, p. 65)

Estudos sobre a Revolução Farroupilha confirmam a importância dos negros para o combate. Oliveira e Carvalho (2009) lembram que os negros formaram, comprovadamente, parte significativa das tropas farroupilhas, chegando a somar de um terço à metade destas. Além de servirem como soldados, os negros, alforriados ou não, juntamente com índios e mestiços,

também atuaram em outras funções estratégicas e atividades que serviram à causa farroupilha, tais como tropeiros, mensageiros, peões de estâncias, trabalhadores nas fábricas de pólvora e plantações de fumo e erva-mate pertencentes aos rebeldes. (LEITMEN, 1985, *apud* OLIVEIRA; CARVALHO, 2009). Quanto à arregimentação, segundo os autores, esta se dava de várias formas:

através da solicitação de escravos a senhores simpáticos à causa farrapa, pela captura forçada de negros pertencentes a proprietários leais ao Império e via sedução com a promessa de alforria, o que acabava por ocasionar o engajamento voluntário de cativos que fugiam de seus senhores, vislumbrando no exército farroupilha uma possibilidade de liberdade. Ou, ainda, poderiam adentrar as tropas em substituição de indivíduo livre convocado, o qual podia oferecer um escravo com carta de alforria para lutar em seu lugar. (OLIVEIRA; CARVALHO, 2009, p. 68)

No entanto, sobre a disposição dos negros de lutarem na guerra, Maestri comenta: “Os negros que lutaram nas tropas farrapas jamais o fizeram em pé de igualdade com os homens livres. [...] O soldado negro farroupilha não era um homem livre – seria após o fim da guerra. Se desertasse, era imediatamente punido e reescravizado” (2010, p. 181-182). Essa observação revela que, na condição de não livres em sua esmagadora maioria, esses indivíduos negros eram coagidos a lutarem, não tendo a opção de não fazê-lo.

Na história contada em *Minuano*, após o relato sobre o massacre de Porongos, acompanhamos a retirada de Fatumbi, Djinga, Minuano, Moura, os filhotes desta e mais alguns poucos sobreviventes. A narrativa se encerra no momento em que esse pequeno grupo, acompanhados do estandarte dos Lanceiros Negros, segue em retirada, sem destino, avançando para um nova vida, ou não. Com um final aberto a interpretações, a obra *Minuano* deixa espaço para reflexões sobre o sentido da guerra, a conduta dos líderes da revolução, os destinos daqueles que foram, por muito tempo, excluídos da narrativa historiográfica e que hoje, graças a um processo de revisão histórica, começam a ser focalizados. Nesse sentido, ao apresentar os elementos formais da narrativa juvenil dentro da ampla caracterização que realiza, Colomer (2003) observa que é comum obras com finais negativos ou dramáticos. Dentro dessa tendência, *Minuano* compõe-se de uma história com final aberto e com potencial desfecho negativo.

Hutcheon (1991) afirma que a metaficção historiográfica compõe-se de dois aspectos fundamentais: o caráter metadiscursivo e sua relação com a historiografia. Em *Minuano*, ao não ser explorado o aspecto metadiscursivo no texto, a ênfase recai toda sobre a releitura do discurso historiográfico, reforçando a ideia de reavaliação crítica do passado (HUTCHEON, 1991, p. 20). Além disso, outro aspecto importante da metaficção historiográfica se faz presente na obra: a sua tendência em se voltar para o ex-cêntrico, isto é, para aquilo que está fora do centro, para

as margens, dentro de um processo de percepção dos diferentes. Em *Minuano*, a Guerra dos Farrapos tem seu sentido repensado e seus heróis são colocados em xeque quando é apresentada através da voz e do olhar de um cavalo aleijado, um animal que não serve nem mesmo para o combate, sendo apenas o “renguinho da água” (RUAS, 2016, p. 52), aquele que aplaca a sede dos soldados. *Minuano* se torna cavalo de montaria em dois momentos: ao conduzir o principal líder da revolução, general Bento Gonçalves, até sua tropa; e ao ser doado para Djinga. No primeiro caso, a sua participação neste momento crucial para a história é uma ação anônima, não há prova de que ele realizou essa proeza, a não ser a sua palavra e a do general, que estava ocupado demais para se lembrar dele. O verdadeiro cavalo de Bento Gonçalves era “só músculo, alto e poderoso, todo em arreios de prata”, em cima do qual o general ficava “inatingível” (p. 49), enquanto *Minuano* era um cavalo com a perna ruim, a crina dura e cheia de carrapicho e o corpo cheio de sarna (p. 53), em cuja história ninguém acreditaria. Como animal de montaria de Djinga, *Minuano* continuou não ostentando nenhuma honraria, pois sua amazona era mulher e escrava, ambas condições de invisibilização na sociedade em que estavam inseridos.

É nesse sentido, pela maneira como a história tem sofrido um exame detalhado nos últimos anos, com a refocalização da historiografia sobre objetos de estudos antes negligenciados, que Hutcheon se refere à histórica dos “ex-cêntricos”, de indivíduos anônimos, anteriormente excluídos. Esse movimento ocorre dentro da chamada metaficção historiográfica, a qual “nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo” (HUTCHEON, 1991, p. 131). Em *Minuano*, essa focalização em figuras marginalizadas da história, tais como *Minuano*, *Fatumbi* e *Djinga*, permite revisitar criticamente a historiografia sul-rio-grandense e revisar as circunstâncias em que ocorreu a Revolução Farroupilha.

3.6.4 Algumas considerações

Em nossa leitura da obra *Minuano*, de Tabajara Ruas, buscamos ressaltar dois tópicos fundamentais para a constituição da narrativa: a releitura de acontecimentos históricos e o aspecto formativo. Isso não significa dizer que essas duas dimensões da narrativa devam ser lidas separadamente, ao contrário, o pano de fundo histórico, sobre o qual alguns eventos são recontados, aprofundam o processo formativo presente na obra.

Com um narrador-cavalo que, quando adulto, rememora acontecimentos da infância e da juventude, período em que teve sua vida marcada pela Guerra dos Farrapos, o livro de Ruas

repercutiu muito positivamente entre a crítica da L.J. Minuano, o cavalo narrador-protagonista-testemunha da história, vivencia todas as suas primeiras experiências a partir dos impactos da guerra sobre sua vida: separação da família quando esta é levada para o combate; superação dos medos e inserção no mundo do trabalho ao precisar ajudar na reconstrução da estância onde vivia após o local ser destruído pelos imperiais; saída de casa para conduzir Bento Gonçalves ao encontro dos revoltosos, passando então a servir à causa farroupilha; vivência do primeiro amor, com a égua Esmeralda, no acampamento de combate dos farroupilhas; estreitamento de novos laços de amizade durante o período em que atua junto ao Corpo de Lanceiros Negros.

Tudo isso transcorre ao longo de um período formativo, ao final do qual Minuano reconhece ter amadurecido muito. Ao longo desse processo de construção de sua personalidade e consequente amadurecimento, Minuano conhece de perto a guerra e suas consequências, perde a visão “romantizada e heroica” da revolução e de seus líderes que possuía quando lhe chegavam apenas os ecos do combate, e ganha um novo olhar sobre o conflito a partir do momento em que o vivencia de fato. Esse novo olhar se constrói a partir do lugar de onde testemunha a revolução: olhar de quem serve à guerra na condição de coadjuvante e não de protagonista dos acontecimentos. Junto com Fatumbi, Djinga e outros companheiros dos Lanceiros Negros, Minuano constitui o grupo dos diferentes dentro da guerra e percebe que ela trará benefícios apenas aos que a empresariam, aos monarcas, e não aos que combatem a pé nas trincheiras.

Desconstrói-se, assim, a visão idealista da Guerra dos Farrapos e no lugar se ergue uma leitura reparadora sobre o conflito, no sentido de dar visibilidade aos seus combatentes anônimos. É esse viés da diferença e dos diferentes que buscamos ressaltar na obra, cujo potencial formativo e crítico tem muito a contribuir na formação do leitor juvenil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrarmos esta tese, é necessário falarmos do prazer em estudar um tema que nos é tão caro, o qual diz respeito às intersecções entre literatura e história, aqui traduzido pelos conceitos de metaficção historiográfica, resgatado de Linda Hutcheon (1991), e novo romance histórico, na acepção de Seymour Menton (1993). Ao mesmo tempo, voltar o nosso olhar para narrativas juvenis publicadas contemporaneamente no Brasil foi igualmente algo extremamente enriquecedor para a nossa formação.

Tivemos como objetivo geral, na presente pesquisa, verificar a ocorrência da metaficção historiográfica em narrativas juvenis contemporâneas brasileiras, considerando as especificidades do gênero LJ. Com esse objetivo em mente, buscamos respostas a algumas questões-problema surgidas durante a nossa investigação, as quais comentamos na sequência.

Quanto à primeira questão – A metaficção historiográfica tem aparecido como uma tendência nas narrativas juvenis lançadas contemporaneamente no Brasil? –, a resposta é negativa. Não podemos afirmar que essa é uma tendência nessa literatura, uma vez que as pesquisas realizadas sobre essas narrativas têm revelado que, na sua maioria, elas abordam o tema da formação como central, com ênfase em conflitos psicológicos das personagens mais destacadas, em sua maioria adolescentes. Porém, algumas pesquisas têm identificado que linhas temáticas referentes ao romance histórico e à intertextualidade são recorrentes entre as produções narrativas juvenis brasileiras, conforme retomamos no decorrer deste estudo. Confirmando esse apontamento, as obras que investigamos se encaixaram todas dentro dessas duas linhas, recuperando traços do romance histórico, especialmente em suas novas formas surgidas na contemporaneidade, e explorando o jogo metaficcional, no interior do qual se evidencia a intertextualidade. Assim, as narrativas estudadas podem ser identificadas como exemplares da metaficção historiográfica, isto é, como textos que expressam uma autoconsciência sobre o fazer ficcional, fazem alusão ao passado histórico como algo que somente pode ser presentificado por meio de vestígios textuais, enquanto fato histórico e não acontecimento empírico, e exploram formas narrativas, intertextualidade, estratégias de representação e funções da linguagem, dentro do amplo conceito de metaficção.

A segunda questão – A presença de aspectos próprios da metaficção historiográfica em narrativas juvenis pode contribuir para a formação humana e crítica do leitor jovem? – se confirma, como pudemos verificar ao longo de todas as análises apresentadas. Constatamos que aspectos como autoconsciência ficcional, alusão crítica ao passado histórico enquanto ato

discursivo, revisão da história pelo viés do ex-cêntrico e exploração dos recursos metaficcionalis auxiliam na formação do leitor enquanto sujeito crítico do contexto em que está inserido e como receptor do texto literário.

Em relação à terceira e última questão colocada – Em que medida a(s) forma(s) do fazer metaficcional nesses textos se diferenciam ou não daquela(s) da literatura para adultos e por quê? –, verificamos que o que diferencia as formas do fazer metaficcional nas narrativas juvenis das narrativas que têm como público preferencial o adulto é o nível de complexidade interpretativa e de aprofundamento do experimentalismo na linguagem. Aqui, a presença de aspectos da metaficção historiográfica se coaduna com a temática de formação, que continua tendo uma dimensão fundamental dentro do romance juvenil, e não se verifica grandes experimentalismos na linguagem. Ao que parece, o que motiva essas escolhas no texto juvenil é o desejo de atingir o leitor, que, ao se sentir representado nessas narrativas, tende a aderir mais facilmente à sua leitura.

Quando, no primeiro capítulo deste estudo, abordamos o conceito de juventude (ou de adolescência), embora tenhamos procurado mostrá-lo enquanto construção sócio-histórico-cultural sobre a qual variados fatores e interesses sociais em diferentes épocas agiram e agem, notamos que é preciso reconhecer um conjunto de características comuns em um grupo etariamente homogêneo como a juventude (ou a adolescência), relacionado especialmente com o desejo de experimentação e que leva esses indivíduos a enfrentarem os seus medos e a se arriscarem em busca de novas experiências, sensações e conhecimentos. Para isso, precisam muitas vezes contestar e desconstruir verdades pré-estabelecidas pela parcela adulta da sociedade.

Essas características relativamente homogêneas dos diferentes grupos juvenis devem ser levadas em conta para pensar e produzir uma literatura dirigida aos jovens, não sendo um acaso a presença recorrente de obras com um viés formativo dentro do gênero juvenil. Tais obras enveredam justamente pelo caminho das primeiras experiências, nos mais diversos sentidos, das personagens centrais das tramas ficcionais, as quais, na maioria das vezes, também são jovens. Destacam-se aí o processo de autoconhecimento; a construção de relações afetivas com outrem, seja de amor e de amizade, seja de desafeto; o enfrentamento de medos e monstros internos e/ou externos; a saída de casa e a inserção na vida social.

As especificidades da LJ que buscamos identificar nas narrativas juvenis que constituíram nosso *corpus* de análise, e que entendemos que podem ser potencializadas pela presença da metaficção historiográfica, têm relação, portanto, com os traços próprios dessa literatura, a qual se volta a um público juvenil com uma identidade cada vez mais plural, cujas

vivências são marcadas por diferentes condicionamentos de ordem social, cultural, étnica, regional e de gênero, e que vivencia conflitos geracionais mais ou menos intensos, de acordo com o contexto em que está inserido. Essa literatura, delimitada por uma época específica da vida humana, embora possa se constituir de uma linguagem que se diferencia da literatura voltada ao público adulto pela presença de alguns traços formais como marcas de oralidade, informalidade, vocabulário mais corrente na fala juvenil etc., não necessariamente se constitui. No entanto, por se voltar a um público em processo formativo, sua ênfase recai em temas que se relacionam com a vida dos adolescentes e jovens – as primeiras experiências, os conflitos psicológicos e sociais vivenciados nessa fase e aspectos relativos à sua formação intelectual e cultural.

Em busca de sistematizar os dados encontrados nas narrativas analisadas em nosso *corpus*, destacamos alguns aspectos formais que estão em consonância com as pesquisas que embasaram nosso estudo. Desenlaces potencialmente negativos ou de teor dramático, nas obras *Minuano* e *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, e assunção dos problemas vivenciados pelos protagonistas nas demais obras; ausência de antagonistas bem demarcados em todas as narrativas; inclusão de diferentes formas textuais especialmente no interior de *Os anjos contam histórias*; presença da ambiguidade narrativa, por meio do humor irônico e da comunicação literária através da participação do leitor na construção da história com destaque para *Era no tempo do rei*, *Um vampiro apaixonado na corte de D. João* e *Um quilombo no Leblon*.

Das estratégias para atrair o leitor juvenil (DELBRASSINE, *apud* CRUVINEL, 2009), encontramos duas delas nas obras analisadas, quais sejam a predominância de um eu-narrador que fala em tom de confidência ao leitor, denominada “estratégia de proximidade”, presente em *Um quilombo no Leblon*, e a apresentação de um herói à imagem do leitor como forma de provocar a sua adesão afetiva, designada como “hipertrofia da função de comunicação”, presente nas demais narrativas. Notamos que, em *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*, embora o herói não seja jovem, esta última estratégia também se realiza, pois o vampiro, ao se apaixonar, passa a ter comportamentos ousados, próprios de adolescentes.

Em nosso *corpus*, verificamos obras que narram a infância e adolescência de seus protagonistas, com narradores em primeira pessoa e oniscientes, que, em alguns casos, narram a partir da fase adulta, ou seja, recuperam memórias do período juvenil. É recorrente a vivência de uma processo de amadurecimento dessas personagens, as quais, ao final do percurso formativo, sentem-se mais tranquilas para lidar com as adversidades, às vezes descobrindo sentimentos até então desconhecidos. Nesse sentido, encontramos heróis que partem de uma situação conflituosa e, ao final da jornada, conseguem se reconciliar com o mundo circundante,

é o caso do casal de protagonistas Manoel Francisco e Joanna, de *Os anjos contam histórias*, do herói Casimiro, de *A linha negra*, da personagem não humana, mas com sentimentos humanos, representada pelo cavalo protagonista de *Minuano*.

Entretanto, ganha destaque nas narrativas analisadas a recorrência de elementos intertextuais e de viés historiográfico. As diferentes tramas tomam como pano de fundo eventos ou momentos históricos, que vão da Inconfidência Mineira, passando pela vinda da corte de D. João VI para o Brasil, Revolução Farroupilha, Guerra do Paraguai e chegando ao momento da Abolição da Escravidão em nosso país. Essas narrativas também fazem alusão a referências da tradição artística e literária, conforme fomos destacando em nossas análises e, nesse aspecto, exploram a intertextualidade como elemento capaz de proporcionar uma formação básica ao leitor juvenil. Verificamos intertextos com clássicos da literatura brasileira, como *Memórias de um sargento de milícias*, e obras da literatura universal, assim como com outras artes. De maneira mais específica, identificamos a presença da metaficção, do humor irônico e do diálogo com o leitor, explorando elementos próprios da ficção, algo característico dos textos produzidos na pós-modernidade.

Conforme Hutcheon, os textos produzidos dentro do período pós-moderno tendem a deslocar a ênfase do produtor ou do texto para o receptor. Assim, esse movimento “recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem.” (HUTCHEON, 1991, p. 64) Nesse sentido, os romances pós-modernos podem ser identificados com as produções da LJ, cujas escolhas temáticas e formais tendem sempre a considerar o receptor juvenil de maneira central.

Ademais, as obras identificadas como metaficção historiográfica compõem-se de dois aspectos fundamentais: de um lado, o seu carácter metadiscursivo e, de outro, a sua relação com a historiografia. Assim, essas obras, ao propor, muitas vezes, a falsificação da narrativa histórica tradicional, revisitando-a com ironia, desconfiando dessa narrativa que se pretende unívoca e imparcial, têm se prestado à crítica desses contextos. O conjunto de narrativas juvenis estudadas na presente tese realizam, em maior ou menor profundidade, essa leitura crítica.

Vimos que a metaficção historiográfica se volta para o passado histórico, seja ele distante no tempo ou recente, para questionar a historiografia oficial ao abordar o ex-cêntrico e colocar as personalidades históricas no centro do debate não para legitimar a história, mas para revisita-la criticamente por meio da paródia pós-moderna e da ironia. Também o NRH propõe o questionamento da história oficial, ao colocar sob suspeita os seus referentes e propor a confrontação crítica entre personalidades históricas e personagens ficcionais, e a exploração da

linguagem, por meio do emprego de intertextualidade, recursos paródicos, metalinguagem, multiplicidade de discursos etc. Essa formulação de Linda Hutcheon, reafirmada por Menton em outros termos, isto é, a tendência dos textos da metaficção historiográfica de se voltarem para aquilo que está fora do centro, para contextos e sujeitos marginalizados, foi muito interessante na análise de várias personagens ficcionais e históricas presentes nas narrativas analisadas neste estudo. Estamos pensando em personagens como D. João, Carlota Joaquina, D. Pedro, Leonardo, D. Maria, Clemente, Fátima e sua mãe, Aleijadinho, Manoel Francisco, Joanna, Casimiro, Garmendia, Antonio, Obá, Solano Lopez, Minuano, Djinga, Fatumbi, todas marcadas pela ex-centricidade.

Dessa maneira, cremos ter atingido o nosso objetivo de pesquisa ao expressarmos o quanto a exploração de elementos da metaficção historiográfica pode ampliar o potencial formativo das obras juvenis, associando a leitura crítica dos processos históricos e sociais que constituem a nossa existência à dimensão da formação humana.

Os textos estudados são literatura com L maiúsculo, no sentido concebido por Cerrillo e Sanchez (2006), isto é, tratam de temas universais e, ao mesmo tempo, não descuidam da beleza da linguagem empregada, alcançando, assim, qualidade estética. Certamente o nosso recorte de *corpus*, que considerou, para a presente seleção de textos, aqueles que foram referendados por instâncias voltadas ao estudo da LIJ, ajudou para que encontrássemos textos de excelência. Cabe, entretanto, ressaltar que as diferentes obras analisadas em nosso *corpus* contêm peculiaridades que interferem no seu alcance estético, apresentando ora uma narrativa mais contundente e que se sustenta por si mesma, ora uma narrativa que se ampara bastante em suportes referenciais (informações históricas), que acabam aproximando-as daquelas de viés paradidático. Quando identificamos essa tendência, chamamos a atenção para isso nas considerações apresentadas ao final das análises propostas. Ainda assim, entendemos que nenhuma das obras estudadas possa ser desqualificada enquanto narrativa literária, contribuindo muito para assegurar sua qualidade a bem empregada exploração de recursos metaficcionais recorrente ao longo dos textos.

Vale, por fim, a ressalva de que o emprego da metaficção historiográfica, em maior ou menor amplitude, em narrativas juvenis não pode se distanciar de um trabalho estético com a linguagem que sustente a sua qualidade enquanto texto autenticamente literário. Destacamos que a preocupação em atender demandas escolares pode, perigosamente, levar autores e editoras a proporem obras que se apresentem apenas como suporte ao estudo de textos canônicos, sem apresentarem autonomia estética ou utilizarem de fato a intertextualidade enquanto diálogo crítico com outros textos; e/ou que tenham como fim a transmissão de conhecimentos

históricos, sem explorarem a intersecção entre as disciplinas Literatura e História como formas de linguagem que constituem nossas práticas discursivas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Luiz Antonio. *Os anjos contam histórias*. Ilustrações Rubem Filho. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012.

_____. Eugrafia. Disponível em: <<https://www.luizantonioaguiar.com.br/eugrafia>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

ALVES, Allan Alex. Artistas. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/trabalhos-de/allan-alex-m-alves/1600>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. [Texto de referência: 25. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Bom Livro)]. Proveniência: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, da Universidade de São Paulo: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> Maio 2013.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. – [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

AVELAR, Mário. “Metaficção” (2017). In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literário*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6157/metaficção>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

BAGOLIN, Luiz Armando. “O Aleijadinho”: monstro herói. *Estudos Avançados*, 23 (65), 2009, p. 353-358.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Fratschi Vieira. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Problemas de poética de Dostoiévski*; tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

_____. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria do vento* – Revista de arte e literatura, número 17, ensaio 03. Disponível em: <<https://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

BOURDIEU, Pierre. A “juventude” é só uma palavra. In: _____. *Questões de sociologia*. Trad. Miguel Serras pereira. Lisboa: Fim de século – Ed. Sociedade Unipessoal Ltda., 2003. p. 151-162.

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)*. [versão atualizada em 2017]. Lei federal de número 8.069, de 13 de julho de 1990. Disponível em: <<http://www.chegadetrabalhoinfantil.org.br>>. Acesso em: 29 out. 2017.

_____. *Estatuto da juventude: atos internacionais e normas correlatas*. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2013.

BURY, John. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, 4. In: _____. *Arte e arquitetura no Brasil colonial*. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Org.). Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006, p. 86-103. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColObrRef_ArquiteturaArteBrasilColonial.pdf Acesso em: 05 ago. 2019.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Cidade do Porto (PT): Porto Editora, 1982.

CAMPOS, Marcelo. Sobre Marcelo. Disponível em: <https://www.facebook.com/zoiquanta>. Acesso em: 20 dez. 2019.

CASTRO, Ruy. *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

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

_____. Actividad editorial en Brasil: vigor e diversidad. *Anuario sobre el libro infantil y juvenil*. Boadilla del Monte (Madrid), Impresores, 2, Ediciones SM, 2009. p. 113-133. Disponível em: <https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>. Acesso em: 25 set. 2018.

_____. Actividad editorial en Brasil: continuidad e invención. *Anuario sobre el libro infantil y juvenil*. Boadilla del Monte (Madrid), Impresores, 2, Ediciones SM, 2010. p. 79-92. Disponível em: <https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>. Acesso em: 25 set. 2018.

_____. A hora e a vez da literatura juvenil. *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil*, Madrid, Fundación SM, 2015, p. 87-114. Disponível em: <https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>. Acesso em: 26 jun. 2017.

_____. Contra viento y marea: la literatura infantil y juvenil en Brasil en el bienio 2015-2016. *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil*, Madrid, Fundación SM, 2017, p. 91-126. Disponível em: <https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>. Acesso em: 26 jun. 2017.

CERRILLO, Pedro C. Sobre la literatura juvenil. *Verba Hispanica*, Espanha, v. 23, n. 1, p. 211-228, 2015. Disponível em: <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/5953/5683>. Acesso em: 05 nov. 2017.

CERRILLO, Pedro C.; SÁNCHEZ, César. Literatura con mayúsculas. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura* [on line] 2006, p. 7-21. Disponível em: <http://ucsj.redalyc.org/articulo.oa?id=259120386001>. Acesso em: 25 set. 2018.

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

CRUVINEL, Larissa W. F. *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras. – Goiânia, 2009. 188f. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/2849>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

DORNELLES, Laura de Leão. Guerra Farroupilha: considerações acerca das tensões internas, reivindicações e ganhos reais do decênio revoltoso. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, vol. 2, n. 4, Dezembro de 2010, p. 168-178.

ESTEVES, Nathalia C. *Heróis em trânsito: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. – Maringá, 2011. 146 f. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/ncesteves.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2018.

FILHO, Rubem. Bio. Disponível em: <<https://rubemfilho.wixsite.com/rubem-filho>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

FONTENELLE, Deborah da Costa. Quilombos e abolicionismo no Rio de Janeiro do final do século XIX: um estudo hemerográfico. *Anais do 8º encontro escravidão e liberdade no Brasil meridional*. Maio de 2017, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS. Disponível em: <<http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2011.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude – Ensaio sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

_____. *Juventudes: sociologia, cultura e movimentos*. Universidade Federal de Alfenas. Alfenas (MG), 2016. [versão digital em PDF]

IRUSTA, Carla. Biografia. Disponível em: <<http://www.oagenteliterario.com.br/portfolio/carla-irusta/>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

JAF, Ivan. *Um vampiro apaixonado na corte de D. João*. Ilustrações: Marcelo Campos. São Paulo: Ática, 2009.

_____. Biografia. Disponível em: <<https://ivanjaf.com.br/Ivan-Jaf-biografia>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

JESUALDO SOSA. *A literatura infantil: ensaio sobre a ética, a estética e a psicopedagogia da literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

KRAAY, Hendrik. Os companheiros de dom Obá: os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai. *Afro-ásia*, Salvador, n. 46, 2012, p. 121-161. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/afro/n46/a04n46.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2017.

LAJOLO, Marisa. Livros, crianças e jovens no Brasil de 2010-2011. *Anuario Iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*. Madrid, Fundación SM, 2012. p. 67-83. Disponível em: <<https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>>. Acesso em: 25 set. 2018.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

LEITMAN, Spencer. A guerra dos farrapos (I). In: _____. *Raízes sócio-econômicas da Guerra dos Farrapos*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 25-48.

LIMA, Luiz Octávio de. *A guerra do Paraguai*. São Paulo: Editora Planeta, 2016. [versão em pdf *on line*]. Disponível em: <<https://www.e-livros.xyz/ver/a-guerra-do-paraguai-luiz-octavio-de-lima>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

LUFT, Gabriela F. C. *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/22987>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

LUKÁCS, György. A forma clássica do romance histórico. In: _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo editorial, 2011. p. 33-113

LOUVRE. *Le verrou*. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-verrou>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

MAESTRI, Mário. *Breve história do rio Grande do Sul: da pré-história ao dias atuais*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2010.

MARCO, Francisco Javier García. Sus temas. In: UNIVERSIDAD de Zaragoza. *Exposición virtual InfoGoya 96*. Disponível em: <<http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/Temas.html>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

MARGULIS, Mario; URRESTI, Marcelo. La juventud es más que una palabra. [2008]. p. 1-13. Disponível em: <http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/mario_margulis-la-juventud-es-mas-que-una-palabra.pdf>. Acesso em: 20 out. 2017.

MARTHA, Alice Áurea P. Temas e formas da narrativa juvenil brasileira contemporânea. *Anais do SILEL*. Vol. 2, N. 2, p. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_2498.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

MENTON, Seymour. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: _____. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 29-66

NAVAS, Diana. Entre a Ficção e a História: uma leitura intertextual de *Era no tempo do rei*, de Ruy Castro. In: SILVA, Maurício; NAVAS, Diana; FERREIRA, Eliane Aparecida G. R. (Orgs.) *Produção literária juvenil e infantil contemporânea: reflexões acerca da pós-modernidade*. São Paulo: BT Acadêmica, Março de 2018. p. 66-88

OLIVEIRA, Vinicius P. de; CARVALHO, Daniela V. de. Os lanceiros Francisco Cabinda, João Aleijado, preto Antonio e outros personagens negros na guerra dos Farrapos. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos Cunha (Orgs). *RS negro* [recurso eletrônico]: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 63-82. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/ahrs/rsnegro.pdf> Acesso em: 25 jun. 2019.

PADRINO, Jaime G. Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... Juvenil?. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia M. K. (Org.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. UPF, 2005. p. 57-72.

PAIS, José M. A construção sociológica da juventude – alguns contributos. *Análise Social*, vol. XXV (105-106), 1990 (1º, 2º), p.139-165. Disponível em: <<http://www.uff.br/observatoriojovem>>. Acesso em: 26 out. 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A revolução farroupilha* [versão eletrônica]. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. Disponível em: <http://lelivros.love/book/download-a-revolucao-farroupilha-sandra-jatahy-pesavento-em-epub-mobi-e-pdf/> Acesso em: 24 jun. 2019.

PINTO, Genivaldo G.; PADOIN, Maria M. O processo de construção da Guerra do Paraguai. *Revista del CESLA*, n. 8, 2006, p. 45-56. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/2433/243321208004.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

PORTO ALEGRE. Prêmio Açorianos de Literatura. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=303> Acesso em 11 jul. 2019.

RUAS, Tabajara. *Minuano*. 3. ed. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.

_____. Tabajara Ruas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/tabajararuas/>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

SANDRONI, Luciana. *Um quilombo no Leblon*; ilustrações de Carla Irusta. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

_____. Biografia. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00440>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

SCHUMAHER, Schuma; RIBEIRO, Sandra. Bárbara dos Prazeres: uma história curiosa (século XVIII), p. 1-5, 29/05/2009. Disponível em: <<http://www.mulher500.org.br/documentos/>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

SILVA, Eduardo. *Rui Barbosa e o quilombo do Leblon* (Uma Investigação de História Cultural). Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000. Disponível em: <<http://187.0.209.89/simple-search?query=Rui+Barbosa+e+o+quilombo+do+Leblon>>. Acesso em 10 jan. 2020.

SOUZA, Raquel Cristina de S. *A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas. – Rio de Janeiro, 2015. 459 f. Disponível em: <<http://objdig.ufrj.br/25/teses/835887.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

TEIXEIRA, Mario. *A linha negra*. Ilustração Allan Alex. São Paulo: Scipione, 2014.

_____. Mário Teixeira. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/mario-teixeira/>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. (New accents). Taylor & Francis e-Library, 2001.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 97-116

_____. As ficções da representação factual. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994a. p. 137-151

ZILBERMAN, Regina. Literatura infanto-juvenil e leitura no Brasil de 2012. *Anuario Iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*. Madrid, Fundación SM, 2013. p. 67-87. Disponível em: <<https://es.literaturasm.com/anuarios-literatura-infantil-juvenil>>. Acesso em: 25 set. 2018.