



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FÚLVIO DE OLIVEIRA SARAIVA**

**LITERATURA, CONSUMO E IDEOLOGIA: A CONSTRUÇÃO DE PERFIS DA**  
**INFÂNCIA EM TRÊS MOMENTOS DO MERCADO EDITORIAL INFANTIL**  
**BRASILEIRO**

**FORTALEZA**

**2012**

FÚLVIO DE OLIVEIRA SARAIVA

LITERATURA, CONSUMO E IDEOLOGIA: A CONSTRUÇÃO DE PERFIS DA  
INFÂNCIA EM TRÊS MOMENTOS DO MERCADO EDITORIAL INFANTIL  
BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

Saraiva, Fúlvio de Oliveira.

Literatura, consumo e ideologia: a construção de perfis da infância em três momentos do mercado editorial infantil brasileiro/Fúlvio de Oliveira Saraiva. – 2012.

194 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2012.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

1. Literatura infanto-juvenil. 2. Livros para crianças- Brasil. 3. Ideologia. 4. Consumo. I.Título.

---

CDD 808.899282

FÚLVIO DE OLIVEIRA SARAIVA

LITERATURA, CONSUMO E IDEOLOGIA: A CONSTRUÇÃO DE PERFIS DA  
INFÂNCIA EM TRÊS MOMENTOS DO MERCADO EDITORIAL INFANTIL  
BRASILEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras, do  
Departamento de Literatura da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito parcial para  
a obtenção do Título de Mestre em Literatura.  
Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profª. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profª. Dra. Odalice de Castro Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profª. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus filhos, Pablo e Elissa.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro.

A Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho, pela partilha de conhecimentos e orientação sempre lúcida e esclarecedora; pelo harmonioso convívio e empréstimo de livros. E, ainda, mais importante do que isso: pela amizade desde o início da minha formação acadêmica.

Aos professores participantes da banca examinadora: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva e Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pelas indicações de leitura e a atenção dedicada, pelas sugestões e colaborações para nossa pesquisa, e principalmente, pelo acompanhamento humano que dedicam aos alunos.

Aos membros do Programa de Pós-Graduação em Letras e aos do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, destacando os professores e os colegas que propiciaram uma agradável companhia, assim como àqueles que contribuíram, de alguma forma, ao longo da minha jornada desde a graduação, para a confecção deste trabalho.

As minhas irmãs Kaelly, Kelva e Klívia.

Aos meus pais, Nina e Vilmar.

Especialmente, a Alyní e Helena, pessoas que ajudaram em momentos decisivos.

## RESUMO

Esta pesquisa procura enfocar as relações entre infância, literatura e mercado editorial, apontando a tensão existente no poder que cerca essas questões. Para isso, fundamenta-se em torno de uma periodização do setor editorial infantil brasileiro que consiste em três momentos, a saber, o de formação, o de desenvolvimento (e transição) e o de consolidação. Tem-se, ainda, Monteiro Lobato como peça fundamental de articulação entre uma produção de livros circunstancial e uma sistematizada por um mercado. Para os dois primeiros momentos, aos quais nos atemos, destacam-se autores representativos das características por nós percebidas como sendo as principais dos respectivos recortes históricos do setor: Clarice Lispector para o primeiro período e Ziraldo para o seguinte. Criamos, então, análises das obras relacionadas aos traços de cada contexto histórico e elaboramos um panorama sobre a editoração de livros infantis no Brasil. Através destes procedimentos, constatamos a interferência da cultura de consumo como orientadora de padrões de comportamento de leitura e examinamos a sua influência. Com isso pretendemos colaborar com um entendimento do que vem a ser a criança e a infância na literatura infantil brasileira, pois acreditamos que o que tem ocorrido com a questão do consumo orientado pela publicidade livresca é prejudicial para o infante e merece ser observado com atenção.

**Palavras-chave:** Literatura infantil. Mercado editorial. Consumo. Ideologia.

## **ABSTRACT**

This research looks for to focus the relationship between infancy, literature and editorial market, pointing the existing tension in the power that surrounds these questions. For this, this work analyzes the market bases around a history of the publishing sector that consists at three moments, of formation, of development (and transistion) and of consolidation. Monteiro Lobato come as basic part of joint between a circumstantial book production and one systemized by the market. For the two first moments, representative authors of the characteristics for perceived by us are distinguished as being the main ones of respective historical clippings of the sector: Clarice Lispector for the first period and Ziraldo for the following one. We create, then, analyses of the workmanships related to the traces of each historical context and elaborate a full view on the publications of infantile books in Brazil. Through these procedures, we evidence the interference of the culture of consumption as orienting of reading behavior and examine its influence. At least, we intend to collaborate with an agreement of what it comes to be the child and infancy in Brazilian infantile literature, therefore we believe that what has occurred with the question of the consumption guided for the book's advertising is harmful for the infant and must be observed with attention.

**Key-words:** Children's literature; Editorial market; Consumption; Ideology.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>LITERATURA INFANTIL: ORIGENS E DESDOBRAMENTOS .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1</b>	<b>O “sentimento da infância”, a escola e a criança .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2</b>	<b>Os precursores .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3</b>	<b>A literatura infantil no Brasil .....</b>	<b>39</b>
<b>2.4</b>	<b>Monteiro Lobato: escritor e empreendedor .....</b>	<b>50</b>
<b>3</b>	<b>CLARICE LISPECTOR E A INFÂNCIA EM METAMORFOSE .....</b>	<b>57</b>
<b>3.1</b>	<b>Público infantil emergente: quem era o leitor que surgia? .....</b>	<b>75</b>
<b>3.2</b>	<b>A formação do mercado editorial infantil brasileiro .....</b>	<b>85</b>
<b>4</b>	<b>ZIRALDO E A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR .....</b>	<b>92</b>
<b>4.1</b>	<b>Literatura infantil e aparelhos ideológicos: a escola, o estado e a mídia .....</b>	<b>112</b>
<b>4.2</b>	<b>O leitor como consumidor .....</b>	<b>126</b>
<b>4.3</b>	<b>As infâncias e a nova infância .....</b>	<b>138</b>
<b>4.4</b>	<b>Literatura infantil e derivados .....</b>	<b>145</b>
<b>4.5</b>	<b>Período de desenvolvimento e de transição do setor .....</b>	<b>164</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>175</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>184</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Como a literatura em geral, a produção literária dita específica para crianças tem singularidades que devem ser observadas com a mesma atenção dedicada aos estudos de outras ordens ligados à Literatura ou até mesmo com mais cuidado pelo fato de ser geralmente tomada como um gênero menor<sup>1</sup>. Tal mentalidade tem sido modificada por uma maior investigação sobre o tema e pela inserção de linhas de pesquisa voltadas ao assunto dentro dos departamentos acadêmicos das Humanidades.

A mudança insinua que a complexidade envolvendo o binômio “infância e literatura” transcende o âmbito da estética e se comunica com as mais variadas áreas das ciências humanas, como a História, a Sociologia, a Comunicação Social, a Pedagogia, a Filosofia, a Psicologia e as demais.

Adiantamos, pois, que a relação entre literatura e infância se dá de diversas maneiras, seja na arte, na escola, nas ideologias ou no mercado editorial, e que suas manifestações nesses segmentos serão o objeto de nosso estudo, com destaque para o último. Mas, por que a ênfase em tais manifestações nas suas relações com o mercado editorial? Por que fizemos esta escolha?

Em primeiro lugar, a afinidade com o tema, que vem desde os primeiros trabalhos de nossa formação acadêmica com os grupos “Ateliê de Literatura e Arte” e “Infância e Interculturalidade” – ambos coordenados pela Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho –, nos fez perceber a importância desse tipo de estudo para a sociedade, pois se liga a focos de interesse sobre a infância na literatura, pedagogia, história, sociologia e outras vertentes do conhecimento. Em nossa pesquisa de iniciação científica “*Marketing e ideologia de consumo na literatura infantil*”, financiada pelo CNPq, procuramos observar obras que figuravam como leituras indicadas a alunos de nível pré-escolar, como as da Disney (*A pequena Sereia* [1989], *O Rei Leão* [1994], *Pocahontas* [1995], *Carros* [2006]). Analisamos, também, as obras *A mulher que matou os peixes* (1968), de Clarice Lispector (1925-1977) e *Menino Maluquinho* (1980), de Ziraldo (1932-), além dos livros da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling (1965-).

Notamos, por ocasião da pesquisa, infelizmente, uma bibliografia específica rarefeita, no sentido de intervir no consumo orientado que o mercado editorial engendra junto às crianças, e a necessidade de novos estudos mais aprofundados que revelem o perigo que

---

<sup>1</sup> Cf. COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000. p. 46; CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 21; LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. São Paulo: Ática, 2006. p. 11.

uma manipulação inadequada de suas escolhas propicia aos livros da infância. Porém, como poderemos observar mais adiante, nosso olhar se volta para essas questões, não sob a perspectiva da leitura, mas da produção mercadológica influenciando as aquisições literárias tanto na escola como fora dela.

Veremos também, concordando com pensadores como Roland Barthes (1915-1980), Hans-Robert Jauss (1921-1997), Michel Foucault (1926-1984), Marisa Lajolo (1944-), Regina Zilberman (1948-), dentre outros, que a literatura, como objeto de linguagem que é, guarda em si uma instância de poder que atua de diversas maneiras nas leituras e nos leitores, incidindo sobre seus comportamentos e valores, enfim, sobre suas concepções de mundo.

Assim, àquela falta no mundo que a literatura tenta compensar – no dizer de Perrone-Moisés (1990, p.103), uma falta que remete às incompletudes da realidade, acrescida pela mesma falta inerente à linguagem, sua incapacidade de substituir algo da realidade – oferecemos o “lugar” onde a literatura pode nascer e atuar. O desejo de suplantar uma ausência, de alterar uma falha, mesmo sendo constituída de ausências e falhas e fadada ao fracasso da linguagem: essa luta é uma das possibilidades da literatura, o que Barthes chama de sua “função utópica” (197-?, p. 23).

Dito isso, acreditamos que nosso trabalho possa contribuir para uma reflexão sobre a ação do mercado junto à literatura infantil ou ao menos chamar atenção para o que tem acontecido com esse convívio, já que as relações estudadas, adiante, entre mercado editorial e literatura infantil, parecem evidenciar os obstáculos advindos daí, como por exemplo: i) a composição do material literário escolar pautada pela razão mercadológica; ii) a fecundidade de obras de relevância estética questionável que propagam normas, comportamentos, valores consumistas e naturalizam as ideologias que orientam o consumo; iii) ou, finalmente, o valor do objeto literário desagregado de sua origem: a literatura.

Estamos inclinados a crer que as razões destas questões estejam espalhadas e interconectadas de modo imensurável. Não nos parece ser possível a identificação de fatores isolados que expliquem tais fenômenos na contemporaneidade. Se nosso foco de estudo se ativesse à fase anterior à pós-modernidade, a chamada “modernidade sólida”, de Zygmunt Bauman (2011, p. 75-76), poderíamos enxergar com mais facilidade os percursos dessas relações, e o fazemos relativamente às duas primeiras dificuldades referidas acima. Mas na contemporaneidade, o terceiro problema, relativo aos signos e ao esvaziamento de sentidos do objeto literário, que é uma problematização feita em torno do conceito de “quarto estágio do valor” ou “valor fractal” (BAUDRILLARD, 2008, p.11-12), parece encontrar as melhores explicações com as implicações sociológicas e filosóficas resultantes do pensamento de

intelectuais da pós-modernidade como o já citado Zygmunt Bauman (1925-), Jean Baudrillard (1929-2007), Pierre Bourdieu (1930-2002), Guy Debord (1931-1994), Gilles Lipovetsky (1944-), Mike Featherstone (1946-) e outros, uns mais entusiastas da atualidade, outros nem tanto.

Não obstante a falta de consenso referente à pós-modernidade, de acordo com nosso planejamento inicial, sintetizaremos nossas considerações acerca das relações entre literatura infantil e mercado editorial com análises hermenêuticas e extratextuais de obras de autores que ilustram as diferentes etapas do mercado editorial infantil brasileiro. As obras são: *Perto do coração selvagem* (1943), *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *Felicidade clandestina* (1971), *A vida íntima de Laura* (1974) e *Quase de verdade* (1978), de Clarice Lispector; *Flicts* (1969) e *O Menino Maluquinho* (1980), de Ziraldo. E as etapas são: i) o momento “pré-mercado”, no qual a produção de literatura infantil se dá de forma dispersa e não contínua; ii) o momento de formação, quando essa produção passa a ganhar contornos mais estáveis e visíveis; iii) a fase de desenvolvimento, na qual passa a existir o profissional voltado ao exercício da atividade específica de escrever livros infanto-juvenis, a qual vai se transformando no decorrer da etapa.

É importante esclarecer que, apesar de estarmos pensando a questão da produção literária infantil nacional como um segmento do mercado editorial brasileiro, em nenhum momento da história, tal segmento se apresenta dissociado desse setor maior – como se fosse um apêndice ou algo funcionando à parte da editoração em geral. Ao contrário, a indústria editorial não se configura como se houvesse uma cisão entre editoração adulta e infantil. Ambos os campos – se concordarmos com a separação – trabalharam mutuamente no sentido de fortificar um mercado propriamente dito. E só mais recentemente surgiram editoras especializadas ou mesmo dedicadas exclusivamente à produção literária infantil. É de se notar que, em vários momentos da história do mercado editorial brasileiro, as edições de pedidos do governo colaboraram para a edificação do setor. Não é que existam o mercado editorial e o mercado editorial infantil separadamente – este integra aquele –, mas sim que o segmento infantil ganhou mais regularidade nas suas publicações, e hoje chega a haver editoras próprias para o gênero.

No capítulo primeiro, teceremos comentários sobre a literatura infantil em suas origens e sobre os desdobramentos relacionados à questão do poder que ladearam o gênero no decorrer da história, efetuando uma breve descrição sobre os pioneiros e sobre o seu surgimento no Brasil, período que compreende do século XIX até 1920. Essa descrição será intercalada pelo apanhado histórico que retoma o surgimento da infância moderna e sua

relação com a escola. Destacamos, ainda, em um tópico à parte, a importância artística e empresarial de Monteiro Lobato (1882-1948), comentando sua atuação na Literatura como escritor e editor, além de esboçar a configuração embrionária de um mercado editorial infantil que surgia a partir de Lobato, período que compreende os anos de 1920 até o início da década de 1940 (momento pré-mercado).

Iniciaremos o capítulo seguinte com Clarice Lispector, a escritora escolhida para representar no *corpus* o momento de formação do mercado editorial infantil brasileiro, de 1940 à década de 1960. Nesse período, havia aspectos conteudísticos recorrentes que faziam emergir concepções bem definidas de infância e que a configuravam antes da mudança sugerida no título do capítulo. Alertamos ainda sobre o aparente deslocamento da comparação entre a literatura infantil clariciana e as obras *Em liberdade* e *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago. Esse procedimento se deu com o intuito de questionar a adjetivação da arte destinada aos infantes e para comprovar a aproximação de traços entre a literatura infantil da autora e a obra adulta, invocando a problematização dos gêneros, da questão da autoria e das perspectivas de enunciação das narrativas, tópicos presentes nas obras em questão. A partir desta seção do trabalho, os capítulos encerram-se com um panorama do mercado editorial infantil brasileiro para cada momento delimitado.

Ziraldo vai figurar como o objeto de análise para o quarto capítulo, que versará sobre o momento de desenvolvimento e transição do setor editorial, que vai de 1970 até a década de 1990. Aqui, discutiremos o aperfeiçoamento da mídia e do audiovisual como um novo elemento mediando as relações ideológicas entre escola e literatura infantil, assim como observaremos, também, a noção de infância criada a partir do próprio mercado, intimamente relacionada à publicidade e à exploração da imagem. Após essa análise, como já dissemos, o tópico final destina-se a um apanhado sobre a conjuntura editorial relativa à infância do momento editorial em questão.

Em nossas considerações finais, conjecturamos sobre o deslindamento da literatura infantil, suas interações com novas ferramentas tecnológicas e sobre o perfil que a criança do século XXI constrói na sua vivência com o mundo e na sua cultura específica, posicionando-nos diante do que foi levantado e discutido, propondo uma revisão sobre as temáticas geral e específica e sobre possíveis caminhos para análises do assunto.

No tocante à compreensão sobre a infância moderna, seguiremos o pensamento de teóricos como Philippe Ariès (1981), Marie-José Chombart de Lauwe (1991), Moysés Kuhlmann Jr. (1998), Shirley R. Steinberg e Joe L. Kincheloe (2004), Neil Postman (2006), Clarice Cohn (2005), Susan Linn (2006) e outros. Cabe destacar que faremos o uso de

imagens ao longo do trabalho, em consonância com um forte aspecto da literatura infantil e com o apelo imagético que prevalece na contemporaneidade, o que pensamos enriquecer a apresentação do texto e exemplificar, de maneira mais expressiva, algumas colocações.

Para as obras escolhidas há análises sobre aspectos textuais que são como respostas a algumas perguntas que podem ser feitas, como na lógica de pergunta e resposta, herdada por Jauss, de seu mestre Hans-Georg Gadamer (1900-2002), que por sua vez a tomou de empréstimo a Edmund Husserl (1859-1938).

Apesar de mobilizarmos princípios da Estética da Recepção, centramos nossa observação nos perfis de infância surgidos nas obras, assim como nas figuras do autor e do leitor, todos concatenados aos meios de circulação que o mercado editorial engendra, dentre os quais o *marketing* tem papel de destaque e merece nosso olhar mais atento.

Deduzimos disto que a inobservância da publicidade como elemento constitutivo, portanto, estruturante, do mercado editorial infantil acarretará um desvio e uma inviabilidade metodológica, tornando nosso trabalho, por maior que seja nosso esforço, incipiente e pouco elucidativo, já que, principalmente na contemporaneidade, praticamente não há grandes lançamentos sem grandes apelos publicitários. E nossas hipóteses tentarão revelar se essa intervenção do mercado editorial se impõe e de que maneira nas fases destacadas nesse estudo.

Com essa metodologia, objetivamos contribuir para um entendimento sobre as relações entre mercado editorial, ideologia de consumo, literatura e infância, desde a formação desse mercado no contexto brasileiro até os dias de hoje. Injetar novas nuances sobre esse olhar acerca da criança na contemporaneidade pode ser uma causa de grande importância para a sociedade que se pretender atenta ao futuro. Tudo isso visando somar novas reflexões para uma melhor compreensão do que vem a ser a infância na atualidade.

Uma de nossas hipóteses é a de que a moderna configuração que se delineia na literatura infantil está intrinsecamente relacionada ao aspecto mercadológico do setor editorial, sendo, em grande parte, orientada por sua lógica de produção, a qual, por seu turno, visa à otimização dos lucros em detrimento do valor estético das obras, o que é natural para o mercado, mas não deveria ser para a arte “genuinamente” literária.

O motivo de limitações em considerações como estas é que estamos na dimensão subjetiva de valor, conseqüentemente, balizados por juízos de valor tão ideológicos quanto os que avaliamos, e, assim, ficamos sempre na oscilação entre o método científico e a apreciação impressionista, e também na berlinda peculiar a alguns estudos marxistas que se pretendiam imunes às ideologias.

Para não incorreremos no precipício das (in)certezas, procuramos nos basear também em dados quantitativos que interpretamos sob a luz da Sociologia da Literatura para fundamentarmos nosso ponto de vista.

Toda a nossa articulação nos leva à contemporaneidade e à suposição de que há um novo intercâmbio de signos, dentro das artes em geral, que complexifica ainda mais as trocas entre as linguagens artísticas e também as referências que esses signos suscitavam antes da pós-modernidade, o que faz com que esses suportes artísticos estejam em constante movimentação, incorporando ou desacoplando outras dimensões e outros significados. Especulações que demandam um novo estudo mais aprofundado acerca de tais suposições.

Além do redimensionamento do objeto literário infantil (uma dessas linguagens artísticas) e de seus signos preponderantes, temos, em termos de análise, e como consequência, o problema de sua circunscrição como objeto de estudo. Já que as relações estabelecidas entre ele e a conjuntura mercadológica extrapolam o plano artístico, no nosso entendimento, faz-se necessária uma abordagem interdisciplinar que compreenda a obra literária infantil em sua virtual totalidade, ou seja, em suas dimensões interna e externa, campos textual e não textual. A consequência dessa escolha acarreta outra barreira, a saber, a do aparato teórico que excede a alçada da literatura.

Terry Eagleton (1943-) propõe uma abertura para o estudo do que Foucault chamou de “práticas discursivas”, sendo estas uma ampliação daquilo que é comumente sitiado, circunscrito como “literatura”<sup>2</sup>.

Nesse sentido, temos as produções culturais infantis em suas relações com as ideologias circundantes, normalmente atuantes e em consonância com as orientações do mercado – tema que analisaremos mais demoradamente no capítulo quarto.

Para encerrarmos esta introdução, esclarecemos que há a inclusão de elementos (linguagem publicitária, quadrinhos, produções audiovisuais etc) aparentemente desvinculados do domínio da literatura que passam a integrar nossa análise, pelo fato de considerarmos a literatura intrincada nos mesmos mecanismos que a configuram de forma sistêmica na concepção contemporânea de sua produção, circulação e recepção. Assim, é fundamental para nossa pesquisa refletir sobre o gerenciamento, nessas instâncias, de

---

<sup>2</sup> “Discursos, sistemas de signos e práticas significativas de todos os tipos, do cinema e televisão à ficção e às linguagens das ciências naturais, produzem efeitos, condicionam formas de consciência, que estão estreitamente relacionadas com a manutenção ou transformação de nossos sistemas de poder existentes. Dessa forma, eles estão estreitamente relacionados com o que significa ser uma pessoa.” (EAGLETON, 2006. p. 317).

modalidades formadoras de opinião, de gosto e de horizontes de expectativa, como a mídia, a escola e a crítica, especializada ou não.

Dentre os fatores, supostamente alheios ao paradigma literário, que tendem, geralmente, a dirimir a possibilidade de “distância estética” (JAUSS, 1994) advinda de obras direcionadas ao público infantil, vemos que a publicidade livresca atua, predominantemente, como uma espécie de programatização da literatura voltada para a aquisição indiscriminada de obras efêmeras, o que nos leva à questão: a literatura infantil contemporânea estaria mais propensa à adesão a esse programa de mercado ditado pela propaganda do que a de outras épocas? Se a resposta for positiva, de que maneira, então, tal identidade ligada aos ditames mercadológicos se apresenta no decorrer da história e quais suas implicações? Indagações sobre as quais nosso trabalho procura discorrer.

## 2 LITERATURA INFANTIL: ORIGENS E DESDOBRAMENTOS

A infância se relaciona ao texto poético desde os tempos mais remotos, sendo impossível especificar um momento exato para essa ligação, pois é axiomático que conviviam com as formas mais primitivas de literatura e que o papel pedagógico seja inerente a essa aparição, já que a tradição era cultivada pela oralidade e a transmissão pressupunha um tipo de ensinamento.

Notamos, já em Platão, a função didática que as narrativas poderiam desempenhar junto às crianças. Sua utilidade como ferramenta da pedagogia despertava o interesse de grandes pensadores das estruturas sociais, e figuras como Michel de Montaigne (1533-1592), Comenius (1592-1670), Voltaire (1694-1778) e Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dão provas disso. E esse valor ideológico agregado à literatura e à infância pode ser observado no desenvolvimento da literatura infantil até o seu reconhecimento como gênero, assim como nos dias atuais.

Na verdade, o estreitamento entre uma função utilitária e a arte dirigida sempre foi motivo de considerações políticas, com as naturais marcas ideológicas. Platão enxerga na Poesia uma contribuição indireta para a sustentação da *pólis*. Entretanto, a infância não é uma preocupação filosófica fundamental enquanto objeto para o filósofo, mas o é quando seu desenrolar traz implicações para um projeto político.

Em *A República*, Livro II, no diálogo entre Adimanto e Sócrates, faz-se menção explícita à utilidade da fábula na educação de crianças e jovens:

Então, como se contássemos uma fábula para nos entreter, façamos com palavras a educação desses homens. [...] Em seguida, convenceremos as amas e as mães a contarem aos filhos as que tivermos escolhido e a modelarem-lhes a alma com as suas fábulas muito mais do que o corpo com as suas mãos. (PLATÃO, 2002, p. 64-65).

A relação entre literatura e conhecimento, detectada na citação acima, traz ressonâncias que podem ser sentidas no conceito de *Mimesis*, no qual Barthes (1973, p. 20) afirma que a literatura sabe *de algo*, e não *algo*. Ou seja, ela *contém um saber*, não *detém o saber*. Participa de um conhecimento a respeito de algo, mas longe de pretensões epistemológicas, não busca convencer ou conhecer um discurso utilitário, científico.

Porém, diferindo de Platão, quando Barthes fala que, se por uma hecatombe do destino, todas as disciplinas humanas tivessem que sucumbir, restando a opção de preservar apenas uma delas, e que se preservasse então a Literatura, ele utiliza o exemplo de *As aventuras de Robinson Crusoe*, como um conjunto de saberes. Não no sentido doutrinador,

mas libertador – enquanto o diálogo mostra que a apropriação do discurso literário pode manipular e moldar as crianças.

Há, na obra de arte, uma convergência de saberes distintos e de diversas ordens, saberes populares e eruditos sobre vários âmbitos do conhecimento humano que acabam, de certa maneira, democratizando o conhecimento. Personagens como Robinson Crusóe e Sexta-feira, Gulliver e os yahoos, Ismael e Ahab (ou Acab, em algumas traduções de *Moby Dick*), ou ainda Alice e Emília nos dizem “muito mais” do que um postulado científico, justamente por desinstalarem a ordem prefixada dos discursos pragmáticos<sup>3</sup>.

Se uma linguagem assim concebida pode “guardar” um saber, esse saber poderá ter “sabor” e será sem limites pelo seu caráter imprevisível de elaboração.

É igualmente evidente, no diálogo entre Adimanto e Sócrates, a relação que se estabelece entre poder e literatura. Segundo pensadores como Barthes (1973) e Foucault (2006a), a questão do poder reveste toda e qualquer manifestação discursiva. Nesse sentido, o primeiro autor esclarece que não se trata mais de um único poder facilmente identificável e pontual, mas sim de várias instâncias de poder em diversas esferas e de diferentes fontes. O poder deixa de ser necessariamente atrelado à política e passa a proliferar em múltiplas direções – daí o autor trazer a citação bíblica “meu nome é legião” (197-?, p. 14), relacionando o poder aos demônios. Assim, em tudo o que existe há (de certa forma) um discurso de poder, desde as relações hierárquicas de âmbito familiar e profissional até mesmo os objetos em si, que guardam um discurso mais velado, como veremos adiante.

Para Foucault, um estudo sobre o poder que não envolva seu elo econômico parece ser problemático<sup>4</sup>. Se concordamos que o fator econômico é emblemático na questão

<sup>3</sup> Assim, a possibilidade de ressignificação ultrapassa os sentidos estabelecidos dos signos, dando-lhes maior alcance e a “via” para atingir o *status* de arte. Observar o percurso etimológico de uma palavra como “revolução”, por exemplo, pode dar-nos pistas sobre essa instabilidade dos signos. As primeiras acepções da palavra “revolução” diziam respeito, justamente, ao oposto do significado atual. Era utilizada para referir-se à ordem do sistema solar e às órbitas dos planetas, ou seja, “revolução” era o curso estabelecido pelo Sol junto aos corpos regidos por ele; era uma ordem, um curso, uma lei. Ainda hoje é usada na linguagem da astronomia, porém, fora de tal nicho, significa sublevação, revolta, insurreição, isto é, a busca por ruptura de determinada ordem, de um curso específico, de uma lei estabelecida.

<sup>4</sup> “Para fazer uma análise não econômica do poder, de que instrumentos dispomos hoje? Creio que de muito poucos. Dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força. Questão: se o poder se exerce, o que é este exercício, em que consiste, qual é a sua mecânica?

Uma primeira resposta que se encontra em várias análises atuais consiste em dizer: o poder é essencialmente repressivo. O poder é o que reprime a natureza, os indivíduos, os instintos, uma classe. Quando o discurso contemporâneo define repetidamente o poder como sendo repressivo, isto não é uma novidade. Hegel foi o primeiro a dizê-lo; depois, Freud e Reich também o disseram. Em todo caso, ser órgão de repressão é no vocabulário atual o qualificativo quase onírico do poder. Não será, então, que a análise do poder deveria ser essencialmente uma análise dos mecanismos de repressão?” (FOUCAULT, 2006a. p. 175).

do poder, podemos trazê-lo materializado na figura do mercado editorial e assim utilizar alguns pressupostos dessa linha de pensamento para fundamentar nossa visão sobre a relação entre poder e literatura. Com isso, vejamos, de maneira sucinta, algumas especificidades desse vínculo, sua manifestação em seu meio de difusão na literatura, a linguagem.

A linguagem seria a instância de comunicação na qual o poder se instala, “sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1973, p. 15). À língua é inerente o caráter opressor, pois se trata de um código, ou seja, é uma convenção, e a linguagem é sua legislação. Em consequência disso, ao usar a linguagem, que é em si já constituída de poder, o homem manipula e tensiona o campo de atuação do próprio poder, “já que a língua se não esgota com a mensagem que engendra” (BARTHES, 1973, p. 16).

Ainda assim poderíamos nos perguntar: mas que relação pode haver entre poder e forma (literatura)? Entre metáfora e poder? A forma condensa uma ordem, uma confluência de tecidos que a tornam como é, e o fato de ela ser como é traz à tona novas perguntas: o que é essa forma, como se forma, o que a forma? Já o poder força; a força conforma; o poder forma e conforma.

Em relação a isso, para o entendimento da conexão entre poder e forma, é preciso enxergar as entrelinhas, e o que conseguimos ver de discurso velado nos objetos pode ser observado ao evocarmos o conceito de cultura como sistema simbólico e os bens culturais como dados culturais. Assim, os bens culturais não seriam tão somente as obras de arte ou as de manifestação folclórica, por exemplo, mas sim todo e qualquer produto que retrate as relações sociais e produções de sentido de um mesmo sistema simbólico. Ou seja, uma simples caneta pode ser vista como objeto de uma cultura que a produziu.

“Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas”, diria o narrador de *Memorial do Convento* (1982, p. 329), de José Saramago (1922-2010). De uma mera caneta pode-se intuir uma infinidade de temas que o olhar desatento naturaliza, menospreza e aliena: o que significa uma caneta para tal cultura? Quais matérias-primas são utilizadas na produção de uma caneta? De onde se extrai o material? Quem a fabrica? Quem a compra? Como se dão as relações de compra e venda?

Apesar de estas indagações, particularmente, fazerem denotar um forte ressaibo marxista, uma reflexão mais demorada e criativa fará saltar novos questionamentos de maior amplitude, saindo das relações de base/superestrutura e adentrando o campo simbólico que o objeto (re)vela.

Podemos ver nas colocações acima que poder e forma se relacionam intimamente e que nosso olhar deve voltar-se também para essa dimensão pouco clara da linguagem e da

vida. Sobretudo se estamos falando de literatura e, simultaneamente, afirmando que, dentro do aspecto formal das obras por nós escolhidas, há uma dimensão de poder, que pode e deve ser analisada com ferramentas conceituais que suportem a abrangência de tal estudo, cujas possibilidades tentaremos demonstrar.

Seguindo o pensamento de Barthes (1973), acreditamos que nas obras há uma dimensão de poder: existe uma tensão<sup>5</sup> na língua que pode ser expressa na figura do falante como senhor e escravo, pois “na língua a servidão e o poder confundem-se inelutavelmente” (BARTHES, 1973, p.17). Não há liberdade na linguagem, porque todo signo guarda em si um valor “gregário”, conseqüentemente, o falante é escravo, pois a linguagem não tem exterioridade, ela é hermética e arbitrária. Ele é senhor também, por poder manipular a linguagem, inculcar nela um sentido, uma força que é demonstração de poder.

Quando comenta a questão da impossibilidade de criação plena – análoga à função utópica da linguagem e à figura do falante como senhor e escravo –, Barthes (1988) diz que quem escreve sempre estará imitando alguém – específico ou não, conscientemente ou não –, sempre imitará gestos, atos, palavras anteriores. Não se pode ser original, mas sim um manuseador de palavras, estilos, escritas.

A leitura assume um papel importante nesse manuseio de palavras. Ela não transforma materialmente as palavras, mas reescreve a escrita pela manipulação e reordenação, destacando as distintas questões que podem sutilmente mudar sua significação. Barthes confere uma autonomia ao leitor permitindo-lhe interpretações divergentes daquelas dirigidas pelo autor, que fujam às “intenções” deste.

Inferimos que se o próprio gesto de escrita incute imitação e prescrição de condutas, na leitura, o mesmo se dá, e em proporções que podem transcender uma simples maneira de ler e passar a modelar comportamentos e valores. Quem participa da leitura na fruição estética sabe o poder que a literatura alcança quando se torna um acontecimento<sup>6</sup> para o leitor.

Sobre a assertiva de que a linguagem não tem exterioridade, Barthes (1973) diz que não há nada nela que faça referência direta a uma realidade, que as palavras não possuem

---

<sup>5</sup> Sob os auspícios desse conflito, vemos também sua semelhança ao fazer literário. Um escritor jamais pode fazer literatura negando completamente os preceitos dela, sua tradição. Mesmo em inovações formais inimagináveis há uma ligação com um *modus operandi* da Literatura, e a ruptura não pode ser completa. Mesmo que um dia a literatura venha a ser composta por elementos holográficos, com apelo a sensações táteis, olfativas, palatais, ainda assim haverá um elo com uma tradição, do contrário deixará de ser literatura para ser outra coisa. Basta lembrarmos de que a literatura escrita foi uma revolução, mas nem por isso podemos afirmar que a ruptura foi total com a literatura oral. Nesse sentido, o autor é, igualmente, senhor e escravo.

<sup>6</sup> Cf. BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34. 2003. p. 463-464.

em si um significado, a não ser quando relacionadas em um sistema codificado de significações. Ela não tem uma materialidade própria e palpável dentro da realidade, mas só existe em si mesma e é também metamórfica. Portanto, esse sistema pode alternar, fazer oscilar significações de acordo com diversas circunstâncias.

Uma palavra só passa a existir a partir de algo relacionado à realidade, e não o contrário, com algo na realidade existindo objetivamente, positivamente, a partir da linguagem. Mas isso não torna a realidade “independente” da linguagem. Não existe realidade que não seja nomeada, nem nada que exista sem ter um nome. Algo “só existe efetivamente” para a humanidade depois da palavra. Assim como um objeto da linguagem (um livro, um poema ou a literatura oral) só existirá, de fato, a partir de sua comunicação com a realidade (na escrita, na leitura ou na circulação do livro ou poema ou na transmissão da literatura oral).

Se algo existe, se a palavra existe, alguém ou algo, arbitrariamente, criou-os. Temos então, com essa tensão, uma das postulações mais polêmicas de Barthes: a ideia de que todo discurso, por mais livre de preconceitos que pretenda estar, é fascista: “[a língua] é pura e simplesmente fascista; porque o fascismo não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer” (BARTHES, 1973, p. 16). Daí a língua estar “ao serviço de um poder” (BARTHES, 1973, p. 17). Se hoje em dia usamos a palavra *orkut* é porque houve uma convergência de circunstâncias que nos obriga a dizer *orkut*. Assim, ao dizê-la há uma carga fascista na língua e vemos as relações entre forma e poder se entrelaçando concretamente.

Uma língua não é somente instrumento de comunicação, ela é também instrumento de poder. A fala, para ser levada em consideração [...], deve se revestir de legitimidade. Existe, portanto, um mercado de sentidos no qual as falas desfrutam de valores diferenciados. (ORTIZ, 2003, p. 99)

Para Bourdieu, a linguagem deve ser entendida enquanto práxis, "ela é feita para ser falada" e sempre estará em contextos específicos. Assim, as determinadas condições sociais de aceitação do discurso são de fundamental importância para o ato comunicativo. (BOURDIEU *apud* ORTIZ, 2003, p. 99)

Reis (1992, p. 66) também aponta para a dimensão de poder oculta, adentrando o campo da filosofia da linguagem e tratando o tema com muita lucidez:

A linguagem é, ainda, uma forma de violência imposta à natureza. Ao dizer “folha” abarco numa única palavra um imenso espectro de *realia* que mantêm entre si enormes e inúmeras diferenças em termos de aparência, cor, espessura, peso, idade, tamanho, textura, etc. O signo “folha” reduz a realidade, multifacetada e polimorfa, a um único termo, a um mesmo. Neste sentido, a linguagem não só metaforiza o real, mas o falseia. Mas a linguagem também organiza o real, de tal forma que pensaremos como “real” aquilo que o horizonte da linguagem (e a cultura da qual ela faz parte) articula como tal.

Roberto Reis prossegue refletindo sobre as distorções ocorridas entre a nomeação da realidade e a realidade falseada e engendrada a partir dessa “incompetência” da linguagem diante das *realia*. Porém, essa incapacidade se mostra bastante eficiente ao nortear percepções sobre as realidades falseadas. Assim, as ideologias são elaborações de apreensões de mundo. E essas cognições sobre o mundo podem ser orientadas e moldadas pelas próprias ideologias. Nesse ponto há outra convergência entre o pensamento de Reis e o de Barthes.

Trazendo essas considerações para o âmbito literário: no dizer de Barthes, só se pode sair do poder, na língua, através de um artil, que é a própria Literatura. As primeiras considerações do teórico no texto *Lição* (1973) (ou *Aula*, conforme outras traduções) remetem à linguagem pragmática, pois, ao tratar da linguagem literária, o autor nos mostra que novas considerações são necessárias. Essa possibilidade da literatura ocorre pela força de sua organização que é a sua coerência interna: um universo diegético próprio, com leis próprias, que é capaz de se autogerir.

Nesse caso, essa diegese faz surgir uma realidade outra que não a do nosso mundo objetivo, mas, guardadas as proporções, com maior força de expressão, por tratar-se do fruto de uma luta que emerge de uma prática por si só fadada ao fracasso e contraditória. Essa seria a “função utópica”: a linguagem tenta criar uma realidade da qual não pode dar conta. E a própria linguagem já é incapaz de uma representação imediata de algo da realidade: “em termos topológicos quando constatamos que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) com uma ordem unidimensional (a linguagem)” (BARTHES, 1973, p. 23). Ora, a literatura é justamente a negação dessa “impossibilidade topológica”, e o irrealismo de buscar alcançar a realidade, essa impossibilidade, é a mesma função utópica.

Em relação a esse ponto, poderia haver alguma oposição à teorização de Barthes, sob a alegação de que ele utiliza uma comparação matemática para explicar a linguagem, o que seria, segundo tal objeção, inaplicável e insuficiente metodologicamente por se tratarem de dimensões não análogas. Porém, não vemos como tais argumentos invalidariam as colocações do autor, afinal, as relações entre matemática e linguagem vêm sendo cada vez mais estudadas e evidenciadas, como o demonstram a linguística computacional e a música. E essa resistência esqueceria que a própria matemática é também uma linguagem e que

podemos até mesmo estabelecer relações entre ela e a linguagem literária, pois são comunicáveis<sup>7</sup>.

Em sua definição de Literatura, o teórico se utiliza da expressão “prática de escrever”. Aqui, ele restringe sua argumentação somente ao campo textual, pois é “o tecido de significantes que constitui a obra, porque texto é a própria nivelção da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo de palavras de que é teatro.” (BARTHES, 1973, p. 18)

Barthes indica três forças da literatura: *Matesis*, *Mimesis*, *Semiosis* – e aqui voltamos ao aspecto enfatizado por Platão no diálogo citado anteriormente. A primeira seria a força do conhecimento, o que o texto literário nos acrescenta. A segunda seria sua utilidade para a representação, seria a recriação, na obra literária, da realidade. É na *Mimesis* que entra o paradoxo da literatura, sua função utópica, e daí Barthes afirmar que da utopia da linguagem nasce a linguagem da utopia. A terceira força seria a “consciência” de que a literatura não pode substituir o real, pelo fato mesmo de a linguagem estar fadada ao fracasso, já que nunca poderá substituir diretamente uma coisa real. Sem falar que a própria linguagem se funda nessa impossibilidade de o significante representar o real.

Paradoxalmente, a literatura ambiciona recriar a realidade e, por isso, Barthes diz que ela é realista. Todavia é ao mesmo tempo irreal por desejar o impossível. A *Semiosis* é a força de organização da linguagem, sua capacidade de reordenar, dando novas dimensões ao signo, pelo processo de sua multidivisão – é a tentativa sisífrica de ser o que “deseja” ser (a realidade).

As três forças da literatura vão gerar o prazer do texto, contudo, Barthes conclui que se um texto é gerado no prazer, sua leitura também será prazerosa (2002, p. 9), o que nem sempre ocorre. O leitor de quem ele fala é o leitor ideal, portanto, o escritor não escreve para um leitor determinado, mas para um leitor hipotético. É a este (e não àquele) que ele busca incessantemente como “a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 2002, p. 9). Nesse jogo, há o encobrir/descobrir mencionado por José Paulo Paes (1997, p. 14), e pelo próprio Barthes, ao dizer que a sedução é “a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (2002, p. 16). Seria o jogo do *fort - da*, do qual fala Freud (1976), que está intimamente ligado à iniciação das noções de ordenação e de distância, as quais relacionou

---

<sup>7</sup> Muitos são os casos que ilustram essa relação. Para ficarmos somente no âmbito da literatura infantil, citamos, como exemplo, a obra *O homem que calculava* (1938), de Malba Tahan, pseudônimo de Júlio César de Mello e Souza (1895-1974).

com a assimilação da linguagem, apontando para o brincar como um acontecimento que engendra a realidade, o si mesmo e a palavra.

Nossos antecedentes teóricos têm o objetivo de prevenir o leitor sobre os perigos de concepções cristalizadas pelo senso comum a respeito de relações estabelecidas entre a infância e outras construções históricas, a exemplo da família. Esse cuidado promove um diálogo sempre atualizado com outras maneiras de ver a criança e a infância ligadas a diferentes enquadramentos metodológicos que estudam temáticas aparentemente estanques. Dentre elas, podemos situar algumas, tais como os elos entre literatura e infância, literatura infantil e escola, literatura infantil e poder, assim como a já mencionada relação entre infância, escola e ideologias.

Com base nesses argumentos, ao discutirmos sobre essas conexões, propomos um esclarecimento sobre possíveis entraves que, por vezes, acabam dificultando uma melhor compreensão da nossa temática central: a literatura infantil e suas manifestações relacionadas ao seu contexto histórico, mais especificamente, ao panorama do mercado editorial infantil brasileiro.

Um exemplo que pode justificar nossa precaução, mesmo que corramos o risco de parecer demasiado metódicos, é o recorrente lapso de atrelar à literatura infantil a imagem idílica da criança, como se fosse a única representação possível do infante na literatura – aspecto para qual o século XX contribuiu para a mudança, já no Pré-modernismo com Monteiro Lobato. Outro exemplo é considerar cultura infantil como uma unidade orgânica, sem nuances variadas, e não como conceito que assume diferentes contornos de acordo com a geografia, a etnia, a cultura entre outras. O mesmo equívoco ocorre com a definição de literatura infantil quando entendida somente como uma forma artística programática orientada aos mais jovens.

Em consonância com a linha de pensamento deste capítulo, a literatura infantil deve ser retomada em suas problematizações fundamentais. Isso quer dizer que até mesmo essa expressão pode ser contestada<sup>8</sup>, pois o que é tido como literatura infantil é um artefato elaborado por adultos, confeccionado, distribuído e vendido por eles, e que os favorece financeiramente, quase que de forma exclusiva, não tendo, geralmente, em nenhuma das etapas que antecedem a leitura, contato com a criança propriamente dita.

Relativamente à complicada delimitação do que é literatura infantil (que é um assunto da Teoria da Literatura), podemos afirmar com segurança o que torna um texto

---

<sup>8</sup> Apesar disso, fazemos uso da expressão neste trabalho – feitas as devidas observações em torno dela. Cf. CADEMARTORI, 1986; LAJOLO; ZILBERMAN, 2006.

literário literatura infantil? Podemos ser categóricos ao afirmar que um texto é infantil quando crianças o leem? Ou quando escrito para tal público? O alcance deste trabalho não tem a pretensão de responder a tais indagações. Tem antes a intenção de lançar questionamentos que abalem as convicções restritivas do que vem a ser a dita “literatura infantil”. A reflexão de Carlos Drummond de Andrade, tantas vezes citada em trabalhos sobre o tema, sintetiza algumas de nossas dúvidas:

O gênero “literatura infantil” tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? Qual o livro de aventuras, destinado a adultos, que não possa ser dado à criança, desde que vazado em linguagem simples e isento de matéria de escândalo? Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um ser à parte, estranho ao homem, e reclamando uma literatura também à parte? Ou será a literatura infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? (ANDRADE, 1964, p. 591).

As observações do poeta em torno da existência desse gênero nos orientam a uma reorganização de fundamentos sobre a especificidade da literatura infantil, questionando até nossa classificação como estudiosos dessa categoria. E mais uma vez a questão do poder perpassa nossa discussão, pois o enquadramento do que é considerado como literatura infantil é, muitas vezes, circunscrito de maneira arbitrária.

Para tentarmos conceituar literatura infantil não pretendemos ser prolixos, mas inevitavelmente o somos. Como afirmamos, a expressão em si já é um tanto contraditória e tentaremos examinar, neste espaço, algumas reflexões da Teoria da Literatura acerca da definição do termo<sup>9</sup>.

Dadas as tênues fronteiras que “determinam” o gênero, os apelos gráficos, como cores, grandes letras e ilustrações são características (não exclusivas ou inerentes) de tal arte. Essa questão do aspecto imagético é muito baseada na concepção freudiana de que a percepção visual é uma experiência com função ordenadora sobre as demais<sup>10</sup>.

Também o meio de circulação<sup>11</sup> pode caracterizar a literatura para crianças. Geralmente vinculada à instituição escolar (também espaço de leitores-consumidores), ela tem um forte apego com o meio pedagógico que muitas vezes lhe confere conteúdo escapista e/ou doutrinador. Em relação aos seus aspectos conteudísticos, geralmente encontramos a prosa

<sup>9</sup> Deixamos a exposição e a análise do conceito segundo o mercado para o último capítulo. Se o leitor preferir acompanhar este texto já tendo em mente as concepções de literatura infantil e juvenil, além da perspectiva de infância adotada neste trabalho, sugerimos a leitura das páginas 138-139.

<sup>10</sup> Cf. CADEMARTORI, 1986, p. 52-53.

<sup>11</sup> Cf. LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 13.

livre, sem maiores complexidades sintáticas e lexicais<sup>12</sup> e uma forte presença de um protagonista criança (comumente estereotipado).

Aliás, é até arbitrário o enquadramento de obras como *As aventuras de Robinson Crusóe* (1719) ou *As viagens de Gulliver* (1726) como literatura infantil. Obras que foram exaustivamente citadas para explicar que a literatura não direcionada às crianças pode ser tomada como literatura infantil, mesmo que envolva dimensões subjacentes complexas de elaboração que se distanciem do entendimento de crianças, como, por exemplo, a crítica que Swift faz ao panorama político da Inglaterra.

Com o surgimento de um público infantil, a necessidade de leituras apropriadas ao seu gosto fez com que algumas obras que saíam da tutela da igreja e da pedagogia fossem tomadas como adequadas. Tal necessidade ia ao encontro de obras que agradavam ao leitor infantil, casos de Swift e Defoe, já que a literatura utilizada nas escolas era voltada à formação de valores morais e religiosos, e, geralmente, contrapunham-se ao gosto infantil, sendo lidas, no mais das vezes, por obrigação, nos colégios.

Poderíamos descartar, de saída, a possibilidade de definir literatura infantil por uma intenção de especificidade de público por parte do autor. Há casos nos quais os livros “infantis” caem no gosto do leitor adulto, assim como casos no sentido inverso, nos quais o leitor mirim se apropria de leituras “adultas”.

Podemos elencar algumas obras que transitam nesse caminho mal definido e que se destacam, no mais das vezes, por serem obras de alta qualidade estética, tais como, além das já citadas no parágrafo anterior, *Moby Dick* (1851), de Herman Melville (1819-1891); *Os meninos da Rua Paulo* (1906), de Ferenc Molnár (1878-1952); *Flush* (1933), de Virginia Woolf (1882-1941); *Clarissa* (1933), de Érico Veríssimo (1905-1975); *Musashi* (lançado em série de 1935 a 1939, e em livro em 1971), de Eiji Yoshikawa (1892-1962), *O pequeno príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupèry (1900-1944) e mais uma infinidade de títulos.

Há, também, os livros que são escritos por crianças ou pré-adolescentes, como nos casos de Anne Frank (1929-1945), com seu famoso diário lançado em 1947, e de Zlata Filipovic (1980-), também com um “diário de guerra” em 1993. Nesses casos, existe a acolhida por parte do público adulto: mais um aspecto para dificultar mais ainda uma teoria da literatura infantil. E como se não bastassem as dificuldades, há a concepção consciente

---

<sup>12</sup> Não confundir com linguagem pobre, coloquial ou “infantilizada”. Vários autores, a partir de meados do século XX, passaram a incorporar à literatura infantil uma linguagem mais próxima à utilizada na composição de obras adultas, deixando de lado a tradição rebuscada que margeava a literatura de então.

de autoria para o segundo caso, no qual Zlata soube da probabilidade de seu livro ser impresso e passou a escrever no diário com essa percepção.

Outras possibilidades de teorização para o gênero esbarram nas mesmas limitações: ausência de bases seguras para uma fundamentação. Definições relativas à dicotomia “ficcionalidade x verossimilhança”, à linguagem literária, aos aspectos de conteúdo e forma, etc. compõem, na literatura infantil, o mesmo problema enfrentado pela Teoria da Literatura na sua tentativa de conceituação do objeto literário e descrevê-los seria repetir os impasses com os quais ela se depara.

## 2.1 O “sentimento da infância”, a escola e a criança

Para termos uma ideia do que vem a ser a diferença entre os conceitos de criança e infância, basta notar a possibilidade de haver uma criança “sem” infância, mas a inviabilidade de existir uma infância sem criança. Isto porque a criança é um ser completo com suas peculiaridades referentes aos campos social, psicológico e afetivo; enquanto a infância é uma maneira de ver a criança determinada histórica e culturalmente, não obstante os dois conceitos estejam imbricados e se complementem. Ou seja, embora desde a origem da humanidade logicamente tenha havido crianças, nem sempre existiu uma infância com nossa concepção moderna de entendê-la como etapa da vida.

Um dos primeiros estudos problematizadores a respeito da infância, ou pelo menos o primeiro a se destacar ao chamar atenção para esse deslize de pensar a infância como algo “natural”, foi o do historiador francês Philippe Ariès (1914-1984). Porém, o autor parte da análise da formação da infância moderna europeia e esquece que houve outras concepções que não a engendrada na modernidade.

Seriam as tribos indígenas antepassadas do Brasil desprovidas de um sentimento de infância? Os ritos de passagem não indicariam uma “consciência” sobre as etapas da vida? A preocupação dos jesuítas em trazer órfãos infantes de Portugal ao Brasil colonial para que fossem mediadores entre os curumins e a religião não pode ser um indício de consciência de infância?

A visão linear do desenvolvimento histórico, de Ariès, ganha um caráter ainda mais abstrato quando da sua transposição para outros contextos. É o caso de estudos que pretendem identificar o dasabrochar do sentimento de infância no Brasil do final do século XIX. Postulando que nessa época se estaria vivendo um processo semelhante ao que teria ocorrido na França do século XVII – que é onde e quando Ariès localiza o início de uma mudança mais definitiva com relação ao sentimento de infância – essas correspondências entre períodos históricos diferenciados partem da

arbitrariedade de que há um caminho pronto para se trilhar na História, e nele, uma defasagem de quase dois séculos a nos separar da realidade europeia.

Esses estudos não consideram que os sinais do desenvolvimento de um sentimento de infância, da forma como analisa Ariès, estiveram presentes no Brasil já no século XVI, quando os jesuítas desenvolveram a estratégia de sua catequese alicerçada na educação dos pequenos indígenas, e trouxeram crianças órfãs de Portugal para atuarem como mediadores nessa relação; ou então, na inovação dos colégios, com a *Ratio Studiorum*, o programa educacional jesuítico, que estabeleceu as classes separadas por idade e a introdução da disciplina. No século XIX, o que se vive no Brasil não são os ecos do passado europeu, mas as manifestações do grande impulso com relação à infância que representou o próprio século XIX, em todo o mundo ocidental, especialmente após a década de 1870. (KUHLMANN JR., 1998, p. 22).

Apesar de o estudo de Ariès ser de fundamental importância, ele apresenta a tendência de analisar a infância sob o aspecto evolutivo da história e desconsidera que existisse um sentimento de infância na Idade Média ou mesmo na Antiguidade (para o autor o marco zero é o século XVII). Na Grécia Antiga e no Império Romano, as crianças gozavam de cuidados diferenciados e de certa preocupação moral. Quanto à escrita, não se podia dizer que fosse acessível a todas e isso é um índice de que esse amadurecimento da noção de infância não necessariamente caminha de forma linear, apontando para a ideia moderna de infância, como propõe o estudo de Ariès.

Os filósofos gregos do período clássico deram, de forma quase unânime, importância singular à educação. Sabemos, por exemplo, que os sofistas foram educadores profissionais. Eles teorizaram sobre o sentido e o valor de educar, ainda que seus principais escritos não tenham chegado até nós. Entre eles, Antifonte diz, em um fragmento conservado, que a educação é o principal para os seres humanos e que quando se semeia em um corpo jovem uma nobre educação, esta floresce para sempre, com chuva ou sem chuva. (KOHAN, 2003, p. 25-26)

Neil Postman (1931-2003) chega a anunciar um futuro desaparecimento da infância, argumentando que isso já aconteceu na história durante a Idade Média, apoiando-se na mesma ideia de que fala Walter Omar Kohan (2003), a saber, a de que havia anteriormente um certo conceito das fases da vida, e já Platão dava “forma a um retrato específico da infância” (KOHAN, 2003, p. 27). Para Postman, no período medieval, houve um desaparecimento de noções que antes eram resguardadas da criança como a vergonha e a educação. Independente de o autor estar certo ou não, a possibilidade desse entendimento sobre a infância ter percorrido outros sentidos, ter sido montado ou desmontado, não é cogitada por Ariès em seu estudo – falta observada mais profundamente por Kuhlmann Jr.(1998).

Para Cambi e Olivieri, a transformação que se observa em relação à infância não é linear e ascendente, como a descreve Ariès. [...]

A visão linear do desenvolvimento histórico, de Ariès, ganha um caráter ainda mais abstrato quando da sua transposição para outros contextos.

[...]

O sentimento de infância não seria inexistente em tempos antigos ou na Idade Média. Em livro escrito pelos historiadores Pierre Riché e Daniele Alexandre-Bidon [...], fartamente ilustrado com pinturas e objetos, arrolam-se os mais variados testemunhos da existência de um sentimento da especificidade da infância naquela época. (KUHLMANN JR., 1998, p. 21-22)

Kuhlmann Jr. chama a atenção para o fato de que a história traçada por Ariès evidencia uma transformação sempre ocorrida das classes sociais mais elevadas às mais baixas, o que poderia promover uma visão excludente e “monolítica” (KUHLMANN JR, p. 23), e que não levava em conta a problematização das fontes.

Mesmo com todas as críticas, algumas reconhecidas e revisadas pelo próprio Ariès, seu trabalho é de grande importância para um conhecimento da história da infância e dele extraímos muitas informações úteis ao presente estudo.

As definições corriqueiras sobre o que é infância e sobre o que é ser criança escondem uma forma naturalizada e simplista de encarar a temática. São respostas (institucionalizadas ou não, do senso comum ou não) que não observam as relações entre suas formulações e as ideologias coetâneas.

As conclusões gerais acerca do que é a criança têm o adulto, principalmente, como o ser referencial e excluem a ideia do indivíduo infantil como um ser atuante na sociedade. Observada essa ressalva, pode ser de grande importância para a compreensão do que é a infância e a criança, que esta seja engajada nas postulações sobre o assunto, gerando sentidos do seu próprio ponto de vista. A partir dessa observação pode-se inferir uma nova leva de apreciações sobre o modo de ser e estar no e do mundo pueril.

A criança como sujeito social assume uma condição de agente na sociedade e, portanto, deve abandonar o estigma de “receptáculo de papéis e funções”. É a aquisição de um “papel ativo na definição de sua própria condição” (COHN, 2005, p. 21), deixando de ser – sob essa nova ótica – incompleta e ainda em formação, adquirindo plenitude enquanto ser humano.

Mesmo submissa, sob vários aspectos, ao adulto, a criança tem importante relevo na constituição das relações sociais em que se insere (tanto em âmbitos institucionais formais como escolas e orfanatos, quanto em não formais como na rua e na família), possuindo, assim, relativa autonomia<sup>13</sup> face ao próprio adulto. Essa “margem de manobra”, que é inerente ao sistema em que a criança se integra, percorre algumas possibilidades e restrições de atuação dela.

---

<sup>13</sup> Cf. COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

A autonomia das crianças é relativa e os sentidos que elaboram partem de um mesmo sistema simbólico compartilhado com os adultos. As diferentes culturas infantis não devem reafirmar a ruptura com o mundo adulto, mas sim, abranger certo modo particular à criança de identificar e elaborar os sentidos a partir de um sistema simbólico (compartilhado com o adulto). Mesmo com a criança como produtora de cultura, não se deve creditar ao universo infantil toda a autonomia dessa produção, pois sua simbologia transcende-o, uma vez que o universo simbólico infantil também é permeado pelo do adulto.

O conceito fundamental de infância envolve o formato dessa fase humana, moldada por forças sociais, culturais, políticas, biológicas e econômicas que agem sobre ela. Isso é relevante, visto que grandes psicólogos infantis equivocaram-se ao pensar que o desenvolvimento da criança era moldado somente por forças biológicas<sup>14</sup>.

Assim, os estudos contemporâneos que envolvem a infância tendem a englobar tanto as dimensões biológica e psicológica quanto a sócio-histórica, para empreenderem análises mais amplas e seguras sobre seus objetos de estudo. A criança, nesse cenário epistemológico, deve ser concebida por uma compreensão que lhe permita existir em sua peculiaridade contextualizada, deve ser considerada dentro dos parâmetros que regulam as concepções de infância sob uma perspectiva interdisciplinar, que enceta uma noção de criança e de infâncias diferente das erigidas pelo senso comum, que tendem a simplificar, negativamente, elaborações complexas de ser e estar no mundo, reduzindo um vasto leque de características que são relevantes para a descrição dessa idade da vida.

Podemos afirmar com segurança que a história social da infância moderna é indissociável das histórias específicas da família e da escola, como o atesta o citado estudo feito por Philippe Ariès, em 1960, que acabou sintetizado, na edição brasileira, *História social da criança e da família* (1981). Vários de seus registros históricos apontam para uma relação bastante estreita entre infância, escola, família e ideologia.

Conclusão que, apesar de parecer óbvia, pode ser problematizada, se remontarmos aos primórdios das fundações dos colégios e da própria concepção de infância moderna. Afinal, no princípio dessa história, nem mesmo as etapas da vida eram visualizadas com clareza, resultando daí uma vasta mistura entre as idades nestes locais.

---

<sup>14</sup> Para alguns teóricos, principalmente da corrente de psicologia americana (a que mais demorou a reconhecer os estudos de Piaget), o pensamento piagetiano é um exemplo desse equívoco, pois segundo eles, sua abordagem é escorregadia cientificamente, não-histórica e socialmente fora de um contexto bem delineado (STEINBERG; KINCHELOE, 2004. p. 12). Mas a contribuição de Piaget é uma grande herança para a teoria do desenvolvimento e até hoje é aplicada para o entendimento do processo cognitivo.

Até por volta do século XV, ainda vemos as sistematizações nos colégios inspirando-se nas mesmas bases que orientavam o convívio fora deles, com a não diferenciação das idades da vida.

Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes. (ARIÈS, 1981, p. 156)

Estudos posteriores ao do historiador francês apontam para o fato de que a não separação das idades na escola não necessariamente atesta a falta de consciência ou de sentimento de infância. Talvez não se sentisse a necessidade de uma estratificação formalizada das etapas da vida por conta de a organização social da época não exigir uma sistematização mais rigorosa para seu andamento natural. Mas, essa exigência surge depois, e com ela um tipo de especialização que repercutiria excessivamente nas escolas até à contemporaneidade: a disciplina.

Nas escolas do século XVII, os alunos também estavam aglomerados e o professor chamava um deles por alguns minutos, ensinava-lhe algo, mandava-o de volta, chamava outro, etc. Um ensino coletivo dado simultaneamente a todos os alunos implica uma distribuição espacial. A disciplina é, antes de tudo, a análise do espaço. É a individualização pelo espaço, a inserção dos corpos em um espaço individualizado, classificatório, combinatório (FOUCAULT, 2006a, p. 106).

Observamos que ligada à sistematização da escola temos a disciplina, que resulta na manipulação do espaço físico onde se dispõem os alunos. Portanto, o gerenciamento da ambiência concreta é ainda uma consequência da disciplina a qual, conforme comenta Foucault, é concomitantemente a disciplina do espaço.

Segundo Ariès (1981, p. 172), a preocupação com a divisão do público escolar teve sua origem no início do século XV, e separavam-se os grupos de acordo com sua capacidade e não pela faixa etária. Contudo, esses diversos grupos coabitavam numa mesma sala e não havia ainda a divisão por classes ou séries bem definidas como conhecemos atualmente. Com efeito, podemos acreditar que as várias idades conviviam em um mesmo espaço destinado ao ensino e que as escolas não foram criadas especificamente para as crianças, como o próprio Ariès o atesta ao informar sobre a mistura das etapas da vida nos ambientes de ensino.

A diferenciação da infância como categoria se interconecta à organização do sistema de ensino. Vemos que paralelamente ao surgimento da infância moderna, amadurecia a rigidez na ideia de que era preciso conduzir a criança no sentido de habilitá-la como ser humano moral e intelectualmente completo, ideia que, como nos mostram os gregos, não era novidade.

De acordo com Ariès, esse sentimento de preocupação com a formação da criança emergiu como uma oposição ao que ele chama de “primeiro sentimento de infância”, que foi por ele chamado de *mignotage* ou “paparicação”.

É entre os moralistas e os educadores do século XVII que vemos formar-se esse outro sentimento da infância [...] que inspirou toda a educação até o século XX, tanto na cidade como no campo, na burguesia como no povo. O apego à infância e à sua particularidade não se exprimia mais através da distração e da brincadeira, mas através do interesse psicológico e da preocupação moral [...].

O primeiro sentimento da infância – caracterizado pela “paparicação” – surgiu no meio familiar, na companhia das criancinhas pequenas. O segundo, ao contrário, proveio de uma fonte exterior à família: dos eclesiásticos ou dos homens da lei, raros até o século XVI, e de um maior número de moralistas no século XVII, preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes (ARIÈS, 1981, p. 162-163)

Essa preocupação com a criança iria desembocar paulatinamente na percepção das diferenciações das idades da vida. Os responsáveis pelo sistema de ensino viam a necessidade de separar também os alunos por meio da faixa-etária e grau de conhecimento. Isso porque havia muitos casos de abuso por parte de alunos mais velhos em relação aos mais novos, e por isso também cresceram sobremaneira a vigilância, a denúncia interna e o castigo corporal.

Esse recurso punitivo foi perdendo a eficácia, porém, mesmo acompanhando as mudanças que ocorriam do século XVIII ao XIX, não foi extinto completamente, e até na contemporaneidade, sabemos que em alguns países da Europa ainda são permitidos os castigos corporais nas escolas.

No fim do século XVIII e começo do XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai-se extinguindo. Nessa transformação, misturaram-se dois processos. Não tiveram nem a mesma cronologia nem as mesmas razões de ser. De um lado, a supressão do espetáculo punitivo. O cerimonial da pena vai sendo obliterado e passa a ser apenas um novo ato de procedimento ou de administração (FOUCAULT, 2007, p. 12).

Apesar de as palavras de Foucault se referirem ao “código penal”, elas adéquam-se à pena aplicada na escola, que não chegava a ser uma pena “pública”, pois ocorria dentro dos limites da instituição, porém, não era uma punição privada, já que era aberta aos outros alunos e servia de exemplo para os que a assistiam. Essa prática foi perdendo espaço nas escolas muito lentamente e a disciplina ganhou novo acabamento com a implementação de

um sistema de aprovação e reprovação. A punição se dava com a não ascensão do aluno a um nível mais elevado de estudo, até chegarmos aos métodos de avaliação modernos como os conhecemos. A palmatória se transformou em notas, em conceitos de reprovação.

No entanto, como pudemos antever pelas réplicas aos estudos de Ariès, no tocante à afirmação de que não havia um sentimento de infância na Idade Média, os textos da antiguidade indicam uma falha no estudo do historiador francês, assim como a revisão sobre a temática revela que o sentimento de “paparicação” já existia.

Em um primeiro momento, a escola era fundamentada nas orientações religiosas de uma vida, ou pelo menos parte dela, voltada para a formação monástica. Posteriormente, com a laicização do ensino e a expulsão dos religiosos de seu comando, ela passa a integrar-se como uma necessidade aos princípios das ideologias que se formavam na Europa. Ou seja, à medida que a infância conquistava um lugar mais definido em relação à família e à organização social, a escola concentrava os impulsos subjacentes ideológicos que culminariam na institucionalização da criança como base e preocupação do Estado. Assim, vemos os meios pelos quais a escola veio a se estabelecer como local legitimado para orientar a criança conforme seus preceitos.

A partir da concentração da escola como local de formação das crianças, novas preocupações passaram a dividir o pensamento acerca dos mais jovens, desencadeando uma série de medidas que regulavam a maneira de conduzir suas vidas sob a justificativa das necessidades da ordem social que se instalava.

Orientados pela Ilustração e impulsionados pela Revolução Francesa e a Revolução Industrial, os paradigmas que balizavam a formação da infância procuraram se voltar para uma escola que atendesse a demanda que o capitalismo primário exigia para sua sustentação. As bases do caminho para uma vida escolar cada vez mais sistematizada e rigidamente disciplinada estavam lançadas. E, provavelmente, esse trajeto se deu, *grosso modo*, de maneira unidirecional até chegar ao sistema de ensino como o conhecemos hoje.

Se o atual panorama traz a criança para o centro do palco de vários estudos em diferentes áreas, é preciso também analisar os motivos e os percursos com os quais essa notoriedade se relacionou, levando-se em conta a importância de uma abordagem interdisciplinar para a minimização de lacunas na compreensão do que é infância e do que é ser criança. Hoje conhecemos a diferenciação entre a antropologia da criança e a infância, pois a infância é uma maneira de ver a criança, uma construção histórica e social, como deixou clara a contribuição de Ariès para essa visão.

Dentre os fatores que podem influenciar a infância, tem destaque, em nossa pesquisa, o econômico: as crianças de baixo poder aquisitivo estão mais sujeitas a um decréscimo do tempo de desfrute da infância, enquanto as da elite têm a infância, assim como a adolescência, prolongadas. Isso sugere que pode haver várias infâncias em um mesmo contexto histórico, noção que Ariès não concebe. A ideia de desfrutar a infância também está ligada a uma concepção moderna dessa fase, que passa a vê-la como um direito do homem e cria uma série de legislações que buscam assegurar condições básicas para um desenvolvimento pueril saudável.

Brinquedos, roupas, objetos destinados ao infante inserem-no socialmente e tornam-se motivos de relações sociais. Podemos observar isso já na Idade Média, porém, conjecturamos que tal singularidade parece ser anterior ao período, pois mesmo em comunidades “primitivas” há certos adereços específicos dos adultos e outros das crianças, que funcionam como “marcas” de ritos de passagem.

Acompanhamos a evolução do *putto*, do retrato da criança, até mesmo da criança morta em pequena. Essa evolução terminou por dar à criança, à criancinha pequena – ao menos onde esse sentimento aflorava, ou seja, nas camadas superiores da sociedade dos séculos XVI e XVII – um traje especial que a distinguia dos adultos. Essa especialização do traje das crianças, e sobretudo dos meninos pequenos, numa sociedade em que as formas exteriores e o traje tinham uma importância muito grande, é uma prova da mudança ocorrida na atitude com relação às crianças[...] (ARIÈS, 1981, p. 157).

Apesar do equívoco de Ariès quanto ao “sentimento de infância”, ele nota que os artefatos destinados a uma determinada faixa etária trazem marcas específicas. Hoje sabemos que eles podem também funcionar como mediadores entre os jovens – como o demonstraremos mais adiante em outro capítulo. Mas, quando vemos os aparelhos do sistema social envolvidos para orientar o consumo das crianças e sua maneira de existir, vemos também motivos para grandes preocupações, principalmente quando o consumo dos objetos passa a ser uma afirmação psicológica e o centro das relações da criança com o mundo. Nesse sentido, a escola pode ser tomada como um agente intermediário entre o consumo de livros e a criança, e isso merecerá nossa atenção no espaço adequado deste trabalho.

## 2.2 Os precursores

As primeiras manifestações escritas que são tidas como literatura infantil ocidental são também transcrições de tradições orais muito antigas que transcendem geográfica e culturalmente os limites do Ocidente.

É disseminado o conhecimento sobre a importância de nomes como os de Jean de La Fontaine (1621-1695), Charles Perrault (1628-1703), François de Salignac Fénelon (1651-1715), Daniel Defoe (1660-1731), Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), os irmãos Grimm, Hans-Christian Andersen (1805-1875), e Charles Dickens (1812-1870) como alguns dos ancestrais da literatura infantil. É consenso também que o panorama de ascensão burguesa, assim como a própria individuação da criança, foram fatores que favoreceram o surgimento de uma literatura infantil na Europa e a ela deram suporte, mais precisamente na França e na Inglaterra.

Nestes dois países culminaram duas consequências do capitalismo ainda embrionário que foram fundamentais para a origem do gênero como o conhecemos hoje: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Na Alemanha, com o trabalho dos irmãos Grimm, a literatura infantil incorporou definitivamente o maravilhoso dos contos populares e passou a integrar um projeto do Romantismo que se voltava para as questões nacionais, com a pesquisa de narrativas tradicionais e com elementos do folclore alemão (posteriormente, viu-se que várias dessas narrativas tradicionais derivavam de fontes comuns primordiais<sup>15</sup>, até onde se sabe, indo-europeias).

O século XIX trouxe grandes nomes para a literatura infantil, e talvez os mais expressivos sejam os irmãos Grimm e Hans Christian Andersen.

Os irmãos Grimm – Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) – foram estudiosos, pesquisadores, que em 1880, viajaram por toda a Alemanha conversando com o povo, levantando suas lendas e sua linguagem e recolhendo um farto material oral. Em 1812 e 1814, foram publicados os volumes das Fábulas para crianças e para famílias. Essa obra se tornou a referência de todas as coletâneas do gênero que viriam depois e, a partir dela, a fábula passou a ser reconhecida como um conceituado gênero literário. Hoje esses contos são publicados com o título de Contos de Grimm. Contos como “A Bela Adormecida”, “O Príncipe Sapo”, “A Gata Borralheira” e “Branca de Neve” imortalizaram os nomes desses dois escritores no panteão dos escritores da literatura destinada à crianças. Hans Christian Andersen, escritor dinamarquês, é indubitavelmente o mais sensível e delicado escritor do gênero. Em seu estilo está sempre presente a magia, que só a poesia pode comunicar, regada de suave e contagiante ternura. O Patinho Feio, O caracol e a rosa, O pinheirinho, O rouxinol, A sereiazinha, O Soldadinho de Chumbo, A roupa nova do Imperador, Sapatinhos vermelhos, A pequena vendedora de fósforos são alguns exemplos de contos deixados por ele, publicados entre os anos de 1837 e 1874. São 156 contos e “histórias ligeiras”, como ele próprio denomina. (MORAIS, 2010. Não paginado).

Andersen é um dos maiores (senão o maior) escritores que a literatura infantil já teve. Sua obra ultrapassa todas as intenções da formação moralista e do didatismo dos

---

<sup>15</sup> Cf. CADEMARTORI, 1986, p. 33; COELHO, 2000, p. 109.

pedagogos. A Medalha Hans Christian Andersen, que seria o equivalente ao prêmio Nobel, dá a dimensão do seu significado para o gênero.

O mesmo século XIX foi profícuo em revelar autores que, no momento da criação ou posteriormente, foram assimilados pelo público infanto-juvenil. Nomes como Carlos Lorenzini – Collodi (As aventuras de Pinóquio), Edmundo de Amicis (Coração), Charles Dickens (Oliver Twist), Matthew Barrie (Peter Pan), Lewis Carrol (Alice no País das Maravilhas), Mark Twain (As aventuras de Tom Sawyer, As aventuras de Huckleberry Finn), Fenimore Cooper (O último dos Moicanos), Lyman Frank Baum (O mágico de Oz), Júlio Verne (A volta ao mundo em oitenta dias, Vinte mil léguas submarinas), Alexander Pushkin (A filha do capitão) e outros, destacaram-se juntos aos de Grimm e ao de Andersen, fortalecendo o gênero como produção literária de qualidade.

A profusão de títulos e de autores estava articulada ao surgimento de um público leitor oriundo das escolas. Conseqüentemente, o passo fundamental para a formação de um mercado editorial infantil também já podia ser pensado.

O mercado editorial também se modifica em relação a esse “novo gênero” e dá espaço para publicações voltadas para o público infantil. Escritores como Astrid Lindgren (Bibi Meia-Longa, Novas aventuras de Bibi Meia-Longa), Louis Pergaud (A guerra dos botões), Juan Ramón Jiménez (Platero e eu), Charles Kingsley (Os meninos aquáticos), Maurice Druon (O menino do dedo verde), Antoine Exupéry (O Pequeno Príncipe), Ferenc Molnár (Os meninos da Rua Paulo), Claude Marceau (Menino-sem-alma), Jan Terlouw (Sete desafios para ser rei) firmaram a literatura infanto-juvenil por todo o mundo. (MORAIS, 2010. Não paginado)

No continente europeu, logo se impôs um regime escolar mais sistematizado, no qual a demanda escolar abriria uma lacuna prontamente preenchida por uma literatura específica para tal público. É ainda nessa conjuntura que a escola acaba ganhando mais força por fatores, que se impunham rapidamente, resultantes das necessidades da burguesia.

Ao passo que as crianças eram assimiladas ao mercado de trabalho, por serem mão de obra mais barata, geravam o desconforto social do desemprego dos chefes de famílias. Os riscos de sublevações iminentes, assim como a essencial manutenção de condições mínimas necessárias para a subsistência do trabalhador, fizeram com que as escolas deixassem de ser uma escolha das famílias e se tornassem uma necessidade, e depois uma obrigação. A instituição escolar acabou tornando-se fundamental para a sustentação do sistema capitalista, como o atesta a responsabilidade assumida pelo estado diante da questão (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p.17-18).

Nesse contexto, a literatura infantil adquiria a condição de arte, com produções que apresentavam cada vez mais requisitos que a estética literária exigia no período.

Entretanto, é notório o estigma que insistia em rondar o gênero e podemos ilustrá-lo com a atribuição, por parte de Perrault, da autoria de uma de suas obras, *Os Contos da mamãe Gansa*, a seu filho, Pierre Darmancourt. Como se houvesse ainda um pudor de fazer literatura para crianças (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 15).

Com novos nomes somando-se ao de Perrault e com o sucesso de recepção que as obras suscitaram, a literatura infantil se edificava e ganhava espaço dentre uma população de leitores que tendia a aumentar, devido à ampliação do sistema educacional.

Lajolo e Zilberman (2006), em seu livro sobre a formação da literatura infantil brasileira, afirmam que a relação entre literatura infantil e escola ocorre a partir da Revolução Industrial, quando o público pôde ser considerado relevante, quantitativamente falando.

Os laços entre a literatura e a escola começam desde este ponto: a habilitação da criança para o consumo de obras impressas. Isto aciona um circuito que coloca a literatura, de um lado, como intermediária entre a criança e a sociedade de consumo que se impõe aos poucos; e, de outro lado, como caudatária da ação da escola, a quem cabe promover e estimular como condição de viabilizar sua própria circulação. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p.18).

As autoras estão corretas se se referem ao âmbito de uma literatura infantil caracterizada por uma circulação mais encorpada e também se entendem a escola com o perfil moderno de sistematização por classe e faixa etária. Entretanto, se considerarmos os vínculos entre literatura e pedagogia em termos mais amplos, veremos que sua tendência didática vem de longa data, mesmo que a literatura infantil ainda não circulasse em números significativos. A afirmação das autoras parece ser categórica, além de excluir a possibilidade de uma história adjacente: a daquelas crianças que ficaram à margem de uma escolarização formal, mas que se alfabetizavam fora das instituições legitimadas, fato corriqueiro na época, no Brasil, sobretudo.

Os primeiros textos utilizados nas escolas eram selecionados e até mesmo elaborados por pedagogos e religiosos. Traziam marcas do didatismo doutrinador que revestia a concepção de educação de uma época. Não se podiam esperar textos estritamente literários que fossem adequados aos objetivos da escola de então.

Do grande elenco de obras publicadas no século XVIII, poucas permaneceram, porque então era flagrante o pacto com as instituições envolvidas com a educação da criança. Mas, ao sucesso dos contos de fadas de Perrault, somou-se o das adaptações de romances de aventuras, como os já clássicos *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, autores que asseguraram a assiduidade de criação e consumo das obras.

O século XIX inicia-se pela repetição dos caminhos bem-sucedidos: os irmãos Grimm, em 1812, editam a coleção de contos de fadas que, dado o êxito obtido, converte-se, de certo modo, em sinônimo de literatura para crianças. A partir de

então, esta define com maior segurança os tipos de livros que agradam mais aos pequenos leitores e determina melhor suas principais linhas de ação: em primeiro lugar, a predileção por histórias fantásticas, modelo adotado sucessivamente por Hans Christian Andersen, nos seus *Contos* (1833), Lewis Carroll, em *Alice no país das maravilhas* (1863), Collodi, em *Pinóquio* (1883), e James Barrie, em *Peter Pan* (1911), entre os mais célebres. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 20).

Lewis Carroll (1832-1898), com *Alice no país das maravilhas*, dá um novo *status* à literatura infantil. Sua obra vinha cheia de riquezas de significações, numa verdadeira explosão de polifonia na linguagem literária.

Muito se falou sobre a vida e a obra de Lewis Carroll, assinalando-se desde acusações de pedofilia ao autor, até relações entre o enredo e descrições de sensações de uso de certas drogas como o LSD.

O fato é que, ao fazermos uma análise do texto, observamos aspectos que ultrapassam a concepção de que fazer arte para crianças é fazer arte menor. Nesse sentido, vemos que a literatura infantil enfrenta problemas desde seu surgimento, pois logo foi encarada como mercadoria. Essa mercadoria possuía conteúdo e forma pré-estabelecidos, com função doutrinadora e geralmente com conteúdo escapista.

Traços como os citados não condenam a literatura infantil a uma condição de “prima pobre” no universo das letras e podemos observar isso na obra de Carroll, que se tornou clássica e tem suscitado interesse crescente por parte da crítica convencional.



Alice Lidell, fotografada por Lewis Carroll, foi uma inspiração para a obra do autor.

(Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Lewis\\_Carroll](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll))

No texto de Carroll, é curioso notar que o crescente interesse da crítica pela obra como literatura adulta faz com que o livro siga um caminho oposto ao de obras como as de Defoe e de Swift, em que os textos surgiram como literatura adulta e caíram no gosto do público infantil.

A transgressão aos moldes limitadores da literatura infantil é um dos pontos mais fortes e marcantes do livro. E, apesar de o maravilhoso ser recurso rotineiro nas obras destinadas à infância, não aparece no texto com o mesmo enfoque de obras encontradas anteriormente. A narrativa de Carroll subverte a ordem regente da realidade e alça a fantasia a um estado de pura possibilidade, condição à qual podemos associar a própria potencialidade do signo literário. Por esta razão, *Alice no país das maravilhas* é uma obra que amplifica a polifonia do signo literário. Ela difere da literatura infantil até então produzida, porque a presença do maravilhoso não se faz com um sentido moral subjacente ou com qualquer motivo utilitário, mas somente pela excelência da realização artística em si.

Sentimos o tom de transgressão já no início da narrativa, no qual questionamentos sobre a função do livro se dão com teor desafiador sobre a sua unanimidade didático-pedagógica (notemos que Alice fala de um livro sem figuras nem diálogos). Vemos também uma infância transgressora que desafia a castração adulta fazendo indagações e com ações autônomas, enfim, uma leitura *sui generis* de Carroll sobre uma infância na segunda metade do século XIX.

Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado de sua irmã, sem nada para fazer, à beira do riacho. Por uma ou duas vezes tinha dado uma olhadela no livro que sua irmã estava lendo, mas ali não havia gravuras nem conversas. Então, Alice pensou consigo mesma:

- E para que serve um livro sem gravuras nem conversas? (CARROLL, 2005, p. 15)

Dizemos que a visão de Carroll é previsora pelo fato de, na contemporaneidade, a independência da criança em relação aos adultos ter se tornado um dos pontos mais discutidos junto aos profissionais da área publicitária. No princípio da obra, vemos a autonomia de Alice ao se recusar a pedir informações a adultos: se preciso fosse, ela poderia descobrir tudo sozinha: “Não, é melhor eu não perguntar nada. Talvez eu veja o nome escrito em algum lugar.” (CARROLL, 2005, p. 17)

Observamos também que, na visão da protagonista, quem sentirá falta dela será sua gatinha Dinah; e é também quem ela gostaria de ter por perto. Relacionamos a empatia infantil ao animal: o *in-fante* (aquele que não fala) familiariza-se com o animal (também não-falante). Em nenhum momento deste capítulo Alice refere-se a um adulto.

- Acho que Dinah vai sentir minha falta hoje à noite...  
Dinah era a gatinha dela.
- Espero que lembrem de dar a ela um pires de leite na hora do chá. Ah, Dinah, minha querida! Eu queria tanto que você estivesse aqui comigo... Sabe, não existem ratos no ar, mas você poderia pegar um morcego, que é muito parecido com rato. Mas será que gatos comem morcegos?
- A essa altura Alice começou a ficar com muito sono, e começou a dizer coisas, como se estivesse sonhando:
- Será que gatos comem morcegos? Será que gatos comem morcegos?
- E às vezes:
- Será que morcegos comem gatos? (CARROLL, 2005, p. 17-18)

Abrimos parênteses para um quesito que as traduções para o português não podem abranger: a perda de certos elementos criados a partir da língua inglesa e que não são mantidos ao serem vertidos ao nosso idioma. Em termos como “gatos”, “comem” e “morcegos” (respectivamente “cat”, “eat” e “bat” em inglês), notamos que a “intenção” do autor é de jogo de palavras. Foneticamente tem valor significativo em versão inglesa, já que na reprodução da frase o som assemelha-se ao “tic-tac” do relógio, algo muito monótono e que precede o adormecer de Alice.

Alice, ao se dar conselhos e geralmente transgredi-los, representa a natural curiosidade da criança ao se deparar com conflitos e experiências novas. Também significa a capacidade de assimilar o inusitado com mais facilidade em relação aos adultos. Quando Alice vê o Coelho Branco a falar, ela reage com naturalidade em vez de assustar-se. A protagonista só vai perceber algo de estranho no coelho, quando este tira o relógio do bolso do colete para consultá-lo – objeto e ação que denotam comportamento adulto e estranho a Alice.

De acordo com Ana Maria Machado (2001, p. 199), Lewis Carroll é o “fundador da literatura infantil de verdade, aquela que não fica querendo ensinar nada nem dar aulinha, mas faz questão de ser uma exploração da linguagem, matéria-prima de toda obra literária de qualidade”.

O entrave da tradução desfavorece a linguagem inventiva tal e qual foi concebida em inglês, o que impõe sérias dificuldades à tradução para outros idiomas, diminuindo a fruição da obra sob esse aspecto. Nelly Novaes Coelho (1981, p.315), também comenta essa impossibilidade da tradução, mas alega que o inusitado nas situações da narrativa são os atrativos que explicam o sucesso da obra em outros idiomas, mesmo que essa dimensão linguística não seja completamente absorvida nas traduções.

Em nossa avaliação, a obra de Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodson, intui a complexidade que enriquece um texto literário. Sendo ela direcionada a adultos ou a crianças, suas qualidades intrínsecas lhe concedem *status* de arte maior, independente das variadas interpretações que faz nascer – o que a reafirma ainda mais como

obra de grande riqueza textual – e dos possíveis problemas de enquadramento e de traços delimitadores da arte literária das crianças.

Como vimos, a literatura infantil demonstrava questionar cada vez mais a razão da adjetivação na expressão que a classifica. Os desdobramentos de experiências, como a de Lewis Carroll, vão repercutir veementemente na produção literária que toma como base o princípio de que a arte não cogita delimitação de faixa etária para ser feita com qualidade.

### **2.3 A literatura infantil no Brasil**

Apesar de seguirmos um paradigma de trabalhos que listam a história da literatura infantil brasileira cronologicamente, procuramos contar uma história, se não paralela, ao menos questionadora, que nos permitisse indagar o porquê de não ser outra a história contada nesses trabalhos. Geralmente, deparamo-nos com a repetição dessa trajetória da literatura infantil, então, tencionamos contá-la sob o viés de uma história adjacente que se revela através das entrelinhas da história.

Como sabemos da importância da História para nossas argumentações, não nos omitimos de relatá-la, porém sob contornos mais amplos e quase nunca abordados nos trabalhos, por nós consultados, que se referem à Literatura; como se a esta não pudesse se ligar, por exemplo, à história da escravidão ou à da escolarização no Brasil.

Mantendo esse enfoque, percebemos que a formação de uma literatura infantil brasileira não se distanciaria dos ditames pedagógico-ideológicos que caracterizaram o gênero no estágio embrionário na Europa. No Brasil, o início da arte literária para jovens seguia o paradigma da estrangeira: eixos temáticos que englobavam os motivos da tradição oral, como o folclore e os contos de fadas, os motivos religiosos e os nacionalistas, as traduções e as adaptações.

Mais tarde, os temas religiosos e os da literatura oral ocidental perderam espaço e deram lugar aos de força local. Nesse momento, a literatura infantil já contava como elemento para o reconhecimento de uma identidade nacional e os motes de cores nativas que enfatizavam as qualidades do povo e da terra eram o tom que ornava a arte literária dirigida às crianças na época. Estamos nos referindo ao período de 1808, com a chegada da família real ao Brasil, até 1920, quando os ares dessa literatura começam a mudar.

De início, conforme dissemos, a literatura voltada ao infante brasileiro preconizava a catequese de curumins e a formação católica dos filhos dos colonizadores. Após a prevalência da publicação de biografias de santos e de textos bíblicos, o que surgia de

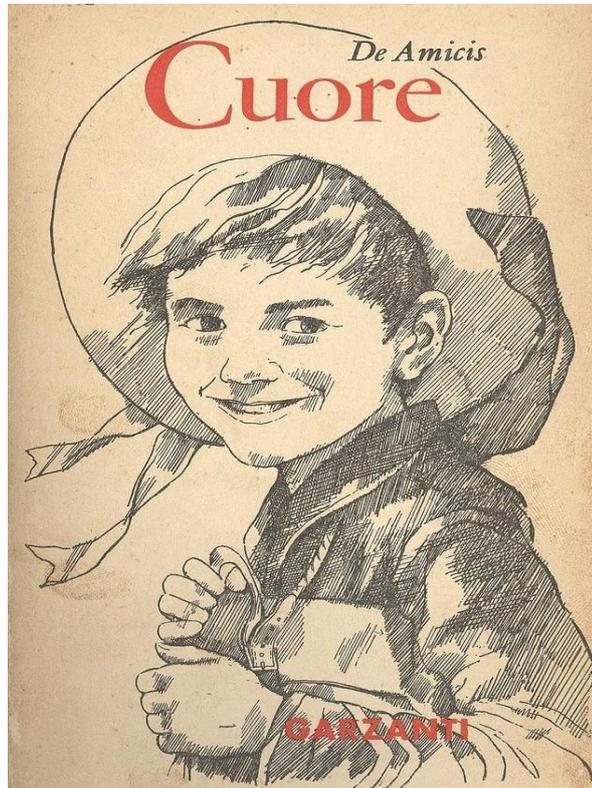
ordem laica não chegava a se desviar como assunto profano. Somente em 1808, com a Imprensa Régia, é que se publica uma tradução de *As aventuras pasmosas do Barão de Munkausen* [sic] (1808) e, de José Saturnino da Costa Pereira (1778-1852), *Leitura para meninos, contendo uma coleção de histórias morais relativas aos defeitos ordinários às idades tenras, e um diálogo sobre geografia, cronologia, história de Portugal e história natural* (1818), cujo título prescinde de qualquer explicação acerca de seu didatismo. Após essas publicações não temos registro de outras obras para crianças e somente em 1848 surge uma nova edição das *Aventuras do Barão de Münchhausen*. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2006, p. 23-24).

As publicações eram escassas e constituíam-se principalmente de traduções de obras estrangeiras clássicas como *As aventuras de Robinson Crusóé*, *As viagens de Gulliver*, *Dom Quixote*, lançadas, aqui, respectivamente, em 1885, 1888 e 1891. Nesse sentido, vemos como, com o advento do capitalismo, a modernidade já estreitava as fronteiras entre as culturas. Apesar de não poder ser considerado como um mercado unificado, o consumo de livros se dava de um eixo transcontinental e unilateral, com as obras partindo do “centro” (Europa) para a “periferia” (Brasil). Claro que não podemos relevar as proporções, mas já havia uma penetração no cenário brasileiro das obras estrangeiras que poderia ser um prenúncio do poder que o mercado editorial alcançaria futuramente.

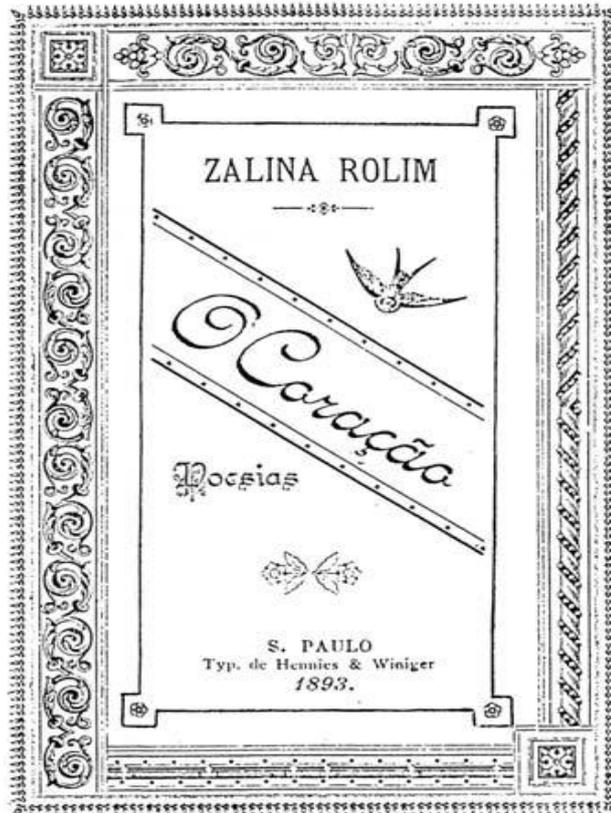
Em meio ao maior número de traduções de textos estrangeiros, surgiam também obras que incorporavam elementos indígenas e africanos como os livros de Figueiredo Pimentel (1869-1914): *Contos da carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* e *Histórias da baratinha*, ambas de 1896.

Nestas obras, mais importante do que a literatura em si é a divulgação de valores religiosos e relativos à ordem e à família, herança de uma educação jesuítica que repercutiu até à modernidade. A atuação dos jesuítas era voltada para a formação religiosa, portanto as leituras obrigatórias eram, igualmente, de ordem dogmática, com as histórias sobre as vidas dos santos e as passagens bíblicas tendo exclusividade. Esse tipo de literatura infantil sofreu grande influência de obras como *Le tour de la France par deux enfants* (1877), de Augustine Fouillée (1833-1923), livro escrito sob o pseudônimo de Giordano Bruno, e *Cuore* (1886), de Edmondo de Amicis (1846-1908). Tais narrativas iriam ressaltar os valores pátrios de suas respectivas nações, França e Itália, então suas traduções brasileiras sofriam adaptações para o nosso público e inspiraram outras obras seguindo a mesma fórmula que enaltecia a pátria, as riquezas naturais, as virtudes e características do povo, os valores familiares e religiosos do Brasil.

Os elementos visuais mostraram-se como uma preocupação desde o início da literatura infantil, haja vista as ilustrações e as capas dos livros para crianças serem aspectos de destaque. Observemos as duas imagens a seguir para algumas considerações sobre a dimensão visual na obra literária infantil.



Capa original da primeira edição italiana de 1886.  
(Fonte: [http://it.wikipedia.org/wiki/Cuore\\_%28romanzo%29](http://it.wikipedia.org/wiki/Cuore_%28romanzo%29))



Capa do livro *O coração*, de Zalina Rolim, editado em 1893, que priorizava a formação de valores voltados à família e à religião.

Na primeira, o desenho sugere uma identificação imediata por parte do leitor mirim. Ele funciona como um espelho, um reflexo gerado da figura para o menino e estabelece uma relação especular característica da literatura infantil da época, a qual, ao mesmo tempo, constrói e retrata a infância; enquanto a segunda não abre espaço para esse espelhamento. Nesta, há um rigor de forma que se aproxima aos padrões clássicos de beleza, do conceito de “belas-artes” que norteava, junto com o caráter pedagógico, a produção literária infantil até então. Os elementos simbólicos da relação infância-escola-leitura se traduzem na rigidez das bordas do desenho, de maneira unidirecional. A simetria da figura, a falta de traços que, nitidamente, lembrem a infância pode causar um afastamento para a criança. Não há, na segunda capa, nada diferenciando da literatura adulta, ela serviria, também, para um livro qualquer.

Lembremos que a concepção de literatura infantil, para a época, cultuava a linguagem rebuscada, com temas de ordem moral e religiosa, sempre evidenciando os valores do cristianismo e da família.

Em 1905 surge *O Tico-Tico*, revista voltada às crianças. Seu nascimento e seu sucesso mostram que havia um público infantil em formação que pedia produtos com os quais

se identificasse. Essa identificação foi expressa por autores com tendência a um nacionalismo mais vigoroso que pode ser representado nas figuras de Olavo Bilac (1868-1918) e Coelho Neto (1864-1934), manifestando-se principalmente nas construções linguísticas. Porém, pretendendo erigir uma fortaleza brasileira na e através da linguagem, acabavam por distanciar-se mais da verdadeira fala do país: a linguagem das ruas, do povo – da qual as crianças tinham maior proximidade. Tenhamos em mente que o índice de alfabetização era muito baixo nessa época e que uma literatura infantil linguisticamente rebuscada afastaria os que não tinham acesso à norma culta e só poderia se aproximar (se é que o fez) daqueles pertencentes à elite.

Quando falamos de público leitor, logo o associamos à ideia de cânone. Portanto, ao crescente, mas ainda pequeno, número de leitores de literatura infantil estava atrelada uma lista de leituras legitimadas sob os auspícios da Igreja, da Escola e do Estado. E esse cânone inicial ficará vigente até o aparecimento de Monteiro Lobato como escritor e editor de livros.

Acreditamos que a elaboração dos cânones corresponde a uma tendência humana para classificar e qualificar as coisas. E, no Brasil, esse processo se confundia com um projeto de identidade nacional ainda engatinhando.

A etimologia da palavra “cânone” remete à significação grega: uma espécie de medida ou vara utilizada para medição. Na herança latina, a fonte grega (*kânon*) sofreu alterações e revestiu-se de um significado referente a escolhas, seleções. Algo percebido já na eleição dos textos da Bíblia, tanto no Novo Testamento, quanto no Velho: a seleção de textos canônicos.

Inevitavelmente, quando pensamos em cânone, pensamos também em triagem, pois toda seleção pressupõe exclusão. Assim, ao falarmos de cânone estamos também falando de omissões, o que por sua vez nos remete, de imediato, aos critérios da inclusão ou não e à pergunta: por que esta é a história da literatura infantil contada através dos cânones? Aqui entram ponderações acerca da posição social dos agentes de legitimação literária, que interesses esses agentes representavam, qual o público-alvo visado? (REIS, 1992, p. 73).

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, 1998, p. 9)

O cânone nacional que surgia se apoiava nos pressupostos dos cânones ocidentais, que por sua vez se utilizavam de orientações positivistas na elaboração de uma história literária. A edificação de um cânone brasileiro acontecia no momento em que o país passava

por um período de transição e incertezas, portanto, dentro da “naturalidade”, comentada por João Alexandre Barbosa, referente aos processos de canonização no Ocidente:

Creio ser compreensível este traço: obras escritas às vésperas ou durante situações políticas e sociais de grande tensão – a Segunda Guerra Mundial –, quando havia uma certa unanimidade em se pensar em ameaças à própria sobrevivência da Cultura Ocidental, era natural a volta para as raízes daquela Cultura, caso dos gregos e latinos, ou mesmo para aqueles autores e obras que com eles dialogaram nos tempos modernos. (BARBOSA, 2003, p. 8).

[...] no caso brasileiro a formação do cânone literário seguiu, de bem perto, o próprio desenvolvimento de nossas relações de dependência e de autonomia com vistas às fontes metropolitanas (BARBOSA, 2003, p. 11).

O autor tece uma longa lista de nomes de escritores assim como vários cânones de figuras críticas importantes no cenário da literatura brasileira, chamando atenção para o fato de essas histórias literárias caminharem sempre “nos limites de um naturalismo crítico tradicional” (BARBOSA, 2003, p. 44). Aponta, inclusive, para a recorrência de vários autores nas listas elencadas pela crítica da época, o que indicava certa coerência quanto aos critérios estabelecidos, implicitamente ou não, conscientemente ou não, na elaboração destas listas.

A questão do cânone encaminha-nos para um ponto que sempre estará rondando as temáticas deste trabalho: a questão do poder. Quem elabora um cânone se sente apto a fazer escolhas, podendo ou não exercer poder legitimador. Com efeito, os cânones legitimados são ao mesmo tempo legitimadores, e seguem padrões compartilhados socialmente. A respeito disso, Foucault nos fala:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios de hoje (FOUCAULT, 1998, p. 17).

Em sintonia com tais pensadores, em “Cânon”, Roberto Reis (1992) levanta questões sobre ideologia e legitimação dos cânones, perpassadas pelos problemas de colonialismo e dominação cultural, para as quais, para obtermos uma análise segura, devemos tentar nos despir de nossos conceitos prévios, estranhar o que nos é próximo e cotidiano, e provar o que nos é estranho, familiarizando-o<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Método de observação participante – no qual o pesquisador, que se encontra “fora” do ambiente que lhe interessa captar, deve “fazer-se nativo” para apreendê-lo de maneira convincente (ORTIZ, 2003, p. 21). O autor crê que um dos problemas centrais para a tradição antropológica ao analisar a cultura de consumo globalizada é o de não poder delimitar com precisão as fronteiras de um objeto coeso, como ocorre ao estudar tribos, etnias, cultura popular negra etc.

Pelas afirmações de Roberto Reis, deduzimos que os cânones são formados com influências ideológicas e, conseqüentemente, é preciso revisar sua constituição, o que não resolvemos somente reformulando-os:

[...] não se questiona o cânon simplesmente incluindo um autor não ocidental ou mais algumas obras escritas por mulheres. Um novo cânon decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos, mas na própria canonização, que precisa ser destrinchada nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder (REIS, 1992, p. 73).

Concordamos plenamente que as edificações de cânones possam ser revistas e postas em dúvida, porém, acreditamos também na sua utilidade como estrutura de solidificação da cultura, como o atesta a referência que João Alexandre Barbosa faz quando comenta o surgimento dos cânones em momentos críticos da cultura que os forja.

A literatura, ou ao menos como a entendemos na contemporaneidade, é um conceito ocidental que guarda traços essencialmente ligados ao pensamento ancestral de uma formação social geográfica específica. Portanto, seria mesmo uma contradição não preservar certos parâmetros estruturais desse pensamento e desse conceito.

O texto de Reis não se pretende de maneira alguma imparcial. O próprio autor deixa isso bem claro ao citar Machado de Assis e sua alegoria sobre os ponteiros dos relógios, em *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*, na qual o narrador comenta desistir da profissão de relojoeiro por não saber se o próprio relógio marcaria a hora certa ou se seria o de outra pessoa. Talvez, sua parcialidade possa fazê-lo incorrer em excessos, como por exemplo, afirmar que “o intuito” da imigração para o Brasil era o de branqueamento da população. Isso não parece atender a ponderação de Jauss sobre os vários fatores que determinam a História. Até porque, além da abolição da escravidão ter sido também uma exigência do capitalismo, isso não seria a única explicação para o fenômeno, nem resolveria a comparação com outros países nos quais se deu o mesmo processo de imigração onde a população era branca. Os próprios negros escravizavam outros negros e a maioria dos escravos vindos ao Ocidente já eram escravos no continente africano, segundo Alberto da Costa e Silva (2011). A história da humanidade é marcada por algum tipo de escravidão na maioria das sociedades e etnias.

Outro descuido parece ser a afirmação sobre as práticas esportivas serem destinadas às camadas desprovidas economicamente, para que houvesse a catarse da agressividade. Sabemos que, por exemplo, os clubes de regatas (mais tarde transformados também em clubes de futebol e outras modalidades) eram restritos às elites e aos brancos. Tanto é que um dos primeiros times brasileiros a aceitar negros e operários foi o Clube de Regatas Vasco da Gama, por volta da década de 1920, porém o clube fora fundado em 1898.

Isso denota o forte teor ideológico da leitura de Roberto Reis, o que não tira os créditos de suas análises mais comedidas e reforça a necessidade lançada, por Jauss (1994), de uma história que contemple as diversas esferas da vida social, com a qual a literatura, necessariamente, nunca deixa de se comunicar. E acrescentamos apenas que, com parcialidade declarada ou não, nossos estudos devem primar por investigações confiáveis e desconfiar daquilo que nos parece questionável.

Se seguimos o que afirmamos na última assertiva, concordando com teorias críticas que se fazem críticas em relação ao seu próprio discurso, devemos nos perguntar o porquê de essa história da literatura infantil brasileira em suas origens ser a que está sendo contada neste trabalho. E a resposta pode estar no fato de as representações da infância desse início de literatura infantil brasileira não incluírem protagonistas de etnia indígena ou negra, sem falar da questão de gênero, que seria mais um elemento para exclusão.

Tal observação nos leva a investigar o que balizava tal pensamento ordenador que relegava ao gueto da história as crianças índias, negras e de sexo feminino, pois aí poderia haver um indício sobre as organizações dos cânones nacionais em seus aspectos ideológicos. Não pretendemos contar a “história vista de baixo” desses excluídos, porém, a análise dessa história (ângulo?) nos dará pistas sobre quem era esse público leitor infantil emergente.

Pelas leituras que fizemos, além do estatuto do poder que reveste a questão do cânone, temos o contexto de fundação de uma identidade nacional em várias instâncias e manifestações sociais, como na música, na literatura, nos meios de comunicação e outros. Havia, deste modo, uma preocupação no sentido de elaborar um projeto de “brasilidade”, e a questão da literatura infantil também estava na pauta dessa discussão. As obras infantis escritas por jornalistas, intelectuais e professores passam a atuar como registro da modernização brasileira e ganham importância na formação das crianças (MONTEIRO, 2007, p. 28).

[...] escritores e mediadores comprometidos com propósito de modernização, controle social, formação de cidadãos, participaram de projetos de iniciativa pública ou privada, fazendo veicular críticas, sugestões ou demandas, elaborando livros para crianças, cursos, conferências ou artigos sobre o tema. (SOARES, 2002, p.12)

O samba, por exemplo, foi tomado como um símbolo de integração nacional, quase um sinônimo de Brasil. Tais processos de edificação de nacionalidades parecem adquirir conotações semelhantes em países de grande diversidade cultural. “Na Índia, como em vários países em desenvolvimento, a música popular tornou-se uma expressão importante, e o veículo de uma identidade urbana pan-étnica.” (MANUEL *apud* ORTIZ, 2003, p. 59).

Outro ponto de vital importância para a compreensão do que pretendemos é o paralelo que podemos traçar entre a integração nacional, a formação do cânone, o poder e a cultura de consumo.

É possível afirmar que a literatura para crianças e jovens no Brasil liga-se, nessas primeiras décadas do século XX, a um projeto político, educativo e ideológico voltado, principalmente, para o despertar da cidadania nas crianças. A leitura dos textos literários transformou-se em “arma” das classes dominantes [...] (MONTEIRO, 2007, p. 28)

Apesar de haver uma história da formação da nossa nacionalidade, que cristalizou modos de pensar e de conduta, devemos ponderar que essa história é bem recente se comparada à história do Brasil ou que ela, com ou sem a roupagem de um projeto identitário, guarda um subjetivismo do “ser brasileiro” que é anterior à tomada de consciência de uma identidade como necessidade da nação. Essa identidade nacional recente já se transformava facilmente ao ser relacionada à cultura de consumo, pois “consumo e memória nacional se entrelaçam” e “este consumo, ao se mundializar, configura um tipo de relação identitária específica.” (ORTIZ, 2003, p. 118).

Tal projeto de união nacional tomou contornos mais evidentes a partir do Modernismo, quando artistas e intelectuais passaram a pensar o Brasil através de um de seus traços mais característicos: a mestiçagem. Há um encontro entre arte e ciência que vem para sintetizar o modo pelo qual se pretendeu instalar uma ideia de unidade da nação através desse fator.

Mas nem sempre foi assim, em princípio, o que quer que fosse relacionado à miscigenação servia como desqualificador da identidade nacional. É de se notar que os itens escolhidos para atuar como cimento identitário eram oriundos de grupos sociais dominados. Daí pensarmos ser importante incluir em nosso estudo a dimensão das relações entre cultura popular e construção de uma identidade brasileira (VIANNA, 1999).

A unidade da pátria serviu como pano de fundo ideológico para a revolução de 1930 e para o período histórico de consolidação da mestiçagem como símbolo local. “A independência do Brasil, em 1822, não teve um projeto claro de unificação nacional”, o que revela os fatores para uma cultura heterogênea. “As condições que levaram à integração nacional e inspiraram ideias nacionalistas na Europa estavam faltando no Brasil” (COSTA, *apud* VIANNA, 1999, p. 58); elas vieram como fator imprescindível para a manutenção da integração brasileira, e depois de oficialmente independente, o país passou a pensar em unidade para si.

É importante mencionar a contribuição de Gilberto Freyre (1900-1987), com *Casa-grande e senzala* (1933), para a edificação dos valores de “nossos” traços mestiços. Após a Revolução de 1930, toda manifestação política e cultural era “centralizadora, unificadora, nacionalizante e homogeneizadora”. (VIANNA, 1999, p. 61). Freyre era entusiasta da ideia de que o que caracterizava o Brasil era, justamente, a impossibilidade de identificar uma única raiz cultural. A mistura étnica, que outras nações se esforçavam em negar, tornava-se o elemento de riqueza que transformava o país de forma singular. Portanto, a miscigenação era bem-vinda, uma dádiva surgida na relação entre índios, negros e brancos durante a colonização.

Logo depois aprendemos a reconhecer a raiz da miscigenação como uma herança da península ibérica, origem que implicaria a negação dessa característica, na tentativa de apagar sua localidade no colonizador, segundo Vianna. Mas este é um tema mais recente e ainda assim questionável, pois a tendência de afirmar uma negritude, negando uma mestiçagem, não foi profundamente discutida na obra de Vianna em questão. Somente especula-se através de uma subjetividade expressada em alguns itens da cultura, como a inscrição de dizeres em camisetas (“100% negro”) ou declarações de artistas (Camila Pitanga afirmando não ser mestiça, mas negra) com a mesma linha de conduta.

Temos uma reviravolta no pensamento cultural brasileiro com a fixação do Modernismo. E, com ele, um momento dividido em duas etapas: a primeira, de absorção das vanguardas europeias; e a segunda, de fundamentação de uma cultura nacional (MORAIS, *apud* VIANNA, 1999, p. 95).

Alguns autores modernistas engajaram-se no projeto de escrever livros infantis, atribuindo mais força à literatura infantil brasileira.

Estabeleceu-se

um cotidiano “nacionalista” não só vivido pela “vanguarda” paulista, mas por grande parte da elite econômica e política de São Paulo (com a qual os modernistas nunca deixaram de ter, além de laços de família em alguns casos, relações pelo menos cordiais – mesmo quando havia desconfiança mútua) (VIANNA, 1999, p. 97).

Nicolau Sevcenko (1952-) aborda esse estreitamento entre elite e cultura popular – que Hermano Vianna (1960-) prefere chamar de redefinição dessa relação, já que, para este, os laços entre as duas nunca foram rompidos ou mesmo houve um afastamento radical – no seu livro *Orfeu extático na metrópole* (1992). Parecem-nos mais coerentes as considerações de Vianna, que mostram como as interações entre os estratos sociais se davam, manifestando-se, de modo mais evidente, na arte. Seu livro, *O mistério do samba* (1999), relata um encontro

entre intelectuais e artistas populares que funcionou como ponto de partida para a própria obra. Nomes como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Donga, Carlos Cachça, Ary Barroso, Noel Rosa e outros mais são exemplos dessa partilha de vivências.

Assim como a aproximação entre Franz Boas (1858-1942) e Gilberto Freyre (1900-1987) colaborou para que o olhar sobre as questões nacionais fosse redimensionado, o francês Blaise Cendrars (1887-1961) contribuiu para que a movimentação intelectual e artística do Brasil se voltasse para as raízes nacionais – como se fosse necessário um reconhecimento exterior que validasse e valorizasse as origens do interior. Às vezes, até um reconhecimento, por parte do visitante, como algo de valor exótico, pictórico e pitoresco. Mas é preciso ter em mente que o que nos olha também é influenciado pelo olhar, então o conceito de transculturação<sup>17</sup> é bem ilustrado pela influência causada na arte francesa, redefinindo a identidade de vários grupos sociais, tanto na Europa quanto no Brasil (VIANNA, 1999, p. 104).

No início do século XX as expressões de vanguarda vindas da Europa, de certa forma serviram como uma lente do olhar nacional para as coisas nacionais. Outras formas de encarar a arte literária estavam somando-se a uma nova lógica que se impunha rapidamente. A apropriação do “outro” na composição do “eu” era uma das principais preocupações dos pensadores desse período. Junto a isso, a busca por uma identidade nacional era uma causa para diversas esferas da sociedade, desde sambistas, a intelectuais, ao Estado e à mídia.

Uma reestruturação urbanística de Pereira Passos (1833-1913), no Rio de Janeiro, fez com que as famílias negras e pobres (muitas famílias baianas migradas depois da abolição da escravidão, trazendo o candomblé e vários ritmos do samba, depois transformados no samba carioca) fossem expulsas do Centro e realocadas na Cidade Nova e depois transferidas para subúrbios e favelas em surgimento. Mesmo assim, ainda coabitavam no Centro todas as classes sociais, favorecendo o intercâmbio entre os produtos culturais de cada uma delas.

Essa foi a lógica de urbanização por várias outras cidades do Brasil, o que nos fez pensar sobre o aparecimento de um subgênero que abraçasse um público emergente, pois do estreitamento do convívio entre as crianças na escola, da migração de famílias vindas da zona rural, enfim, de um novo contexto social, geográfico e político, era imperativo que essas

---

<sup>17</sup> “Entendemos que o vocábulo ‘transculturação’ expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste apenas em adquirir uma cultura, que é o que a rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas implica também necessariamente a perda ou o desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial ‘desaculturação’, e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturação’.” (ORTIZ *apud* OTÍN, 2008, p. 2)

mudanças fossem sentidas e manifestadas, simultaneamente, nas trocas culturais pela aproximação de “públicos” diferentes (MONTEIRO, 2007, p. 27-28).

Tal proximidade, porém, não explica muita coisa. A antropologia da vida em grandes metrópoles já nos ensinou que fenômenos culturais diversos podem existir lado a lado sem que se estabeleça nenhum contato entre eles. (VIANNA, 1999, p. 122).

Apesar do alerta de Vianna, não foi o que ocorreu no caso dessa conjuntura que se formou, e um dos fatores que impediu que as relações de troca se dessem mais facilmente pode ter sido o alto índice de analfabetismo das famílias vindas da zona rural. Com isso, podemos traçar um paralelo entre a sombra projetada sobre a infância negra, indígena e feminina na literatura infantil brasileira e o público escolar que se formava, pois este, em sua maior parte, não era composto por tais identidades, e podemos ainda somar a isso o fator rural como mais um traço de afastamento.

A literatura infantil brasileira, dependente então dos grandes centros de escolarização situados nas capitais, caminharia com o perfil do seu público majoritário restrito às elites até o início do século XX, quando o Estado passa a investir, ainda que timidamente, em educação infantil pública para as massas. Contudo, os ecos dessa fase inicial repercutiram até a década de 1960, o que nos dá a dimensão do que foi essa ênfase sobre a nossa literatura infantil ligada à Escola.

#### **2.4 Monteiro Lobato: escritor e empreendedor**

Para termos ideia da abrangência que o nome de Monteiro Lobato alcança, importa assinalar que não se pode fazer um estudo sobre o mercado editorial brasileiro sem lhe citar a importância, assim como também não podemos falar da formação da literatura infantil brasileira sem fazer-lhe menção destacada. Pode-se dizer, *grosso modo*, que a literatura infantil brasileira começou com ele e que o mercado editorial infantil foi viabilizado a partir dele. Soma-se a isso seu papel nas causas de desenvolvimento nacional, como a questão do petróleo, por exemplo, que foi considerada como um desatino quando Lobato afirmou que o Brasil possuía e precisava explorar o recurso urgentemente.

Homem polêmico e de personalidade forte, Lobato posicionava-se sobre várias questões de maneira categórica e decisiva. Não obstante, esteve atento a temas de diferentes alçadas tanto das artes quanto da conjuntura socioeconômica na qual se inseria. Daí sua postura empresarial visionária ter rendido tantos frutos, como veremos adiante.

A polêmica muito se fez presente na vida e na arte de Monteiro Lobato. Ainda hoje ouvimos vozes reverberando sobre possíveis posicionamentos pouco éticos do autor em suas obras. Essa linha do “politicamente correto” vem fazendo escola nos meios acadêmicos e rendendo uma miríade de trabalhos com tal proposta crítica, alguns (os mais comedidos) razoáveis, mas a maioria, “tendenciosa” e exacerbada. Fazemos agora, referência à crítica que alega que a personagem Tia Nastácia, cozinheira do Sítio do Picapau Amarelo, simbolizaria o preconceito do autor, pois estaria estigmatizada pela ignorância, submissão (até mesmo às crianças) e pelo trabalho braçal<sup>18</sup>.

Apesar de não incidir em incoerência se assim não o fosse – já que Lobato também desconstruía o real e dava vazão ao fantástico na construção de seus personagens –, tal observação não atesta a intolerância do autor, que chegou mesmo a criar uma obra, em 1937, intitulada *Histórias de Tia Nastácia*, na qual a personagem relata às crianças do sítio as histórias que conhece. Ali, o escritor traz vários contos do folclore brasileiro na voz de Nastácia, incluindo também narrativas de origem africana, que podem ser encontradas em *Contos tradicionais do Brasil* (1999), reunidas por Câmara Cascudo. E mesmo o conto “Negrinha” já parece caminhar no sentido oposto a tal invectiva.

Porém, pode gerar certo desconforto observar a recorrência com que a personagem de Tia Nastácia é diminuída pelas crianças, principalmente por Emília. Esta é constantemente grosseira e debochada diante da negra e de tudo o que ela representa por contiguidade, como a cultura, o saber popular.

Pois cá comigo - disse Emília- só aturo estas histórias como estudos da ignorância e burrice do povo. Prazer não sinto nenhum. Não são engraçadas, não têm humorismo. Parecem-me muito grosseiras e até bárbaras - coisa mesmo de negra beijuda, como Tia Nastácia. Não gosto, não gosto, e não gosto! (LOBATO, 1957, p. 30)

Ainda assim, recomendamos bom senso nas avaliações sobre o escritor, como lucidamente ponderam Azevedo, Camargos e Sacchetta, citados por Lajolo (1998, p. 1-2), pois algumas obras de Lobato podem

destacar posições ambíguas do escritor. Mas, se neste livro [*O choque*] ele abraça idéias acerca da superioridade racial, em outros momentos resgata o elemento de origem africana e reconhece seu papel na cultura brasileira - como na caracterização de Tia Nastácia e Tio Barnabé personagens do Sítio do Picapau Amarelo representantes do saber popular. E tampouco se esquiva em denunciar as crueldades do escravismo, conforme se pode constatar no conto *Negrinha*. (itálicos da autora).

<sup>18</sup> Cf. LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. In: **Presença pedagógica**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, v. 4, n. 23 set/out 1998. p. 1-2.

Na mesma linha de pensamento se encontra a tentativa de diminuir a força literária lobatiana por sua posição ideológica<sup>19</sup>. Com esse argumento é comum a crítica ao aspecto caricatural com que ornou seu personagem Jeca-tatu. Seus detratores alegam que a visão pejorativa sobre o caipira era inspirada por uma camada elitista da sociedade herdeira da aristocracia feudal brasileira. Tais críticas ainda encontram ecos na contenda entre o autor e os modernistas, alimentada por seu artigo “Paranoia ou mistificação?”, de 1917, que comentava a exposição de Anita Malfatti (1889-1964). Essa visão personifica o autor como um elemento na dicotomia “tradição (reacionário) x vanguarda (inovadores)”. Porém, tanto as inovações literárias quanto as empresariais mostram-nos que Lobato não se enquadra na classificação conservadora.

Há quem pense mesmo que existe incoerência na postura de Lobato, pois sua editora lançaria, anos depois, em 1922, os livros dos modernistas Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, ambos com desenhos de Anita Malfatti para as capas. Isso mostra que sua luta é por mudanças nos quadros social e artístico, e não contra o Modernismo em si, apesar de revelar certa relutância em acatar os valores estéticos do movimento, o que não necessariamente lhe outorga o rótulo de conservador. Assim como não são um atestado ideológico seus personagens de ficção, coisa que alguns críticos de Lobato não levam em consideração.

---

<sup>19</sup> Lobato era filho de fidalgos, e após receber terras de herança, vendeu-as e capitalizou a verba para seu empreendimento como editor.



Desenhos de Anita Malfatti para os livros de Oswald de Andrade e de Menotti del Picchia, da editora de Monteiro Lobato

Para além das polémicas, Lobato traz inovações formais que rompem com a influência europeia e com o padrão culto da linguagem na arte escrita para crianças, incorporando a dimensão da oralidade nos diálogos dos personagens e na voz do narrador. Evoca também novos olhares para a infância, através de mudanças conteudísticas que induzem a reflexões sobre o que infância que lhe foi coetânea.

Dentre as novidades trazidas pelo autor, podemos destacar como um marco para a quebra de paradigma da infância benevolente, o texto “Negrinha”, conto integrante do livro homônimo lançado em 1920. No conto, o autor desconstrói a ilusão de uma infância rigidamente elaborada somente na faceta da doçura, e mostra outro lado da infância pela vida de uma personagem composta por ausências e incertezas: ela não tem nome, não tem cor dos olhos definida, não tem idade.

Junto à riqueza da construção da personagem, Lobato introduz temas que, apesar de já constarem na literatura oral (*Negrinho do pastoreio*, *A menina dos cabelos de capim*), não haviam adentrado efetivamente o âmbito da literatura escrita sobre a criança. No conto em questão, a violência contra o infante é mostrada de maneira aberta e contundente, atingindo o ápice da catarse pela maestria da narração.

Vemos ainda a exploração do trabalho infantil nas relações hierárquicas e a polémica questão dos negros após a abolição, tema que, como já afirmamos, rende interpretações, por vezes, exageradas e pouco críticas sobre um possível teor racista na obra lobatiana – o que “Negrinha” parece contradizer de forma evidente, pois como afirma Lajolo (1998), o autor foi um dos primeiros a chamar a atenção para o assunto.

Negrinha é apresentada como um ser deslocado espacialmente, nascido de outro ser já subjugado. Ela estava fadada a viver no “escuro”, “escondida” porque a patroa não gostava de criança. O escritor ataca os valores da época que se prendiam a padrões de conduta nunca questionados nem mesmo pela Igreja, que não fica isenta da crítica lobatiana.

Se falamos de uma órfã, filha de escrava, falamos de uma criança que acabara de “vivenciar” o 13 de maio e o fim da escravatura, que na prática estava longe de ter um fim. Nesse sentido, o olhar de Lobato pode ser revelador sobre uma medida pouco ou nada esclarecida pela história oficial. O que é ensinado nas escolas é que a Lei Áurea abriu um leque de oportunidades aos negros e estes puderam sair imediatamente de uma condição de miséria e humilhação. Ora, o que Lobato mostra é justamente o contrário, que era ilusória a ideia de que, após a abolição, os negros ficavam à margem da sociedade e sem perspectivas de ascensão social por conta uma inferioridade inerente à etnia. Como se sua “incompetência” fosse atestada pela posição social inferior da qual não conseguiam sair. Além disso, a obra

denuncia uma prática que, por ser comum, merecia ser pensada com responsabilidade pela sociedade: a violência contra a criança.

Uma personagem marcante e central na obra lobatiana é a boneca de pano Emília. Ela simboliza tudo o que uma infância cercada de possibilidades requeria, era a personificação da potencialidade na figura da criança, assim como a infância na literatura de Clarice – talvez um legado de Lobato. Estava para desabrochar uma infância em incubação, no casulo: aquela que rejeitava a infância “bom caráter” depreciada por Nietzsche (2006). A respeito disso, vejamos uma apreciação sobre a personagem maior de Lobato:

Emília, a boneca falante do Sítio do Picapau Amarelo, é a magistral e incomparável criação de Monteiro Lobato. Irreverente, crítica, debochada [...]. Capaz de encontrar uma explicação da maior lógica para qualquer coisa que inventa [...]. Descaradíssima, bota a língua para fora para qualquer um que resolva afrontar, responde sem hesitação, sem se importar com cargo ou posição. Apronta e faz arzinho de santa. Espertíssima, sempre já previu todas as reações/dificuldades/próximos passos e toma providências para que tudo aconteça do jeito que imaginou e que quer! (ABRAMOVICH, 1995, p. 62).

Através de personagens como Emília, o leitor mirim de Lobato tem contato com uma nova ética e com o cultivo de saberes de que fala Barthes sobre o Robinson Crusoe. Porém, destoando da maior parte da literatura feita até então para tal público, essa partilha de conhecimento não chega a beirar o didatismo da época. Lobato introduz temáticas variadas, desde mitologia greco-romana até o cientificismo encarnado na figura do visconde – personagem que demonstra erudição em vários campos de conhecimento e que promove o estudo como um valor-chave na vida social.

O saber é então apreciado como uma atividade natural, sem que sua vivência implique necessariamente o tédio e a obrigatoriedade. Assim, tanto os personagens quanto os leitores podem encontrar prazer nas descobertas:

Sei que estas imensidades que estou vendo não passam de verdadeiras pulgas perto de outras coisas ainda maiores, como as montanhas; e as montanhas não passam de pulgas perto de outra coisa maior, como a Terra; e a Terra é uma pulga perto do Sol; e o Sol é um espirro de pulga perto do infinito. Como sei coisas, meu Deus! (LOBATO, 1989, p. 83)

No panorama editorial, Lobato se aventurou no ramo na década de 1910, quando vendeu o sítio que tinha herdado da família e passou a viver na zona urbana, desistindo de uma empreitada na área do cultivo de terras. Sendo assim, o dinâmico homem, ao travar contato com outros homens de letras, tanto da imprensa quanto da literatura, enveredou pelo caminho da escrita e procurou informações sobre a prática da editoração no Brasil. Ao obter o conhecimento necessário para abrir uma editora, Lobato dá início a uma das histórias mais

importantes para o mercado editorial brasileiro, e mais importante ainda para a literatura infantil nacional.

Após a publicação de seu primeiro livro sobre o folclore no Brasil acerca da figura do Saci, Lobato escreve para adultos em revistas e jornais. Passa a editar literatura adulta, mas a preocupação com a falta de identificação do leitor jovem com a literatura brasileira já aparece como uma meta sobre a qual o autor-editor-empresário se lançará. Já em 1921, Lobato publica, pela sua editora, Monteiro Lobato & Cia., *Narizinho arrebitado*, que ganhava acolhida no gosto dos pequenos da cidade de São Paulo.

Conta-se que um dia, o então governador do Estado, Washington Luís, ao visitar uma escola e ver várias crianças portando o livro e demonstrando apreço pelo texto, ficou curioso sobre a autoria da obra e descobriu que se tratava de alguém com quem tinha um relacionamento estreito – Washington Luís fora responsável pela promoção de Lobato ao cargo de promotor público, em Areias, no ano de 1907 –, ordenando que seu Secretário de Estado, Alarico Silveira, entrasse em contato com o autor. Este assim o fez e perguntou qual a tiragem que a pequena editora de Lobato poderia fornecer ao Estado. Lobato estava “com um grande estoque de narizes”, e pediu para que o secretário lhe dissesse um número. Ele indicou, mas por achar que o porte da editora não atenderia a demanda, arrematou com um número astronômico para a época, na intenção de exasperar o editor com uma brincadeira. Fora encomendado um lote de 30.000 exemplares de *Narizinho arrebitado* (KOSHIYAMA, 2006, p. 86-88).

Lobato aceitou a encomenda, sob o olhar cético do secretário, e se comprometeu com a entrega do pedido ao governo, dizendo que não se encarregaria pela distribuição. No dia seguinte estacionavam caminhões de “narizes” nos depósitos destinados à descarga. Começava ali a história editorial de sucesso de Monteiro Lobato.

Como vimos, o autor tem absoluta importância para o cenário das letras da infância e, ao longo de nosso trabalho, traremos seu nome várias vezes às discussões ainda por vir.

### 3 CLARICE LISPECTOR E A INFÂNCIA EM METAMORFOSE

Cabe aqui fundamentar nossa decisão de priorizar Clarice Lispector, e não Monteiro Lobato, para representar o momento de formação do mercado editorial infantil brasileiro – principalmente sendo o autor bastante significativo para o período tanto no aspecto estritamente literário quanto no editorial.

Nossa preferência, para além do lado afetivo, procurou demonstrar que naquele instante ainda não havia um perfil de escritor de literatura infantil bem definido, e que, portanto, Clarice poderia igualmente caracterizar essa fase inicial. Além disso, como tratamos também de um período “pré-mercado”, que contempla desde as primeiras manifestações literárias até o início de um mercado propriamente dito, o encaixe de Lobato para expressar essa transição pareceu-nos mais adequado, já que o ele foi um empreendedor empenhado em eliminar esse prefixo no substantivo “mercado” da editoração infantil.

Outro fator relevante para nossa opção é a autora ter sido leitora de Monteiro Lobato. No livro *Felicidade Clandestina* (1971), o conto homônimo de abertura fala de uma personagem que estava obcecada com a ideia de ler o livro de Monteiro Lobato, *As reinações de Narizinho*. O conto traz uma narrativa que convoca elementos autobiográficos da autora e que “joga” sobre o leitor uma confusão entre ficção e realidade, suscitando reflexões acerca da condição de autoria diante do texto, problematizando questões como a intencionalidade, a interpretação, a criação literária e outras.

Se Clarice, ainda criança, era leitora de Lobato, pensamos ter feito a escolha certa para ilustrar o momento de formação do mercado editorial – e nisso lançamos bases para a primeira etapa de nossa periodização –, pois se ela mesma surge como autora de literatura infantil a partir do legado editorial iniciado por Lobato, e mesmo assim em um meio de produção e distribuição ainda tímido, inibido, não edificado sistematicamente e incipiente, imaginemos quando do início da obra infantil de Lobato e mesmo em décadas seguintes como as de 1930 e 1940 – nesse princípio ainda não se podia falar de um mercado editorial específico para os jovens.

[...] nas décadas de 30 e 40 outros escritores para adultos também se dedicam a escrever para crianças e jovens: José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Luís Jardim, Lúcio Cardoso, Graciliano Ramos. Nos anos 40, dois conhecidos poetas publicam igualmente obras infantis: Guilherme de Almeida e Henriqueta Lisboa. Nos anos 60, será a vez de Cecília Meireles produzir poemas para a infância, período em que se criam diversos programas e instituições voltadas para o fomento da literatura infanto-juvenil: Fundação do Livro Escolar, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Centro de Estudos de Literatura Infantil etc. É ainda nessa década que, retomando o gesto de escritores da geração anterior, uma conhecida ficcionista para

adultos começa a publicar livros para o público infantil: Clarice Lispector (PERES, 2007, p. 7).

Deste modo, pensamos justificar nossa escolha sem incidir em incoerência e ainda dinamizar o desenvolvimento do trabalho por uma estruturação que permita idas e vindas, no tempo, mostrando que essa compreensão por nós almejada também se faz de maneira multidirecional, assim como os andamentos da literatura infantil relacionada ao mercado editorial<sup>20</sup>.

Dito isto, partimos de uma época na qual alguns autores de literatura começavam a arriscar tímidos passos nas letras destinadas aos infantes. Mas essas produções eram esporádicas e não existia o escritor dedicado à infância propriamente dito.

Antes da década de 1960 não havia ainda o investimento privado maciço das editoras nas obras literárias infantis e durante algum tempo seguiu-se deste modo – em grande parte, sua sustentação foi possibilitada pelas compras por parte do Estado. Inexistia, pois, um profissional dedicado ao segmento como um setor autossustentável e reconhecido. Mas o mercado editorial já formava os alicerces que apoiariam e projetariam o meio como um ramo rentável e formador de opinião. E com o grande incentivo à leitura oferecido pelo Estado através de programas e instituições, os anos sessenta passam a ser considerados como um marco na história da literatura infanto-juvenil brasileira e o tomamos como momento de formação efetiva de um mercado editorial no segmento para jovens.

Após esse período pré-mercado, que vai do início do século XX até o final da década de 1950<sup>21</sup>, surgia a obra infantil de Clarice Lispector, com *O mistério do coelho pensante* (1967), livro no qual a infância não se expunha pela doutrinação ou pelo escapismo, e podíamos notar ainda uma aproximação entre suas produções infantil e adulta. Sem rígidas distinções entre ambas, sua escrita não era padronizada pelo tipo de representação costumeira nos textos de sua época. Tanto em seus livros para adultos quanto para jovens, a infância não aparece como a visão de mundo que o adulto quer que a criança tenha ou que acredita que seja a melhor retratada em literatura.

---

<sup>20</sup> Enfatizamos que a relação entre literatura infantil e mercado editorial não segue uma linha evolutiva (apesar de os termos “formação”, “desenvolvimento”, “maturação” nos orientarem nesse sentido evolucionista), portanto, a referida relação não necessariamente tem uma trajetória linear, como o gráfico relativo ao mercado editorial da década de 1990 nos revelará.

<sup>21</sup> Delimitamos esse período pelo fomento da industrialização no Brasil, que possibilitou a produção de livros a menor custo e, a médio e a longo prazos, a formação de um público leitor capaz de movimentar e viabilizar um mercado. Lembramos, ainda, que não há consenso em relação a uma periodização segura. Para KOSHIYAMA (2006, p.14) “o setor de produção de livros se inseriu no processo de produção para a economia de mercado no Brasil dos anos vinte aos anos quarenta” (KOSHIYAMA, 2006, p. 16).

No seu livro infantil *Quase de verdade*, há um desdobramento de vozes sobre a categoria “narrador” que esteve presente ao longo de sua produção para crianças. O enredo guarda traços característicos das fábulas tradicionais ao dar voz a um cão que se afirma como “narrador” da história; mas complexifica a relação entre narrador, personagem e autor ao acrescentar que o que é narrado é a transcrição, feita por Clarice, daquilo que é dito por Ulisses, o cão. Para aumentar mais o jogo com as fronteiras das categorias em cena, a autora traz elementos da vida real ao emprestar o seu próprio nome a uma personagem “narradora-transcritora” e o nome de seu cachorro ao personagem “narrador”, que conta o relato copiado pela personagem Clarice (ela entendia os latidos de Ulisses) e mostrado ao leitor (LISPECTOR, 1999. Não paginado).

Há, portanto, uma narração em três planos: uma “latida” por Ulisses, outra decifrada pela Clarice, personagem-narradora em segundo plano, e a narração que engloba todas as dimensões narrativas, a que o público lê. Jogo narrativo que, imediatamente, remete a uma consciência de fluidez de tópicos narrativos como autor, narrador, personagem e leitor, e que está presente em outras obras, como veremos adiante.

Para uma reflexão acerca da obra infantil de Clarice, é bastante proveitoso fazer comparações com a “literatura adulta”, tendo em vista a diluição da cisão entre as duas modalidades (se é que assim podemos chamá-las). Como exemplo, observando os planos discursivos em ação no romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago (1936-), podemos destacar a complexidade com que Clarice elabora sua obra infantil, aproximando-a das problematizações de gêneros da literatura. Tal similaridade pode nos indicar um caminho para comprovar que a literatura infantil clariciana é extremamente questionadora e rica de detalhes no seu processo de composição.

Em primeiro lugar, notemos que a ficção de Clarice, assim como a de Silviano, faz uso de elementos da realidade para apoiar sua própria ficcionalidade. A autora, pessoa no mundo, Clarice Lispector, entra em cena para dar credibilidade à edificação da narrativa (Silviano idem). Contudo vemos que a imagem desta “pessoa no mundo” Clarice Lispector é, também, fictícia, mas “tenta” se passar por não fictícia, exatamente como Silviano faz no romance em questão.

Clarice e Silviano, quando trazem seus próprios nomes aos textos, ultrapassando a função de apenas signatários, dialogam com o que Foucault diz em “O que é um autor” (1969), pois tentam trazer a figura jurídica, institucional de suas próprias pessoas para legitimar a ficção. O pensador francês reflete sobre as mudanças que revestiram o apagamento da figura do autor ao longo da história: “essa relação de escrita com a morte também se

manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (2006b, p. 269). Porém, segue afirmando que a diluição da autoria era uma tendência que apontava o esvaziamento dessa função para, paradoxalmente, denunciar a sua existência. Na verdade, isso funcionava como a ênfase sobre o papel autoral, pois

O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando alguém diz “Aristóteles”, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: “o autor das *Analíticas* ou: “o fundador da ontologia” etc. (FOUCAULT, 2006b, p. 272)

Ao mesmo tempo em que solta as rédeas de sua imaginação para emular o estilo de Graciliano Ramos, este sendo o narrador-personagem da obra, Silviano remonta a história, trazendo o que seria um final para *Memórias do cárcere*, livro que ficou inacabado por Graciliano, que – como relatou seu filho Ricardo Ramos – confessava o desejo de finalizá-lo com suas primeiras impressões de liberdade após sua detenção na década de 30.

São textos como este que instigam a reflexão sobre o que é um autor – problema que não parece ter sido esgotado, mesmo após todas as discussões renovadas a partir de Barthes (1988) e Foucault (2006b). A linha estruturalista muito falou sobre o tema e considerou o autor uma função dentro de uma estrutura, como nos mostra Foucault em “O que é um autor?” (2006b). Segundo ele, a noção de autoria surge como instituição jurídica há bastante tempo como uma manifestação da autoridade necessária para as instituições de poder então vigentes. Nesse texto, o pensador concebe a noção de autor como função, mas deixa bem claro que uma aproximação estruturalista para essa noção é prejudicial e contrária às argumentações dele.

Porém, principalmente no caso de Silviano, o escritor tem a propriedade de procurar abalar as estruturas da crítica solidificada. É por isso que seu discurso crítico-artístico extrapola a alçada das dicotomias, da dialética, e o estudo de suas obras dá margem a muitos levantamentos críticos, a muitas discussões sobre questões contemporâneas de autoria, de crítica, de texto.

A literatura de Clarice e a de Silviano mostram-se como fontes de riqueza reflexiva nas quais se quer mergulhar de cabeça para, talvez, não mais sair de lá. Suas questões são abismais e não se sai imune de uma queda assim. A natureza de seus textos é voltada, igualmente, para a literatura, sendo que esta é também parte de tudo, conseqüentemente, não se pode dizer que suas reflexões são herméticas e voltadas aos guetos literários. A crítica contida em seus escritos é dinâmica, versa sobre variados temas, mantém

um elo inesperado com alguma esfera do plano sócio-histórico-cultural. Talvez seja essa a grande riqueza de suas obras, o fato de surpreender o leitor com seus achados, com as ligações que faz entre estética e crítica.

Ambos os autores jogam com as instâncias de enunciação da narrativa, fazendo com que o leitor, como o partícipe de uma gangorra, aceite a brincadeira ou caia nela inconscientemente. Pelos elementos factuais, seriam “reais” as histórias sobre o coelho pensante, sobre a mulher que matou os peixes ou os próprios enunciadores de *Quase de verdade* – título que insinua certa falta de fixidez, certa mobilidade entre o factual e o fictício, algo que, se não chega a ser uma verdade completa, também não está antevisto como uma mentira ou uma invenção. Pela semelhança no entrelace de elementos factuais, *Em liberdade* seria uma “real” escrita de memórias de Graciliano Ramos após sair da prisão, assim como o Silviano Santiago fictício seria o editor “real” responsável pela publicação do diário de Graciliano. Haveria, então, um suposto diário “real”, de um Graciliano “real”, e Silviano teria recolhido os originais do velho “Graça”. Ao menos esse é o jogo que o autor “quer” passar. Da mesma forma, no livro de Clarice, a narradora seria a própria pessoa civil, Clarice Lispector, tendo como marcos para outorgar a verdade os episódios e os elementos da sua própria vida, como o cão Ulisses, a morte dos peixes ou a história que fez para o seu filho.

No romance do escritor mineiro, Graciliano narrando suas memórias, falando em primeira pessoa, seria um dos planos discursivos, porém, atentemos para o fato de que essa voz narrativa é elaborada por Santiago. Este seria um outro plano. O narrador Graciliano, que na verdade é Santiago emulando seu estilo, projeta emular o estilo de Claudio Manuel da Costa para criar uma narrativa sobre o inconfidente. Esta também seria uma narrativa de memórias em primeira pessoa. Este seria um novo plano discursivo.

No plano primário temos um narrador que é Graciliano. Em seguida temos este narrador emulando com Claudio Manuel da Costa. No plano profundo vemos o escritor Silviano Santiago tecendo possíveis reflexões sobre seu ato criativo, relatando os percursos, processos dos quais pode ter se utilizado para criar *Em liberdade*, na voz do próprio narrador fictício, Graciliano, ao descrever seu objetivo de recriar Claudio Manuel da Costa. Ou seja, podemos ver uma descrição metaliterária na criação do texto. Lógico que é uma hipótese a ser discutida, porém, não devemos tê-la como uma verdade do texto ou simplesmente descartá-la a uma displicente olhadela, pois a própria criação de Santiago transcende as relações dialéticas da lógica do pensamento ocidental e há vários indícios deste processo no texto.

Nosso argumento serve para mostrar os motivos que obscurecem uma leitura desatenta de obras com essa natureza problematizadora, como a de Clarice; serve ainda para

apontar contatos entre os autores na utilização de técnicas dos planos discursivos, o que nos leva à primeira história que Clarice fez para crianças, na qual o personagem comia uma abóbora para ver alguém que comia uma abóbora, que via alguém que comia outra abóbora...

Exemplificando esse nó dado na mente dos leitores, o próprio Silviano declarou que muitas vezes lhe perguntaram sobre o tal diário, se era verdadeiro ou não. Em síntese, para *Em liberdade*: 1) há a pessoa no mundo real: Silviano Santiago, autor do livro; 2) há um narrador-personagem secundário chamado Silviano Santiago, que também se designa como “editor”; 3) há a pessoa real Graciliano Ramos, na qual o escritor (1) se inspira para emular sua escrita; 4) há o narrador-personagem Graciliano Ramos que diz que vai se apoiar na pessoa real Claudio Manuel da Costa para realizar seu projeto emulando-o...

Nesse cipoal lógico-narrativo é um desafio identificar as diversas vozes que se manifestam e se entrecruzam - autor/ narrador/ personagem/ artista/ escritor/ memorialista. Contudo, tal como na teoria econômica clássica, uma "mão invisível" autoral está sempre presente. (RIBEIRO, 2010, p. 2)

Da mesma maneira, em *Quase de verdade* há: 1) a escritora Clarice Lispector e seu cão Ulisses da vida real; 2) a narradora-personagem Clarice, que ouve os latidos de Ulisses personagem-contador da história; 3) a narradora efetiva da enunciação geral do livro.

Outro aspecto interessante de Silviano é sua capacidade de explorar elementos pouco usuais para compor suas narrativas. Nos livros *Em liberdade* e *O falso mentiroso*, ele faz com que tudo do objeto livro, em si mesmo, colabore com o próprio texto ficcional. Desde a orelha, a contracapa, quarta capa, prefácio... tudo aparece como literatura. Coincidentemente, para Clarice, os paratextos exercem uma função equivalente. Lembremos que no livro *O mistério do coelho pensante*, o prefácio é “dirigido” aos adultos, pois pressupõe a leitura, por parte deles, às crianças, propiciando um momento de aproximação entre elas e os mais velhos. Notemos, ainda, que apesar de as palavras do prefácio sugerirem uma faixa etária de crianças mais novas, que talvez nem ao menos saibam ler, não sugerem igualmente um distanciamento entre o texto e o adulto, entre o leitor maduro e o bom texto.

Como a história foi escrita para exclusivo uso doméstico, deixei todas as entrelinhas para as explicações orais. Peço desculpas a pais e mães, tios e tias, e avós, pela contribuição forçada que serão obrigados a dar. Mas pelo menos posso garantir, por experiência própria, que a parte oral desta história é o melhor dela. Conversar sobre coelho é muito bom. (LISPECTOR, 1981, p. 5)

Na obra *Em liberdade*, observamos a composição do subtítulo: *uma ficção de Silviano Santiago*, como material para análise. Poderíamos pensar, levados por alguma leviandade, que tal subtítulo seria algo relativo a aconselhamentos editoriais, por exemplo.

Porém, é parte mesma do jogo característico de Santiago de descontinuar, desconstruir suas obras. É tautológico dizer que, com um subtítulo deste, o autor tratará de uma ficção, mas o que vem em seguida é o esforço em trazer elementos de historicidade, brincando com os limites da ficção, da autobiografia, das memórias. Já em *O falso mentiroso* ocorre o contrário: um título que sugere um distanciamento da realidade, da “verdade”, mas um subtítulo que força ao factual: *memórias*. Percebemos a tensão que gira em torno da criação literária de Silviano que pode ser aproximada ao ato criativo de Clarice, quando esta compõe o título de *Quase de verdade*, seguindo a mesma lógica de elaboração de conflitos entre verossimilhança e ficcionalidade.

Temos então, no romance *Em liberdade*, cerca de vinte páginas compostas de aparentes paratextos até o “diário” começar. Aparentes porque, na verdade, temos a ficção em ação desde seu subtítulo, fazendo do objeto literário, o livro, o todo fictício. Em *O falso mentiroso*, Santiago experimenta o subtítulo *memórias*, que também toca em questões de gênero literário, o que sua prosa-limite vai procurar alargar, entortar, obscurecer, pois para Silviano Santiago esse é o verdadeiro desafio da arte. Ainda neste último livro, vemos a quarta capa trazendo a definição da Enciclopédia Mirador para o paradoxo de Euclides de Mileto:

*O falso mentiroso*: paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.

(*Enciclopédia Mirador*) (SANTIAGO, 2004, quarta capa)

Compreendemos, portanto, a importância do livro como objeto, como um todo, pois Silviano interage com tudo o que lhe vem à mente, não se deixando esbarrar no óbvio da criação mecanizada. Por este motivo seus textos flexionam tanto as questões de gêneros literários (romances que se passam por memórias ou que se re/velam como memórias).

*Em liberdade* é romance, diário, ensaio literário, autobiografia e biografia, o que faz dele uma escrita sem gênero definido, proporcionando a que seu autor dê-lhe o título de “uma ficção”. Se, aparentemente, a obra não tem limite de gênero detectável segundo uma denominação configurada nos estudos literários, é preciso demarcá-la com alguma definição: prosa limite (RIBEIRO, 2010, p. 11)

A respeito de sua criação, Silviano comenta:

“[*Em liberdade*] foi (ou é) uma tentativa de prosa-limite. 1. Investigar até que ponto se pode esticar o arco do ficcional quando se quer escrever a biografia de um escritor como Graciliano Ramos, que tem preferência pelo texto autobiográfico. 2. Como se pode transgredir os próprios limites ficcionais optando pela pesquisa factual sobre livros, e livros de outros autores. 3. Como fazer entrar na análise de uma obra os

dados subjetivos inerentes a ela e rejeitados pela melhor Teoria da Literatura vigente e respeitada na época. Eis o resultado tripartido: o fingimento na biografia, o factual na ficção, o sujeito na teoria crítica” (SANTIAGO *apud* RIBEIRO, 2010, p. 12).

Obras do quilate das de Clarice e de Silviano fazem surgir uma inquietude oriunda de sua escrita multifacetada e plurissignificativa. Nota-se também que pode haver alguma dificuldade interpretativa, em um primeiro momento, mas que não afastará os leitores nem excluirá leituras. Ao contrário, mantendo coerência com o fazer poético clariciano, trará o esforço por parte do leitor em busca de uma compreensão que o narrador afirma não ter; ou seja, é a negação da onisciência nos narradores das histórias infantis e a convocação das crianças na participação de um entendimento. Aí vemos uma quebra estrutural na obra da escritora, que busca, segundo Oliveira (2009, p. 2), “se autoficcionalizar de maneira explícita nos livros infanto-juvenis. Podemos observar essa atitude na abertura de *Quase de verdade*, que se inicia ‘Era uma vez... era uma vez: eu!’ (LISPECTOR, 1999. Não paginado).”

Tentaremos contemplar algumas dessas prováveis dificuldades, que sob nossa perspectiva são processos complexos de composição que só engrandecem ainda mais os textos de Clarice, pois contêm reflexões profundas sobre a concepção de leitura e sobre o papel que a função autor exerce na literatura infantil.

Cabe ainda ressaltar que

personagens como Joana menina em *Perto do Coração Selvagem* e Virgínia menina em *O Lustre* (primeiros romances da autora), além da recorrência de outras imagens da infância em seus contos “para adultos”, têm grande importância no projeto literário clariceano (DINIS, 2006, p. 6).

e que análises relativas à sua obra adulta serão utilizadas para uma melhor demonstração de nossas argumentações.

Aos olhos dos pequenos e sob a imagem deles, serão expostas situações de crueldade, morte, inveja, ira, separação, sob a crença de que se pode falar acerca de todo e qualquer tema com e sobre as crianças, dependendo do modo como se fala, no sentido de dissolver uma imagem estática de infância.

Como exemplo dessa característica clariciano, temos seu segundo livro de literatura infantil, *A Mulher que matou os peixes*. Nesse texto, a narradora confessa o papel de causadora da morte dos peixes e se assume como autora do livro:

Essa mulher que matou os peixes, infelizmente, sou eu. Mas juro que foi sem querer. Logo eu! que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra. (LISPECTOR, 1983, p. 7)

Antes de começar, quero que vocês saibam que meu nome é Clarice. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e o meu coração vai ouvir. (LISPECTOR, 1983, p.10)

Algumas preocupações que se destacam nessa obra parecem ser fundamentais na literatura da escritora. Existe um interesse em ampliar o contato com o leitor que não é somente técnica discursiva, é antes simbolizado pela correspondência que a autora trocava com seus leitores.

Representativa deste “movimento” da escritora é a amizade que ela desenvolve com Andréa Azulay, uma menina de nove anos de idade que escrevia poemas e pequenas histórias. Os textos de Andréa Azulay chegam às mãos de Clarice em 1974 por intermédio do amigo e ex-psicanalista Jacob David Azulay — que decidira pedir a opinião dela a respeito dos escritos precoces de sua filha. Clarice se encanta com o despojamento e a espontaneidade da escrita da pequena amiga, a quem dedicaria seu livro infanto-juvenil **A Vida Íntima de Laura**. As duas, Clarice e Andréa, travaram intensa correspondência e a escritora “edita”, em 1975, as histórias da menina, reunidas no livro **Meus Primeiros Contos**, que teve cinco exemplares caseiros. (grifo da autora) (PONTES, 2007, p. 115).

A abertura das narrativas infantis da autora promove o diálogo com o leitor, que se sente convidado a dar uma resposta na construção do enredo, assim como a estender essa resposta à figura da narradora, associada à da autora. Nesse sentido, a interação entre leitor e obra ultrapassa os limites, supostamente bem definidos na literatura infantil, da relação autor-narrador-personagem, e igualmente confunde a figura de autor como instituição com a de autor pessoa no mundo.

Exemplo disso é a crônica “Fui absolvida!”, do livro *A descoberta do mundo* (1984), no qual a autora se manifesta em relação a uma carta recebida de uma leitora:

Recebi uma carta de seis páginas a respeito de meu livro infantil *A Mulher que Matou os Peixes*. E a missivista responde a uma frase do livro: “não é culpada não, pois os peixes morreram não por maldade mas por esquecimento. Você não é culpada”. A carta é assinada pela senhorita Inês Kopeschi Praxedes, que mora na rua Maria Balbina Fontes, 87 – Niterói. Só no fim da carta é que ela me diz que tem... dez anos de idade [...] Comprei um cartão postal onde tinha uma tartaruga e muitos ovinhos brancos. E agradei-lhe não me considerar culpada, e ter sido absolvida. A senhorita Inês e eu somos amigas. (LISPECTOR, 1984, p. 347)

Percebemos, a partir desse intercâmbio, o respeito com o qual a escritora tratava os seus leitores e, por consequência, a importância que dedicava à infância. Há depoimentos de Clarice afirmando que criava, trabalhava em casa na companhia dos filhos para que seu convívio com eles não diminuísse.

Sabemos o tipo de objeção que esse apanhado de “curiosidades” sobre a vida da autora suscita. Teóricos como Adorno consideram completamente irrelevante para uma análise qualquer informação relativa à vida de um autor. Porém, não concordamos de todo, e

pensamos que esse tipo de informação, quando contextualizada, pode servir como argumento para sustentar estudos reveladores.

Em alguns casos, como o de Clarice e o de Silviano Santiago, tais fatos biográficos fazem parte mesmo da constituição da obra, atuando como elemento estruturante da criação literária. Já mencionamos a semelhança de alguns pontos da obra da autora com a obra de Silviano Santiago, *Em liberdade*, que estende os limites das categorizações, fazendo do ato criativo uma crítica reflexiva sobre a própria concepção de autoria. Na narrativa, do escritor e teórico mineiro existe a tematização constante da liberdade ou da falta dela, além da apresentação textual como um problema para a crítica que se posiciona contra fatos extraliterários e biográficos dos escritores.

A confluência entre ficção e vida real apresenta um problema para o crítico estudioso que tem como instrumento de trabalho uma teoria que exige a análise apenas do texto no processo da interpretação literária. Silviano Santiago explora a metodologia básica do estruturalismo, que rejeita a miscelânea do texto com a “intenção” do autor, ou com o contexto histórico no qual vive e escreve a sua obra. O ficcionista tem um prazer imenso em embaralhar as vertentes da sua ficção com dados que são muito parecidos e estão muito perto de sua vida. O ensaísta sustenta a hipótese de que a crítica tem obrigação em levar em conta o caráter de depoimento dessas obras geradas em um período de ditadura e de cerceamento da liberdade, pois de outra forma, o crítico estaria falseando a “intenção da obra”. Silviano Santiago remete o leitor ao seu próprio livro *Em liberdade*, obra na qual abandona “o rigor da crítica e do gênero romance e [exorbita] o poder da imaginação ficcional, numa tentativa de aclimatar o exercício do fingimento à experiência pessoal.

[...]

Ao assumir a escrita de Graciliano Ramos, Silviano Santiago só está ampliando um recurso que faz parte da própria forma estrutural e de conteúdo de muitas de suas narrativas: a busca do discurso do outro mesclado com o seu próprio, amplificando o poder da palavra como forma de atuação e de denúncia sócio-cultural. (RIBEIRO, 2010, p. 5-7).

Clarice parecia basear seu diálogo com a infância partindo de uma postura que questionava a relação hierárquica “adulto-criança”, e se trazemos esses dados biográficos para compor nosso trabalho é porque cremos que esse traço habita seus textos e nos dá pistas sobre sua maneira de ver a infância. É óbvio que nem sempre um elemento autobiográfico vai contribuir para o entendimento da obra, mas em alguns casos pode acrescentar muito à leitura.

O ponto de partida do enredo da obra de 1968 (a morte dos peixinhos vermelhos) é baseado também em um acontecimento da vida da autora – que ela explica no livro. Assim igualmente ocorre em vários outros pontos que de alguma forma se relacionam à infância.

Em “Felicidade Clandestina”, como já adiantamos, Clarice reúne vários episódios de sua vida de menina no Recife, pontuando nela uma marca pela privação da leitura desejada e descrevendo outro lado da infância com um grau acentuado de sadismo personificado na

filha do dono da livraria – personagem também baseada na realidade. Esta menina vem como um exemplo do que falamos anteriormente sobre a quebra de paradigma que Clarice propicia em suas imagens de infância, apesar de a crueldade infantil já ter se manifestado anteriormente na literatura<sup>22</sup> – um exemplo são irmãos Pásztor, de *Os meninos da rua Paulo*, de Ferenc Molnár.

No conto da escritora, a personagem da filha do livreiro expressa uma faceta do ser infantil que destoa daquela corriqueira, dócil e imaculada, que está presente no imaginário coletivo. A criança não se mostra como uma personagem linear, mas com várias características complexas que a enriquecem psicologicamente. Sua personalidade exerce um poder simbólico que permite interpretações diversas de diferentes ordens, e sua sugestão vem já da descrição pejorativa que reveste a personagem: “Ela era gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme [...]” (LISPECTOR, 1998b, p. 9).

Ao analisar o drama dessas meninas claricianas, Coutinho (2012, p. 131-132) estabelece uma visão de infância tracejada pela noção de leitura:

Esse é, sem dúvida, um acontecimento ambíguo, irônico e denso, contrapondo, do ângulo do poder simbólico, variáveis como riqueza e pobreza, míngua e sobra. A garota, filha do dono da livraria, traz em si a noção do excesso: a adiposidade das formas, as sardas, como pintas que incorporam um elemento a mais, recobrando a pele de um suplemento; a intumescência dos seios, a contrastar com o tórax sem marcas de relevo das outras meninas. Por outro lado, o excesso de imaginação, calcado no atrair o outro na medida exata de seu anseio de posse – no caso presente, como se sabe, o livro, como objeto-talismã, trazia a história da menina do narizinho arrebitado e a incomensurável magia, passível de ser fruída no Reino das Águas Claras. A ambiguidade também pode ser explicada pela díade atração *versus* repulsão, uma vez que, ao fim e ao cabo, teatraliza-se uma maneira obstinada de ignorar o outro como ser que deseja, criando-se uma coreografia cheia de ondulações, à semelhança das ondulações de seus cabelos, tudo redundando no cultivo das artes de enganar: mentiras, negaceios, protelações, inúmeros os vaivém da narradora em busca do objeto de sortilégio.

A narradora, que se definiria pela míngua, face à descrição da dona do livro, guarda, em si, por seu turno, a perspectiva do devir leitora, situando-se, assim, no umbral para o infinito – riqueza em potência. Por que não pensar no mundo de aventuras insinuado por meio da marca identitária da personagem-título do livro, o narizinho arrebitado? Arrebitado, adjetivo-símbolo do desassombro da criança e de toda a possibilidade de questionar o estabelecido pelos “grandes”.

A felicidade da protagonista é clandestina por não lhe ser permitida, autorizada, essa mesma felicidade de ler um livro. Sua leitura dependia da ajuda de terceiros – no caso, a

<sup>22</sup> Cf. CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo**: a infância. Tradução de Noemi Moritz Kon, Marisa Levy e Belinda Piltcher Haber. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 72-77 (para observar a crueldade, a violência e o sadismo em algumas representações literárias francesas de infância).

mãe da menina, cuja filha torturava a narradora com o adiamento do empréstimo do livro *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Quando a autora classifica, delinea e descreve seus personagens infantis com traços peculiares, sua escrita, ao mesmo tempo em que apresenta perfis de infância, colabora também com sua parcela para a construção de outra visão da infância; ou seja, no momento em que a literatura revela a configuração de um perfil já existente, ela também engendra novas possibilidades para essa mesma meninice.

Não há nada de novo nesse processo de utilizar-se de uma atmosfera factual para criar a ficcional, nem mesmo deveria haver confusão por causa dele. Apoiar-se em fatos autobiográficos publicamente conhecidos para criar um enredo romanesco é recurso exaustivamente utilizado pela literatura. Porém, ao dar um revestimento confessional, Clarice surpreende até mesmo o leitor mais experiente, como podemos nos seus livros infantis. A exemplo do que fez Goethe (1749-1832), em *Werther* (1774), ou mesmo Jorge Luis Borges (1899-1986), em “Pierre Menard, autor de Quixote”, conto do livro *Ficções* (1941) e Silviano Santiago com *Em liberdade* (1981). A diferença é que Borges, assim como Clarice, não “escamoteia” paratextos, enquanto Silviano e Goethe sim. Quando este permeia o romance epistolar com suas “notas do editor” faz justamente o laço para enforcar o leitor desatento, trai sua cumplicidade, sua proximidade – daí a série de suicídios desencadeados na Europa<sup>23</sup>.

Juntei cuidadosamente tudo quanto me foi possível recolher a respeito do pobre Werther, e aqui vos ofereço, certo de que mo [sic] agradeceréis. Sei, também, que não podereis recusar vossa admiração e amizade ao seu espírito e caráter, vossas lágrimas ao seu destino.

E a ti, homem bom, que sentes as mesmas angústias do desventurado Werther, possas tu encontrar alguma consolação em seus sofrimentos! Que este pequeno livro te seja um amigo, se a sorte ou a tua própria culpa não permitem que encontres outro mais à mão! (GOETHE, 1971, p.11)

#### **DO EDITOR AO LEITOR**

Quanto eu desejaria que nos restassem, a respeito dos últimos tão assinaláveis dias do nosso amigo, testemunhos firmados pelo seu próprio punho, de sorte que não me visse obrigado a interromper a série de cartas que ele nos deixou, para completá-las com este relato!

Apliquei-me em recolher, das pessoas bem informadas, pormenores bastante precisos acerca de sua história [...] (GOETHE, 1971, p. 123)

Em Borges o factual entra nomeadamente, assumindo a responsabilidade de dar credibilidade à narrativa, como o fazem Clarice e Silviano Santiago. Assim, é comum que uma leitura despreziosa do conto de Borges cometa o deslize de achar que o narrador é

<sup>23</sup> Após a publicação de *Werther*, uma série de suicídios foi associada à obra, causando sua interdição em alguns países da Europa como Itália, Holanda e Alemanha. Há quem afirme que o enredo é inspirado na história de seu autor e que os personagens são representações de personalidades que existiram efetivamente, e isso influenciara vários jovens que se identificavam com a obra durante o Romantismo.

realmente Jorge Luis Borges fazendo uma crítica “real” ao “autor” de Quixote, Pierre Menard<sup>24</sup>. A enunciação é conduzida por uma voz que, ora se assimila ao narrador-crítico Jorge Luis Borges, ora à personagem Jorge Luis Borges, resenhando Menard.

Vemos, além de traços autobiográficos na obra de Clarice, outra representação do real para seus personagens infantis. Ela, essa infância, vem impregnada de um nível de consciência que é o mesmo ao que a autora aproxima seu bestiário, o que seria uma espécie de ruptura com o mundo lógico.

O animal é freqüentemente o caminho pelo qual a criança descobre a natureza. Ora ele oferece por ele mesmo a imagem da variedade da vida em suas formas mais diversas, mais estranhas, ora são as leis da existência que se revelam através deste ou daquele aspecto particular. (CHOMBARTE DE LAUWE, 1991, p. 289)

Nessa diegese, a criança em contato com a realidade, apropria-se dela através de uma representação em que toda a sua potencialidade humana se realiza. Assim, a vontade de potência do super-homem nietzscheano é análoga à infância na literatura clariciana, que a situa muito além do bem e do mal e a faz desprender-se de produtos de uma cultura decadente. Por conseguinte, essa representação se assemelha ao “espírito livre” de que Nietzsche fala:

Chama-se “espírito livre” aquele que pensa de forma diferente do que se espera dele, em virtude de sua origem, de seu meio, de sua posição e de seu ofício, ou em virtude dos pontos de vista dominantes de sua época. Ele é a exceção, os espíritos subordinados são as regras; estes o recriminam por seus princípios de liberdade terem por origem o desejo de surpreender ou por lhe permitirem chegar a ações livres, isto é, a atos que são incompatíveis com a moral dependente (NIETZSCHE, 2006, p. 165).

A criança que desponta na caracterização de uma etapa da personagem Joana se assemelha ao espírito livre e é diametralmente oposta àquela que o filósofo alemão chama, ironicamente, de criança de “bom caráter” – representação atrelada à questão do poder substanciado na atuação da escola:

O indivíduo é tratado por seus educadores como se, na verdade, fosse algo novo, mas devesse tornar-se uma *réplica*.

[...]

Chama-se “bom caráter” numa criança a manifestação de sua subordinação progressiva; quando a criança se coloca do lado dos espíritos subordinados, manifesta em primeiro lugar o despertar de seu espírito comunitário; com base nesse sentido comunitário, mais tarde se tornará útil a seu Estado ou à sua classe (NIETZSCHE, 2006, p. 167)

<sup>24</sup> Na composição do texto se evidencia a tentativa de induzir ao “erro” a leitura, contando com notas explicativas e o levantamento de uma bibliografia de Menard. Mas notemos que o conto se encontra no livro *Ficções*, título que nos dá pistas sobre o jogo “ficção x realidade”, nele empregado.

A moral do além-do-homem em que vivem algumas personagens da autora, como a Joana, quando menina, de *Perto do coração selvagem*, esse constante perigo que faz de suas vidas uma permanente luta, é a moral oposta à do escravo e à do rebanho. Oposta, portanto, à moral da compaixão, da piedade, da doçura feminina e cristã. Deste modo, tanto para a infância em Clarice, como para Nietzsche, a bondade, a objetividade, a humildade, a piedade e o amor ao próximo, podem constituir valores inferiores, impondo-se sua substituição pelo orgulho, pelo risco, pela personalidade criadora, pelo amor ao distante, quando necessários para a transcendência de um estágio do personagem.

Com isso a menina Joana instala uma nova moralidade, ou se quisermos, uma nova ética, uma ética bem nietzscheana: uma ética de afirmação da vida. Viver é o valor dos valores que não pode se submeter às convenções de nenhuma outra moralidade [...] (DINIS, 2006, p. 15).

É interessante destacar algumas análises como a de Yudith Rosebaum (1999) citada por Nilson Dinis (2006, p. 14). Nela a autora decompõe o nome próprio “Joana” no anagrama “Jó-ana”, o que seria a negação de Jó, pois a partícula “ana” derivaria do grego e indicaria oposição, negação. Assim, a personagem é justamente o inverso daquele que resiste às provações divinas e que aguarda, resignadamente, pelos sinais da Providência.

Essa recusa e impaciência são a própria afirmação da vida, que foi observada por Dinis na passagem seguinte, onde acrescentamos que o personagem do professor aparenta conhecer a “natureza” e a “naturalidade” de Joana, mas não entende a diferença entre a lógica infantil clariciana e a adulta:

[...] Porque há os... os planos, os feitos de terra que sem adubo nunca florescerá.  
 - Eu?  
 - Você? Não, por Deus... Você é dos que matariam para florescer.  
 [...]  
 - Bom é viver..., balbuciou ela. Mau é...  
 - É?...  
 - Mau é não viver...  
 - Morrer? – indagou ele.  
 - Não, não... – gemeu ela.  
 - O quê, então? Diga.  
 - Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mau. (LISPECTOR, 1998d, p. 53).

Poderíamos, contudo, ser levados a crer que esse questionamento existencial se trata de um abandono, de uma tentativa de ser amoral ou imoral, mas tanto em Clarice como em Nietzsche não é o que ocorre. Em ambos há julgamentos de ações que se apresentam hierarquicamente qualificados (como na descrição pejorativa, motivada pelo desejo

insatisfeito, da filha do livreiro), portanto, há um apoio em algumas normas e valores tradicionais, mesmo com o esforço da negação.

Não está claro, evidentemente, que a hierarquia de Nietzsche possa ser estabelecida sem se sustentar que alguns níveis nessa ordem sejam ‘melhores’ e alguns ‘piores’ do que outros. Em certa medida, portanto, ele atém-se às normas tradicionais de avaliação, apesar de todo o seu empenho em repudiá-las; e seu pretenso ‘imoralismo’ possui, sem dúvida, uma motivação intensamente moral. (HOLLINRAKE, 1986, p. 140).

A Literatura, como confronto de poderes dentro da própria linguagem, poderia ser um caminho metafórico para a busca dos princípios de prazer e de fuga da dor, os quais, na concepção freudiana, balizam toda e qualquer atividade humana. Ou ainda, poderíamos vê-la como uma grande metáfora que encena a nossa necessidade de conforto ou procura por satisfação de desejos primários. Mas a inquietação da literatura também revela o traço da moral inerente ao homem da qual nos fala Bauman:

Ser moral significa nunca se sentir *suficientemente* bem. Tendo a acreditar que esse sentimento está por trás do impulso endêmico de transcender, e a ele se deve a notória insatisfação dos seres humanos em relação a qualquer coisa que seja humana. Mas ele também gera muita infelicidade e uma dúvida constante que envenena até a maior das autossatisfações. (grifo do autor) (2011, p. 56-57)

Essa “infelicidade” seria a constante incerteza de não possuir uma verdade, o que não atesta o ceticismo da/na humanidade, mas sim revela a humildade para uma busca por justiça, por compreensão e empatia que a literatura ajuda a instaurar, e que tentamos entender também neste trabalho.

Na figura de Joana menina, a transmutação dos valores se personaliza no forte e o faz triunfar com a afirmação na vontade de potência – embora isso não seja caracterizado de forma totalmente consciente por parte da personagem. O negativo reside nela como agressividade própria à afirmação, como a crítica total que acompanha a sua criação. Então, essa representação é a afirmação, que leva a negação a seu último grau, fazendo dela uma ação, uma instância a serviço daquele que cria, que afirma (CIENEFICO, 2002). Logo, a ruptura com a moral vigente, como veremos adiante, é antes uma tentativa de questionar seus valores do que propriamente ser amoral ou imoral, mesmo que não esteja claramente definida uma nova proposta moral.

No episódio do roubo do livro, objeto que ganha uma dimensão simbólica interessante dentro dessa relação de transgressão e resignação na obra de Clarice, Joana encarna o que dissemos sobre o abalo dos valores morais. Ela seria, por oposição, a criança “mau caráter”, mas apesar disso “cede” diante da insistência de sua tia:

No momento em que a tia foi pagar a compra, Joana tirou o livro e meteu-o cuidadosamente entre os outros, embaixo do braço. A tia empalideceu.

Na rua a mulher buscou as palavras com cuidado:

- Joana... Joana, eu vi...

Joana lançou-lhe um olhar rápido. Continuou silenciosa.

- Mas você não diz nada? – não se conteve a tia, a voz chorosa. – Meu Deus, mas o que vai ser de você?

- Não se assuste, tia.

- Mas uma menina ainda... Você sabe o que fez?

- Sei...

- Sabe... sabe a palavra...?

- Eu roubei o livro, não é isso?

- Mas Deus me valha! Eu já nem sei o que faça, pois ela ainda confessa!

- A senhora me obrigou a confessar.

- Você acha que se pode... que se pode roubar?

- Bem... talvez não.

- Por que então...?

- Eu posso.

- Você?! – gritou a tia.

- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.

- Deus me ajude, quando faz mal, Joana?

- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.

A mulher olhou-a desamparada:

- Minha filha, você é quase mocinha, pouco falta para ser gente... Daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.

Joana olhou-a com curiosidade:

- Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... – Eram inúteis as explicações. – Sim, prometo. Em nome de meu pai. (LISPECTOR, 1998d, p. 49-50)

O que se segue após esse evento é o diálogo entre a tia e Alberto, o tio, no qual ponderam que “o regime severo de um internato poderia amansá-la” (LISPECTOR, 1998d, p. 50-51). É a tentativa de dogmatizar a infância insubmissa, transgressora ou de lhe impor limites. Sua insubordinação deve ser punida e eliminada para que possa estar “do lado dos subordinados”, a criança “espírito livre” deve dar lugar à criança “bom caráter” (NIETZSCHE, 2006, p. 167)

O título *Perto do coração selvagem* sugere um estado primário, primitivo de uma vontade liberta dos condicionamentos sociais. Um superego enfraquecido por uma não complexidade restritiva das imposições normativas. Esse coração selvagem é a pura explosão e dominação do *id* sobre o ego, e um questionamento constante do que as regras de conduta têm de castradoras, uma impiedosa inquisição ao superego. O “selvagem” se direciona ao “potencial” despido de empecilhos, como se uma nova configuração do ser pudesse existir a partir de uma nova origem, uma nova fonte sem a poluição do que já está instituído: essa origem primeira e selvagem é uma das maneiras de vislumbrar a própria infância.

Poderíamos considerar, levados a crer pelas próprias declarações da autora, que sua obra é fruto de uma depurada inspiração norteadora do texto. Mas o fato é que, ao nos

debruçarmos sobre seus escritos, notamos uma extrema coerência desde seu surgimento para a literatura, com *Perto do Coração Selvagem*, até o fim de sua produção artística. Unidade esta que se retrata como uma eterna (des)aprendizagem e com vários pontos de contato entre as obras infantil e adulta, podendo ser sentida pela questão da linguagem.

A abertura dessa obra de estreia prenunciava o estilo de seus livros da infância. Nela, a linguagem literária é semelhante à dos infantes e se mantém como problematização entre literaturas “infantil” e “adulta”:

A máquina do papai batia tac-tac... tac-tac-tac...O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes. (LISPECTOR, 1998d, p. 13)

Nesse trecho vemos a relação entre a linguagem na obra e a infância da personagem Joana. Com a vida adulta da protagonista, essa linguagem também passa por mudanças e pode ser sentida no texto, com a menor ocorrência de onomatopeias e adjetivos nas descrições.

Sob o véu de uma escrita simples, o estranhamento empurra o leitor no precipício do pensamento. A linguagem da escritora se mostra clara sob a análise lexical, mas sua sintaxe e semântica servem para causar o estranhamento no leitor em contato com seu texto em seus momentos de epifania. Impele a uma vertigem interior que se estabiliza quando este aceita e compreende o jogo “sádico” da autora, que ao mesmo tempo é um jogo libertador, pois nessa relação “Tom & Jerry”<sup>25</sup>, Clarice instiga o leitor a pensar, não dá simplesmente o texto a ele.

Um obstáculo relacionado à linguagem na obra de Clarice é o modo de se captar o instante-já. Ele seria, como ela diz, insondável pela sua atualidade no tempo, a ponto de não poder ser registrado, pelo fato de no momento do registro o instante-já estar esgarçado. Seriam, pois, contrassensos o ato de registro e os traços autobiográficos na sua obra. Por isso, não tomamos aqui esse recurso como uma mera transcrição de um evento da vida da autora para a obra – esta é uma criação autônoma inspirada em elementos factuais. Mas, essa contradição pode ser explicada no modo pelo qual esses instantes-já se compõem. Eles são isolados de tempo e de espaço, como blocos herméticos e autossuficientes, assim, a escritora entrelaça-os em suas obras, livres de tempo e espaço, compostos apenas de linguagem.

---

<sup>25</sup> Seria a aceitação do jogo da escrita por parte do leitor, que nesse caso é sugerida por uma relação de (des)velamento que acentua inquietações relativas ao inconsciente.

Dessa forma, um mesmo fato vai inspirar registros diferenciados pela linguagem, criando ancoragens distintas com objetivos diversos. Através dela (a linguagem), essas estratégias se mobilizam singularmente nas obras adulta e infantil, mas ainda mantêm um elo linguístico e o fundo factual. Em *A mulher que matou os peixes* e no conto “Macacos”, de *A legião estrangeira* (1964), podemos observar tal relação na descrição que a narradora faz do animal:

Escolhi uma miquinha muito suave e linda, que era muito pequena. Estava vestida com saia vermelha, e usava brincos e colares baianos. Era muito delicada conosco, e dormia o tempo todo. Foi batizada com o nome de Lisete. Lisete às vezes parecia sorrir pedindo desculpas por dormir tanto. Comer, quase não comia, e ficava parada num cantinho só dela. (LISPECTOR, 1983, p. 29-31).

E ali mesmo comprei a que se chamaria Lisette<sup>26</sup>.

Quase cabia na mão. Tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana. E um ar de imigrante que desembarca com o traje típico de sua terra. De imigrante também eram os olhos redondos. (LISPECTOR, 1998a, p. 96).

Em ambas, as construções textuais se mostram claras ao entendimento tanto dos mais jovens quanto dos adultos. A própria narradora dá pistas, em *A mulher que matou os peixes*, sobre essa fronteira pouco definida: “Eu até já contei a história de um coelho num livro para gente pequena e para gente grande. Meu livro sobre coelhos se chama assim: ‘O mistério do coelho pensante’.” (LISPECTOR, 1983, p. 19).

Através da liberdade e de uma busca por aprendizagem, Clarice colide contra tabus que ajudam a manter a lógica vigente no mundo estável, o qual ela pretende abalar. Tais abalos se dão sob questionamentos lançados, geralmente, em símbolos de minorias ou excluídos, como os idosos, as crianças e os animais. Nessas abordagens, a ética é questionada, em seus alicerces, em quem a constrói, em quem a mantém e na motivação de mantê-la.

Em vários de seus textos vemos o chamado dessas minorias desempenhando papéis representativos e ganhando voz pelas palavras da autora. Para citar somente alguns: *Perto do coração selvagem*, *O Lustre*, “Feliz aniversário”, “Felicidade clandestina”, “Os desastres de Sofia”.

A obra de Clarice Lispector dá margem à análise da infância sob o prisma de uma identidade metamórfica, independente e consciente em seus textos. Insinua também questionamentos das representações do real infantil, comumente expostas nas obras literárias

<sup>26</sup> Observemos a diferença na grafia do nome do animal. Ela sugere uma leve simplificação na narrativa infantil, o que podemos notar também nas discrepâncias entre o tempo passado com a macaca em *A mulher que matou os peixes*: “No sexto dia dei um grito quando adivinhei: ‘**Lisete** está morrendo![...]’” (LISPECTOR, 1983, p. 31) e no conto “Macacos”: “Três dias esteve conosco[...] No terceiro dia estávamos na área de serviço admirando **Lisette** e o modo como ela era nossa[...] A segura da comunicação deixou-me quieta. Depois eu disse aos meninos: ‘**Lisette** está morrendo.’” (grifo nosso) (LISPECTOR, 1998a, p. 97)

infantis, como algo estático e cândido. A esses aspectos se opõe o universo diegético da escritora, materializado nas escolhas temáticas recorrentes, nos questionamentos morais lançados e na linguagem, tudo isso dando margem, através do ato de lembrar/registrar, a uma reinvenção do ser infantil para a representação literária.

### **3.1 Público infantil emergente: quem era o leitor que surgia?**

Quando abrimos o capítulo falando de uma infância em metamorfose, necessariamente pressupomos a mudança de um quadro já existente. Mas que infância era essa que estava sendo reconfigurada? No período em que Lobato se aventurava editorialmente, ela parecia estar em estado de incubação.

Alguns aspectos temáticos e imagéticos desta época são interessantes objetos de reflexão, pois vemos que eles perpassam toda a história de literatura relacionada à infância, porém, adquirem novos significados dentro da própria historicidade da literatura. Uma das imagens que pode ilustrar esse movimento é a infância idílica herança de uma concepção romântica de infância.

Os versos de Casimiro de Abreu, de “Meus oito anos”, por muito tempo nortearam o modo de pensar a infância na literatura e tornaram-se lugar-comum entre os escritores que abordavam a questão antes do Pré-modernismo. Conforme foi comentado, Monteiro Lobato foi um dos primeiros a questionar essa visão idílica de infância e a subverter velhos temas ou trazer novos. Mário de Andrade também contornava o seu piá com o sofrimento da vida real e além dele outros.

Havia, como sempre houve, uma forte relação entre a pedagogia e a literatura infantil feita no Brasil. E seu próprio desenvolvimento está atrelado ao do sistema educacional, assim como também ao do mercado editorial. Não se pode falar em um público consumidor sistemático dentro de uma concepção capitalista, isto é, que possibilite uma produção estável, sem um índice significativo de jovens alfabetizados.

No estado de São Paulo, então centro industrial do Brasil, em 1920, o presidente do Estado, em mensagem ao Congresso Legislativo, garantia acesso ao ensino primário a apenas 40% da população em idade escolar (sete a doze anos), ficando 250 mil crianças sem escolas estatais. (KOSHIYAMA, 2006, p. 37).

Os dados sobre as escolas secundárias dessa época também não são muito animadores. Elas eram destinadas às elites, pois não eram gratuitas e suas altas taxas excluíaam os menos afortunados. Por conta disso, atendiam a somente cerca de “1% dos seis milhões de

brasileiros entre doze e vinte anos, segundo o censo de 1920. E somente 25% das escolas secundárias do país eram dirigidas pelo poder público, ficando o restante com a iniciativa particular.” (KOSHIYAMA, 2006, p. 38).

Mas como podemos observar, apesar de ainda não falarmos de um mercado propriamente dito, havia um público consumidor diminuto do gênero, porém em expansão. E uma curiosidade que ilustra tal assertiva é o número de vendas da antologia de contos escolares de Olavo Bilac e Coelho Neto, que em 1917, que rendeu à editora Francisco Alves, 105 mil exemplares (KOSHIYAMA, 2006, p. 40).

Contudo, o sucesso dessa obra foi viabilizado pela sua conexão com a pedagogia. Adotado como livro didático, sua venda pôde oferecer menos riscos ao editor e assim circular como investimento seguro. O comentário de outro editor, Hipólito Garnier, é revelador a respeito da relação entre o cenário da editoração brasileira na época e a escola: “O livro didático, a carne, é para o Alves; o osso, a literatura, é para mim” (KOSHIYAMA, 2006, p. 40). A metáfora pode se insinuar como uma prévia do que viria a acontecer com o mercado editorial: uma disputa entre predadores sobre uma presa a ser devorada até os ossos. Antevendo mesmo o seu lugar na cadeia alimentar, numa posição verticalizada e hierarquicamente elevada à condição de ditar regras.

Conforme Koshiyama (2006, p. 43-44), uma observação de Bilac no artigo “O Brasil não lê” (1904) refutava a ideia de que o país estava se tornando uma terra de leitores, pois de todos os livros editados pela Garnier, no ano de 1903, somente um romance e uma obra de poemas tiveram a edição esgotada “em pouco mais de um ano”, sendo que a editora tinha uma tiragem, por edição, de 2200 livros, e havia 18 milhões de brasileiros no país.

Os dados comprovam a forte relação entre literatura, escola e infância; e se considerados em termos de infância não são nada animadores, pois pensar em um mercado para um público numericamente pouco expressivo não é viável para nossa análise.

Assim, o perfil do leitor dessa época é de grande importância para entendermos as mudanças que estavam por vir. Com o aumento da quantidade de crianças na escola o fomento do público leitor era evidente e se mostraria a longo prazo. A primeira metade do século XX foi crucial para a formação de um público leitor infantil brasileiro e logo após, na década de 1960, começamos a ver as campanhas de incentivo à leitura ganharem fôlego e apoio massivo do Estado. Podia-se então falar, em termos de mercado, de um público que justificasse uma atenção maior por parte da editoração brasileira, que abonasse até mesmo uma especialização do setor, no sentido de ampliar uma produção específica para o público-

alvo. Deixava-se de pensar naquele leitor difuso e esparso para pensar no leitor assíduo que estava na escola.

Através desse modo de ver o leitor, o mercado investiu em produtos direcionados a ele, e, assim, ficou sempre aberto às negociações com o Estado – o grande comprador de literatura infantil. Contudo, não podemos afirmar com segurança que era o público que orientava a produção, pois podemos considerar também o Estado como o formador do público. Na verdade, essa relação é bastante imbricada e não é interesse deste trabalho apontar quem determina o quê, pois sabemos os riscos que esse tipo de assertiva implica, além de entender que nesses processos várias forças atuam em múltiplos sentidos, constituindo produtos complexos pelo estabelecimento de tais trocas.

Regina Zilberman (1987) afirma que a noção de leitor remonta à Antiguidade Clássica de Aristóteles, em sua função “catarse”. Desde essa longínqua época, o problema do leitor vem ocupando as reflexões de intelectuais que atentam para a importância de um entendimento sobre a categoria.

A partir dessa compreensão, nosso pensamento procurou focar a relação entre leitor e mercado, tendo como base as teses de Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Portanto, sentimo-nos obrigados a esboçar alguns aspectos da teoria de Jauss para situar o leitor desavisado.

Com a Estética da Recepção e a revisão epistemológica empreendida no cenário das ciências humanas da década de 1960, o papel do leitor vem sendo tomado como ponto de partida em diversos estudos. Na obra exponencial de Hans Robert Jauss, de 1967, sobre a qual estas considerações tentam lançar bases, o autor traz a questão da necessidade do reposicionamento da história como disciplina fundamental para os estudos literários e tenta reabilitá-la na condição de elemento imprescindível para a compreensão da literatura como uma atividade humana, que, como tal, deve ser compreendida, também, em sua dimensão extraliterária.

Jauss justifica-se pela insuficiência das metodologias utilizadas na história da literatura em voga na época, de bases positivistas e revestidas um didatismo extremo e restritivo, visando apenas pôr em ordem cronológica o surgimento de obras e autores dentro de uma mesma literatura nacional. Como se da coadunação de vida e obra de autores em ordem cronológica resultasse *a* História da Literatura, e não somente *uma* história da literatura, parcial e limitada.

A proposta revisionista de Jauss está intimamente ligada à questão dos cânones, e mostra a inviabilidade de um “cânone total”, assim como seu paralelo utópico,

consubstanciado das aspirações da Nova História de uma ideia de “história total”. Sobretudo se esse cânone ou essa história se pretendem História ou Cânone, sendo pautados apenas em fatores de ordem cronológica e em esquemas de vida e obra; e que ingenuamente ou não, acreditavam ser imparciais por evitarem usar “veredictos qualitativos”. Não havia ali o conhecimento de que nenhum discurso pode ser imparcial e de que nenhuma escolha é inocente. Ambos são balizados por juízos de valor, porém estes são flutuantes e caminham junto ao *status quo*.

As teses surgidas em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, dão margem a novas perguntas e novas respostas que extrapolam o plano da história objetivista tradicional. Portanto, ancorados em Jauss, muitos estudos passaram a entender o objeto literário interdisciplinarmente, pois descobriram o vínculo histórico da literatura com várias áreas das Humanidades que parecia perdido até então, e esse resgate esteve em sintonia com as mais profundas mudanças ocorridas na época.

Com uma perspectiva interdisciplinar de análise, a Literatura viu estudos mais abrangentes que resolviam alguns problemas, até então não contemplados por falta de instrumentação teórica. É o que nos revelam os crescentes estudos em Literatura Comparada ou mesmo os Estudos Culturais, predominantes atualmente nos departamentos acadêmicos dos cursos de Letras.

Escapando ao perigo das dicotomias e caminhando ilesa à determinação causal na Literatura e ao modismo de vê-la como organismo fechado em si, a obra de Jauss, ao contemplar o leitor como elemento essencial para o entendimento da Literatura, aborda conceitos essenciais como o de “horizonte de expectativa”, “distância estética”, “história do efeito”, “historicidade” da própria literatura e “estética da recepção”, de absoluta importância para apreensão do pensamento do autor – conceitos que não pretendemos pormenorizar, pois o texto de Jauss é um universo e não nos cabe aqui discutir toda a sua amplitude.

Podemos perceber, pelas ideias esboçadas até agora, que estas novas perspectivas inauguraram um novo panorama nos estudos literários, trazendo para o leitor uma importância não mensurada anteriormente, apesar de, a problematização acerca da figura do leitor remontar a Aristóteles. De lá até a modernidade, somente com os formalistas russos o leitor ganhou mais espaço e passou a integrar, embora de maneira insuficiente, as análises literárias acadêmicas – excetuando-se os estudos de sociologia da literatura que procuravam explicações causais para o consumo de livros nas sociedades.

Havia, ainda aí, uma concepção errônea sobre a história da Literatura, não se vislumbrando sua historicidade própria e sua condição particular de relação com a História Geral.

Como acontecimento literário, o *Perceval* de Chrétien de Troyes não é “histórico” no sentido em que o é, por exemplo, a Terceira Cruzada, contemporânea à obra. Não se trata de uma *action* que, em função de uma série de premissas e motivações imperiosas, da intenção reconstruível de um ato histórico e de suas consequências inevitáveis e incidentais, se possa explicar como evento decisivo (JAUSS, 1994, p. 25)

No projeto estético-recepcional, de Jauss, para uma história da literatura, há de se considerar a historicidade da literatura em seus aspectos sincrônico – com os referentes estéticos correspondendo ao momento da obra e também na sequência dos sistemas referenciais; diacrônico – observando o momento em que a obra é recebida; e na relação entre a “evolução” literária e o processo histórico geral (JAUSS, 1994, p. 40).

Sobre essa ideia de “evolução” literária, herdada principalmente dos argumentos dos formalistas, Jauss vê o processo de tensão entre as estéticas tradicionais e as de vanguarda, alegando que desse conflito afirmam-se as obras de grande valor, assim como as orientações da corrente predominante. Esse desenvolvimento não chega a ser como o de uma teoria evolucionista, na qual o passado só tem valor em função do presente. Nem apaga a razão da existência do momento histórico em si pelo determinismo do objetivismo positivista, o que, por sua vez, pode pôr em xeque algumas teorias tidas como inovadoras, mas que aparentam trazer apenas uma nova roupagem psicologizante para uma antiga maneira de ver a Literatura.

Uma apresentação da Literatura nesses termos, na sucessão histórica desses sistemas ocorre em pontos de interseção entre sincronia e diacronia; pontos estes que revelam a historicidade da literatura.

Contudo, ela [tal apresentação da literatura] somente cumprirá a verdadeira tarefa de toda historiografia se encontrar e trazer à luz pontos de interseção que articulem historicamente o caráter processual da “evolução literária”, em suas cesuras entre uma época e outra – pontos estes, aliás, cuja escolha não é decidida nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da literatura, mas pela história do efeito: por “aquilo que resultou do acontecimento” (JAUSS, 1994, p. 49).

Ainda sobre essa questão, a tese XII, que traz críticas aos métodos estruturalista, marxista e formalista por não considerarem a literatura em sua função social, aproxima a Sociologia à Literatura pela partilha mútua de ambas do conceito de horizonte de expectativa. Com isso, Jauss compara a tensão entre tradição e vanguarda à metáfora de um cego ao

esbarrar em um objeto e, a partir daí, “apreender” o objeto pela experiência negativa. A tradição seria o horizonte de expectativa do leitor (o cego que não esperava o objeto), enquanto a vanguarda seria a inovação estética contida na obra (o objeto que surpreendeu o cego).

Essa tese encontra-se afinada com o pensamento de sociólogos como Bauman (2008), que afirma que a grande força do pensamento científico reside antes em seu poder de refutação do que no de afirmação de suas próprias premissas. E ainda remonta, ao tratar da função social da literatura e da história do efeito, às considerações de Aristóteles sobre o efeito da catarse. A síntese inicial da tese XII pode ilustrar bem o dissemos anteriormente:

*A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento de mundo, e assim, retroagindo sobre seu comportamento social (JAUSS, 1994, p. 50)*

Assim, vemos as teses de Jauss influenciando vários estudos literários, como os de João Alexandre Barbosa, “A biblioteca imaginária, ou o cânone na história da literatura brasileira” e Roberto Reis, “Cânon”. O primeiro tenta traçar uma história da formação do cânone nacional, trazendo várias listas onde os critérios de escolha eram norteados pelo patriotismo emergente, pela busca de traços e elementos nacionalistas.

Nessas listas predominavam os preceitos da história objetivista, a qual herdava de pensadores como Taine e Comte suas principais diretrizes metodológicas. O autor chama a atenção para os momentos de conflito e ameaça que, no *corpus* de seu trabalho, circundavam as formações dos cânones erigidos. Alega que em momentos críticos há uma necessidade de afirmação cultural como patrimônio e identidade dessa mesma cultura ameaçada, apontando até a relação entre literatura e aparelhos ideológicos, como a Escola e o Estado, atuando juntos na manipulação sobre a leitura das crianças e na formação de cânones. E vemos claramente, nas palavras do próprio João Alexandre Barbosa, o débito que tem com Jauss: “[...] o que mais importa é o deslocamento do paradigma histórico-literário de uma visão linear e somente diacrônica da história literária para uma percepção das intersecções sincrônicas operadas naquela visão.” (BARBOSA, 2003, p. 41).

Apesar de nos alongarmos um pouco com as teses de Jauss, apoiamo-nos nelas para pensar as condições e as propriedades desse público leitor que estavam em processo de

estabilização. Como vimos, fundava-se a base da literatura infantil, sistematizada como um mercado, em cima da plataforma pedagógica da escola. E com ela, emergiam obras e leitores em reciprocidade e em progressão geométrica.

A escola viabilizou a formação de um público leitor infantil, conseqüentemente, a regularidade necessária para os alicerces do mercado editorial, cuja aliança com o Estado ganhou força pelo objetivo comum de gerar leitores. Antes disso, a representação da criança surgida nas obras era a da já citada infância idílica, que recordava uma época vivida com felicidade e em harmonia com o mundo e com o homem, imagem idealizada no Romantismo brasileiro.

Como é de se imaginar, tal representação de infância difundida nas escolas, porque aprovada pelas regras implícitas de boa conduta e resignação que a sociedade engendrava, deixou seguidores que a reproduziram até a segunda metade do século XX. Assim como o seu contraponto, a criança atrevida e desobediente, que era frequentemente utilizado para sintetizar o descontentamento do sistema para com tal faceta da infância. Com isso, as crianças que apareciam nas narrativas da época do surgimento do mercado de literatura infantil ainda eram, predominantemente, modelos herdados do momento “pré-mercado”, do início da arte literária dirigida aos pequenos, e estavam regularmente presentes durante todo o processo de estruturação da indústria editorial, como também ainda podiam ser sentidos no momento de seu desenvolvimento.

Nesse período, a crítica literária nacional assumia uma função fundamental para a população leitora e, por consequência, para a formação do mercado editorial do Brasil, pois era a voz autorizada e bastante respeitada que orientava e “impunha” o que considerava a boa leitura recomendada aos jovens e às crianças. O posicionamento desse público leitor ia ao encontro das verdades da crítica, que também influenciava as aquisições do Estado – estas, por sua vez, começavam a ficar cada vez mais constantes e em crescimento numérico. Estamos falando dos anos de 1940 e 1960, quando podemos pensar em um número significativo de escritores, editores, obras e leitores (SHAPOCHNIK, 2008).

Para termos uma noção sobre a dimensão numérica que as compras do Estado representavam, comparemos os dados de um pedido de 1921 com um de 1999: o primeiro foi de 30 mil unidades e, apesar de restringir-se ao estado de São Paulo, é uma quantidade expressiva para a época (KOSHIYAMA, 2006, p. 86-88); o segundo foi a licitação para a compra que comporia o acervo de 36 mil escolas de todo o país e, embora o número não esteja transcrito em exemplares, dá-nos a noção quantitativa que pretendíamos com essa exposição (MONTEIRO, 2007, p. 43).

Interpretando as informações acima, deduzimos que a população leitora das escolas era guiada pelas compras que o governo autorizava, logo, dificilmente eram obras que contestavam a administração pública. Não era de se esperar, portanto, que o perfil de infância das produções infantis destoasse do que eram as normas sociais aceitáveis como as corretas.

A apresentação dos personagens infantis dava-se de forma maniqueísta, com as dicotomias regendo as produções literárias infantis de então. Binômios como mal x bem, obediência x desobediência, esforço x ócio acabavam limitando as possibilidades efetivamente estéticas por insistentemente procurarem passar valores e condutas moralizantes às crianças. Para quem põe em dúvida que a relação entre estética e utilitarismo pode reduzir a qualidade literária, basta fazer um levantamento das obras que eram publicadas com estas orientações – poucas são as que ficaram na memória da história literária com reconhecido valor estético. Tal polarização só encontro contraponto com Monteiro Lobato e, mais tarde, com os escritores modernistas que se aventuraram, esporadicamente, no gênero. Clarice Lispector, já mais tardiamente, deu continuidade ao questionamento dessas oposições binárias e, se não chegou a inaugurar, renovou a concepção de criação literária infantil com as obras *O mistério do coelho pensante*, em 1967, e *A mulher que matou os peixes*, em 1968, por exemplo.

Somos obrigados a mencionar que nossa intenção inicial de traçar um perfil do leitor infantil brasileiro no período de formação do mercado editorial foi pouco ou nada bem sucedida. Nossa pretensão era a de examinar, através dos livros mais lidos na época, quem era esse leitor. Porém nos deparamos com dados insuficientes para efetivar nosso planejamento, pois nem sempre livros mais vendidos significam livros mais lidos. Há casos de compras do governo que acabaram estocadas em depósitos, casos de enormes desvios de exemplares e outros absurdos mais, todos impedindo a consumação final dos processos do sistema literário: o ato decisivo da leitura. Mesmo assim, o mercado contabiliza-os, apropriadamente, como vendas e os expõem em suas projeções numéricas. Os índices ideais para os nossos objetivos seriam os que mostrassem números referentes às obras escolhidas pelo público jovem, e não o número total de obras vendidas, pois este inclui vendas ao Estado sem a preocupação com o destino dos livros.

Já que nossa proposta era a de mapear uma prática leitora pela exposição dos dados, tomaríamos como adequada a equivalência entre a aquisição do livro e o ato de leitura, consubstanciadas no número de vendas apresentado pelo mercado. Assim, para a interpretação que faríamos, livros vendidos representariam livros lidos, e isso para não pormos a perder nossa intenção primeira.

Esta seria a solução mais viável, mas para a nossa surpresa, as dificuldades ainda não tinham acabado. Deparamo-nos com uma grande lacuna nas informações referentes à literatura infantil do período inicial do mercado. Poucas pesquisas dão os números de venda do segmento e para obtermos uma noção sobre ele temos que utilizar os dados do mercado geral para, a partir de então, ver se é possível estabelecer uma correspondência entre este e o segmento infantil. Essa falta simbolizava o baixo grau de profissionalização do setor, pois insinua que não estava amadurecida a preocupação em estipular uma caracterização do leitor infanto-juvenil, para, tomando-o como base, lançar estratégias de otimização dos lucros.

Para ilustrarmos o problema por nós enfrentado, vejamos uma lista dos livros mais vendidos do ano de 1966 até o ano 2000:

- (1) O alquimista, de Paulo Coelho;
- (2) Virando a própria mesa, de Ricardo Semler;
- (3) O mundo de Sofia, de Jostein Gaarder;
- (4) Brida, de Paulo Coelho;
- (5) A insustentável leveza do ser, de Milan Kundera;
- (6) As brumas de Avalon, de Marion Zimmer Bradley;
- (7) Você pode curar sua vida, de Louise Hay;
- (8) O sucesso não ocorre por acaso, de Lair Ribeiro;
- (9) Operação cavalo de tróia, J. J. Benítez;
- (10) A profecia celestina, James Redfield;
- (11) Inteligência emocional, de Daniel Goleman;
- (12) Olga, de Fernando Moraes;
- (13) A viagem do descobrimento, de Eduardo Bueno;
- (14) Comunicação global, de Lair Ribeiro;
- (15) Iacocca. Uma autobiografia, de Lee Iacocca e William Novak;
- (16) 203 maneiras de enlouquecer um homem na cama, de Olívia St. Claire;
- (17) Minutos de sabedoria, de Carlos Torres Pastorino;
- (18) O Xangô de Baker Street, de Jô Soares;
- (19) Se houver amanhã, de Sidney Sheldon;
- (20) Só é gordo quem quer, João Uchôa Jr.;
- (21) As valquírias, de Paulo Coelho;
- (22) Incidente em Antares, de Érico Veríssimo;
- (23) O amor nos tempos do cólera, de Gabriel Garcia Márquez;
- (24) As sete leis espirituais do sucesso, Deepak Chopra;
- (25) O diário de um mago, de Paulo Coelho;
- (26) Amar pode dar certo, de Roberto Shinyashiki. (CORTINA, 2008, p. 370-371)

Arnaldo Cortina utilizou-se das fontes do jornal *Leia*, de 1978 a 1991 e do *Jornal do Brasil*, de 1966 a 1969, de 1971 a 1976 e de 1984 ao ano 2000. Além de a lista ter critérios pouco claros, pois não sabemos se foi composta proporcionalmente ao número de vendas de cada ano ou ao número de vendas total de cada obra, também não sabemos os motivos das interrupções dos dados das fontes. Notemos que nela consta todo tipo de produção, desde autoajuda até manuais de práticas sexuais. Isso dificulta nosso intuito de mapear o índice de vendas, pois não é detalhado se a literatura infantil poderia compor a lista caso tivesse um

livro como um dos mais vendidos, e, nesse caso, se as compras do governo entrariam também na contabilização.

Apesar disso, o autor observa uma tendência no comportamento do leitor como consumidor de livros desde a década de 1960:

Por outro lado, porém, posso constatar que a grande presença de textos de auto-ajuda nas listas dos livros mais vendidos é uma consequência também de um anseio do enunciatário-leitor. O que pretendo dizer com isso é que *o leitor brasileiro da segunda metade do século XX está mais preocupado com aquilo que lhe toca de forma mais direta, qual seja, seus problemas e angústias existenciais, do que com a fruição de um objeto estético*. Obviamente isso não é uma constatação original, pois é característica desse leitor comum, estabelecer uma relação direta entre seu desejo imediato e aquilo que ele consome. A preocupação com o componente estético da leitura só será de interesse para um público específico que se preocupa com essa questão. Nesse sentido é um público extremamente reduzido, um grupo fechado que corresponde ao da academia ou ao que se poderia genericamente chamar de intelectuais. (CORTINA, 2006, p. 371-372, grifo nosso).

Curiosamente, uma reflexão em particular merece ser discutida. O trecho destacado chama atenção por poder ser estendido à perspectiva da produção do mercado editorial infantil. Se considerarmos que a publicação de livros infanto-juvenis nunca esteve dissociada da publicação geral da indústria editorial, podemos supor, metonimicamente, que a lógica empregada pelo todo pode ser aplicada para a parte. Não obstante este procedimento lógico-indutivo não fornecer bases seguras para conclusões, foi o tipo de processo metodológico que nos permitiu conjecturar sobre o leitor infanto-juvenil do momento de surgimento do segmento. E, além disso, constatamos que a preocupação de instruir, inculcar valores e comportamentos sobrepuja à fruição estética como o verdadeiro encanto da literatura e das artes em geral.

Contudo, se pudéssemos traçar uma linha de desenvolvimento no perfil desse leitor do período de 1940 a 1999, diríamos que ela vai do leitor como público-alvo secundário (no jargão mercadológico, aquele que, apesar de não pagar pela mercadoria, consome sem escolher o que lhe é oferecido) ao leitor como consumidor pleno, com a diferença de que os espaços de leitura foram modificados significativamente. Estes locais têm deixado de ser coletivos para atender à demanda da individualidade. Hoje em dia temos a impressão de ver menos crianças e jovens em bibliotecas, livrarias e gabinetes de leitura.

No momento de formação de um mercado editorial infantil brasileiro, o espaço de leitura preferencial era (como continua a ser, segundo alguns olhares) a Escola.

[...] a sala de aula é um espaço privilegiado para o desenvolvimento do gosto pela leitura, assim como um campo importante para o intercâmbio da cultura literária,

não podendo ser ignorada, muito menos desmentida sua utilidade (ZILBERMAN *apud* MONTEIRO, 2007, p. 32)

[...] a escola é, hoje, *o espaço privilegiado*, em que deverão ser lançadas as bases para a formação do indivíduo [...] No que diz respeito às atividades com a literatura e a expressão verbal, o espaço-escola deve se diversificar (COELHO *apud* MONTEIRO, 2007, p. 32)

Desta forma, chegamos à conclusão de que a categoria de leitor infanto-juvenil permaneceu a mesma dos anos 40 aos 60. E só foi adquirir um novo revestimento com a introjeção e a identificação psicológica gerada com a predominância da cultura de consumo que, além de se estabelecer na escola, tornou-se presença constante e ininterrupta na sociedade como um todo.

Sob os auspícios das reflexões advindas com a teoria da Estética da Recepção, nosso pensamento neste tópico procurou focar a relação entre o início de um mercado editorial infantil brasileiro e seu público consumidor. Donde concluímos que, com o consumo de livros pautado na vida escolar, esse público leitor deveria, logicamente, encontrar-se no ambiente escolar.

Com as considerações feitas anteriormente, pretendemos indicar como se deu essa transformação que acarretou a formação de um público no mercado editorial infantil brasileiro propriamente dito, levando em conta a importância dessa categoria para o surgimento desse mesmo mercado.

Sintetizando o perfil do leitor infanto-juvenil que surgia nesse primeiro momento da editoração infantil: crianças e adolescentes em idade escolar, frequentadores das escolas – sendo a maior parte delas em grandes centros urbanos do país – e seu “gosto” de leitura era majoritariamente orientado pela pedagogia.

### **3.2 A formação do mercado editorial infantil brasileiro**

Um questionamento que pode emergir ao observarmos nossa divisão do mercado editorial infantil brasileiro é se realmente há uma separação ou mesmo uma nítida diferença entre as etapas sugeridas neste trabalho. De antemão, já esclarecemos que nossa periodização buscou fins didáticos e que aceitamos os riscos de suas prováveis fragilidades. Entretanto, cremos que é possível estabelecer algumas diferenças significativas entre elas – mesmo que possa haver uma continuidade. Com isto, pretendemos montar um panorama geral do mercado editorial infantil brasileiro na história, sincrônica e diacronicamente, através dos autores escolhidos como representantes desses momentos do mercado, acrescentando ainda

que de maneira alguma nosso trabalho almeja encerrar a questão sobre a relação entre literatura, mercado editorial e infância.

Entendemos que nosso recorte histórico pode reduzir a abrangência de significações que efetivamente um período suscita. Porém, reafirmamos sua necessidade para as projeções feitas adiante. Por mais que nossas escolhas possam ser questionadas como arbitrárias e reducionistas, nossa análise seria impraticável sem elas. Assim, este primeiro momento do mercado editorial, o período de formação, compreende as décadas de 1940 à de 1960, quando, a partir de então, começam a se ampliarem os horizontes da literatura infantil como um segmento com “certa autonomia” e grande potencial de vendas.

Antes desse período, das primeiras manifestações literárias infantis ao decênio de 1930, não podemos falar de um mercado editorial infantil no Brasil, e a circulação dos livros era feita de maneira inconstante e pouco significativa, até mesmo pelo baixo grau de escolarização que o país apresentava. Porém, há outras percepções sobre o assunto e o nosso posicionamento se limita aos objetivos que nossa pesquisa objetiva.

Olympio de Souza Andrade, por exemplo, considera as décadas de vinte e trinta como a “fase amadorística” da produção do livro, e somente nos meados da década de quarenta vislumbra um “certo progresso”. A perspectiva desse autor está fundamentada no contato com a indústria brasileira de livros dos anos sessenta, servindo esta de parâmetro para comparações com outras épocas.

Já o historiador Nelson Werneck Sodré, observando a produção de livros como fenômeno histórico de longa duração, detectou modificações importantes no setor nos anos quarenta. Modificações notadas pelos próprios empresários nacionais, então preocupados com a conquista ou preservação de um público consumidor para seus produtos. Mesmo editores ligados a empresas então prósperas, como a José Olympio, mostravam-se preocupados com a proliferação de concorrentes. E na ação de empresários editores dos anos quarenta estavam presentes várias idéias e práticas preconizadas por Monteiro Lobato nos anos vinte e trinta. (KOSHIYAMA, 2006, p. 16-17)

A título de esclarecimento, deixemos, então, estabelecidas as fronteiras temporais de nosso trabalho (sempre tendo em mente a arbitrariedade, já explicada, da periodização): i) etapa “pré- mercado”: desde as primeiras produções, mas mais visivelmente, de 1920, até o início da década de 1940; ii) momento de formação: de 1940 até o fim dos anos 1960; iii) período de desenvolvimento e transição: de 1970 até o final da década de 1990.

Cabe ressaltar que adiamos para um novo trabalho a suposição de que poderia haver, ainda, uma problematização a respeito de um quarto item a ser periodizado, que seria a terceira fase do mercado: o momento de maturidade, que compreenderia da virada do milênio à atualidade. As principais características dessa suposta etapa e que a diferenciariam dos momentos anteriores seriam: a) o seu alto grau de profissionalização; b) o aumento de sua autonomia em relação ao Estado e c) sua relação com outros segmentos de mercados,

principalmente com o mercado audiovisual, que seria o suporte central para o caminho de desterritorialização dos signos literários. Pois, a partir dele, a literatura adentra o mercado através dos licenciamentos, que trabalham com representações esvaziadas dos personagens literários, tornando-os desligados de sua origem.

Sobre essas características, efetuamos alguns argumentos no capítulo seguinte, mas não chegamos a elaborar uma teoria com bases seguras para afirmar a existência do possível terceiro momento do mercado editorial. Nossas abordagens sugerem que algumas raízes desse período podem ser sentidas já na etapa anterior, daí a opção de nomeá-la como momento de “desenvolvimento e transição do setor” (a transição indicaria a mudança para o novo panorama).

Apesar de a relação entre literatura e audiovisual ser anterior ao momento suposto, nele, o grau de comercialização chega a projetar criações casadas, configurando casos de simbiose entre as duas linguagens artísticas – a exemplo da série de Harry Potter, na qual os direitos de reprodução cinematográfica chegaram a ser vendidos antes da elaboração de alguns livros da série. Esta seria a profissionalização acentuada do setor, visando sua otimização em várias etapas do processo de produção e consumo do livro e de sua derivação pelos licenciamentos e direitos autorais.

Entretanto, toda essa especulação sobre uma nova conjuntura para o mercado editorial infantil carece de aporte teórico e de dados que comprovem as ideias lançadas, o que pode ser motivo para um estudo posterior. Por enquanto, restringimo-la a uma proposta de pesquisa e a um alerta ao leitor para essa possibilidade.

Voltando à descrição deste tópico, nas décadas de 1920, 1930 e 1940, o país caminhava a passos lentos na literatura infantil, e poucos autores se lançavam efetivamente a uma produção constante para o gênero. Esse cenário desanimador só ganhava cores fortes quando o mercado se preparava para atender às demandas do Governo ou quando um lançamento de literatura infantil se tornava sucesso garantido.

[...] o fato de Monteiro Lobato, em fins de 1923, haver decidido editar prioritariamente obras didáticas foi justificado, por ele próprio, como uma necessidade econômica de sobreviver empresarialmente. Não se tratava de um ato intempestivo, mas decidido através da observação empresarial do mercado, segundo constatavam os editores desde Garnier e Francisco Alves na segunda metade do século XIX. (KOSHIYAMA, 2006, p. 18)

Nesse sentido, o mercado editorial mudou muito pouco de lá até os nossos dias: as editoras evitam lançar obras que fujam a um padrão estabelecido pelo mercado, o que mostra uma força de intervenção do ramo. Isso pode tornar a literatura previsível, pouco atraente e

resultar em um decréscimo da qualidade estética. O grande negócio para as editoras de hoje, assim como era antigamente, é ainda o material didático, pois tem venda quase garantida.

Entretanto, o setor editorial como um todo (não somente o infantil) já se integrava ao processo de produção para a economia de mercado no Brasil. E seus números podiam ser considerados como relevantes no que tange ao índice de giro de capital que envolvia suas várias dimensões: número de vendas, de empregados, de intelectuais e consumidores.

Diretamente ligada a esse cenário vemos envolvida a figura do “distribuidor como agente da cadeia produtiva do livro”, sobre a qual “ainda há muito o que se pesquisar, sobretudo, em períodos anteriores ao século XX” (BRITTO, 2007, p.52). Porém, no Brasil, havia uma grande discrepância entre os centros urbanos e as zonas rurais, áreas estas onde a atuação de caixeiros viajantes podia ter repercussão relevante na distribuição de livros.

Pouco se sabe sobre a maneira como os livros saíam das gráficas e chegavam aos depósitos. A influência do carreto, da barçaça, do navio mercante, do correio e da estrada de ferro sobre a história da literatura pode ter sido maior do que se imagina. Embora tenha sido provavelmente pequeno o efeito das facilidades de transporte sobre o comércio nos grandes centros editoriais, como Londres e Paris, algumas vezes elas determinavam o ritmo dos negócios em áreas distantes [...] Assim, freqüentemente, a expedição respondia por alguma larga parcela do custo total do livro e ocupava um grande espaço na estratégia de *marketing* dos editores. (DARNTON, *apud* BRITTO, 2007, p. 52)

Nos primórdios do comércio de livros no Brasil, os “agentes” cumpriam esse papel de divulgadores e de “prospectores” (BRITO, 2007, p. 57) da clientela. Era preciso estabelecer uma cadeia de vendas que fosse fluida e suficiente para absorver a produção. Tais agentes tinham a missão de enveredar por cidades de grande, médio e pequeno portes sinalizando aos possíveis compradores onde poderiam comprar livros com eles. Carregavam consigo anúncios e cartazes com a lista das obras que podiam disponibilizar e fixavam-nos em pontos centrais das cidades. Segundo Britto (2007, p. 57), ainda na década de 1990 esses agentes eram importantes para a distribuição de livros. Se a figura do vendedor de porta em porta podia ser um traço embrionário da comercialização de livros, podemos chamar de vendedor de escola em escola aquele profissional encarregado pelas editoras a apresentar os livros – prática aperfeiçoada nos dias de hoje.

Como vimos, alguns pontos do início do mercado editorial infantil são comuns ao panorama atual e não seremos ingênuos aqui, a ponto de culpar exclusivamente o setor por uma possível defasagem do valor artístico das obras literárias infantis em circulação. Longe de ser uma característica contemporânea, o estreitamento das relações entre economia, literatura, ideologia e consumo vem de longa data. Nesse período de formação, a leitura não

tinha autonomia e as leituras cristalizadas não davam margem a interpretações divergentes daquelas “intencionadas” pelo escritor. E o que era ensinado nas escolas, além de ser “a verdade” sobre os textos, era também “a verdade” sobre estética. Assim, à concepção de beleza tínhamos associada a noção de belas-artes.

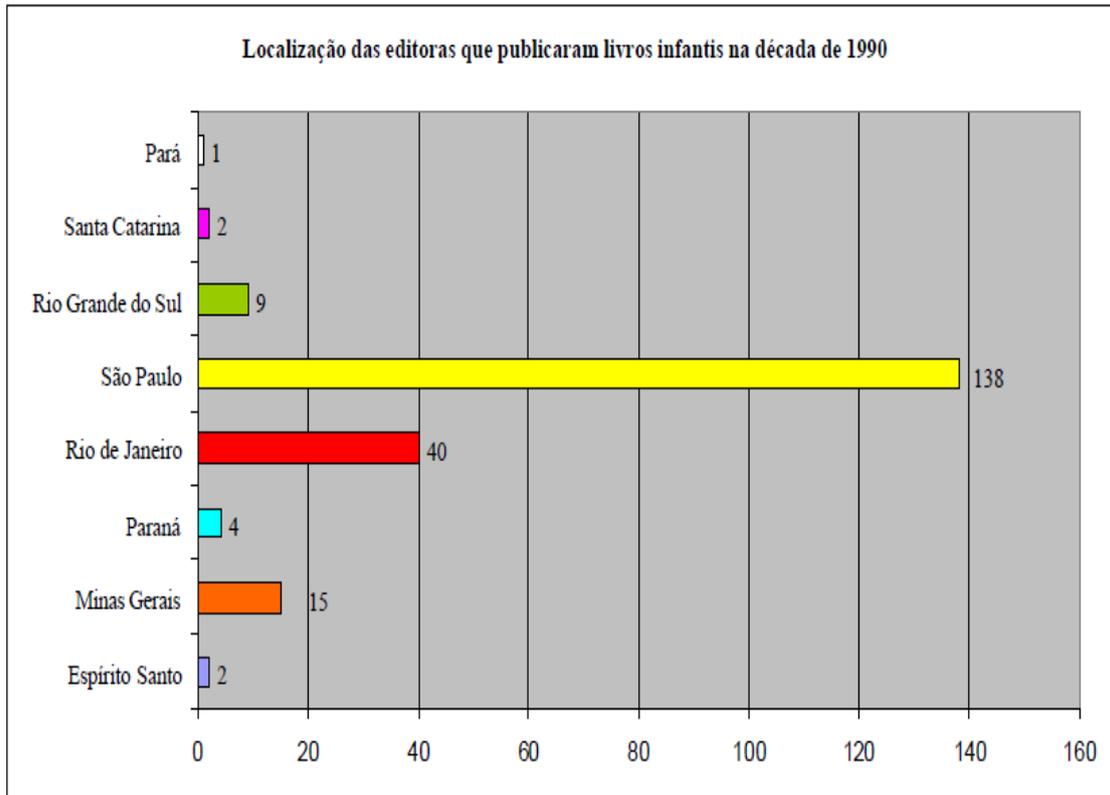
Outro ponto de relevo para considerarmos é a dimensão continental de nosso país.

Segundo Brandão (1997)

A distribuição de livros no Brasil é um dos problemas mais sérios. A começar pela condição geográfica das principais editoras do país. 80% delas estão sediadas em São Paulo e Belo Horizonte. Outros 20% são editoras situadas no Rio de Janeiro e Porto Alegre. Desses quatro pólos é preciso distribuir para o Brasil inteiro, sendo que o país conta com um número mínimo de pontos-de-venda, já que as livrarias são em uma quantidade ínfima, ficando para os distribuidores de cada editora, dar conta de tamanha missão. (BRANDÃO, *apud* BRITTO, 2007, p. 53)

Com baixo grau de organização, a distribuição foi alargando suas ramificações conforme as tecnologias iam ganhando corpo no país. Como observa Maurício Silva, em seu artigo “Cultura de mercado: literatura e publicidade no pré-modernismo brasileiro”, já no início do século podiam-se sentir os impactos que a modernização da indústria trazia para o ramo livreiro. Neste contexto – comenta o autor – houve o “reaquecimento do mercado editorial, a implementação de novos hábitos de leitura, uma maior divulgação da literatura aqui produzida, o aparecimento das primeiras edições populares ou a publicação de obra com grandes tiragens”, assim como os primeiros *best-sellers* com *A esfinge* (1908), de Afrânio Peixoto e *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato (SILVA, 2012, p.76).

Mesmo assim, os autores que viviam distantes dos eixos de publicação viam-se obrigados a lançar suas obras, quando isso era possível, através de edições rústicas, sem maiores facilidades de acesso do público à obra. As regiões não necessariamente se interpenetravam, e uma obra que fazia sucesso numa região podia não fazer em outra. Mesmo que houvesse aprovação da crítica, as vendas não estavam garantidas. O problema da distribuição continua sendo um dos grandes problemas da circulação do livro, assim como o era no início do mercado editorial infantil brasileiro. Isso porque os grandes núcleos editoriais do país permanecem concentrados nas regiões Sudeste (92%) e Sul (7,5%).



(Fonte: BRITTO, 2007)

Por conta de tantas dificuldades, não havia muito espaço para experimentações temáticas ou formais. O que era tido como literatura adequada às escolas estava ligado aos padrões de estética tradicionais. Porém, o Modernismo havia deixado questionamentos referentes à estética que alcançariam o âmbito escolar e a literatura infantil. E isso pode ser sentido quando uma autora como Clarice Lispector passa a escrever para crianças.

As condições de base para uma circulação comercial efetiva e abrangente haviam acompanhado as mesmas exigências da arte, conseguidas a muito custo anteriormente. Com a formação do mercado editorial infantil brasileiro e os laços estabelecidos com a escola, esta literatura possibilitou um retorno financeiro para os envolvidos na elaboração do livro, e também, uma forma de ratificar o *status quo* pela ideologia veiculada em suas mensagens.

As bases do mercado, aprimoradas na década de 1960, repercutiram pelas projeções futuras com uma ação conjunta entre o setor e o Estado. Nos anos 70, no Brasil, uma reformulação no Instituto Nacional do Livro (INL) levou-o a patrocinar um número imenso de co-edições, deixando de lado o favorecimento de concessões de cargos públicos a escritores, bem como a prática de editá-los por favores pessoais.

Uma nova lógica de mercado se impunha. O governo apoiava a iniciativa privada, que absorvia esses escritores como jornalistas e publicitários, em favor de uma produção definitivamente capitalista, e dava início a uma expansão de favorecimentos à indústria

brasileira<sup>27</sup>. (ZILBERMAN; LAJOLO, 2006, p.134). Desde então, entre 1973 e 1979, o número de títulos editados no Brasil saltou de 7.080 para 13.228 e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões. Vemos, com estas informações, o modo pelo qual a literatura se ramifica, envolvendo-se em contextos mais extensos do que os habitualmente esperados em estudos restritivamente literários.

Para fechar este tópico, afirmamos que o mercado editorial infantil brasileiro só tomou forma de mercado, efetivamente, graças à parceria com o Estado. Se assim não fosse, provavelmente essa formação teria se atrasado consideravelmente. Anteriormente, não havia um público leitor expressivo e essa demanda foi gerada com a escola. Concomitantemente, escola e mercado editorial se articulavam mutuamente no sentido de criar uma população leitora no Brasil.

Estimulados pelo consumo do governo, os empresários da editoração nacional passam a ver o segmento infantil como um setor com imenso potencial mercadológico. A partir de então, vemos como esse surgimento é paralelo à implantação de um sistema de escolarização amplificado, e à medida que esse sistema se edificava fomentava também o número de leitores para o mercado editorial.

A grande mudança ocorrida com o “gênero” em questão só vai se dar, no entanto, a partir dos anos 70, na época do “milagre econômico”, auge da ditadura militar, em que há o início do *boom*<sup>28</sup> da literatura infantil, o qual atingiria seu ápice nos anos 80, quando começa a florescer igualmente vasta produção dirigida aos jovens, além de uma vertente da crítica destinada a estudar esses novos títulos. Não se trata mais do surgimento de um ou outro autor de destaque, mas de uma produção em massa – em parte bastante revitalizada – destinada aos mais novos. (PERES, 2007, p. 07).

Com isso, a partir de diversos fatores que estimularam o crescimento editorial, tivemos um passo decisivo para que o setor fosse firmemente edificado e deixasse de atuar de forma esporádica, passando a caminhar rumo a uma profissionalização. Esta ainda demoraria para vir, e os ranços de uma tradição de censura, que tolhia as ideias e limitava o gênero, permaneceriam atuantes por mais de uma década.

<sup>27</sup> Este foi o momento da proliferação da crônica, um gênero mais “leve e solto”, propício para a agitação do dia-a-dia, que fisga o leitor mais predisposto às leituras menos “complexas” e mais rápidas. A crônica era o retrato do cotidiano, abstração, entretenimento e cultura com “humor ligeiro” em doses homeopáticas.

<sup>28</sup> “Há controvérsias quanto à ideia de um *boom* da literatura infantil e juvenil, na década de 70, no Brasil. Coelho, por exemplo, chama de Nova Literatura Infantil a que surgiu com o *boom* dos anos 70 e que continha, implícitas, novas propostas ou leituras do mundo (2000, p. 9). Já Sandroni ressalta que, por ter acompanhado, por obrigação profissional, o desenvolvimento dessa área, pode dizer que “[ele] se deu de forma paulatina e sempre crescente e não graças a um ‘boom’ como a mídia insiste em classificar, a cada Bienal Internacional do Livro” (MONTEIRO, 2007, p. 73).

#### 4 ZIRALDO E A PROFISSIONALIZAÇÃO DO ESCRITOR

Exemplo de outra época, o caso de Ziraldo é arquetípico para demonstrar o que ocorreu com a literatura infantil pelo estreitamento de suas relações com o mercado editorial. Após um grande fomento havido na década de 1970, criou-se o profissional específico absorvido pela iniciativa privada incentivada pelo governo. Estavam lançadas as bases para o desenvolvimento do mercado editorial necessárias para torná-lo uma grande potência comercial.

Partindo dessa conjuntura, o perfil de Ziraldo como escritor de literatura infantil é curioso por conter em si alguns dos traços exigidos para a figura “ideal” do autor pós-moderno: sua mobilização não-literária a partir do literário. A versatilidade de Ziraldo ao se desdobrar em diversas funções e cargos a partir de seu papel literário é impressionante e reveladora. A mobilização não-literária dele não é um fato que precise ser questionado, mas há aí alguma indicação do que vem a ser a representatividade requerida para o escritor de literatura infantil moderno.

Quando vemos seu personagem Menino Maluquinho motivando a produção de renda em licenciamentos, entramos na passagem para o panorama atual de plurissignificação extraliterária do literário, em que o sentido inicial (a literatura) passa a figurar em segundo plano. A fase inicial de Ziraldo como autor de histórias infantis enquadra-o na fase de desenvolvimento do mercado editorial infantil brasileiro, mas o momento atual do autor já o coloca dentro do quadro último da relação, que é o da defasagem dos signos e dos valores, da profissionalização do meio.

Antes, porém, de entrarmos na produção zirdiana que mais interessa para este trabalho – sua produção mais recente, de 1980 aos nossos dias – cabe pontuar sua trajetória como escritor para crianças, pois sua carreira antecede, e muito, o cenário para o qual o escolhemos como exemplo.

Segundo Suseli Maria Araújo Santos, em *Universo ideológico da obra infantil de Ziraldo* (1997, p. 21-22), a obra do autor pode ser dividida em três fases: a do Pererê, a do Flicts e a do Menino Maluquinho. Apesar dos problemas dessa classificação, como o fato de a autora não indicar os parâmetros para a divisão nem restringi-la ao âmbito infantil, tal enquadramento parece apontar para o fator cronológico como ordenador sobre os demais.

Nosso trabalho reproduzirá a periodização somente com a intenção didática, no sentido de simplificar a relação que estabeleceremos entre a produção infantil de Ziraldo e o período em que se situava o mercado editorial infantil brasileiro. Assim, as duas primeiras

fases do autor se situariam (se considerarmos suas produções como livros) na etapa de formação do mercado editorial infantil brasileiro, enquanto a última abrange tanto o período de desenvolvimento desse mercado quanto o de profissionalização, que seria a contemporaneidade.

Ziraldo começou a escrever para crianças na década de 1960, com uma revista mensal, editada pelo *O Cruzeiro*, chamada *Pererê*, que foi a primeira revista em quadrinhos totalmente feita no Brasil, em cores e por um só autor.

Até 1960, as Edições O Cruzeiro nunca haviam se arriscado a fazer uma revista brasileira de história em quadrinhos. E quando o fizeram, não se arrependem, pois ela alcançou enorme sucesso. Em outubro daquele ano, lançaram *Pererê*, criação de Ziraldo Alves Pinto – o mesmo que, quando garoto, em Caratinga, Minas, escrevera a Aizen para lhe dizer que queria ser desenhista de quadrinhos. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 327)

Durante a existência da revista, sempre procurou, por intuição e identificação com a criança, abandonar grandes pretensões pedagógicas – porém sem esquecer que era um veículo de divulgação de valores, comportamentos e ideais –, o que favorecia a aproximação do público com a revista. Ela foi sucesso de vendas por quarenta e três meses, saindo de circulação por conta de perseguições ideológicas do estado de exceção. Ainda assim, *Pererê* e sua turma passaram na imaginação infantil de 1960 a 1964.

[...] Ziraldo incorpora em suas histórias fatos que marcam o cotidiano de cada época, especificamente. Sendo assim, *Pererê* será reflexo do contexto em que se inseriu (1960-1964). Desse modo, contém críticas diversas, através dos tipos criados – seja à politicagem e à sociedade de consumo, seja à sofisticação da chamada *high-society*, enfim, incorpora no seu universo fatos que marcam o cotidiano da época, como as greves e as relações patrão/empregado. O mesmo se deu com *Flicts* (1969), *O Menino Maluquinho* (1980) e *A Fábula das Três Cores* (1985). Na década de 80 surge uma grande esperança envolvendo todo o país, até os últimos lançamentos: *Os livros das Tias*, aparentemente simples, mas que abordam em seu interior questões gravíssimas, como, por exemplo, a violência urbana, mais precisamente o problema dos meninos de rua. (SANTOS, 1997, p. 15-16).

Depois da proibição da revista, Ziraldo teve uma vida recheada de polêmicas, participando de um cenário político efervescente que favorecia a sua verve satírica, manifestada brilhantemente no *O Pasquim*, idealizado no final de 1968, por Jaguar, Tarso de Castro e Sérgio Cabral, lançado em junho de 1969, com vários colaboradores, dentre eles, Ziraldo.

Após o encerramento de *A turma do Pererê*, em 1964, Ziraldo só produziu novamente para crianças no ano de 1969, quando foi engrandecido pela recepção e crítica de *Flicts*. Só voltaria a escrever para crianças passada uma década, quando do lançamento de *O Planeta Lilás* (1979).

N’*O Pasquim*, deixou vários desenhos, anedotas e críticas satíricas que marcaram o jornal. O humor é uma das principais qualidades da produção do autor. Tanto na sua obra infantil quanto na adulta, este traço sobressai como um ponto alto das criações. Nelas, o riso assume papel estrutural na composição dos textos e imagens. Não nos esqueçamos de que Ziraldo é cartunista, quadrinista, chargista, cartazista, pintor, animador, escritor, jornalista, teatrólogo, caricaturista... Além de ter editado a revista *Bundas*, ele participou de várias montagens na TV e atualmente apresenta e escreve o programa *ABZ* do Ziraldo, exibido pela TV Brasil. Muito mais coisas poderiam ser ditas a respeito deste profuso criador, mas nos alongaríamos demasiadamente em virtude de sua vasta produção.

Agora devemos fazer uma distinção técnica sobre o objeto que é, conceitualmente, tomado como livro. Conforme a definição da Associação Brasileira de Normas Técnicas, livro é a “publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas e, que é objeto de Número Internacional Normatizado para Livro (ISBN)” (ABNT, 2002). Já a UNESCO (1963), afirma que também é uma publicação não periódica, com o mesmo número de páginas superior a 49, mas não menciona as capas.

Hallewell comenta a falta de precisão na definição pela própria indústria do livro:

Finalmente, devo confessar que somente por ocasião da revisão das provas da primeira edição brasileira descobri que “livro” tem sentidos diferentes nas estatísticas do Serviço de Estatística de Educação e Cultura (SEEC) e nas do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (Snel). Para o SEEC, deve ter 48 páginas, do contrário é folheto. Para o Snel, “livro” é qualquer publicação não periódica sem fins publicitários. Assim, muitos livrinhos para crianças são folhetos para o SEEC, mas livros para o Snel. (HALLEWELL *apud* BRITTO, 2007, p. 19)

Britto (2007, p. 19) chama a atenção para o fato de que as publicações destinadas às crianças, sobretudo as pré-escolares, não alcançam esse número, e se seguirmos essa conceituação, praticamente não temos dados da literatura infantil. Portanto, para efeito de quantificação, as pesquisas baseiam-se na posição não oficial do mercado e das associações do setor, que não levam em conta a quantidade de páginas nem o formato do livro.

Se nos guiasse a definição da ABNT, *Flicts*, por exemplo, não poderia ser considerado livro, pois tem 48 páginas e o formato não convencional de 28x23cm. *O Planeta Lilás* também ficaria de fora, com 30 páginas, dimensões de 27x27cm, formando um quadrado perfeito, e outras variações de 21x26cm, aparentando um álbum de figuras, cartonado e com folhas espessas. Já a coleção *ABZ* (1990), apresenta 24 páginas e o formato de 19x21cm (SANTOS, 1997).

Os próprios estudiosos do gênero não tomam as definições oficiais como parâmetro, do contrário, talvez uma escritora como Clarice Lispector não pudesse ser considerada também escritora de literatura infantil. A maior parte de sua obra para crianças, mesmo incluindo as muitas ilustrações, não atinge os números da ABNT ou da UNESCO. E, curiosamente, vemos a catalogação de algumas delas com ISBN, mas com número inferior a 40 páginas, sendo tomada, unânime e acertadamente, por livro pela crítica, que poucas vezes menciona a definição (ou falta dela).

Não encontramos conceito diferenciado para livro infantil, assim, se tomássemos as definições oficiais não poderíamos considerar as produções de Ziraldo como literatura infantil, já que não vimos especificações para o conceito de livro do gênero. Deste modo, nossa abordagem não levará em conta tal definição e faremos apenas a distinção entre o objeto livro e o objeto revista em quadrinhos, porém sem distinções técnicas, já que essa distinção pode apresentar problemas, como veremos mais adiante.

Dada esta explicação, apesar de ter começado a produzir para crianças antes da década de 1960, Ziraldo só poderia ser considerado um escritor de literatura infanto-juvenil a partir de 1969, com seu livro *Flicts*. Isso não oficialmente, nos termos deste trabalho, para o qual adotamos uma perspectiva mais geral para circunscrever o que é literário e tomamos mesmo artigos da cultura de massa para traçarmos nossas análises, por acreditarmos que, muitas vezes, essas fronteiras se confundem, tornando difícil a classificação exata do que é literatura e do que não é.

Vejam um caso curioso que nos dá respaldo para assumirmos tal postura e que envolve essa categoria que geralmente é tida como destinada às crianças e aos jovens: os quadrinhos. É interessante porque traz um traço de modernidade ao subverter o caminho paradigmático da tradução semiótica em que o texto-fonte vem da literatura e transmuta-se em quadrinho. Esse caso é justamente o contrário. Nele o quadrinho transforma-se em literatura.

Neil Gaiman, renomado roteirista e criador de histórias em quadrinhos, participou de um dos maiores prêmios da literatura fantástica, o *World Fantasy Award*, em 1991, quando lançou como conto, sem que os juízes do evento soubessem, sua série em HQ de maior sucesso: *Sandman*. O autor, que era desconhecido na época, transformou em *short fiction* (conto) os seus originais para concorrer na categoria conto e venceu. Isto resultou na reorganização do sistema de avaliação do evento para evitar que um quadrinista ganhasse um prêmio literário e se repetisse a “afrenta aos literatos”.

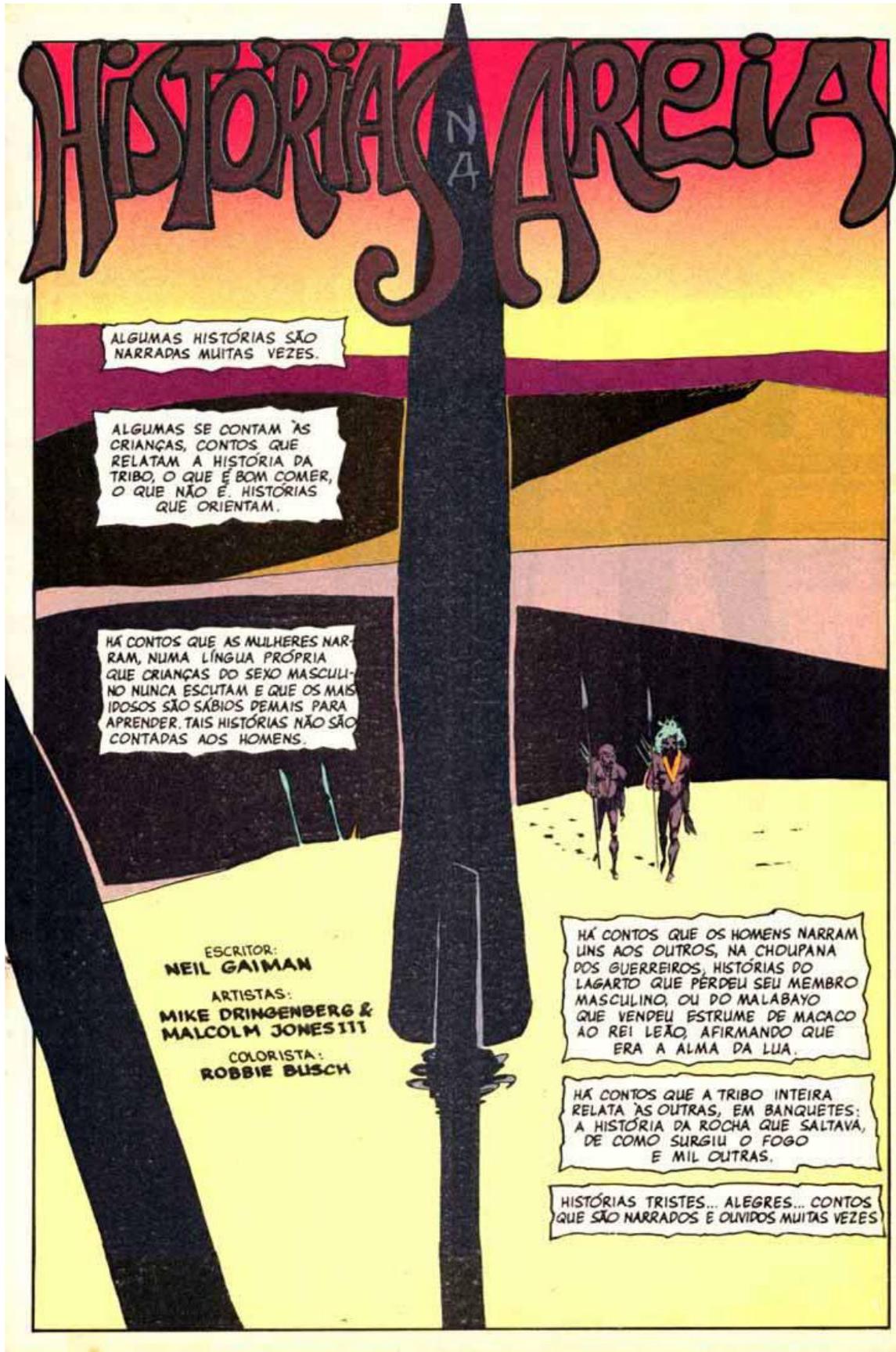
Deixando o purismo de lado, o episódio comprova que outras linguagens geralmente postas à margem podem ter valor estético genuíno, mesmo quando contam com

assédio das grandes corporações e são consideradas como meio de comunicação de massa<sup>29</sup>, caso dos quadrinhos.

Isso demonstra que o protecionismo do objeto literário sacralizado não deveria se fundamentar, pois nem mesmo os mantenedores dessa ideia conseguem prever as imbricações e os contornos que o próprio objeto artístico reinventa. No caso de *Sandman*, rotulado pelo senso comum como “quadrinho adulto”, o discurso literário se faz de forma marcante, mas mesmo com todo seu valor estético não devemos considerá-lo como literatura. Isso não implica em uma menor valoração como objeto de arte, mas apenas como uma linguagem artística diferente, peculiar a seu suporte de quadrinho. Porém, a supressão de imagens e as adaptações da narrativa tornaram-no literatura, o que problematiza as tentativas de teorização entre os suportes literatura e HQ.

---

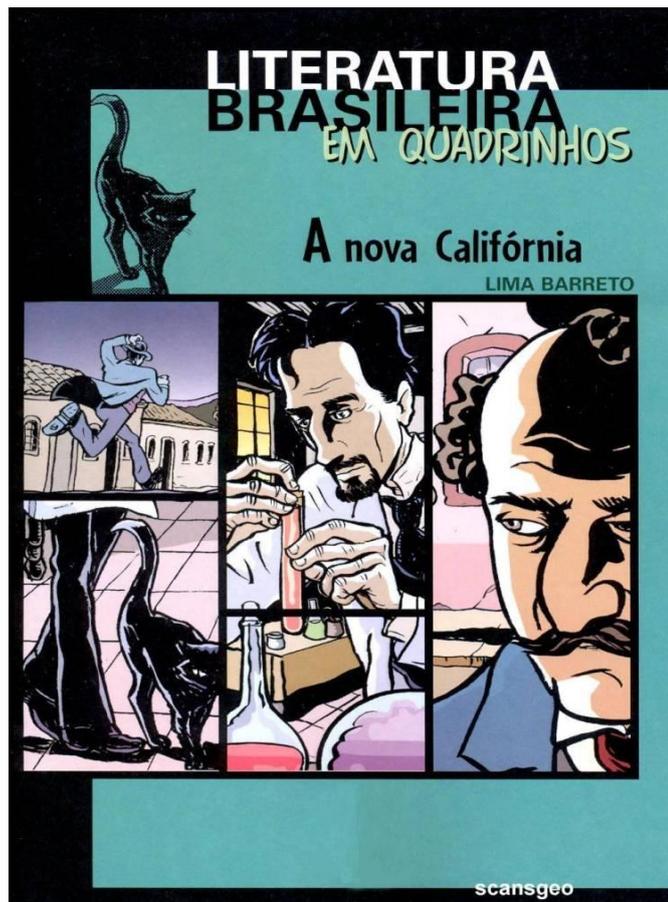
<sup>29</sup> Para a definição de comunicação de massa, cultura de massa ou indústria cultural, cf. ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”. Tradução de Amélia Cohn. In: COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987. p. 287; THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 30.





Apesar de inúmeras aproximações, a literatura e o quadrinho diferem enquanto linguagem criativa. Na primeira, mesmo que possa haver a questão da imagem com as ilustrações, elas apenas pontuam segmentos da ação trazendo uma interpretação do ilustrador para a obra, o que deixa vasta margem para o leitor elaborar suas próprias imagens, situações e cenários. Já no quadrinho, a questão imagética é parte constitutiva da obra. Ela é elemento estruturador da narrativa, dependendo dela grande parte da fruição estética do objeto. Acrescentemos ainda que ela parte, muitas vezes, do próprio criador do enredo, podendo ser componente simultâneo da estruturação narrativa, do ato criativo. Imagem e escrita devem trabalhar em sintonia e no mesmo ritmo na construção do universo ficcional da HQ.

Assim como o quadrinho não deve ser confundido com a literatura, esta não deve ser tomada, quando adaptada, como quadrinho. Apesar de não serem traduções intersemióticas muito comuns atualmente (o trânsito entre as duas não é tão privilegiado quanto o traçado por ambas com o audiovisual, por exemplo), também ocorrem versões da literatura para o quadrinho e, em menor número, do quadrinho para a literatura.



Capa de A Nova Califórnia, adaptada para HQ,



(Roteiro e desenhos por Francisco S. Vilachã)

Deste modo, a produção artística de Ziraldo traz um problema para a teoria da literatura no que se refere ao seu enquadramento<sup>30</sup>. Uma obra como *O Menino Quadrado* (1989) deveria ser tomada como quadrinho ou como literatura? Ela começa com um formato similar ao do quadrinho e termina em forma de livro literário, como se fosse uma evolução da leitura de um menino. Sobre essa indeterminação salutar gerada pela inventividade de Ziraldo, Carlos Drummond de Andrade elogia o artista chamando-o de “peralta brincando de unificar

<sup>30</sup> O poder da imagem é tão forte na obra ziraldiana que Santos (1997, p. 45-46) chega a afirmar que podemos fazer duas leituras diante de livros como *Além do Rio* (1981): as leituras do texto e da imagem.

gêneros e instrumentos de expressão” (ANDRADE; PINTO, 1981, p. 5). Ainda sobre essa hibridação de gêneros, Vânia Maria Resende comenta:

Quando falo do artista, guerreiro e ao mesmo tempo revolucionário da ordem através da sua criação, penso especialmente em Ziraldo [...]. Ziraldo é, sim, o artista que vê o mundo com límpidas retinas e faz o outro ver mais, através da multiplicidade da linguagem. A sua obra transmite o seu modo de ver com harmonia verbal e plástica, abrangendo dimensões variadas dos seres: mítica, poética, política, erótico-sensual, cômica. (RESENDE, 1988, p. 120)

*O Menino Quadrado* é uma obra vazada de maneira, no mínimo, curiosa. Um dia, um garoto que habita o mundo dos quadrinhos acorda se dando conta da realidade que o cerca. A partir dessa descoberta ele passa a interagir com esse mundo de forma estrutural, mexendo nos arquétipos que esse próprio mundo engendra. Paralelamente, Ziraldo está tocando também nos parâmetros que orientam dois modelos de arte: o quadrinho e a literatura infantil.

É um livro incomum: pela qualidade da arte gráfica, do texto, da história que começou em quadrinho e termina sem nenhuma ilustração. O tipo de letra empregada, tamanho e formas diferentes. [...] O tema básico desse livro é a fantasia, a história girando em torno de um menino, que passa por uma evolução no campo da leitura. Ele mora nas histórias em quadrinhos, e as cores, letras e sons [onomatopéias?] não têm segredo para ele. Um dia ele acorda em meio às letras e palavras, que vão ajudando o menino a crescer como leitor, passando das letras grandes e frases simples ao texto completo e literário. (SANTOS, 1997, p. 60)

Criadores como Maurício de Sousa e Ziraldo têm sido motivo de muitos estudos na área de literatura infantil, mas eles podem ser considerados escritores de literatura infantil? Para não entrarmos no âmbito dessa questão específica, tomaremos a obra ziraladiana sem a distinção oficial que orienta as pesquisas e dados coletados neste trabalho, no tocante à classificação do objeto livro e na sua diferenciação do quadrinho. De qualquer maneira, só pelo fato de os quadrinhos serem mais direcionados aos jovens, justifica-se como assunto a ser discutido nos meios acadêmicos, visto que na juventude instauram-se mais facilmente os valores e comportamentos difundidos nas produções culturais de massa e as HQs alcançam um grande número de jovens leitores.

Feita esta digressão didática, voltemos o olhar para breves considerações sobre o *Pererê*, de 1960. Em primeiro lugar, é importante notar os valores que guiaram a composição da revista. Havia, por parte do autor, a consciência de que os quadrinhos brasileiros careciam de traços locais, pois eram orientados majoritariamente pelas produções estrangeiras. Ziraldo

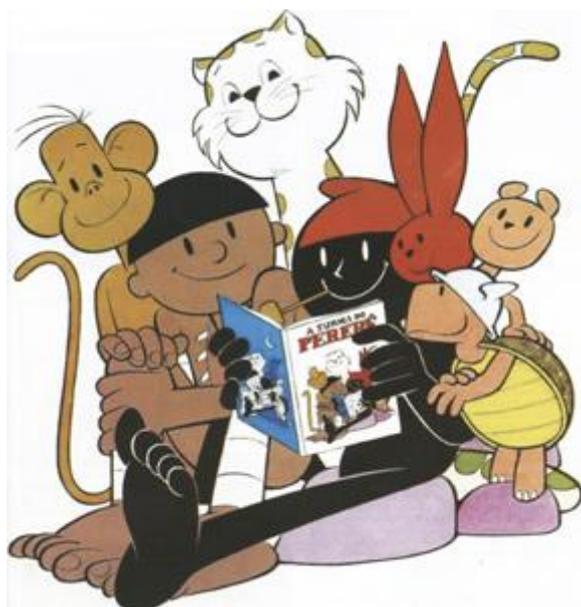
percebeu essa lacuna e já na escolha de seus personagens elegeu um protagonista nativo, o Saci, assim como outros da fauna e de etnia brasileiras<sup>31</sup>.



Versão ziraldiana do Saci Pererê

Na revista, não havia o paradigma do herói estadunidense, com superpoderes, armaduras ou fantasias. Não eram pontuados o porte físico nem qualidades sobre-humanas que costumeiramente víamos nas HQs da época, assim como não foram importadas as diretrizes que torneavam os personagens surgidos na esteira de Walt Disney. Além disso, os outros personagens da turma do Pererê, que eram os índios Tininim e Tuiuiu, a Boneca-de-Piche, o macaco Alan Viggiano, a onça Galileu, o coelho Geraldino, o tatu Pedro Vieira, o jabuti Moacir Viggiano, a Mãe Docelina e outros envolviam-se em tramas que eram permeadas pelas críticas sociais com que Ziraldo analisava sua época.

A esse respeito, Moacyr Cirne comenta que “poucas vezes no quadro geral da literatura e arte brasileiras, uma obra refletiu com tanta agudez crítica os problemas sociais de sua época” (CIRNE *apud* SANTOS, 1990, p. 49).



<sup>31</sup> Notemos que, segundo Ortiz (2003, p. 59), a audiência de massa “contribui para a integração nacional”. O quadrinho é tomado como produto de massa e funciona também no sentido mencionado.

## Personagens d'A turma do Pererê

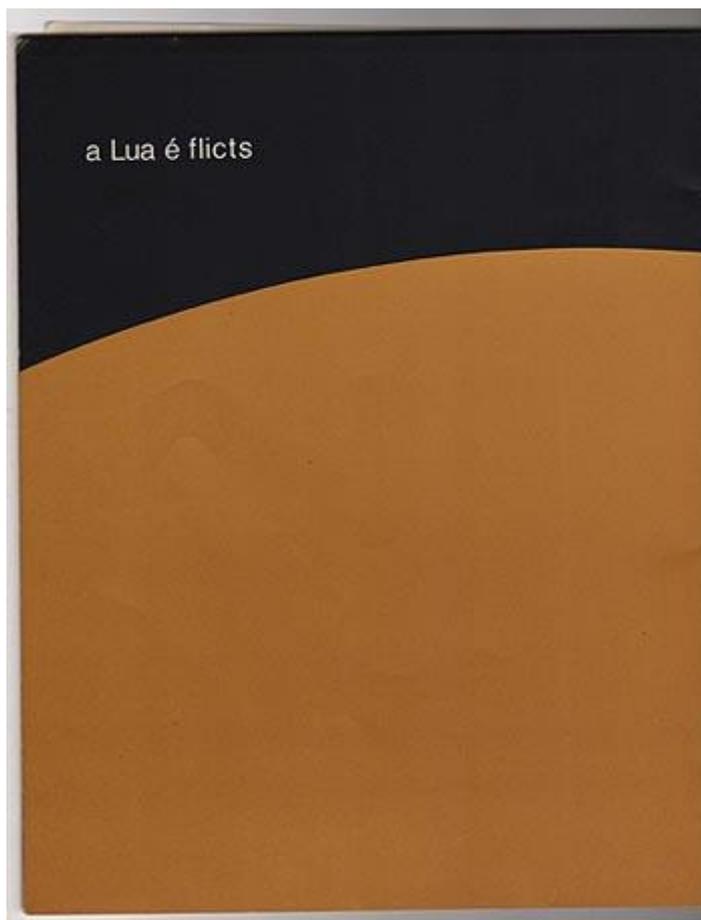
(Fonte: [http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/n09122008\\_04.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/n09122008_04.cfm))



(Fonte: <http://eraumavezuem.blogspot.com.br/2011/11/ziraldo-vontade-de-apertar-o-menino.html>)

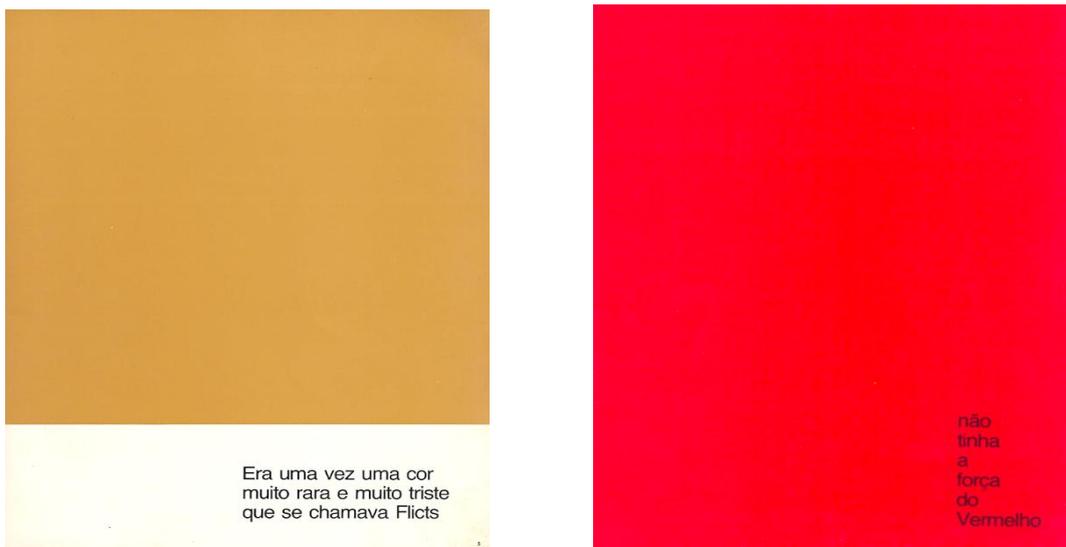
Em relação ao “segundo momento” ziraldiano, ultrapassando todas as barreiras quanto à classificação, *Flicts* surpreende pela recepção que engendrou no ano de seu lançamento. Mesmo com o mercado editorial infantil brasileiro já formado e ganhando corpo, uma edição de dez mil exemplares, e após seis meses mais dez mil, é um número grandioso – até para os nossos dias. Para se ter uma ideia, a tiragem média da década de 1990 era a mesma de 2007: de 1.000 a 3.000 exemplares (BRITTO, 2007, p. 50).

Na obra, o casamento entre texto e imagem se harmoniza através da personificação de um aspecto, no mínimo, inusitado: a cor. *Flicts* é a alegoria de uma cor que não encontrava seu lugar no mundo. E vemos, pelas desventuras do personagem, vários dos motivos recorrentes na cosmologia do autor, como o espaço sideral, o astronauta, a Lua, a espaçonave etc. que ajudam a compor o enredo da obra. E depois de tanto errar procurando seu lugar, *Flicts* sobe rumo à Lua, e de “personagem individualizado, com letra maiúscula (*Flicts*), ele se transforma em qualidade de ser (*flicts*)” (SANTOS, 1997, p. 31), pois o leitor descobre que a Lua é *flicts*.



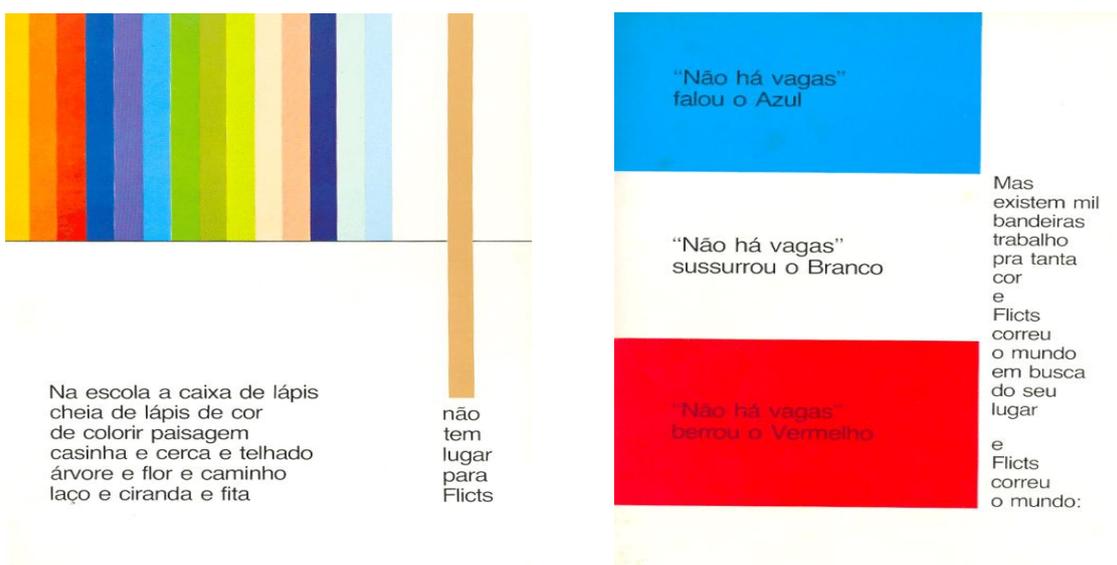
(PINTO, 1969, p. 48)

A cor é um elemento constantemente trazido para a obra de Ziraldo e ganha destaque que podemos observar já nos títulos das obras: *O Planeta Lilás* (1979), *A Fábula das Três Cores* (1985) e *O Menino Marrom* (1986). Para além da apresentação gráfica, em que sobressai o apelo visual do desenho ziraldiano, há a referência textual, numa metalinguagem da imagem que fala sobre si em forma de texto e de cores.



(PINTO, 1969, p. 3-4)

Os exemplos são muitos e no caso de *Flicts* as referências às cores são tantas, que seria tautológico e exaustivo citar todas, afinal, o enredo trata da relação entre a cor flicts e as demais cores, todas personificadas e humanizadas pela narrativa.



Nas outras obras também existe a referência às cores, como o demonstram as seguintes passagens de *Além do Rio* (1981): “cadeia de montanhas/muito altas e muito marrons”, “o grande rio pardo”, que se torna “azul e salgado” (ZIRALDO *apud* SANTOS, 1997, p. 46).

Assim como Negrinha, personagem lobatiana, Flicts é elaborado pelas ausências, por elementos de negação que vão indicando aquilo que o personagem não é (SANTOS, 1997, p. 28). Outros pontos de contato entre a obra de Ziraldo e a de Lobato podem ser citados brevemente, como na escolha do personagem Saci.

A literatura infantil ziraldiana também reata pontas com a tradição lobatiana, por exemplo, pela inversão a que submete os conteúdos mais típicos da literatura infantil. Essa tendência contestadora se manifesta com clareza na ficção moderna, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual, seus impasses e suas crises. Podemos verificar facilmente essas questões nas histórias em quadrinho do *Menino Maluquinho*, cuja capa da primeira revista apresenta o Maluquinho remarcando os preços dos produtos em um supermercado.

A influência lobatiana na literatura infantil de Ziraldo é visível, a começar pelas primeiras histórias em quadrinhos, *A Turma do Pererê* (1960), cujo personagem principal, Pererê, permaneceu fiel à descrição feita por Monteiro Lobato: “Molecote pretinho, duma perna só, pito aceso na boca e gorro vermelho” (SANTOS, 1997, p. 90-91).

Outro paralelo pode ser traçado entre as personagens Mãe Docelina, de *A turma do Pererê*, e Tia Nastácia, de *O sítio do Picapau Amarelo*, ambas cozinheiras que guardam traços comuns na indumentária, na etnia, na “profissão” e na própria composição do nome. O desenho ziraldiano para a personagem Mãe Docelina se aproxima muito do que ilustrava a personagem lobatiana, indicando uma influência ou talvez o estereótipo da escrava negra que habitava as cozinhas das residências no Brasil.



Mãe Docelina e Pererê, de Ziraldo



Tia Nastácia: ilustração Manoel Victor Filho

Pode-se citar, ainda, o fato de a companheira do Pererê ser também, assim como a Emília lobatiana, uma boneca: a Boneca-de-Piche. E nas duas produções há a intertextualidade com diversos personagens do imaginário infantil, como a Branca de Neve, A Bela Adormecida, Peter Pan, que esporadicamente visitam as narrativas dos dois autores.

A obra ziraldiana, igualmente, guarda traços comuns com relação à infância clariciana, no sentido de apontar para um estado primordial (o coração selvagem, o coração criança), um estado de pureza no qual a cor é o ponto de partida (caso de *Flicts*) e apontar, igualmente, para temas complexos como separação e solidão (caso também de *Flicts* e de *O menino Marrom*).

A última fase ziraldiana, a que escolhemos como exemplo para os nossos argumentos, pode ser facilmente localizada, quando temos as traduções semióticas derivadas de seu personagem mais marcante, o Menino Maluquinho, em quadrinho (1989), em cinema (1994), em televisão (2006), em animação (2011) etc.

As traduções semióticas são práticas perfeitamente naturais e bem-vindas em se tratando de arte, porém, o aspecto que analisamos aqui está voltado para a crítica da exploração de uma origem literária apagada por instrumentos do mercado, os quais visam à potencialização dos lucros em cima dessa imagem literária, não importando se a significação dela se esvaziará com a multiplicação de tais produções derivadas.

O livro *O Menino Maluquinho* (1980) atingiu números de vendas impressionantes, com cerca de 1,5 milhão de exemplares. (SANTOS, 1997, p 116). E depois de dez anos da publicação do livro, o autor transformou em quadrinhos as aventuras do personagem, emplacando a incrível marca de 200.000 exemplares da revista do Menino Maluquinho. Em 1994, sob a direção de Helvécio Ratton, foi lançada a versão cinematográfica do Menino Maluquinho que, além de ser exibida em salas de todo o país, teve circulação em vídeo e em CD-ROM no mesmo ano.

A articulação e inquietação de Ziraldo não param por aí, ele “foi dos primeiros a desfilar com a Banda de Ipanema, ao lado de Albino Pinheiro, Leila Diniz e a turma do Pasquim”. *Flicts* ainda seria tema de samba-enredo em Juiz de Fora. O incansável e multifuncional autor “desfilou no alto de um carro com um enorme Menino Maluquinho, do qual desceu com o auxílio de um guindaste!”. Ainda em se tratando de folia e homenagens, “no carnaval de 2003, Ziraldo foi homenageado pela escola de samba paulista Nenê de Vila Matilde, com o enredo “É Melhor ler... O Mundo Colorido de um Maluco Genial”.

Em 1994, a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos lançou selos e aerogramas natalinos com personagens como o Menino Maluquinho e o Pererê produzidos por Ziraldo. Assim como o Menino Maluquinho, Ziraldo também ilustrou inúmeros canais de publicidade, mas o personagem povoou rótulos de “perfumes, sabonetes, xampu, cremes do Boticário, material escolar de um modo geral, alimentos, como biscoitos, cartões e muitos outros” (SANTOS, 1997, p. 117). Ao contrário do que Santos faz pensar, não acreditamos que esse tipo de aparição seja salutar para a criança ou para a literatura, como o demonstraremos mais adiante.

Curiosamente, apesar de os personagens do livro *O Menino Maluquinho* serem muitos, somente ele ganha destaque e encabeça essas campanhas publicitárias. Diferente, portanto, de outros casos como os da Disney ou do Maurício de Sousa, em que personagens

secundários, teoricamente de menor força de carisma, também são motivos do *marketing* infantil. A turma do Maluquinho é composta por cinco meninos e três meninas, respectivamente: Maluquinho, Bocão, Lúcio, Junim e Herman; Julieta, Carolina e Shirley Valéria. Há ainda personagens menos frequentes, como os pais das crianças, o avô do Maluquinho, a professora e outros. (SANTOS, 1997, p. 119)

No que tange ao perfil de infância contido na obra, como foi mostrado, podemos estabelecer um paralelo com a infância em Lobato e em Clarice. Nesse tripé, a negação à disciplina imposta pelo adulto caminha no sentido oposto ao da criança bom-caráter nietzscheana, o que por sua vez remete ao modelo de infância que emergia com a pedagogia no início do século XX e que elegia um dos polos em relação ao comportamento infantil (bom x mau) em detrimento do outro, sem cogitar a hipótese de os dois aspectos coexistirem na infância. Sob essa visão pedagógica não era valorizado o didatismo que objetivava à doutrinação.

A postura de condescendência para com o menino travesso e que tende ao perfil privilegiado de infância em contraste com o da criança obediente pode ser sentido no próprio título da obra. O termo “maluquinho” utilizado no diminutivo já sugere certa amabilidade com esse tipo de criança peralta. O adjetivo não pode ser tomado pejorativamente como uma qualificação depreciativa de comportamentos avaliados como inadequados. Ao contrário, remete o leitor à aprovação desse aspecto como qualidade a ser imitada pelas outras crianças e apreciada pelos adultos.

Ao lado de toda esta gama de características que se estende da ingenuidade comovente à seriedade e gravidade, passando pelo aspecto bom diabinho, àquela da bela-criança-frágil, da personagem orgulhosa e corajosa, é preciso reservar um lugar importante a uma série que concerne à eferescência da vida, próxima de sua fonte. A criança é impulsiva, ardente, apressada, curiosa a respeito de tudo, freqüentemente entusiasta. Ela quer tudo, imediatamente, e quer muito. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 67)

As possíveis limitações da infância, como a incapacidade de se manter com recursos próprios, a fragilidade diante dos adultos e do mundo, a pouca habilidade para elaborar o pensamento abstrato, o baixo nível de senso crítico diante de situações complexas, nada disso é posto em foco e parece não pontuar a infância sob essa perspectiva. Nesse sentido, as personagens Emília, Joana e Menino Maluquinho dialogam bastante, pois são a personificação da infância insubmissa, curiosa e questionadora, perpetrada pela pedagogia como sendo a grande qualidade da criança.

Talvez essa ideia tenha sido deturpada na contemporaneidade com a viabilização de uma independência relativa da infância no que concerne ao consumo. Quem é professor atualmente sabe o que os artistas e a pedagogia esquecem de levar em conta com a supervalorização da infância insubmissa: a questão do respeito, da autoridade (diferente do autoritarismo), não apenas no nível da hierarquia na escola, mas no âmbito do “humano”. Na escola, impera a mesma lógica do o desrespeito para com o outro, do individualismo, da cultura do “eu”, que rege a sociedade fora da escola. Nesse sentido, apesar de solidarizar-se com a figura do professor, Ziraldo apresenta uma visão que ilustra o que foi dito:

O professor está precisando de ajuda para entender a realidade brasileira e saber o que tem que fazer com ela. O Menino Maluquinho, por exemplo, ajuda a professora a respeitar o menino indisciplinado. Porque é este o bom e não aquele aluno certinho, o maria-vai-com-as-outras. Se a professora prestar atenção, vai ver que só os alunos maluquinhos dela deram certo na vida. A professora do Lobão, por exemplo. Ela nunca poderia imaginar que ele fosse dar certo. (PINTO, *apud* SANTOS, 1997, p. 224).

Talvez o escritor confunda uma postura questionadora com indisciplina. O próprio Lobão, em certa medida, teve que ter disciplina para ler Platão – como ele mesmo afirmou em entrevista a Serginho Groisman, no programa “Tempos de escola”. E como o cantor mesmo disse, se já existisse *internet* e o aprimoramento nas estratégias de sedução do mercado e da mídia na época em que era adolescente, talvez ele não tivesse lido. Para Lobão, parece que estamos caminhando rumo a uma institucionalização da infância: com as crianças institucionalizadas, pelos meios midiáticos e educativos, haverá pouca contestação e baixo senso crítico futuramente (mas essa é uma discussão mais complexa).

Para quem duvida do que Lobão fala sobre o poder da mídia de inculcar e de minar o senso crítico, basta lembrar-se do vestibular da UFC de 2000, quando a procura pelo curso de Letras (português – italiano) chegou ao número de 33,9 candidatos por vaga, ultrapassando em muito os cursos mais concorridos, como Direito e Medicina – respectivamente: 21,02 e 19,59 – na lista da Coordenadoria de Concursos da Universidade Federal do Ceará (CCV/UFC). E tudo isso por causa da novela “Terra Nostra”, que era transmitida pela rede Globo de televisão, de 1999 a 2000, e que continha um enredo que envolvia personagens imigrantes da Itália, carregando um sotaque caricaturizado pelas interpretações estereotipadas dos atores da emissora.

Acima de tudo, essa rígida institucionalização transforma a cultura de massa moderna num meio de controle psicológico jamais sonhado. A natureza repetitiva, a mesmice e a ubiquidade da cultura de massa moderna tendem a provocar reações automatizadas e a debilitar as forças da resistência individual. (ADORNO, 1954 *apud* ROSENBERG; WHITE, p. 548)

A despeito dessa ressalva, Ziraldo é um grande colecionador de prêmios. Sua obra foi bastante laureada com premiações<sup>32</sup> importantes no cenário literário nacional e internacional, o que é um indicativo de sua qualidade estética, assim como também o é o fato de sua obra suscitar diversos trabalhos em campos variados das ciências humanas. Nosso olhar não se esquiva dessa apreciação avaliativa favorável, pois o universo ficcional ziraldiano promove uma reflexão sobre a condição de ser criança no mundo contemporâneo. Fazemos apenas uma ponderação sobre a adesão do autor, no panorama atual, de manter uma postura que favorece uma proliferação mercadológica que dissemina o signo literário como produto de venda e esvazia o sentido principal que a obra comunica.

Indicativo disso é o lançamento, em 1996, da coleção *Bebê Maluquinho*, voltada às crianças em fase pré-escolar. As produções giram em torno da vida do Menino Maluquinho quando era bebê. São elas: *Um bebê em forma de gente*; *Quatro estações e um trem doido*; *Muito prazer, Bebê* e *Um, dois, feijão com arroz, Zap! Zap!*, *A Fazendinha Maluca* e *O Bebê que Sabia Brincar*. Corremos o risco de parecermos extremistas no comentário que se segue, mas o empreendimento ziraldiano lembra-nos as estratégias de *marketing* utilizadas nos EUA e comentadas por Susan Linn (2006).

Em 1º de setembro de 1998, nas alas das maternidades de todo o país [EUA], os recém-nascidos iniciam suas vidas como alvos de marketing e consumidores de mídia. A PBS Kids, juntamente com a Ragdoll Productions, a itsy bitsy [sic] Entertainment e a Warner Home Video celebram o lançamento de uma série de vídeos dos Teletubbies oferecendo “Teletubbies Gift Packs” aos bebês nascidos naquele dia. Os hospitais distribuíram esses pacotes de brindes – que incluíam cópias de dois vídeos, *Here Come the Teletubbies* e *Dance With the Teletubbies*, e um mini Teletubby de pelúcia da Hasbro – sem cobrar nada. (LINN, 2006, p. 67)

A autora fala sobre campanhas publicitárias que podem ser consideradas como uma espécie de formação intrauterina, através de audições de músicas e de produtos com a marca já nos itens dos bebês, como chupetas, fraldas, chocalhos e mamadeiras. É aí que entram os licenciamentos, motivando o desejo de possuir desde a infância mais remota. E é aí também que a literatura se perde ao permitir que seus personagens adentrem o esquema dos licenciamentos que, além de contribuir para o consumo desarrazoado, nutrindo a produção de

<sup>32</sup> Dentre os prêmios que o autor conquistou, citaremos apenas alguns: *O Menino Maluquinho* ganhou o prêmio Jabuti do ano de 1981; o Prêmio Ofélia Fontes da FNLIJ, em 1986, foi-lhe concedido pelo livro *O Menino Marrom*, e em 1988, por *Meu Amigo, o Canguru* (1987); em 2008, Ziraldo foi agraciado com o VI Prêmio Ibero-americano de Humor Gráfico Quevedos; venceu também o prêmio do 32º Salão Internacional de Caricaturas de Bruxelas; o prêmio Merghantealler também lhe foi outorgado; em 2004, Ziraldo ganhou, com o livro *Flicts*, a maior consagração em termos de premiação: a Medalha Hans Christian Andersen.

desejos através das mensagens publicitárias, abastece o capital gerado pelos licenciamentos, que aumentam consideravelmente os preços dos produtos que os levam como estampa.

Para fundamentar seus argumentos, Susan Linn relembra de suas aulas de psicologia, nas quais o cientista comportamental, e vencedor do Prêmio Nobel, Konrad Lorenz foi tema. Ele chama de “gravação” o fenômeno descrito pela observação de um episódio de sua infância. Um dia, Lorenz notou que os filhotes de ganso, quando afastados da mãe, logo depois de chocados, e postos em contato com humanos, seguiam estes no lugar da mãe. A partir disso, Linn faz um paralelo com a infância humana e acredita que as figuras licenciadas agem dessa forma sobre os cérebros infantis.

Como qualquer pai pode confirmar, mesmo antes de a criança possuir linguagem, um dedinho apontado, acompanhado de barulhos animados, é o suficiente para mostrar “quero isso”. Ao anunciarem roupas de cama, móveis e brinquedos de berço decorados com logos de marcas ou imagens de personagens licenciados, os profissionais de marketing fazem o que podem para assegurar que os bebês reconhecerão e pedirão produtos decorados de maneira semelhante, que vão desde cereais até bichinhos de pelúcia, à medida que suas habilidades verbais evoluírem. (LINN, 2006, p. 69)

O dinamismo de Ziraldo sempre o leva a flertar com os mais variados meios de comunicação e o motiva a fazer parcerias de diversas formas, inclusive com a Pedagogia, com a Escola (apesar de o autor dizer não simpatizar com a ideia de didatismo associada à literatura). No campo do quadrinho, ele já produziu com Mino, cartunista cearense, na obra *O Pequeno Planeta Perdido* (1985) e prestou homenagens a grandes nomes da ilustração brasileira e estrangeira. No livro *Uma Professora Muito Maluquinha* (1995), encontramos

[...] várias ilustrações originais dos maiores ilustradores que a imprensa brasileira já teve, como, por exemplo, Alceu Penna, ilustrações e anúncios de revista da década de 40 (*Tico-tico* [sic], *O Gibi*, *Era uma vez*, *Eu sei tudo*, *Revista da semana*, etc.); uma famosa ilustração (a capa da *Careta*) de J. Carlos; famosos personagens de Luiz de Sá (Reco-Reco, Bolão, Azeitona); O Espírito, de Will Eisner e, por fim, um desenho de Millôr Fernandes (revista *O Cruzeiro*). A versão reproduzida nesse livro é de 1957, de sua famosa exposição no Museu de Arte Moderna do Rio. (SANTOS, 1997, p. 68)

Além disso, alguns elementos que compõem seus personagens parecem adquirir passe livre, ganhando liberdade para transitar de uma obra a outra. Tais traços que constituem os enredos e os personagens estão, de certa forma, imbricados no universo ficcional de Ziraldo; um exemplo disso é a ilustração em que o Menino Quadrado aparece caracterizado de Menino Maluquinho.

A liberdade, alegria, as aventuras vividas pelo Menino Quadrado, lembram o Menino Maluquinho. O diálogo do Menino Quadrado com as palavras, traz de

volta *O Planeta Lilás. A turma do Pererê*, aparece no livro, representando parte dos amigos do menino. (SANTOS, 1997, p. 82)

Pelo que pudemos observar desse autor, sua criação, indubitavelmente, toca o leitor infantil e também o adulto, assim como as obras reafirmam e inovam em vários pontos da questão dos gêneros. Porém, como a conjuntura à qual o livro *O Menino Maluquinho* se relaciona tende a engolir a qualidade estética, transformando-a em produto de comércio, consideramos nocivas as inter-relações engendradas, com permissão do autor, a partir do personagem.

#### **4.1 Literatura infantil e aparelhos ideológicos: a escola, o estado e a mídia**

Alguns pontos da produção e do consumo da literatura infantil na formação do mercado editorial brasileiro são comuns à produção e ao consumo contemporâneos, por exemplo, a escola como o principal meio de circulação de livros infanto-juvenis. Na época em que Ziraldo se lançava no universo ficcional das crianças, isso trouxe importantes consequências para a produção: já que contaria com um significativo número de consumidores, seria efetuada em larga escala<sup>33</sup>. Temos, então, dois aparelhos ideológicos agindo conjuntamente em relação ao mercado editorial, em torno da literatura infantil: estado e escola.

A relação ideológica que a escola estabelece com o poder já foi analisada no primeiro capítulo, porém, o acabamento que reveste tal elo aprimorou-se sobremaneira no século XX e atualmente é, em boa parte, orientada pela ideologia de consumo e pelas necessidades do mercado. Prova disso é o gradativo aumento do setor privado da educação, adotando uma visão empresarial para essa área vital do conhecimento humano. Paulatinamente, o Estado capitalista tem considerado cada vez menos a educação como prioridade para o desenvolvimento, ou, se a tem como imprescindível, não tem aplicado políticas públicas eficazes para a sua manutenção<sup>34</sup>. Exemplo disso é que, sob a legenda da inclusão social, os governos gastam menos em ensino público, investindo em formação quantitativa e relegando a qualitativa<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Notemos que mesmo antes do mercado editorial se edificar como um setor forte economicamente, ele já produzia em grandes proporções para a demanda escolar. Geralmente as editoras atendiam aos pedidos do governo para o ensino público.

<sup>34</sup> Após a crise econômica de 2008, os E. U. A. anunciaram cortes de verba na educação e na saúde públicas (setores já pouco acolhidos pelo governo estadunidense e nos quais as consequências de má gestão pública são sentidas a médio e longo prazo).

<sup>35</sup> Ainda nos E. U. A., o crescimento em EaD, de 2008 até 2011, foi de 770,34% (VEJA, 2011, abr).

Bauman (2010) nos alerta sobre uma autonomia crescente dos mercados em relação ao poder estatal, e Debord (2007) falava disso já na década de 1960. As pressões da economia fazem com que os governos abram mão do controle de certos setores de interesses comerciais, casos da educação e da saúde. O movimento de controle do poder que pendula entre Estado e Economia parece agora tender para este, enquanto aquele atua muito mais como uma égide do que como uma força efetivamente.

Dessa forma, o fator econômico adentra tudo, fazendo com que tudo tenha o objetivo do comércio. No esporte, na arte, na educação, saúde, em quase tudo que o ser humano toca há uma dimensão comercial subjacente. Podemos definir a sociedade contemporânea como uma sociedade de comércio. Com isso a escola passa a veicular mais ordenadamente não somente os valores do estado, mas antes os do mercado.

Levando em consideração que a escola assume papel decisivo e de maior importância no que tange à literatura infantil, visto que atuará diretamente no modo pelo qual a própria arte é vista e legitimada, a presença dos quadrinhos nos livros didáticos pode nos dar pistas sobre o destaque que esse tipo de produção ganhou nas últimas décadas.

As tirinhas são parte da própria composição dos materiais didáticos, sendo praticamente inconcebível a ideia de livros para o ensino fundamental e médio sem a presença delas. Essa presença se manifestava já na época de Ziraldo, com a intervenção do Estado junto à circulação das histórias em quadrinhos no Brasil, sob a legenda de que elas podiam servir como reforço à leitura, o que esconderia a importante expressão que elas podiam assumir.

Mas nem sempre foi assim. O sucesso comercial das histórias em quadrinhos trouxe à baila discussões ferozes acerca de sua possível má influência aos costumes nacionais. Um formato mais atualizado das HQs foi trazido por Adolfo Aizen, em 1934, e era a tradução e adaptação de quadrinhos estadunidenses. Essas histórias já contavam com a figura do herói anglo-saxônico, macho, branco, cristão, dominante e giravam em torno de tramas que utilizavam a violência como solução para os problemas. Até então, no Brasil, as HQs circulavam apenas em revistas como *O Tico-Tico*, em um formato copiado dos semanários infantis franceses. O sucesso de Aizen só foi interrompido pela escassez de papel oriunda da Segunda Guerra Mundial, em 1938, quando ele teve que vender sua empresa, a Ebal (Editora Brasil América Ltda), que já nessa época publicava adaptações de clássicos da língua portuguesa, do Brasil e de Portugal, para quadrinhos.

Exemplo da relevância das revistas em quadrinhos é a força ideológica que as HQs estadunidenses alcançaram, aspecto que se tornou uma referência para estudos sobre o gênero<sup>36</sup>.

Não é apenas Hollywood que funciona como cimento social na unificação da consciência nacional. As histórias e quadrinhos desempenham um papel análogo. No início, publicadas pelos jornais de grande tiragem, elas compõem uma espécie de idioma nacional. (ORTIZ, 2003, p. 59)

Normalmente, em períodos de grandes turbulências políticas, as produções artísticas questionadoras da situação em vigor são cerceadas de alguma forma. E na literatura infantil não seria diferente, aliás, até mais evidente, se levarmos em conta que os situacionistas têm o interesse em manter a ordem imposta por eles. Dessa forma, uma expressão contestadora como a literatura pode passar a ser domesticada pelas leituras autorizadas do sistema, e, assim, deixar de ser problematizadora dentro da escola. A prova disso é o desinteresse que a literatura causa como disciplina, deixando de possibilitar uma aproximação entre o ser e o senso crítico, isso graças ao desvio de sua condição (essencial) de arte: a de gerar prazer.

A classe social dominante, para garantir sua hegemonia na sociedade capitalista, utiliza-se dos aparelhos ideológicos do Estado, sendo que o escolar assume a posição preponderante no conjunto desses aparelhos ideológicos, devido à sua eficácia na inculcação da ideologia dominante. O aparelho escolar, ao desempenhar suas funções de inculcação da ideologia dominante, submete a clientela tanto da classe dominante como, também, e principalmente, da classe dominada, a uma visão de mundo em que a estruturação da sociedade em classes e a exploração de uma pela outra tornam-se naturais.

[...]

Um dos principais elementos da ação pedagógica são os textos didáticos, carregados de mensagens e conteúdos ideológicos, formando cidadãos conscientes ou não. Esses conteúdos ideológicos formam uma boa parte do que se chamaria de “currículo oculto”, pelo qual a criança assimila determinados comportamentos, valores, modos de conceber a realidade, etc. O livro didático atua como difusor de preconceitos (SANTOS, 1997, p. 135-136).

Nesse sentido, outro fator que teve vital importância na configuração desse panorama foi a propaganda, a publicidade em geral. Desde as divulgações mais remotas com panfletagem nas escolas, jornais ou vendedores de porta em porta, a propaganda vem influenciando a compra de crianças e pais no que tange à aquisição de livros. Por este motivo, afirmamos que a mídia é um “dos instrumentos de controle social e, para bem realizar essa função, simula igualitarismo, remove da estrutura de superfície os indicadores de autoridade e poder, substituindo-os pela linguagem da sedução.” (CARVALHO, 1998, p. 17).

<sup>36</sup> Cf. também: BORGART, Leo. “As histórias em quadrinhos e seus leitores adultos”. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (org.). São Paulo: Cultrix, 1973. p. 223-234.



Anúncio do livro de Lobato  
(Fonte: HALLEWELL, 2005, p. 361)

Apesar de a publicidade ser uma prática relativamente antiga, não apresentava a operacionalização necessária nem uma presença constante como aspectos importantes do comércio a ponto de fazer saltar uma reflexão sobre si mesma como prática ou meio de produção de desejos. A divulgação era pensada de maneira amadorística, imediatista e superficial, como se fosse apenas um apêndice para a comercialização dos produtos.

Dentro desse cenário, a propaganda, em seus primórdios, limitava-se a informar o local de venda de determinado produto, não incluindo as propriedades deste produto nem as vantagens que ele proporcionaria: “na rua tal, número tal, vende-se tal coisa” (LAGNEAU *apud* CARVALHO, 1998, p. 12).

E o poder dessa influência foi aprimorado juntamente com os recursos técnicos e a própria tecnologia, fazendo saltar uma nova visão sobre o *marketing* e sobre o seu alcance. Atualmente, seja em mídia impressa, digital, eletrônica, ou outras, o *marketing* tem atuado de modo essencial para o funcionamento das estratégias comerciais das editoras.

Tomaremos, no nosso trabalho, para uma compreensão mais generalizada, os termos “*marketing*”, “publicidade” e “propaganda”, sem distinções teóricas entre si, porém observamos que a área da comunicação faz diferenciações conceituais em torno da questão terminológica.

Alguns autores, como Charaudeau (1984, p.1), consideram o termo *propaganda* mais abrangente que *publicidade*. O primeiro estaria relacionado á mensagem política, religiosa, institucional e comercial, enquanto o segundo seria relativo apenas a mensagens comerciais. Apesar de muitas vezes se valerem de métodos semelhantes, diferenciam-se quanto ao universo que exploram.

A propaganda política (institucional, religiosa, ideológica) está voltada para a esfera dos valores éticos e sociais, enquanto a publicidade comercial explora o universo dos desejos, um universo particular.

A publicidade é mais “leve”, mais sedutora que a propaganda. Como não tem autoridade para ordenar, o emissor utiliza a manipulação disfarçada: para convencer e seduzir o receptor, não deixa transparecer suas verdadeiras intenções, idéias e sentimentos, podendo usar de vários recursos:

- a ordem (fazendo agir) – “Beba Coca-Cola”;
- a persuasão (fazendo crer) – “Só Omo lava mais branco”; ou
- a sedução (buscando prazer) – “Se algum desconhecido lhe oferecer flores, isto é Impulse”. (CARVALHO, 1998, p. 9-10)

Intimamente ligada ao consumo dos livros de literatura, a publicidade livresca, no caso das crianças, atua principalmente junto às escolas através de acordos administrativos e políticos. Dito isto, parece clara a necessidade de pesquisas sobre a relação entre a produção publicitária e a literatura, já que essa produção, além de intensa e ininterrupta, tem o poder de manipular, transformar, fomentar e adestrar o consumo.

Portanto, se objetivamos um entendimento interdisciplinar sobre literatura infantil, devemos compreender e comprovar a influência<sup>37</sup> que o *marketing* exerce sobre as crianças em suas aquisições.

[...] o publicitário aproxima seu conhecimento especialmente daquele dos psicólogos e sociólogos. A colocação da publicidade como próxima a estes campos de saber é uma das tônicas constantes no discurso dos informantes. Relacionam publicidade e psicologia porque acham que o anúncio mexe com a “cabeça das pessoas”, atinge o “cérebro de cada um”, toca a “mente do consumidor”. Relacionam-se com a sociologia por acreditarem que a publicidade lida com a “massa”, precisa conhecer as “nuanças do público” e perceber as “mudanças sociológicas” nos segmentos da população (ROCHA, 1995, p. 52).

Reclames de TV, comumente, servem como mitos pós-modernos, uma vez que eles resolvem contradições culturais, retratam modelos de identidade e glorificam o *status quo* (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 398). Isso porque os problemas do mundo não são transmitidos nos comerciais; quando aparecem, são apresentadas soluções distanciadas da realidade que são viabilizadas pelo consumo, o que é uma contradição, pois uma solução concreta é apontada para uma situação irreal. Comumente, “a mensagem publicitária cria e

<sup>37</sup> Contudo, há teóricos que defendem uma tese diferente em relação ao *marketing*, afirmando que ele, antes de ser uma influência que orienta e manipula o consumo, é um reflexo das práticas sociais de que é fruto. Esse é o caso do publicitário David Olgivy (1911-1999), para quem “a publicidade, ao contrário de influenciar os costumes sociais, os reflete, jamais constituindo o carro-chefe de mudanças significativas” (CARVALHO, 1998, p. 10) – perspectiva que, apesar de ser importante ponto de reflexão, não entrará como questão aprofundada neste trabalho.

exibe um mundo perfeito e ideal [...] – sem guerras, fome, deterioração ou subdesenvolvimento.” (CARVALHO, 1998, p. 11).

Associada à família e à escola, a televisão pública, instruindo as crianças fora do ambiente escolar, veio a ser a terceira instituição educacional desde a década de 1980 e hoje vem perdendo espaço para a internet. A interferência da publicidade na formação de jovens e adultos pôde ser sentida rapidamente na conduta de consumo das gerações seguintes, desde a década citada.

Com isso, afirmamos que uma das bases orientadoras das relações sociais, dos modos de ser e estar no mundo, é a ideologia. Esses *ethos*<sup>38</sup> insinuam que as mudanças ocorridas dentro desses panoramas de comunicação se alteram, de fato, superficialmente (pois se aplicariam somente à superestrutura, segundo um olhar marxista) e de acordo com as necessidades do próprio sistema. Se há uma mudança, pode ser porque o sistema precisou dela, se aprimorou com ela.

Faz-se necessário, mais detidamente, debruçar-nos sobre o conceito de ideologia e sobre a leitura que a teoria da literatura tem feito dessa definição. Nessa linha de investigação, a tradição de interpretação marxista aplicada à literatura foi difundida com maior relevância por Louis Althusser, Pierre Macherey e, mais recentemente, por Terry Eagleton – teórico de maior destaque atualmente. Porém, apesar do conceito de ideologia ser fundamental para a Teoria de Produção do Texto (Freadman e Miller assim denominam essa tradição), dentro do marxismo tem esbarrado em impasses questionáveis, é bastante variável e de forma alguma é claro.

Para Terry Eagleton, “A estrutura de valores, em grande parte oculta, que informa e enfatiza nossas afirmações fatuais, é parte do que entendemos por ‘ideologia’”. Ele quer dizer que mesmo que possamos “sentir o mundo” de forma idiossincrática, ainda assim é uma maneira particular que está “prevista” dentro das possíveis formas de sentir, acreditar, dizer, enfim, interagir com o mundo, dadas pela ideologia e sua estrutura do poder e relações de poder. Dessa forma, “a literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia”. Então, a ideologia se constitui não apenas de “crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes” (EAGLETON, 2006, p. 22-23; 33). Para o marxismo, a ideologia funciona como uma capa que oculta “as relações produtivas e econômicas (base) [que]

---

<sup>38</sup> Cf. MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006; \_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

determinam o conteúdo da superestrutura (as artes, o sistema jurídico, os mitos culturais etc.)” (FREADMAN; MILLER, 1994, p. 103)

A base gera a ideologia para poder se manter. Camufla as relações reais de exploração através da ideologia, que está expressa no fenômeno superestrutural. Dessa forma, a arte, como produto da superestrutura, contém práticas e significados emergentes que, segundo Raymond Williams, são reveladores de contradições e conflitos da ideologia que não são apenas opositivos, mas também previsores (FREADMAN; MILLER, 1994, p. 78). Não obstante as ideologias terem a função de mascarar a realidade das relações de base e superestrutura, elas sempre apresentam em seus produtos ideológicos, embora implicitamente, algum tipo de falha que dá pistas para a revelação de tais relações obscuras. Com isso, a literatura (e a arte em geral) seria uma das possibilidades para entender as ideologias, o que questiona a primazia ou exclusividade de o materialismo dialético ser o único texto-mestre para decodificar as ideologias.

Mesmo Althusser, um dos maiores intérpretes do marxismo e ponto de onde partimos para analisar a ideologia e os aparelhos ideológicos do Estado, pode ser considerado, também e em parte, um estruturalista, por considerar o indivíduo como produto de várias determinantes sociais, e, portanto, sem uma unidade essencial. O sujeito concebido como tal, pode ser estudado como função, ou efeito, de uma estrutura social específica, como ocupante de um lugar em um meio de produção, membro de uma classe específica da sociedade. (EAGLETON, 2006, p. 257)

Obviamente, tal concepção nega o sujeito humano, podendo ser enquadrada como determinista e anti-humanista, nos termos de Freadman e Miller (1994). O sujeito humano perde toda e qualquer autonomia para uma possível compreensão de sua atuação e situação social. Dessa forma, podemos nos perguntar como, no marxismo, o sujeito pode assumir uma capacidade crítica; como se explica a contradição de alguém poder escapar do estado de catalepsia que paira sobre a sociedade dessa maneira estruturada, para passar a enxergá-la saindo de sua influência. Isso porque, para Althusser, “na própria reprodução das forças produtivas, estão em jogo mecanismos ideológicos” e “caberá aos agentes transformadores [...] desmistificar esses mecanismos” (SANTOS, 1997, p. 15).

Falando mais claramente, a incoerência na conceituação de ideologia no marxismo consiste em atribuir ao sujeito o poder de sair do domínio da ideologia, através de iniciativa própria, ao mesmo tempo em que nega o sujeito humano, tratando-o como função dentro de um sistema, portanto como parte determinada – dessa forma, não haveria possibilidades de o sujeito condicionado sair do poder da ideologia.

Notoriamente, a fragilidade do conceito marxista de ideologia é um dos problemas da Teoria de Produção do Texto. Sob sua ótica, somente o materialismo histórico pode servir como única chave decodificadora do emaranhado código ideológico que camufla a ideologia nas práticas sociais. Ainda que considerássemos a assertiva verdadeira, isso não solucionaria o impasse pelo qual o marxismo histórico teria que passar: o fato de ele estar inserido na mesma rede urdida pela ideologia.

Na Teoria de Produção de Texto, o escritor é visto como produtor, o texto como um produto, e o leitor como consumidor. Há três afirmações básicas dentro dessa teoria. Uma é a de que as

[...] matérias-primas com as quais o escritor-enquanto-produtor trabalha é a ideologia; uma outra é que os processos de produção literária são determinados por modos de produção econômica, ao mesmo tempo em que são tidos como elementos desses modos; e a terceira, que o texto não pode fornecer acesso à realidade pelo fato de seus materiais, modos de produção e assim por diante serem ‘ideológicos’ (FREADMAN; MILLER, 1994, p. 105-106).

O texto é produzido para consumo e é o resultado final da ação de forças produtivas sobre matérias-primas. Dentro dessa concepção reducionista, é óbvio que o texto é um produto como uma mercadoria qualquer, já que é produzido para venda, para ser consumido pelo público como tal e essa afirmação não pode ser refutada.

Podemos definir produto como “algo que pode ser oferecido ao mercado para apreciação, aquisição, uso ou consumo e para satisfazer um desejo ou necessidade” (KOTLER; ARMSTRONG *apud* BRITTO, 2007, p. 43). Assim, o livro se encaixa na descrição e se apresenta como resultado final de uma cadeia de produção, na qual estão os autores, editores, as gráficas, os produtores de papel, produtores de máquinas gráficas, distribuidores, atacadistas, livreiros e bibliotecários (EARP; KORNIS *apud* BRITTO, 2007, p. 43).

Contudo, precisamos fazer algumas ressalvas dentro dessa colocação aparentemente inofensiva, mas que pode encerrar alguns problemas limitadores. Sob esse prisma, o texto pode ser uma mercadoria por estar trespessado por ideologia (já que atua dentro de uma lógica capitalista de produção-consumo) e propagar essa mesma ideologia. Assim sendo, ele pode ter sido composto para tal propagação visando um leitor-padrão que molda a produção literária para fins econômicos. E mesmo um texto de Karl Marx, editado e vendido dentro desse mecanismo, não iria contra a ideologia, portanto, há um fundo de

verdade nessa visão<sup>39</sup>. Dessa forma, como sair da ideologia fazendo parte de um sistema orientado por ela? Circuitos alternativos ainda assim estariam ligados a ela. Para uma fuga real seria necessária uma ruptura total, portanto drástica e utópica.

Por isso, também – extrapolando o plano artístico – podemos dizer, de acordo com Ortiz, citando McLuhan, que “o meio é a mensagem”.

Não me refiro tanto à idéia de ser a técnica o elemento determinante das relações sociais (discutirei posteriormente esta concepção reducionista). Interessa-me na afirmação de McLuhan a idéia que o meio possui uma autonomia em relação à mensagem. Conteúdos diversos, conflitivos, contraditórios, podem por eles [sic] ser veiculados. (ORTIZ, 2003, p. 60)

Não causa problemas para o capitalismo uma mensagem que o critique, contanto que essa mensagem venda. O sistema acaba tentando assimilar toda crítica e transformá-la em mercadoria. É sobre isso que nos alertam Debord (2007), Eagleton (2006) e Bauman (2010), por exemplo.

Outra falha que se apresenta na definição é a de que o texto como mercadoria é condição essencial de toda produção literária. Segundo Macherey, o texto literário “é determinado precisamente em cada um de seus momentos e em cada um de seus níveis” (MACHEREY *apud* FREADMAN; MILLER, 1994, p. 121). Notamos inflexibilidade e total determinismo na assertiva de Macherey; e os estudos modernos sobre teoria literária têm mostrado que ser categórico dessa forma é bastante perigoso, ainda mais quando temos um panorama tão vasto como o atual, que vem reformulando o conceito de literatura como algo até então não vislumbrado, com o advento de novas mídias e novos suportes literários como os *blogs* e *e-books* na internet.

O problema agrava-se em se tratando de literatura infantil, que desde seu surgimento assume a condição de mercadoria. Segundo essa teoria, o texto em si não pode nos fornecer nada efetivamente para a realidade, a não ser pela aplicação do “texto-mestre”, que é a abordagem do marxismo histórico. Não é preciso dizer que tal pretensão é falsa. Muitas vezes, nada pode falar mais sobre a realidade do que o texto em si, em seu princípio de imanência.

Portanto, vamos nos apoiar em Freadman e Miller (1994), para conceituar ideologia. Façamos então, duas distinções. Uma delas é “uma distinção entre ideologia e objeto; isto é, uma distinção entre ideologia e aquilo a que se refere a ideologia – alguma ideia

---

<sup>39</sup> O próprio discurso científico já foi incorporado pelo sistema, importando muito menos o que se diz do que a maneira como se diz; críticos mais ácidos afirmam que importa mais assumir o *ethos* acadêmico do que fazer uma crítica válida: o que conta fica restrito ao plano discursivo.

sobre a realidade ou sobre o mundo” (FREADMAN; MILLER, 1994, p.106). Outra distinção seria entre a ideologia em si e o modo como atua nas mentes de indivíduos em sociedade. Só existe ideologia em sociedade; não existe ideologia que não atue de forma sistemática e compartilhada. Crenças, convicções e conceitos de um indivíduo, isoladamente, não configuram ideologia dentro dessa concepção.

Há também outro problema com o conceito de ideologia como é concebido no marxismo. Ele tende a confundir a

[...] ideologia em geral e um de seus tipos, a ideologia política [...] a ideologia política é constituída por um conjunto sistemático de convicções que versam sobre assuntos políticos. Resulta disso o fato de que, em princípio, haverá muitas ideologias não-políticas; isto é, ideologias constituídas por um conjunto interligado e sistemático de convicções sobre o mundo não-político (FREADMAN; MILLER, 1994, p.111).

Qualquer ideologia específica pode ser assimilada em nível consciente ou inconsciente. Não faz parte da definição do termo aqui adotada, a ideia de que as ideologias sejam falsas (podem ser se demonstradas como tal, mas não é essencial ao conceito). Para ser considerado ideologia, um conjunto sistematicamente interligado de convicções compartilhadas deve possuir algum tipo de origem e deve servir a algum tipo de função social. Por exemplo, ter a função de preservar o *status quo* (FREADMAN; MILLER, 1994, p.112-113).

Sobre a interpretação do marxismo de Althusser, encontramos sérias falhas nas quais se desequilibram os embasamentos de análise científica. A escolha de uma teoria com uma postura que chamaremos de “anti-humanismo construtivista” – para acompanharmos Freadman e Miller (1992) – como a do marxismo anti-humanista althusseriano, não assegura precisão de resultados dos dados obtidos, mesmo que funcione (com as devidas “correções”) como orientação para um estudo de base marxista.

“Construtivista” porque endossa a doutrina de que a linguagem e, em determinadas versões, a ideologia de certa forma ‘constroem’ o mundo; ‘anti-humanista’ devido a sua rejeição das concepções essenciais do sujeito individual e do discurso valorativo (moral e estético). (FREADMAN; MILLER, p. 14-15).

A ideologia capitalista espraia-se no sentido de influenciar o estado, a escola e a mídia, não deixando escapar ao seu alcance os pontos de contato que tais estratos fazem com a literatura infantil. Esta se vê, muitas vezes, a serviço da ideologia, principalmente quando suas obras enaltecem o estilo de vida de consumo, velada ou abertamente, em textos de grande circulação.

Assim como no início da literatura infantil no Brasil os textos eram marcados ideologicamente pela pedagogia, pelo nacionalismo e pela religião, quando Ziraldo se aventurava na arte literária infantil ainda havia a mão forte e ideológica do estado, só que agora com outra roupagem. Tanto é que, como já dissemos, sua Turma do Pererê foi proibida por conta da tomada do poder pelos militares em 1964.

É curioso notar que o grande salto da literatura infantil se deu justamente no período de maior intensidade da ditadura, da década de 1960 até 1980. Nesse período, os livros que circulavam nas escolas eram os autorizados pelo estado, e havia um forte controle sobre as narrativas e seus respectivos conteúdos, que geralmente não podiam versar contra os interesses nacionalistas. E a própria propaganda do governo era baseada no canto à pátria, com a inclusão de disciplinas que orientavam à valorização do Brasil como Educação Moral e Cívica e OSPB (Organização Social e Política Brasileira<sup>40</sup>).

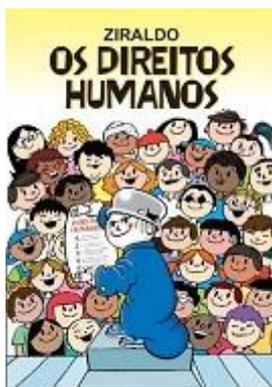
A respeito da intenção ideológica nas produções infantis, é consenso entre os artistas que suas criações devem ser desprovidas de objetivos didáticos, do contrário correm o risco de perderem o valor artístico. O posicionamento de Ziraldo diante do tema não diverge dessa opinião geral: “Não adianta querer fazer civismo com literatura infantil. Nem se deve dar lições de moral, tentar tornar o livro ‘útil’. A criança não gosta e vai abominar o hábito de ler. Depois esse hábito vai fazer tanta falta...” (CAMPEDELLI; ABDALA JÚNIOR, 1982, p. 6).

Depois, já com a carreira literária consolidada, Ziraldo teve nova relação com o Estado, dessa vez amistosa, com as campanhas encabeçadas pelo personagem Menino Maluquinho, como a da prefeitura municipal de Londrina, “Maluquinho por Londrina”, que visava zelar o habitat e preservar a cidade, ou a cartilha dos direitos humanos do Maluquinho.

---

<sup>40</sup> “Disciplina que, de acordo com o Decreto Lei 869/68, tornou-se obrigatória no currículo escolar brasileiro a partir de 1969, juntamente com a disciplina de Educação Moral e Cívica (EMC). Ambas foram adotadas em substituição às matérias de Filosofia e Sociologia e ficaram caracterizadas pela transmissão da ideologia do regime autoritário ao exaltar o nacionalismo e o civismo dos alunos e privilegiar o ensino de informações factuais em detrimento da reflexão e da análise. O contexto da época incluía a decretação do AI5, desde 1968, e o início dos ‘anos de chumbo’ - a fase mais repressiva do regime militar cujo ‘slogan’ mais conhecido era ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’.

Dessa forma, as duas matérias foram condenadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), estabelecidos pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) de 1996, por terem sido impregnadas de um ‘caráter negativo de doutrinação’”. (MENEZES; SANTOS, 2002, <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=365>)

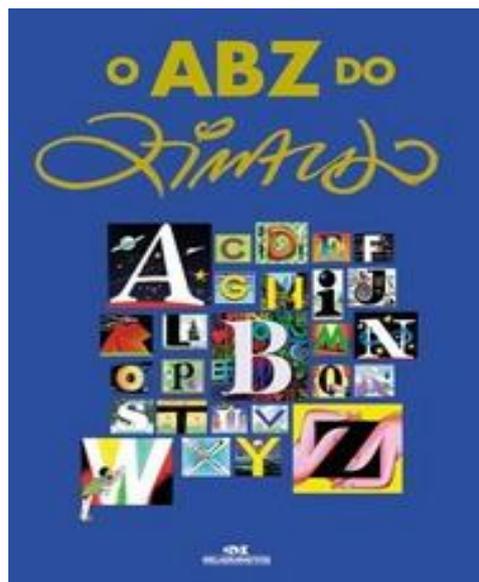
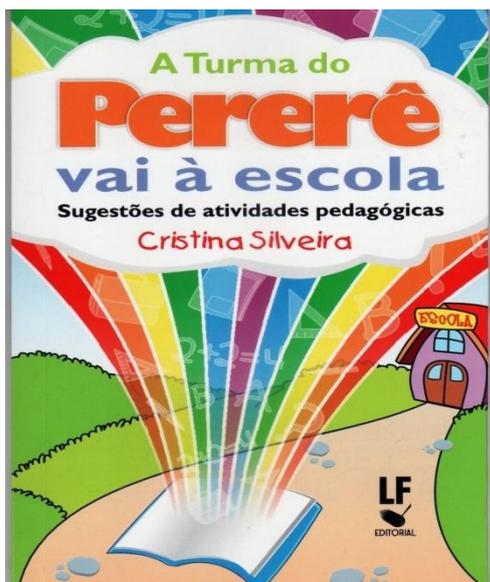


(Fonte: <http://www.crianca.caop.mp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=380>)

Outro exemplo salutar foi a campanha “Maluquinho pelo livro”, que foi iniciada em 1999, pelo Programa Nacional do livro Didático (PNLD), executado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE/MEC). Já em 2002, o índice percentual de recuperação de livros tinha aumentado significativamente. A taxa de reposição de livros variava de região para região no país, mas a média era de 12,7%. Em anos anteriores às campanhas desenvolvidas pelo MEC, em parceria com o FNDE/MEC, esta taxa chegou a cerca de 40% em algumas regiões.

A qualidade e a vida útil do livro didático aumentaram com a campanha que tinha o *Menino Maluquinho* como protagonista. Por meio de cartazes, cartilhas e comerciais em TV e rádio, o personagem buscou sensibilizar e estimular nos alunos o gosto e o zelo pelo livro. Onde se conclui que não é de todo danoso esse estreitamento entre Estado e Literatura, porém, há de se ter bom senso para que este tipo de relação não envies para favorecimentos particulares.

Também, nessa relação, vemos a aproximação da escola e da mídia junto à literatura infantil, pois o apelo que o personagem maior de Ziraldo possui é interessante para muitas campanhas publicitárias. Os laços estabelecidos entre Ziraldo e a pedagogia são evidentes, e reforça o vínculo entre esta e a literatura infantil. Este é um fator que tem colaborado para atribuir e cristalizar um preconceito da crítica no que concerne à arte literária para crianças.



(Fontes: <http://gibitecom.blogspot.com.br/2011/07/turma-do-perere-vai-escola.html> e <http://www.livrariascuritiba.com.br/dept.aspx?page=3&iddept=3267&sort=0>)

Ziraldo é coautor de livros no portal “educacional” (<http://www.educacional.com.br/>), do Grupo Positivo, que é uma das maiores redes de empresas da área de educação do país. Vejamos a descrição do próprio *site*:

## Como **conveniar** **minha** **escola?**

O Portal Educacional é um ambiente de conhecimento, ensino e aprendizagem que conta com mais de 600 mil páginas de conteúdo organizado, voltado exclusivamente para as escolas particulares de todo o país, que atendem desde a Educação Infantil até o Ensino Médio.

Desenvolvido pela Positivo Informática, empresa do Grupo Positivo — um dos maiores grupos educacionais do Brasil — une a mais avançada tecnologia ao *know-how* adquirido em 34 anos de experiência em educação.

No Educacional, há inúmeras ferramentas de grande valor pedagógico, além de conteúdo elaborado e analisado por uma equipe de educadores especializados, o que assegura a qualidade e adequação das informações.

Sua escola contará ainda com acompanhamento constante e presencial de profissionais habilitados, que orientarão seus educadores para o pleno uso dos recursos oferecidos pelo portal.

Entre em contato conosco e agende uma visita...

0800 644 7193

...ou solicite uma senha temporária, disponível somente às Escolas Particulares, para ter acesso às áreas restritas do Portal Educacional.

Para isso, preencha corretamente todos os campos do formulário abaixo que a equipe do portal analisará o seu pedido:

Nome da escola:	<input type="text"/>
Pertence à rede:	<input type="radio"/> pública <input checked="" type="radio"/> particular
Responsável:	<input type="text"/>
Telefone:	<input type="text"/>
Cidade:	<input type="text"/>
UF:	<input type="text" value="??"/> ▼
Possui convênio com o Sistema Positivo de Ensino?	<input type="radio"/> sim <input checked="" type="radio"/> não
N.º de alunos:	<input type="text"/>
Solicitante da senha:	<input type="text"/>
E-mail:	<input type="text"/>
Tipo de solicitação:	<input type="text"/> ▼
Observações:	<div style="border: 1px solid gray; height: 100px; width: 100%;"></div>

(Fonte: <http://www.educacional.com.br/>)

É nesse ponto que a literatura ziraldiana pode perder-se no paradigma de produção do mercado. No momento em que não há mais limites de conexões, quando seus personagens tornam-se promíscuos e disponíveis para quaisquer causas, desde as mais nobres até as totalmente comerciais. Nesse sentido, quando a criança vai saber a hora de parar de consumir? Quando não existirem mais produtos do Menino Maluquinho que ela deva possuir? Será que todas essas associações são saudáveis para o autor? E para as crianças? Nosso posicionamento já parece definido quanto a esta questão, pedimos ao leitor que estabeleça o seu e compreenda o nosso.

## 4.2 O leitor como consumidor

Diversos fatores, que coadunados formam a conjuntura da contemporaneidade, trouxeram a visibilidade das crianças como sujeitos sociais e elas ganharam espaço e legitimidade em uma variedade de estudos (COHN, 2005, p.10). Talvez a investigação do fator econômico como manifestação dessa atuação social infantil e como um dos pressupostos para essa visibilidade seja um dos pontos-chave para a explicação desse fenômeno.

A inserção da criança feita na economia de duas formas: ou ela surge como produto, ao vender sua mão de obra, ou como consumidora, ao induzir ou realizar a compra de um bem ou serviço. Na segunda maneira, aparece em três papéis: a criança consumidora em potencial, que vem herdando comportamento e signos da cultura de consumo; a criança consumidora, que, adestrada na cultura de consumo, participa dela com a absorção de signos que impregna o ser infantil de desejos não escolhidos conscientemente que são sobrepostos sempre adiando uma satisfação final – mas os desejos não podem mais ser postergados, para isso existe o crédito –; a terceira função consiste no surgimento da criança como catalisadora do consumo de outrem, geralmente adultos, pais e familiares – ainda existem propagandas voltadas aos pais para produtos destinados às crianças (SOUZA JÚNIOR, 2007, p. 25)

O comportamento de compra da criança é, segundo Santos (2000), passível de ser dividido em três estágios distintos: o primeiro denomina-se *Universo das Observações*, presente em crianças de 0 a 2 anos – momento em que descobrem o consumo ao acompanharem e observarem os adultos. Entre os 6 e 8 anos de idade, encontra-se o *Universo das Indagações* – nesta fase a criança é capaz de distinguir marcas e associá-las às propagandas e deste modo iniciar suas argumentações aos adultos, reivindicando seu espaço nas práticas de consumo por ela observadas. Por último o *Universo Racional*, que envolve as crianças de 6 a 12 anos – neste estágio consolida-se como consumidora, consciente, no ato de compra do preço, marca e funções. (SOUZA JÚNIOR, 2007, p. 25-26)

Somente nos Estados Unidos, “crianças na faixa etária dos cinco aos doze anos gastam anualmente US\$ 4,2 bilhões do seu próprio dinheiro” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 395), e as “crianças entre 5 e 14 anos influenciam os gastos familiares diretamente em US\$ 196 bilhões e, indiretamente, em mais de US\$ 400 bilhões anualmente (LINN, 2006, p. 21). Naturalmente, números tão expressivos chamaram a atenção do setor de produção publicitária, que passou a pesquisar essa clientela para aprimorar suas mensagens de sedução e aumentar o poder de venda.

Já no ano de 1947, Marshall McLuhan (1911-1980) chamava a atenção para o tipo de pesquisa erigida pelos profissionais do *marketing* estadunidense acerca do segmento

infanto-juvenil do mercado, e apontava para o campo de atuação que a escola oferecia a esse tipo de prática. Uma pesquisa sobre como alcançar o público jovem (*Reaching Juvenile Markets*) constava em um livro da área de propaganda, sobre o qual McLuhan tece o seguinte comentário:

Como a maioria dos textos norte-americanos sobre propaganda, este foi escrito por um psicólogo profissional – no caso, um psicólogo de crianças. O livro aponta para a enorme proporção de renda norte-americana gasta pelas crianças e para elas e analisa uma série de meios para que a criança faça pressão sobre os pais a fim de aumentar e controlar esses gastos. As crianças são mais esnobes do que os adultos, mais preocupadas em conformar-se com os gastos da comunidade no uso de marcas comerciais conhecidas, e assim por diante. As escolas oferecem um meio para o sutil subvencionamento de vários produtos. Programas especiais de rádio que apresentem o Rancheiro Solitário ou o Super-homem, para crianças, poderão fazer muito, mas as possibilidades desse mercado só agora estão começando a ser apreciadas, etc. (McLUHAN *apud* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 508)

A solução disseminada pela pedagogia da publicidade em relação aos conflitos, insatisfações, angústias da classe média é o consumo (ritual). A mensagem passada através do *marketing* é a de que “se você consome, você resolve os problemas”.

Com a dominação definitiva da cultura ocidental pela sociedade de consumo, a publicidade criou um novo tipo de universo de Copérnico: as coisas não gravitam em torno do homem; é o homem que gira em torno delas, seus novos ídolos. De mãos dadas com a taumaturgia publicitária, a sociedade da era industrial produz e desfruta dos objetos que fabrica, mas sobretudo sugere atmosferas, embeleza ambientes e artificializa a natureza que vende de água mineral a sopinhas enlatadas. Possuir objetos passa a ser sinônimo de alcançar a felicidade: os artefatos e produtos proporcionam a salvação do homem, representam bem-estar e êxito. Sem a auréola que a publicidade lhes confere, seriam apenas bens de consumo, mas mitificados, personalizados, adquirem atributos da condição humana. (CARVALHO, 1998, p. 12).

Essa é a *Gestalt* do capitalismo e dessa maneira, o entendimento de literatura como bem incompressível<sup>41</sup> corre o risco de se tornar um direito humano alienável (em sentido amplo) e passar a ser um bem de consumo.

Notemos que apesar de a orientação do *marketing* atuar com o padrão da classe média<sup>42</sup>, ele também se situa em um âmbito da ideologia que atua dentro do modo pelo qual a ideologia vê o objeto (no caso, o consumidor). É no modo como esse consumidor se vê (mas não vê) retratado pela ideologia (propaganda) e no modo como ela atua (de forma oculta) nele que perceberemos essa relação.

<sup>41</sup> Antonio Candido amplia o conceito de literatura para justificá-lo como um direito humano inalienável, assim como os outros direitos humanos declarados pela ONU.

<sup>42</sup> Observemos que não há comerciais destinados à classe de baixo poder aquisitivo, o que funciona como se um padrão idealizado devesse ser alcançado por qualquer consumidor de camada inferior à média. Não vemos propagandas direcionadas à tal população basearem-se no real poder (ou falta dele) de consumo.

Da mesma maneira, a ideologia inserida no objeto de arte escamoteia a si própria naturalizando comportamentos e valores; por isso é tão importante uma arte que seja contestadora e que possa fugir a esse artilheiro ideológico, pois como arte, ainda que rasteira, a ideologia incute mais facilmente seus próprios preceitos no inconsciente de que lê sem criticidade.

Se dentro do conceito formalista de singularização do objeto<sup>43</sup> ou desfamiliarização a arte é mais “real do que a realidade”, como a ideologia de consumo pode atuar nas mentes das crianças?

Heidegger partilha do mesmo conceito, no qual o canto dos pássaros emulado por uma flauta seria mais “real” do que o canto dos pássaros em si, pela condição reveladora que a arte emprega ao objeto; um martelo quebrado seria mais revelador do que um martelo intacto, e pela mesma ótica, os sapatos velhos pintados por Van Gogh, ganham mais expressividade do que se fossem pintados sapatos novos. A proximidade com Heidegger se dá porque quando o martelo quebra, quebra-se com ele a visão que encadeia objetos com os quais o martelo se associa, como pregos, madeira etc, e há uma ruptura na rede de utilidades.

Será que uma construção literária representativa de um mundo sem conflitos, sem implicações de diferenças de cor, classe, gênero, direcionadas às crianças como arte, teria alguma força de influência reguladora no imaginário infantil? Poderia ser aplicada para prolongar a duração da percepção em seus inconscientes?

Para o leitor que duvida da força de manipulação consciente engendrada pelos publicitários, ou que acha que somos austeros nas considerações sobre a publicidade, vejamos o que diz um deles, o diretor de criação da agência Italo Bianchi, em entrevista a Nelly de Carvalho, ao ser perguntado sobre a influência da mensagem publicitária dirigida à mulher:

As mensagens dirigidas ao público feminino, quando são publicidade de varejo, utilizam a fala (e a voz) masculina. Por ser denotativa e de comando, essa fala lembrará a autoridade paterna ou, quem sabe, do marido. Inconscientemente, a mulher está mais inclinada a obedecê-la. Esse tipo (varejo), quando utiliza a fala feminina, não tem o mesmo retorno, a mesma repercussão. Essa fala, sendo sem poder nem autoridade, não produz o efeito de ser obedecida.

Já na publicidade de produto, conotativa, a fala feminina pode ser utilizada nos recursos de sedução e persuasão. Para provocar o fenômeno de identificação no vínculo testemunhal (o uso do produto por um personagem feminino de destaque) ela é bastante eficiente. (CARVALHO, 1998, p. 29)

<sup>43</sup> Definição criada por Victor Chklovski, em seu ensaio “Arte como procedimento”, no qual diz que o efeito artístico e a prolongação da duração desse efeito se dão pelo processo de singularização do objeto. Este consistiria em dificultar a visualização da mensagem imediata, trazendo algum ponto de obscuridade ou ambiguidade para que o apreciador se esforce para ver o objeto. Por exemplo, ao respirarmos o ar, fazemos isso com a maior naturalidade sem nem ao menos nos darmos conta disso. Quando o ar nos falta, percebemos que ele existe, percebemos que respiramos e que precisamos respirar. É nesse sentido, que após uma dificuldade de respirar, tem-se uma noção melhor e mais duradoura sobre esse ato em si.

E não nos iludamos, se há profissionais que sabem sobre o que estão falando, eles são os publicitários. O setor está entre os que mais investem em pesquisa, mostrando com resultados como sua atuação é eficiente, otimizando o consumo. Sem pretendermos sustentar essa inexorabilidade, fazemos coincidir nosso pensamento com o de David Ogilvy, sem, no entanto, eximir o setor das responsabilidades que lhe deveriam ser implicadas pela sua atuação. Não resta dúvida de que antes de ser culpada pelo consumo, a publicidade está em conluio com o mercado, não permitindo a conclusão sobre se o mercado, pela sua necessidade de expansão, gerou e geriu a publicidade, ou se esta, por ter se refinado técnica e teoricamente, fomentou o mercado.

Se para Freud (1974), na infância, mais especificamente durante o complexo de Édipo, a criança tem a iniciação dentro da moral, da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa, imaginemos o poder de atuação da cultura de mídia, numa época em que cada vez mais a televisão e outros meios de comunicação têm exercido um papel mais e mais vigoroso dentro de nossa sociedade.

Ainda segundo Freud, todo e qualquer comportamento humano é fundamentado nos princípios da busca do prazer e da fuga da dor. E a cultura infantil, incluindo a literatura, serve como válvula de escape em uma atitude hedonista. As perguntas que ficam são: será uma fuga da dor, uma busca por prazer ou as duas coisas, o fato de as crianças procurarem tão freneticamente a TV e a internet<sup>44</sup>? Que tipo de literatura pode auxiliar para uma fuga saudável? A “nobre estrada” para o inconsciente não deixa de ser o sonho, mas agora é o sonho acordado da televisão e da *web*, o sonho de consumo.

Propaganda e produção de prazer permitem que se estabeleça uma linha direta com o imaginário das crianças – uma fuga imaginária que as crianças utilizam para definir sua visão de mundo. “Uma mídia onipresente produz uma hiper-realidade que reposiciona o real como algo não mais simplesmente dado, mas artificialmente reproduzido como real.” (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 74). Por consequência, os modelos produzidos pela mídia recriam a realidade – personagens infantis nos enredos literários, televisivos ou publicitários substituem crianças de verdade como modelos de infância.

A pesquisa teórica e as técnicas adotadas pelo *marketing*

---

<sup>44</sup> Cf. O programa “Doc.com: Crescendo online” (2008). O documentário afirma que jovens estadunidenses chegam a passar 90% do seu tempo livre na *web*. Cf. ainda o programa “Mundo. Doc” ep. 262: o relato de um especialista aponta para a necessidade humana de entretenimento e a tendência do cérebro de distrair-se facilmente, e a busca por prazer parece ser viciante.

permitted que o discurso publicitário cumpra sua finalidade por três vias: *psicológica, antropológica e sociológica* (cf. Lagneau, 1974, p. 21).

A via psicológica, reconhecida a partir de Freud, revela que a eficácia publicitária do jogo de palavras resulta do fato de que esse jogo, para o receptor do anúncio, é erótico no sentido psicanalítico do termo. Freud notava (1969, p. 222) que o ouvinte obtém com muito pouco dispêndio o prazer que lhe proporciona a palavra. Ele recebe, por assim dizer, o dom gratuito.

A via antropológica parte da proclamação da irracionalidade do receptor. O jogo simbólico dos signos reaviva arquétipos coletivos ocultos mas fundamentais, de tal modo que um verbo aparentemente insignificante induz à compra, escamoteando a barreira da consciência.

A via sociológica parte do fato de que, não se dirigindo a ninguém em especial, a publicidade dá a cada um a ilusão de que dirige-se a ele individualmente e, ao mesmo tempo, o faz ter consciência de ser membro de uma *pólis*. Amplia-se a eficácia cultural do discurso publicitário por meio do constante apelo aos simbólicos e frágeis laços tecidos entre os habitantes das sociedades industriais. O discurso publicitário serve, assim, à dupla e necessária ilusão de comunhão íntima no interior de uma mesma sociedade e da incomparável singularidade do ser humano. (CARVALHO, 1998, p. 17-18)

Há algumas décadas, as famílias possuíam somente um aparelho televisor que servia a todos do grupo, portanto a presença dos pais era mais comum no momento em que os jovens estavam expostos ao conteúdo televisivo. A mesma lógica se estende aos computadores, aparelhos celulares ou de rádio. Paralelamente à ampliação do poder de aquisição e da individualização do consumo, os informes publicitários foram ganhando especificação de atuação por faixas etárias.

Em sua forma de interagir, a linguagem publicitária se caracteriza pelo reforço do individualismo. Ao concentrar o receptor em si próprio, egoisticamente – ou, quando muito, nos “seus” –, está dizendo que o que interessa é sua roupa, sua casa, sua saúde. A mensagem quer persuadir o receptor a realizar uma ação predeterminada e para isso usa uma linguagem autoritária, na qual se destaca o uso do modo verbal imperativo. Fora do âmbito da publicidade, no cotidiano, a ordem “faça isso” é pouco usada, preferindo-se as formas eufemísticas: “Por favor, quer me passar o sal?”. Na publicidade, no entanto, o receptor obedece a ordens categóricas sem protestar: “Compre na Mesbla”, “Abuse e use C & A”.

Toda a estrutura publicitária sustenta uma argumentação icônico-lingüística que leva o consumidor a convencer-se consciente ou inconscientemente. Tem a forma de diálogo, mas produz uma relação assimétrica, na qual o emissor, embora use o imperativo, transmite uma expressão alheia a si própria. O verdadeiro emissor permanece ausente do circuito da fala; o receptor, contudo, é atingido pela atenção desse emissor em relação ao objeto. (CARVALHO, 1998, p. 13).

No Brasil, na época em que Ziraldo surge como escritor de literatura infantil, a mídia ainda ganhava corpo como setor de fundamental importância para o mercado. Da mesma forma que, anteriormente, o público leitor infantil precisou ser formado, o público consumidor orientado pela propaganda audiovisual ainda estava se formando com a televisão brasileira.

No Brasil, a emergência de um sistema de telecomunicação (meados dos anos 60) favorece a integração do mercado e da consciência nacional, as imagens televisivas, pela primeira vez, podem ser veiculadas em todo o país. Até então, devido a deficiências técnicas e econômicas, a televisão possuía um caráter regional, cobrindo uma parte minoritária do território. As telenovelas, produtos de expressão local, irão assim transformar-se em símbolos nacionais, levando ao público uma auto-imagem moldada pelas grandes redes televisivas. (ORTIZ, 2003, p. 59)

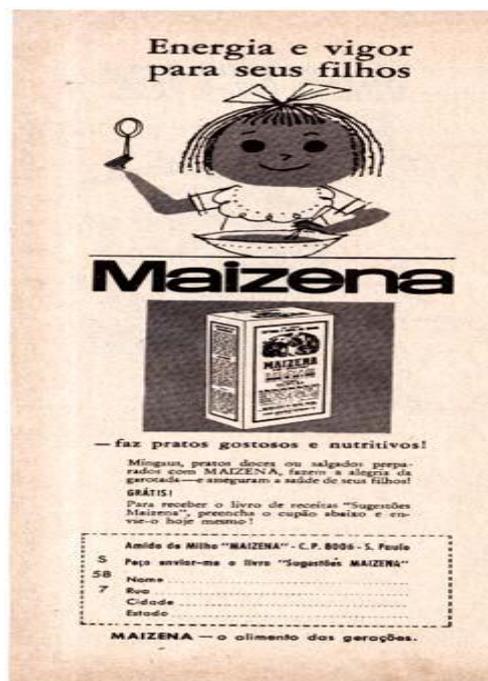
Em toda a América Latina, existiam 3,5 milhões de receptores de televisão no ano de 1960 (ORTIZ, 2003, p. 58). Só nos Estados Unidos, “de acordo com um estudo realizado pela Fundação da Pesquisa Publicitária, 35.495.330, num total de 48.784.000 casas de família” do país possuíam aparelhos de TV (MEYERSOHN, *apud* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 411). Esses dados indicam que o segmento de propaganda televisiva nos E. U. A. estava mais desenvolvido do que no Brasil e que podia exportar métodos de produção para orientar o setor nacional<sup>45</sup>.

A televisão, a partir da década de 1980, seria o principal veículo publicitário para a comunicação com os consumidores, em geral, adultos, mesmo quando o produto se destinava às crianças. Enquanto nos países desenvolvidos, nos anos 1990, 65% da produção publicitária era baseada na linguagem escrita (anúncios, revistas, periódicos) e 35% veiculada pela televisão, no Brasil ocorria uma inversão, com 70% da produção feita para a televisão e rádio e 30% para a linguagem escrita. (LIMA *apud* CARVALHO, 1998, p. 27).

Se, no início desse período de preponderância da TV brasileira sobre os outros meios de comunicação, determinado produto infantil investisse na propaganda televisiva, o conteúdo publicitário era dirigido aos pais: “compre para os seus filhos!”

---

<sup>45</sup> Cf. *Statistical Yearbook*, Paris, Unesco, 1991; *Informe sobre la comunicación en el Mundo*, Paris, Unesco, 1990; *Broadcasting-Telecasting*, 1 de outubro de 1956, p. 40.



(Fonte: <http://www.propagandasantigas3.blogspot.com.br/>)

Citemos um comercial para a TV do produto achocolatado, *Toddy*, que foi ao ar em 1958. Inspirado nos musicais de meados do século XX, essa propaganda é o retrato de uma época. Notemos que as principais ideias exploradas pelos publicitários são: qualidade do produto, família, energia e vitalidade. Também não aparecem imagens de crianças ou adolescentes, mas há a música repetitiva com intuito de ficar guardada na memória. Era uma época em que exaltar as características do produto, inserindo-o no cotidiano ainda era o trabalho do publicitário.

“Tomou seu Toddy hoje?  
 todo mundo vai tomar  
 tomou seu Toddy hoje?  
 todo mundo vai tomar  
 Toddy é gostoso, e como fica econômico  
 Toddy é gostoso, e como fica econômico  
 Vou tomar, vou tomar,  
 Gostoso que está  
 Vou tomar, vou tomar,  
 Gostoso que está  
 Tomou seu Toddy hoje?  
 Todo mundo vai tomar  
 Toddy contém porque contém mesmo  
 Toddy contém tudo que os homens, mulheres e crianças  
 necessitam para ter novas forças  
 vigor, energia e rapidez mental  
 Toddy é gostoso, e como fica econômico  
 Toddy é gostoso, e como fica econômico  
 Vou tomar, vou tomar,  
 Gostoso que está  
 Vou tomar, vou tomar,

Gostoso que está  
 Toddy é gostoso  
 Toddy fortifica  
 Toddy é econômico  
 Toddy é único  
 Toddy não tem nem pode ter similares  
 Toddy, qualidade, qualidade, qualidade comprovada (YOUTUBE, 2012)

Com o passar do tempo, o adulto como mediador entre publicidade e infância deixou de ser necessário e interessante para o próprio mercado. Criou-se a visão de um novo consumidor: a criança. A propaganda passa a ser direcionada diretamente à criança, sem mediador. Logicamente uma linguagem da sedução foi desenvolvida de modo a adaptar-se ao imaginário infantil. Essa linguagem e o universo dessas mensagens publicitárias procuravam passar uma ideia de modernidade, rapidez e confiança aos jovens.



(Fontes: <http://www.propagandasantigas.com/2009/01/flashback-anos-80-o-chokito.html> e <http://propagandatrascendental.blogspot.com.br/>)

Em “empatia” com a criança, o mercado sabe que atuar no espaço de independência infantil é um filão compensador. A noção de criança como um ser inocente e dependente do adulto foi minada pelo domínio das crianças no território da TV, cinema, videogames, música, internet e outros. Isso graças às forças de produção e veiculação de mensagens e também às práticas sociais fundamentadas na ideologia de consumo, que funcionam com a técnica da repetição, inculcando novos modos de ser e estar individual e coletivamente, o que Adorno chega a considerar como uma institucionalização da cultura de massa (ADORNO *apud* ROSENBERG; WHITE, 1973, p. 548).

O crescimento e a sustentabilidade da cultura de consumo têm no marketing, o fulcro da mídia, seu principal meio de comunicação de massa.

A maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor. A norma que nossa sociedade coloca para seus membros é a da capacidade e vontade de desempenhar esse papel. (BAUMAN, 1999, p. 87-88)

Nessa linha de pensamento, é necessário atentar para a envergadura do conceito de cultura, no sentido de que um dado cultural não seria somente o produto de uma sociedade, mas também as condições e acomodações possíveis para essa sociedade, em uma lógica particular, um sistema simbólico.

A cultura seria muito mais as condições de produção dos dados culturais do que propriamente os produtos dessa cultura. Assim os produtos culturais podem sofrer metamorfoses no decorrer do tempo sem caracterizar uma mudança de cultura. Esse sistema simbólico é que dá suporte à cultura e lhe acrescenta movimento e constante reformulação na produção dos dados culturais.

Esta última assertiva serve também para caracterizar a sociedade, que também é regida por um mesmo sistema simbólico, que se reconhece a si mesmo em sua produção e reconhecimento de sentidos. A sociedade também não pode ser estagnada nem uma simples reprodutora de uma totalidade, mas sim uma constante produtora de sentidos pelas suas constantes reformulações de relações sociais e interações, longe do conceito naturalizado como um sistema já dado e definido por uma ideologia, no qual as coisas são como são porque sempre foram e sempre serão do jeito que são.

Esse sistema simbólico também envolve a mensagem publicitária e suas mensagens nos remetem a uma pseudorrealidade. Mas, como comenta Jean Baudrillard (2006), essas mensagens transcenderam o objetivo de persuasão e hoje tornaram-se a “persuasão clandestina”, pois carregam o objeto (imagem e mercadoria) com legendas e valores subjetivos e individuais, não inerentes a si mesmo. É o que ele chama de “mercadoria-signo”, um dos postulados mais importantes na compreensão da cultura de consumo. “O consumo, portanto, não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente como consumo de signos” (FEATHERSTONE, 1995).

Embora nem todas as mensagens publicitárias surtam o efeito desejado, a onipresença da publicidade comercial na sociedade de consumo cria um ambiente cultural próprio, um novo sistema de valores, co-gerador do “espírito do tempo” (CARVALHO, 1998, p. 11)

Daí nossa reflexão esbarrar na dimensão da distribuição que as obras de grande apelo comercial ganham, principalmente quando articuladas com os meios audiovisuais nas produções da televisão e do cinema. Essa propagação é comentada por Jean Baudrillard (2007) e torna-se um dos principais conceitos no seu entendimento sobre a pós-modernidade: o conceito do quarto estágio do valor, o valor fractal, ou ainda estágio viral – quando já não há como mensurar o valor, ou nem mesmo conceber o valor; somente sua disseminação, sua propagação o configura.

Na esteira dessa crítica, acreditamos que um novo ensinamento vem se cristalizando nas práticas de consumo das pessoas e também das crianças na sociedade de hoje: o caráter descartável dos produtos. A mediação entre a criança, o adulto e o mundo se apresenta de modo efêmero, assim como o próprio mundo é passível de mudanças passageiras. As transições ligeiras da vida moderna de um brinquedo a outro, de um canal a outro, de um professor a outro, de um emprego a outro, de um parceiro a outro... (BAUMAN, 2010). Tudo isso também é ensinado pela propaganda direcionada à criança. Em três minutos de comerciais, vemos o gerenciamento do desejo saltitando entre brinquedos, acessórios, indumentária, gêneros alimentícios etc, concretizados em carros, bonecos, jogos, videogames, além de roupas, acessórios, sucos, cereais, chocolates, biscoitos.

Não existe mais uma tradição que se imponha na manutenção de práticas sociais, como as brincadeiras de roda, quadrilhas, cirandas. Isso tem se apagado gradativamente e dando lugar à tradição da cultura de massa, que, paradoxalmente, vive do que é transitório e não tem raiz, portanto não constitui efetivamente uma tradição, mas uma pseudotradição.

No mundo em que o mercado torna-se uma das principais forças reguladoras, a tradição torna-se insuficiente para orientar a conduta. Uma dessas instâncias é a publicidade, pois cumpre o papel de elaborar o desejo do consumidor atomizado, conferindo-lhe uma certa estabilidade social. (ORTIZ, 2003, p. 119-120)

Para Cohn (2005), há uma margem de manobra para as crianças no tocante ao estabelecimento de relações com os adultos e com o mundo. Tal capacidade seria a possibilidade de intervir como agente constituinte nestas relações.

Sob esse entendimento, a margem de manobra que resta às crianças em relação ao *marketing* parece pouco significativa, pois a decisão de não comprar aparenta estar mais ligada ao gosto do que ao senso crítico. Segundo Linn (2006), diversas pesquisas mostram que o poder de influência que o *marketing* exerce sobre as crianças evidencia-se na postura delas nas diante da família, escola, alimentação, violência, sexualidade, do consumo entre

outros. Profissionais da propaganda difundem e investem na ideia de que as crianças precisam ter poder e independência. Essa independência infantil possibilita o contato direto entre os meios de comunicação e a criança.

Conforme o que afirmamos anteriormente, é cada vez mais reforçado pelos preceitos publicitários que a redução entre as faixas-etárias dos públicos-alvo é um quesito a ser explorado com afinco. Como resultado da aproximação entre produtos infantis e produtos adultos, vemos um intercâmbio que confunde as delimitações de idade, embolando o consumo de produtos e consumidores de destinação distintas, o que viabiliza uma interação nociva. Por isso, existem animações para comerciais de cerveja ou cigarros, e crianças vendendo seguros, automóveis ou produtos de limpeza (LINN, 2006, p. 200).

Ao anotar as novas ferramentas citadinas, por exemplo, a *internet*, para uma maior compreensão do objeto deste tópico, vemos graus de iniciativa e autonomia antes não alcançados pelas crianças. Tal acesso à informação não era possibilitado, até então, senão pelo advento dessas novas tecnologias em que o audiovisual prepondera. Portanto, à evolução dos recursos audiovisuais, podemos atrelar a autonomia da criança diante da informação, pois o audiovisual tem assumido papel pedagógico cada vez maior na formação infantil.

Com tanta independência delegada à criança, corremos o risco de ver os jovens solitários, enclausurados em um mundo virtual, onde a vida é mediada pelas telas do computador e da televisão – esta já incorpora funções como a navegação na internet e jogos eletrônicos. Com o canal aberto para se comunicar com o jovem, as empresas especializadas e orientadas pelos princípios da propaganda oferecem um produto que esteja identificado com ele, o que torna esse produto praticamente irresistível.

Quando por exemplo, os criadores da Disney injetam seus ensinamentos no mundo de sonhos das crianças, os limites imprecisos entre diversão, educação e comércio, tornam-se indecifráveis fora de uma observação atenta – até para adultos e estudiosos do assunto. Antes, os estudos sobre a infância não contemplavam as esferas do poder, mas hoje o fazem devido a força das culturas infantis.

O estudo do poder em relação às crianças e à cultura infantil contemporânea fornece uma ferramenta conceitual para criticar práticas sociais, econômicas e políticas e explicar como as escolhas de vida das pessoas jovens são restritas. Artefatos da cultura, quer brinquedos ou automóveis, têm sempre trabalhado para nos ajudar a criar a nós mesmos e as nossas afiliações (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.27).

O que muitas vezes inibe o entendimento do poder pedagógico da cultura popular em geral e da cultura infantil em particular envolve esta falha da sociedade em reconhecer que o poder desempenha um papel exagerado na formação de

experiências pessoais. Este relacionamento é tão aparente que muitas vezes se perde no óbvio (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 47-48).

O poder produz imagens do mundo e das pessoas que o habitam que fazem sentido para aqueles que recebem essas imagens. Podemos, então, ter um caminho rumo a uma resposta para a indagação sobre as marcas deixadas pelas produções ficcionais que são prenes de valores e comportamentos de consumo, e isso através do estudo do poder de tais narrativas. Com isso, o poder das forças econômicas parece criar um perfil de infância padronizado para a cultura de consumo, cujo traço comum é o consumo, e tende a esvaziar as diferenças entre as culturas infantis.

Desta forma, a criança, independentemente do contexto social, geográfico e étnico, idealizará os mesmos atos, comportamentos, objetivos e valores, como um grande e uno bloco, um pacote monolítico de desejos já estabelecidos pelo mercado, no afã de alcançar o que é apregoado pela mídia como o jeito de ser-no-mundo. Jovens das favelas e das zonas rurais anseiam as mesmas coisas dos jovens da classe média ou alta. Querem os mesmos tênis, cortes de cabelos, videogames, filmes, as mesmas roupas, músicas, marcas. O que vai diferir é o leque que se abre para que esses desejos sejam satisfeitos. Na favela, por exemplo, o tráfico é um meio de obtenção desses itens.

Com todos os argumentos engendrados anteriormente, chegamos à conclusão de que o leitor infantil dos nossos dias é o mesmo consumidor da imagens, da cultura de consumo que dita as regras das aquisições infantis. De acordo com a pesquisa Retrato de Leitura no Brasil, editada pela Câmara Brasileira do Livro em 2000, “o mercado comprador de livros no país representa apenas 20% da população brasileira alfabetizada com 14 anos ou mais” (BRITTO, 2007, p. 54). Não encontramos pesquisas que dessem o perfil do leitor infanto-juvenil da contemporaneidade, mas somente o *ethos* desse leitor aproximado ao do consumidor de mesma faixa etária.

A criança habita (ou se vê compelida a habitar) um lugar na economia. Na cultura do consumo a ela é oferecido seu novo papel: consumidora ativa. Não se trata mais daquela criança que dependia do adulto, sua função é de cliente que opina, exige e consome. Baudrillard sentencia com a semiótica: o consumo é o ato final de uma manipulação do signo sob a mercadoria. (SOUZA JUNIOR, 2007, p. 28)

Temos então, um perfil de infância relativamente recente e também influenciado pelas forças do mercado. Esse poder está concretizado nas mensagens da mídia, seja refletindo valores que orientam a sociedade, ou gerando mais comportamentos de consumo.

De qualquer forma, tal movimento é imbricado e acaba contribuindo na formação dos jovens – o que é irrefutável, já que as crianças também imitam os comportamentos que observam.

### 4.3 As infâncias e a nova infância

Embora não trabalhem com delimitações etárias precisas neste trabalho, tomamos por infância a etapa da vida da criança que vai, geralmente, de 0 a 12 anos, e incluímos, *grosso modo*, na categoria “juventude”, jovens dos 13 aos 16 anos de idade. Isso porque vemos que, em se tratando de literatura, *best-sellers* como as séries *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, as séries em quadrinho e mangá, respectivamente, *Sandman* e *Vagabond*, por exemplo, ampliam seu campo de leitores, gerando interesse por parte de crianças mais velhas, dos 10 aos 12 anos, nas obras “mais adultas”; e no sentido inverso, geram interesse por parte dos adolescentes nas obras “mais infantis”. Ao utilizarmos termos como “jovem”, “juventude”, “infante”, estamos nos referindo, de forma ampla e generalizada, a estas etapas da vida, referidas acima.

Da mesma forma, quando dizemos “literatura infantil” ou “literatura infanto-juvenil”, estamos generalizando as obras que são lançadas para ou apreciadas pelo público jovem ou infantil. Não adotamos as especificações do mercado livreiro nem da psicologia por acharmos as propostas engessadas em demasia e por acreditarmos que não houve prejuízo à nossa leitura por tal falta de critérios rigorosos. O mercado prefere atrelar à classificação etária as séries escolares, enquanto a psicologia prefere uma taxonomia rígida que não observa o intercâmbio entre os produtos e entre as faixas de idade, não considerando, portanto, a criança e o jovem como leitores e enquanto consumidores.

Contudo, citamos a seguinte tabela de desenvolvimento humano:

Faixa Etária	Principais Desenvolvimentos
<b>Primeira Infância: (nascimento até 3 anos)</b>	Todos os sentidos funcionam no nascimento. Crescimento físico e desenvolvimento das habilidades motoras são rápidas Capacidade de aprender e lembrar está presente, até mesmo nas primeiras semanas de vida. Compreensão e fala se desenvolvem rapidamente. Autocsciência se desenvolve no segundo ano de vida. Apego aos pais e a outros se forma aproximadamente no final do primeiro ano de vida. Interesse por outras crianças aumenta.
<b>Segunda Infância: (3 a 6 anos)</b>	Força e habilidades motoras simples e complexas aumentam. Comportamento é predominantemente egocêntrico, mas a compreensão da perspectiva dos outros aumenta. Imaturidade cognitiva leva a muitas ideias lógicas acerca do mundo. Brincar, criatividade e imaginação tornam-se mais elaboradas. Independência, autocontrole e cuidado próprio aumentam. Família ainda é o núcleo da vida, embora outras crianças comecem a se

	tornar importantes.
<b>Terceira Infância: (6 a 12 anos)</b>	<p>Crescimento físico diminui.          Força e habilidades físicas se aperfeiçoam.          Egocentrismo diminui.          Crianças passam a pensar com lógica, embora predominantemente concreta.          Memória e habilidades de linguagem aumentam.          Ganhos cognitivos melhoram a capacidade de tirar proveito da educação formal.          Auto-imagem se desenvolve, afetando a auto-estima.          Amigos assumem importância fundamental.</p>

(Fonte: PAPALIA; OLDS, *apud* BRITTO, 2007, p. 21)

Em relação à classificação do livro de literatura infantil, a Bibliografia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil considera os gêneros e as faixas etárias para sua definição:

<b>Categoria por gênero literário</b>	
Biografias/histórias de vida	Literatura informativa
Crônica	Livro-brinquedo
Ficção	Livro-jogo
Ficção histórica	Livro de imagem
Ficção policial	Mito
Histórias de conteúdo religioso	Poesia
Histórias em quadrinho	Teatro
<b>Categoria por faixa etária</b>	
<b>Para ler ou contar aos que ainda não se alfabetizaram</b>	
<b>Para crianças que se iniciam na leitura</b>	
<b>Para crianças recém-alfabetizadas</b>	
<b>Para crianças com domínio de leitura</b>	

(Fonte: BIBLIOGRAFIA BRASILEIRA DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL *apud* BRITTO, 2007, p. 22-23)

Segundo catálogos de algumas editoras – Melhoramentos, Global, FTD –, existe uma separação entre literatura infantil e literatura juvenil, embora os critérios não sejam claros. Nos de outras – Rocco, Editora 34 e Cosacnaify –, encontramos apenas a classificação de “literatura infanto-juvenil”. Citamos ainda a Companhia das Letras, que tem um selo exclusivo para publicações do gênero, e a Ática, que rotula como “literatura adulta” o que não é destinado às crianças ou jovens (MONTEIRO, 2007, p. 16). Em síntese, todas as definições carecem de bases seguras para sua sustentação, tendo que se valer de aspectos fora do texto para apoiarem suas descrições.

Não é preciso comentarmos que tais tentativas de categorização são inadequadas e insuficientes. Porém, por tratar-se de iniciativa do próprio mercado, sabemos que passam a

funcionar como sinalizadores, de alguma forma, como tentativa de quantificar os índices de vendas e de produção.

Dentro de tão problemática definição do objeto livro e do gênero literatura infantil, ainda somamos a peculiaridade dos livros didáticos. Para as pesquisas do mercado<sup>46</sup>, geralmente englobam-se as duas categorias, muito embora haja diferenças entre elas, as quais não vamos pormenorizar aqui. Nestas pesquisas, os livros didáticos e os livros infantis são enquadrados como livros “infantis” ou “infanto-juvenis”, indistintamente.

Para termos ideia da dimensão do problema, nem os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para as disciplinas Língua Portuguesa e Artes, do ensino fundamental, preveem uma definição para o que é literatura infantil ou a sua distinção dos livros didáticos e paradidáticos, nem mesmo define seguramente o modo de sua utilização.

Em relação aos PCN, Monteiro (2007, p. 18-19, grifo da autora) comenta:

Ratificando a ideia que os textos destinados aos pequenos são “simplificados, em alguns casos, até o limite da indigência”, [...] os PCN atribuem à escola, no terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental, a tarefa de possibilitar ao aluno a passagem de “leitor de *textos facilitados (infantis ou infanto-juvenis)*” a “leitor de *textos de complexidade real, tal como circulam socialmente na literatura e nos jornais*” (1998, p. 70). Sobre estes trechos, entendemos que o aluno, nos primeiros ciclos do ensino fundamental, tem acesso apenas a textos de “complexidade irreal”, para brincar com a expressão utilizada no documento. A leitura desses textos seria um estágio menos avançado na história leitora do aluno, que “cresceria” na medida em que a substituísse por algo que realmente desafiasse sua capacidade de compreensão discursiva.

Como reflexo da pouca clareza e da baixa importância delegada à Literatura nos PCN, a disciplina é pouco estudada nas escolas e, geralmente, mal orientada nos livros didáticos que a inserem nos seus conteúdos. Quando da oportunidade de um estágio de observação, ainda na nossa graduação, tivemos o desprazer de travar contato com esse tipo de material didático.

Geralmente, o livro é fraco e segue a lógica da supressão da literatura como disciplina escolar. Visa à prioridade de conteúdos de gramática e de produção textual tecnicistas, em que o aluno deve adequar suas composições ao formato que é pedido nas atividades, não importando se estão contextualizadas ou não. O livro em questão, de José De Nicola, *Português: ensino médio* (2005), não ultrapassa fronteiras básicas para abordar a literatura de maneira satisfatória. Para compensar a pobreza do conteúdo literário o professor tem que acrescentar material complementar, pois o que consta no livro não representa algo relevante para o ensino de literatura.

---

<sup>46</sup> Cf. OLIVEIRA, Marta. **Diagnóstico do setor editorial brasileiro**. São Paulo: CBL/SNEL, 1991 a 1999.

Em relação aos livros paradidáticos, os professores de literatura podem não fazer parte da comissão que os seleciona para serem utilizados no decorrer do ano letivo. Nas escolas particulares, geralmente a coordenação apresenta um catálogo de alguma editora com a qual a escola tem vínculo para que o professor “escolha” quais obras literárias vai trabalhar em classe.

Os livros didáticos, por definição, são livros utilizados com o intuito pedagógico de formação teórica. Eles são permeados por conteúdos didáticos que têm planejamento, incluindo a avaliação dos conteúdos, através de atividades descritas ou desempenhadas por pedagogos profissionais. Ele possui caráter utilitário, tem fins educacionais, estando de fora ou não sendo parte constitutiva dele, o entretenimento com as leituras.

O livro paradidático pode não ter imanente o caráter educacional, porém, apesar de poder ser uma obra de arte literária genuína, é utilizado em sala de aula com fins didáticos para o ensino de várias disciplinas.

Feitas estas considerações, é necessário entender ainda que há várias culturas infantis e cada cultura concebe a infância em seus próprios termos, e o conceito utilizado neste trabalho<sup>47</sup> será generalizado pelo comportamento ocidental urbano contemporâneo, visto que o Censo Demográfico, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2000), afirmava que crianças de 4 a 14 anos representavam mais de 50 milhões de brasileiros, quase 30% da população do país. E também que 78% dessas crianças viviam em situação domiciliar urbana, ou seja, mais próximas aos bens de consumo e expostas à comunicação publicitária estrategicamente dirigida a segmentos específicos, em diversos meios (TRINDADE, 2002).

Estes dados podem nos dizer muito sobre o perfil de criança do qual estamos tratando neste tópico, e uma interpretação inadequada dessas informações pode fazer ruir toda a análise construída em torno de tal perfil. Deduzimos, a partir dos números, que a propaganda gerada acompanhará as características de tal público, tendendo à homogeneidade e à anulação de traços particulares que possam sugerir uma especificidade local. Para o caso

---

<sup>47</sup> Como o termo “cultura” compreende uma vasta série de generalizações, para não perdermos de foco as ideias centrais de nossa argumentação, utilizamos duas acepções capitais neste trabalho, a primeira é a de “cultura infantil” e a segunda é a de “cultura de consumo”, para a qual nos apoiamos em Renato Ortiz (2003, p. 10) para justificarmos nossa escolha: “[...] no processo de globalização, a cultura de consumo desfruta de uma posição de destaque. Na minha opinião, ela se transformou numa das principais instâncias mundiais de definição da legitimidade dos comportamentos e dos valores. Refletir sobre sua manifestação é tocar num dos eixos centrais das sociedades globalizadas. O mundo dos objetos (para utilizar uma expressão de Baudrillard) se manifesta assim como uma expressão da contemporaneidade.”

de uma singularidade numericamente significativa para o mercado, cria-se, então, uma promoção de mensagens que atendam aos pormenores desse consumidor<sup>48</sup>.

Nos Estados Unidos da América, quando a infância começou a mudar nos anos 50, 80% das crianças viviam em lares onde os pais biológicos eram casados. Antes do final da década de 1980, nos Estados Unidos da América, o número de crianças que vivam com os dois pais biológicos caiu para meros 12% (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.13). No Brasil, apesar de esse número não ser tão expressivo, a taxa de divórcio cresceu consideravelmente no mesmo decênio<sup>49</sup>. Tínhamos, portanto, um núcleo familiar em metamorfose e isso pode ser sentido em *O Menino Maluquinho*, quando o personagem cria uma estratégia para lidar com a separação dos pais.

Esse novo paradigma de família terceiriza a criação dos filhos e repercute a redução da prole, conseqüentemente, passa a haver um aumento da renda familiar. Percebemos uma mudança na criação dos jovens com o advento da transformação da mão de obra feminina. A mulher passa a ocupar também o mercado formal de trabalho, disputando espaços com os homens e tomando também para si o papel de provedora da família. Com isso, as crianças passam a ficar mais tempo nas escolas e em locais destinados ao cuidado delas, assim como ficam mais expostas às mídias que competem pela sua atenção.

Nesse cenário, a televisão passa a dialogar (essa não é a palavra mais adequada, visto que a comunicação é unilateral) com a criança diretamente, o que ocasiona uma mudança no modo de produção das mensagens direcionadas aos jovens.

Rompe-se, então, com o elo que ligava publicidade e juventude: o adulto. Sem a supervisão deste, os sentidos podem ser gerados imediatamente à criança, tornando pouco útil o papel de intermediário que os pais tinham ao subscreverem os produtos para a infância. Com o *marketing* amadurecendo suas estratégias de sedução, diversas pesquisas do setor são encomendadas aos setores das ciências humanas, objetivando conhecer os consumidores e seus hábitos de consumo, para, então, projetar costumes, comportamentos e valores.

Aplicando tais estudos à infância, o *marketing* passa a investir na capacidade de persuasão das crianças perante os pais, o que, tecnicamente, foi cunhado pelo setor acadêmico da área de comunicação publicitária como “fator amolação” (LINN, 2006, p. 58).

---

<sup>48</sup> Exemplo disso é o refrigerante Coca-Cola, vendido em Parintins-AM, com o rótulo azul, pois é a cor do Boi Caprichoso, rival do Boi Garantido, de cor vermelha. Na época dos festejos, os lados não misturam as cores, sendo um estratégia de mercado da empresa modificar o rótulo do produto. Alterações como esta também são inspiradas pela rivalidade de clubes de futebol.

<sup>49</sup> Segundo dados do IBGE, o país registrou 16.500 divórcios em 1980.

Tudo isso indica uma mudança no modo de ser pueril, repercutindo, inclusive, na literatura infantil, nos quadrinhos, nas produções visuais, na arte em geral. Podemos sentir essa reconfiguração na obra de Ziraldo, por exemplo, quando as crianças da turma do Menino Maluquinho convencem os adultos a acatar as suas vontades: “E agora pensando bem, não há uma avó como aquela, não mando na minha mãe. Eu só mando na mãe dela.” (PINTO, *apud* SANTOS, 1997, p. 154).

A esse respeito, argumenta Santos (1997, p. 150): “A influência das crianças sob os pais é muito grande. Elas acabam convencendo-os a agir conforme suas vontades sem com isso passarem dos limites”. A visão da autora parece coincidir com a de Ziraldo, no que se refere à apologia da criança idealizada<sup>50</sup> e impetuosa.

Apesar de alguns exageros, principalmente por parte da Pedagogia, referentes à liberdade concedida às crianças, os avanços no reconhecimento de seus direitos, assim como o respeito que lhes deve ser assegurado, representam um amadurecimento no quadro jurídico da sociedade. No plano da arte, não poderiam entrar limites para a liberdade, do contrário não seria liberdade. Mas na nossa visão de críticos, é bom ponderar o que caracterizaria a liberdade infantil sem limites, já que as crianças são movidas pelos impulsos, pouco medindo as consequências dos seus atos.

Leis criadas visando à proteção dos jovens tentam limitar e regulamentar o tipo de propaganda destinada à infância e à juventude veiculada nos meios de comunicação. O surgimento do Estatuto da Criança e do Adolescente, na década de 1990, reflete as medidas de cautela que a mutação das etapas da vida implica<sup>51</sup>.

Além das mudanças citadas, há aquelas que têm origem em outra esfera: a econômica. Como já afirmamos, a economia é um dos novos fatores de inclusão social. Em se tratando de infância, o desenvolvimento econômico passa a dar mais voz à criança, pelo menos no que tange ao consumo, pois para o mercado é interessante ter cada vez mais consumidores. Isso igualmente se reflete na arte ziraldiana, onde todos os personagens de *O Menino Maluquinho* são da classe média.

---

<sup>50</sup> Em Chombart de Lauwe (1991, p. 30), há uma representação para a infância idealizada que está mais próxima à personagem Joana, quando criança: “A criança idealizada apresenta características psicológicas que denotam, antes de mais nada, uma autenticidade e uma verdade totais. Livre, pura e inocente, sem laços nem limites, está totalmente presente no tempo e na natureza. Ela se comunica diretamente com os seres e as coisas, compreendendo-os a partir do seu interior. Sincera, exigente e absoluta em relação à verdade ou a seus próprios comportamentos e aos de outrem, tem uma lógica implacável. Diferente do adulto, permanece secreta e não se liberta, seja porque não quer ou porque não pode. Por vezes se mostra ausente, indiferente ou afastada da realidade, por vezes é receptiva e sensível, estes dois traços coexistindo em algumas personagens.”

<sup>51</sup> Assim como o Estatuto do Idoso, em 2003, reflete uma mudança nessa etapa da vida ocorrida mais recentemente.

O aspecto econômico, sem dúvida, é um dos que mais modificaram a maneira do jovem estar-no-mundo, criando

uma cultura juvenil produzida e dominada comercialmente [que] tomou o lugar dos artefatos tradicionais da cultura infantil. Nesta jovem cultura de mídia, música popular, televisão, cinema, vídeo e jogos de computador criam novos ídolos, aspirações e artefatos que influenciam profundamente o pensamento e a conduta da juventude contemporânea (KELLNER *apud* STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.135).

No Brasil, o reflexo disso está nas práticas sociais, como as brincadeiras das crianças, por exemplo. Hoje, objetos como piões, arraias ou raias (pipas), bilas (bolas de gude), estão desaparecendo e dando lugar a outras práticas que se justificam em função do medo e da insegurança existente nas ruas, onde essas brincadeiras obsoletas (ainda não na periferia) eram praticadas. Com o abandono de práticas sociais que orientavam o que era ser criança e o que era a infância até então, novas práticas emergem de um novo contexto que redimensiona a noção de prática social, já que atualmente crianças e jovens podem conversar, brincar, namorar virtualmente, pela internet. Elas estão “juntas”, embora separadas, e assim se dá boa parte da socialização de hoje. Se é melhor ou pior, ainda faltam tempo e estudos para que saibamos os contornos que essa cultura de consumo cibernética vai ganhar.

Mas é certo que as crianças e os jovens não deixarão de manter contato entre si, pois é uma necessidade inerente à idade, apresentando-se como parte constituinte das próprias noções de infância e juventude. As observações de Chombart de Lauwe acerca das representações de infância na literatura francesa são reveladoras: “As crianças entre si constroem uma sociedade à parte, em seu nível e que, quando é livremente edificada, lhes permite uma vida mais autêntica. A relação se estabelece entre semelhantes, entre ‘pares’.” (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p.155).

Com a visão de cultura como um sistema simbólico, a questão principal passa a ser o modo como a criança cria sentidos a partir desse sistema. Se o ser infantil surge desse contexto, obviamente, engendrará maneiras outras de se achar em contato com seus iguais. Isso porque a convivência, mesmo que seja virtual, é uma necessidade da criança e dos jovens. A descrição que vemos a seguir, não obstante seja características de personagens infantis franceses, serve perfeitamente para ratificar o que dissemos:

Chamamos agrupamentos espontâneos simultaneamente a aproximação de colegas, de amigos que se reúnem em função de afinidades, e o bando muito organizado pelas próprias crianças. Tanto um como o outro formam-se sem imposição exterior aparente. As crianças são reunidas pelo enquadramento, circunstâncias, tanto no seio de uma família quando de uma classe, de um jardim, de um lugarejo. Mas elas se

escolhem livremente segundo atrações, interesses e objetivos comuns. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 130)

Com as colocações que fizemos anteriormente, acreditamos que as crianças habitam espaços de convivência entre si cada vez mais institucionalizados e supervisionados pelos adultos. As razões desta constante vigilância são muitas, como já dissemos, porém, por inclinação natural, tais espaços não deixarão de existir, mesmo sob novas configurações. O panorama da virtualidade constitui-se, então, como um desses lugares da infância e da juventude, onde os jovens e os infantes tendem a escapar ao controle e supervisão dos pais, o que não é difícil em virtude das habilidades requeridas que estes não possuem, ao passo que aqueles as têm.

O novo horizonte que se delineia com o ciberespaço passa a caracterizar-se como uma imagem da infância contemporânea, que é comumente atrelada às ideias de tecnologia, velocidade e movimento. Fatores que se casam perfeitamente com uma noção de infância inquieta, curiosa e fugaz. Nesse sentido, percebemos um caminho na direção de uma infância altamente capacitada nesse novo mundo conectado às tecnologias, graças ao poder de consumo, mas, paradoxalmente, essa infância ainda não é produtora, na acepção econômica do termo.

Consequentemente, teremos, em termos de arte, várias representações de personagens imbuídos do manto *high-tech* e da cultura de consumo, como podemos ver desde as sagas estelares dos anos 80 até os nossos dias.

Antigamente, do início até meados do século XX, era bastante comum vermos a consagração da criança obediente, principalmente em obras com forte teor moralista, com valores de instituições como a Igreja, a Escola e o Estado. Com a injeção da cultura de consumo, tais valores atribuídos à infância foram ruindo paulatinamente, dando lugar à valorização da infância insubmissa. Na modernidade, a infância passa também a ser considerada em seu desenvolvimento psicológico, separada mais uma vez do mundo adulto

#### **4.4 Literatura infantil e derivados**

Imaginemos um futuro próximo no qual uma pessoa, ao ligar seu *e-book* e ler um poema, depre-se com um holograma de uma flor, de uma cachoeira ou a simulação de um tremor nas mãos. Podemos mesmo imaginar dispositivos que emitam odores, sensações térmicas e vibrações. Tais tecnologias, em parte, já são realidades presentes nos *games*,

simuladores e salas de cinema atuais e tornam-se grandes modismos ao serem lançadas com tons de última novidade.

Como estratégia de mercado, essas tecnologias são lançadas aos poucos e fragmentadas até que se extraia o último recurso que podem render ao mercado ao qual aquecem. E já que a lógica do mercado é a de sempre gerar mais lucro, o consumo deve ser estimulado ininterruptamente através de renovações de desejos, para os quais as tecnologias servem de mote e de revigoramento do setor econômico.

Com isso uma constante que condiciona os desejos é o adestramento no consumo, que se torna o *modus operandi* que procura modular as condutas social e individual. Também essa pedagogia cria o postulado do não adiamento dos desejos, sustentado pela possibilidade de vida a crédito que norteia a sociedade pós-moderna, ou a chamada modernidade líquida baumaniana (BAUMAN, 2010, p. 27-29). Assim, as satisfações são sempre adiadas em nome de um novo desejo que assume o seu lugar, e ao invés da saciedade, sente-se uma falta que é encarada como uma necessidade, e por consequência, uma nova busca por satisfação no consumo.

Esta mecânica torna-se a extensão, não de um estilo de vida, mas de uma concepção, coletiva e individualmente, de mundo. Sair dela é alienar-se, é estar alheio à sociedade; não se inserir é estar à margem, é ser marginal. Portanto, a insatisfação, a incompletude que assola o homem contemporâneo impele-o a um constante vir a ser, a um devir. E como afirmamos anteriormente, a lógica do devir abrange também outras dimensões, inclusive a da arte.

Façamos uma digressão para ilustrar o que dissemos. Em 1971, Edgar Lawrence Doctorow (1931-) lançou uma obra intitulada *O livro de Daniel*, cujo protagonista, Daniel, vive o drama da exclusão pela não adesão ao estilo de vida de consumo.

Quando pensamos em alienação relacionada ao consumo, a tendência é imaginar o ser alienado como alguém manipulado pelos ditames da moda e do mercado ou como alguém que não pode aderir a certo estilo de vida por não ter poder financeiro de aquisição. Mas no caso de Daniel era diferente, pois ele recebera uma educação pouco ortodoxa de seus pais, que eram pessoas de orientações socialistas e que divergiam do estilo de vida estadunidense na década de 1950. (BLOCK *apud* STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p. 246-248)

Paul e Rochelle, os pais de Daniel e Susan, são personagens inspirados no caso Ronseberg, casal (Julius e Ethel) condenado e sentenciado com a pena de morte em 19 de junho de 1953, nos Estados Unidos, sob a alegação de espionagem e delação de segredos de estado à antiga União Soviética. O caso repercutiu internacionalmente, com figuras como

Jean-Paul Sartre fazendo nota de repúdio aberta sobre a atitude governo americano diante do episódio.

Doctorow cria, a partir do caso Rosenberg e do cenário do macartismo, a trajetória dos filhos em meio à paranoia nuclear da guerra fria. Remonta à educação fictícia de Daniel que explica boa parte de sua conduta futura. O menino era a representação da alienação pela conscientização das relações de base e superestrutura. Ele se recusava a tomar certos refrigerantes, lanchar em certos locais, assistir a filmes lançados por determinadas produtoras etc., por saber as relações subjacentes ao ato final da compra. Portanto, diferente da definição de alienação que comumente habita nossa percepção, uma alienação que se dá por conta do desconhecimento das relações sociais, da manipulação do sistema, da ideologia, por estar alheio a contragosto; a de Daniel, no entanto, ocorre por força da sua escolha, por vontade própria.

Dessa forma, Daniel deixava também de se relacionar com os jovens de sua idade, pois não adería ao comportamento consumista deles e não conseguia participar de atividades nestes moldes, o que resultava na sua exclusão social e punha-o à margem dessa mesma sociedade de consumo. Nos moldes desse contexto, questionar o enleio das relações de produção e consumo e assumir uma atitude crítica diante do sistema tornavam-no marginal, no sentido de estar à margem da prática de consumo.

Seria natural pensar, então, que os jovens Daniel e Susan fossem rejeitados pelas outras crianças, aproximando-os da ideia de “criança rejeitada” que surge nos romances estudados por Chombart de Lauwe:

A criança é frequentemente apresentada como rejeitada por outras crianças ou, pelo menos, incapaz de se comunicar com elas. Algumas vezes é o comportamento do grupo que é relatado: vimos alguns exemplos disso, mas, na maioria das vezes, a análise refere-se ao comportamento e sentimentos do excluído. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 143)

Curiosamente, a autora traz o relato de Jean-Paul Sartre ao falar de sua infância como uma representação da criança rejeitada:

Ele se recusa a lhes perguntar [as outras crianças] se pode brincar com elas, não quer solicitar nada, pois se sente feio e pequeno ao lado delas. A imagem encorajadora que lhe é dada por uma família afetuosa é rompida pelo grupo de crianças. (CHOBART DE LAUWE, 1991, p. 143)

Em um dado momento, após a repercussão na mídia, os irmãos Daniel e Susan passam a se enquadrar no perfil da criança rejeitada, pois a sociedade olhava-os como os filhos do casal espião e inimigo do Estado. Antes disso não podemos considerá-los como

excluídos pelas outras crianças, principalmente Daniel, o mais velho, que não se identificava com as práticas consumistas das outras crianças e se afastava delas para conquistar a aprovação ao pai.

O exemplo trazido demonstra a importância que a atitude de consumo pode adquirir socialmente. No âmbito psíquico, as reações também podem ser sentidas de maneira clara e os objetos passam a nortear relações sociais entre as pessoas pela simples posse desses mesmos objetos. Na juventude, porém, pela constante necessidade de afirmação de identidade, a repercussão dessas mediações por objetos de consumo pode se manifestar de maneira mais evidente. Durante a febre *Harry Potter*, era comum, nas livrarias, a presença de crianças, que nem ao menos sabiam ler, pedindo os livros da série. Isso porque os objetos-livros tornaram-se motivo de relações sociais, de conversas nas escolas, nas ruas, nos *shoppings*.

Quem imaginaria que um dia pessoas pernoitassem em frente às lojas aguardando o lançamento de um produto novo no mercado? A menos que fosse por causa de seu custo, de uma promoção ou da pouca quantidade de oferta de um produto, os habitantes da modernidade sólida baumaniana estavam menos inclinados a tal tipo de prática. Este é um comportamento banal atualmente, encontrado em filas de espetáculos musicais e de cinemas.

Assim como hoje em dia é comum vermos pessoas que nunca se falaram anteriormente passarem a ter algum tipo de contato após comprarem determinado celular ou computador, por exemplo. Elas ingressam em sites de relacionamentos com comunidades específicas para os objetos que possuem e passam a manter contato por conta desse mesmo objeto. Portanto, o ponto de partida para o estabelecimento de uma relação, nestes termos, é o objeto que possuem (ou seriam essas pessoas possuídas pelos objetos?). Em síntese, é por tal roupagem que afirmamos que as coisas podem, também, situar as relações sociais, o que, se não é algo completamente novo, não era visto com tanta intensidade e complexidade como acontece na atualidade.

Com o advento da sociedade urbano-industrial, a noção de pessoa já não mais se encontra centrada na tradição. Os laços de solidariedade se rompem. O anonimato das grandes cidades e do capitalismo corporativo pulveriza as relações sociais existentes, deixando os indivíduos “soltos” na malha social. A sociedade deve portanto inventar novas instâncias para a integração das pessoas (ORTIZ, 2003, p 119).

É nesse sentido, ainda, que acreditamos que a modernidade líquida contribui para a diluição do próprio significado de amizade, pois esta pressupunha laços sólidos, partilhas de experiências que ficavam guardadas no fundo da relação vivida entre os amigos. Com a

amizade partindo de algo tão banal e efêmero como um celular, em que bases se fundarão os vínculos, senão na própria efemeridade e descartabilidade de um produto vão? Inferimos, desse novo tipo de relação social, que também essa amizade deve ser transitória, como o é nossa satisfação diante do consumo.

O signo da transitoriedade, a transitoriedade deste, o intercâmbio entre as artes, suas fusões, as novas artes... tudo isso remete ao que o signo pode vir a ser. Iniciamos este tópico com algumas divagações sobre possíveis revestimentos sígnicos, o que nos encaminha a um devir do signo. Devir bastante especulado hoje em dia com as promessas de novas tecnologias que podem compor a produção poética da pós-modernidade, com áudio, imagens e até mesmo hologramas, sendo integrados aos livros eletrônicos, os *e-books*, com novas dimensões sensoriais. Âmbitos plausíveis para posturas pouco ou nada ortodoxas e abertas a uma literatura conectada a seu mundo e a suas demandas sociais. Porém, devemos atentar para o fato de que novas incorporações sensoriais aliadas às narrativas podem transformar-se em uma nova linguagem artística, como aconteceu com os quadrinhos, que são uma espécie de “evolução” das ilustrações nos livros e, mais intimamente, nos jornais. Isso mostra que como a arte, o signo pode agregar em si novas camadas de significados, passando a representar outra coisa.

Mas nem sempre foi assim, antigamente a literatura guardava suas referências estéticas como balizas inalteráveis, das quais quem ousasse se afastar jamais adquiriria a qualidade de literário. Essas poéticas pouco sofreram alterações de grandes proporções até à modernidade, quando os próprios valores clássicos puderam ser revistos ou mesmo questionados e negados.

Com o Romantismo, por exemplo, a percepção coetânea de estética pôde ser reavaliada e entendida de maneira diversa daquela rígida poética de outrora. Assim, mesmo os signos da antiguidade clássica, quando retomados como temas para uma arte renovadora, podiam ser envolvidos por outras significações e acrescidos de informações novas. Vemos, pois, novas dimensões de significado incorporadas nos próprios signos. E elas passam a atuar de forma variável, podendo permanecer em harmonia com sentidos já cristalizados em determinado signo, ou mesmo viver em conflito, negando significações anteriores apagadas por novas camadas de significado.

Tendo em foco esse aspecto do signo, sabemos que a publicidade não é um componente relativamente recente da modernidade, porém, a roupagem e o poder que adquiriu é algo não imaginado anteriormente e característica peculiar ao nosso tempo. E em relação às crianças, somente a partir do final da década de 1950, nos Estados Unidos, e

meados de 1970, no Brasil, é que se pode falar de um *marketing* audiovisual dirigido à infância nos termos aqui referidos.

Nas bases desse contexto, a propaganda parece ter contribuído de maneira elementar para a formação de identidades na contemporaneidade ao guardar também um traço bastante singular para a nossa perspectiva crítica de arte literária: a desterritorialização sgnica – vislumbrada anteriormente com o flerte entre literatura e outras artes como a música, a escultura e a pintura; com a teoria das correspondências, de Baudelaire; com o cromatismo inspirado no século XVII e nos tratados de alquimia de Rimbaud. Mas parece-nos mais elaborada com o advento do Modernismo e sua tendência de ruptura, amplificando, em seus momentos finais e com o concretismo, uma poesia verbo-voco-visual que dava a dimensão do que o signo literário poderia vir a ser – Duchamp, o dadaísmo e o surrealismo prenunciavam isso.

Há, hoje em dia, grupos de cientistas que pesquisam sobre pessoas que são consideradas sinestésicas, que sentem gosto nas cores, veem cores nos sons ou outras correspondências. Se tais imbricações dos sentidos forem comprovadas, às dimensões sgnicas poderíamos acrescentar outros aspectos sensoriais como o tátil, o palatável, olfativo, mas ainda estamos no terreno da especulação.

Voltando à terra firme, ou pelo menos tentando, pensamos que essa desterritorialização nada tem a ver com o não-lugar da literatura (SOUZA, 2002, p. 80) (aquele entre-lugar que transitava pelas mais diversas ambiências e delas tirava o que lhe conviesse), mas sim com o não-lugar do lugar-comum, criado por uma cultura de homogeneização do consumo. É o não-lugar dos aeroportos, dos *shoppings*, dos *fast-foods*; é o não-lugar na história, sua negação; é o não-lugar dos signos.

Contrariamente aos “lugares”, carregados de significado relacional e identitário, o espaço desterritorializado “se esvazia” de seus conteúdos particulares. Os *free-shops* nos aeroportos, as cidades turísticas (Acapulco, Aruba), os hotéis internacionais parecem constituir uma espécie de “não-lugares”, locais anônimos, serializados, capazes de acolher qualquer transeunte, independentemente de sua idiossincrasia. Espaço que se realiza enquanto sistema de relações funcionais, circuito no qual o indivíduo se move. (ORTIZ, 2003, p. 106)<sup>52</sup>

Assim como na cultura contemporânea os dados culturais acabam por perder sua territorialidade, na arte os signos perdem seu lugar fixo e transitam nas mais diversas direções. Podemos afirmar com segurança que cada linguagem artística tem sua maneira

<sup>52</sup> Para um ponto de vista diferente, cf. SANTOS, Milton. “A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo”. In: \_\_\_\_\_ et alli (orgs). **Fim de século e globalização**. São Paulo: Hucitec, 1993. Renato Ortiz (2003, p. 106-107) sugere uma solução para a antinomia emergida da opinião de Milton com uma formulação simples: “o espaço torna-se ‘cheio’ porque se ‘esvaziou’”.

singular de se apropriar do signo artístico, porém, o que ponderamos é que este tem apagado gradativamente as marcas de suas fundações, seu sentido ôntico.

Com efeito, é comum vermos propagandas com ares de arte e arte com ares de comercial; *jingles* confundidos com música e vice-versa; artes plásticas arroladas a artigos comuns... Igualmente trivial é vermos *sushi* de carne de sol, *pizza* de queijo coalho, guaraná do Amazonas produzido por empresa estadunidense, ou o açaí patentado por marcas japonesas. Isso também atende às exigências do capitalismo. Nessa lógica, “os objetos transformam-se em compostos resultantes da combinação de pedaços dispersos aleatoriamente pelo planeta. Não há como definir sua origem” (ORTIZ, 2003, p. 109). Concretizando os ensinamentos de Jean Baudrillard (2006), o consumo não se dá mais em função de um símbolo nacional, de uma identidade chinesa, italiana, americana ou francesa – isso reduziria o número de consumidores –, mas sim como referência sígnica. E esta “ressemantização dos significados” apaga ou dilui os traços de identificação pátria (ORTIZ, 2003, p. 112).

Para Ortiz (2003), “já a modernidade é o contrário da fixidez. Ela é mobilidade.” Por conta dessa maleabilidade e a capacidade de adaptar-se, Bauman (2010) cunhou a expressão “modernidade líquida”.

A alimentação deixa de ser um universo ao abrigo da fragmentação e da rapidez do mundo moderno. O advento das técnicas de conservação, o barateamento do transporte, a invenção a comida industrial transformam radicalmente esse quadro. Por isso alguns estudiosos começam a falar de internacionalização dos comportamentos alimentares. [...] Na verdade, durante o século XX, dois movimentos acentuam o processo de mundialização. Primeiro, a diversificação dos produtos. Uma região já não se define apenas pela presença de um número limitado de alimentos cultivados ou fabricados em suas áreas. Segundo, a passagem da cozinha tradicional, com a preparação de pratos típicos, para uma cozinha industrial. [...] Os alimentos descolam de suas territorialidades para serem distribuídos em escala mundial. (ORTIZ, 2003, p. 79-80)

Quando o intercâmbio de produtos, sejam da cultura ou do mercado, passa a atingir proporções globais, quando passamos a comparar os países e seus respectivos desenvolvimentos econômicos, pressupomos um padrão comum partilhado pelas sociedades que estão em pauta.

Dentro dessa perspectiva, os países já não mais se definirão por suas idiossincrasias, eles serão “adiantados” ou “atrasados”, “desenvolvidos” ou “subdesenvolvidos”, ajustando seus ritmos ao batimento de uma evolução global (ORTIZ, 2003, p. 53-54)

Ao contrário do que demos a entender pelas considerações dos parágrafos anteriores, não condenamos a mobilidade dos signos como algo danoso para a arte.

Acreditamos na força das trocas culturais e no poder de metamorfose sógnica (sua multiplicidade) como um dos pilares da renovação estética, da quebra do horizonte de expectativa, sendo uma das três forças da literatura, denominada por Barthes como *semiosis*. Deste modo, a arte mobilizadora de sentidos, a nosso ver, é legítima.

Andy Warhol, as exposições de arte contemporânea, o *punk rock*, o grafite, os quadrinhos, os mangás, a fotografia e outras são manifestações estéticas que marcam uma forma de ver e conceber a arte. E essa capacidade de reinvenção é inerente à arte, sendo mesmo uma de suas condições essenciais, o que faz emergir, a partir dessas novas visões, um cânone singular, uma história própria que soergue seu próprio reconhecimento: Ramones, Buzzcocks e Sex Pistols, para o *punk*; Will Eisner, Frank Miller e Neil Gaiman para os quadrinhos; Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg para a geração *beat*. Nada tão diferente do projeto que os modernistas empreenderam para si: uma espécie de auto-legitimação que acabou se impondo ou sendo aceita nos termos de uma estética vigente, num sistema legitimador, por isso já legitimado.

Talvez a diferença esteja somente nas proporções de cada sistema e na concepção de estética que se adota. Mas o que acontece atualmente é que mesmo que algo esteja restrito aos guetos, pode fazer-se ouvir pelos múltiplos instrumentos de divulgação existentes – os guetos acabaram crescendo e parece que hoje toda minoria é composta por uma miríade de adeptos que pode ser explorada em seu potencial de consumo: toda minoria tornou-se grande demais.

O que articulamos como algo nocivo, e que pode ser relacionado às múltiplas manifestações da sociedade, é o apagamento das origens do signo, o esvaziamento de sua história, pois esta, a História, tem nos ensinado que a aniquilação de seu próprio sentido é um fator decisivo para a alienação do homem. Com efeito, um afastamento das raízes é um afastamento do reconhecimento de si mesmo. Daí, mais uma lição da História: um povo sem origens é um povo sem identidade, e um povo sem identidade é muito mais sujeito à dominação, à manipulação.

Isso ficou claro em várias histórias sobre colonialismo e domínio cultural, contudo, um dos fatores fundamentais para essa dominação era a figura do dominador, o *sujeito* dominante. Figura que a contemporaneidade não expressa com clareza – não nas categorias de nação, etnia ou classe social concebidas no que Bauman definiu como “modernidade sólida”, uma fase anterior à contemporaneidade ou “modernidade líquida”. Segundo o autor, o fator preponderante que opera nessas tensões entre dominação e resistência na contemporaneidade é o mercado, compreensão que Guy Debord já antevia

mesmo na década de 1960, com seu grande legado à Internacional Situacionista e àquela geração: *A sociedade do espetáculo*.

Retomando o receio supracitado, a respeito da transitoriedade sígnica, procuramos a elaboração de um entendimento que mostre que sua volatilidade se constrói, principalmente, sobre as bases uma cultura que busca a homogeneização pelas necessidades do mercado; pela sua otimização na evanescência dos desejos gerados nas massas; na maximização de seus lucros e na potencialização de seus sucessos. Assim como os “não-lugares” dispersam as marcas locais, os “não-signos” ou “pseudosignos” (nomenclaturas incoerentes, bem o sabemos) devem, paradoxalmente, apagar suas significações primárias para poder circular e serem recebidos de uma maneira mais funcional e sem resistência. As marcas da territorialidade restringem o campo do não-lugar e o percurso do signo, a menos que ele seja parte do domínio cultural e ideológico compartilhados.

Ao se expandir, a modernidade-mundo corrói, no seu âmago a especificidade dos universos culturais. As tradições locais já não mais serão fontes privilegiadas de legitimidade. Elas irão traduzir, resignificar [sic] os novos valores. Mas o movimento que as definia agora lhes escapa. (ORTIZ, 2003, p. 52-53).

A arte e as mercadorias-signo agora podem percorrer um caminho muito mais amplo e serem consumidas em escala mundial: o mercado globalizado precisa de um público globalizado. Para isso, ele atua numa via de mão dupla: por um lado adentra o consumo a padrões globais, enquanto ensaia, por outro lado, adequações às necessidades que não foram globalizadas e ainda (ou por enquanto) são localizadas ou oferecem resistência.

Essa é uma das grandes viradas da pós-modernidade ou modernidade líquida: uma sociedade de produtores tornada uma sociedade de consumidores (BAUMAN, 2010), sendo que toda a lógica produtiva, mesmo a de produção intelectual, é ainda herança da anterior. O que leva Bauman a afirmar que não há como contemplar novas realidades com ferramentas conceituais ultrapassadas.

Um exemplo utilizado pelo autor (BAUMAN, 2010, p. 27-28) ilustra bem a mudança de postura do mercado com o advento da globalização: dois vendedores de sapatos chegam a um país onde ninguém usa sapatos. Um deles, representante do velho modo de produção do mercado, telefona para a sede da fábrica e pede para que não enviem pares de sapatos, pois ali não seriam consumidos. O outro, empreendedor do mercado em expansão, liga para sua empresa e ordena que venham todos os pares de lá e que dobrem a produção, pois ali ninguém tinha sapatos.

Para a antropologia, é necessário que haja pontos de contato entre duas culturas para que uma entenda valores simbólicos da outra. Sem essa relação de elementos afins pode não existir um entendimento recíproco sobre seus produtos culturais. Um exemplo interessante é o estudo da antropóloga Laura Bohannan, denominado *Shakespeare na selva* (1996), no qual a premissa do trabalho era provar a universalidade do autor.

Para a surpresa da pesquisadora, ela observou que o fato de a tribo tiv, da África ocidental, não conceber certas ideias contidas na obra gerava a recusa da narrativa. A noção de espírito, por exemplo, ou a diferente prática no ritual do duelo na hora de brindar, ou mesmo o direito ao tio de Hamlet desposar sua mãe. Tudo isso divergia da estruturação de mundo dos tiv e fugia de seu entendimento. Portanto, vemos que para que Shakespeare fosse fruído pelos tiv, deveria haver um preparo no terreno das trocas de experiências comuns.

O que queremos demonstrar é que o *marketing* age como o semeador desse terreno, preparando, através de mensagens, o consumidor para o que virá: o desejo, a pseudonecessidade, a autoafirmação, a compra.

A postura é emblemática do mercado globalizado, e a mudança, patente no modo de ver o consumo, tem raízes na propaganda, na ideologia de consumo e na influência cultural homogeneizada (os sapatos daquela fábrica serão os de todas as pessoas). Esse consumo precisa ser forjado e essa pedagogia deve ser trabalhada, subjetivamente e sub-repticiamente, nas subjetividades das massas, na identificação das mesmas. Amputar o plural de “massas” e torná-la em singular é, em princípio, uma tendência suicida do mercado, uma tentação que deve ser evitada e que não é uma coisa tão simples, pois minaria a sensação de escolha que simula a liberdade do consumidor e que move o mercado, juntamente com a ilusão do sentimento de necessidade. Aí o *marketing* entra como uma das peças centrais para o sucesso do empreendimento. E o trabalho com os signos é um dos caminhos mais eficazes para a demanda que o mercado necessita.

Nossas argumentações sobre os signos parecem passíveis de ataques sobre conservadorismo, nostalgia, purismo da arte ou economicismo exacerbado, entretanto, pretendemos demonstrar como, nas diversas práticas sociais, subjaz uma lógica compartilhada que transcende às peculiaridades dessas mesmas práticas e conflui para uma orientação comum a essas diferentes esferas, dentre as quais a literatura é um exemplo. E tal fato, ao que nossos argumentos indicam, é uma característica da contemporaneidade, na qual já não há mais lugar definido, tudo deve ter circulação indeterminada e nada mais pode ter fixidez, raízes. Assim também as artes, as relações humanas, as identidades e os signos, o que nos obriga a pensar as questões da cultura e da ideologia mais profundamente.

Para Peirce, a significação é um processo dinâmico, em movimento, é a semiose ilimitada. Ela se estende à própria lógica da realidade, que segundo Ronaldo Cesar Henn, era para onde estava rumando o pensamento de Peirce. Ele aplicava à natureza as concepções de categorias e “segundo L. Santaella, no final de sua vida, Peirce estava se movendo na direção de uma cosmologia evolucionista” (HENN, 1996, p. 40). Henn também comenta a indeterminação da concepção triádica do signo peirceana e sintetiza uma das muitas definições do autor para signo, a que pensamos ser mais didática e suficiente para o nosso intuito:

[...] o signo é qualquer coisa que representa outra coisa – seu objeto – para qualquer mente que possa interpretá-lo assim. Logo, o signo é qualquer coisa que representa outra coisa que não ele próprio. Ocupa, por determinações variáveis, o lugar de outra coisa. Essa outra coisa é o objeto do signo [...]. (HENN, 1996, p. 41)

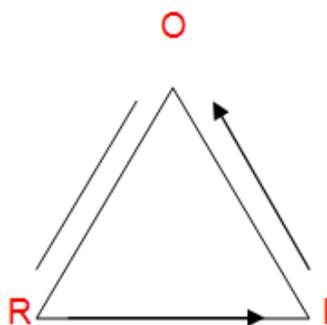
O signo representa seu objeto para, e somente para, o intérprete, e produz na mente desse intérprete uma outra coisa que está relacionada ao objeto, pela mediação do signo, mas não é o objeto em si. Concluimos, pois, que esta representação só acontece em nível relacional.

Peirce formula três categorias fenomenológicas que são um modo lógico de as coisas, concretas ou não, serem. Ele aplica-as a todas as espécies de linguagens e podem ser percebidas sob três níveis: o da primeiridade (plano qualitativo), o da secundidade (plano existencial) e do da terceiridade (plano legislativo). Sob esse entendimento, essa categorização servem para os modos de operação do pensamento-signo que se processam na mente. Assim, há, respectivamente, a dimensão virtual das coisas – suas possibilidades qualitativas – onde um sentido surge sem relação com outras coisas; a dimensão existencial, onde elas são postas em relação com outras coisas – é o plano da interação dialógica em que a secundidade incorpora a primeiridade; e a dimensão legislativa, onde a terceiridade aproxima a primeiridade e a secundidade numa síntese explicativa. É o local da lei, o domínio da legislação. É o pensamento em signos no momento em que se interpreta as relações estabelecidas entre os signos. A terceiridade funciona como um signo mediador entre o intérprete e os fenômenos, o signo que traduz um objeto de percepção em um julgamento de percepção. É um legislador.

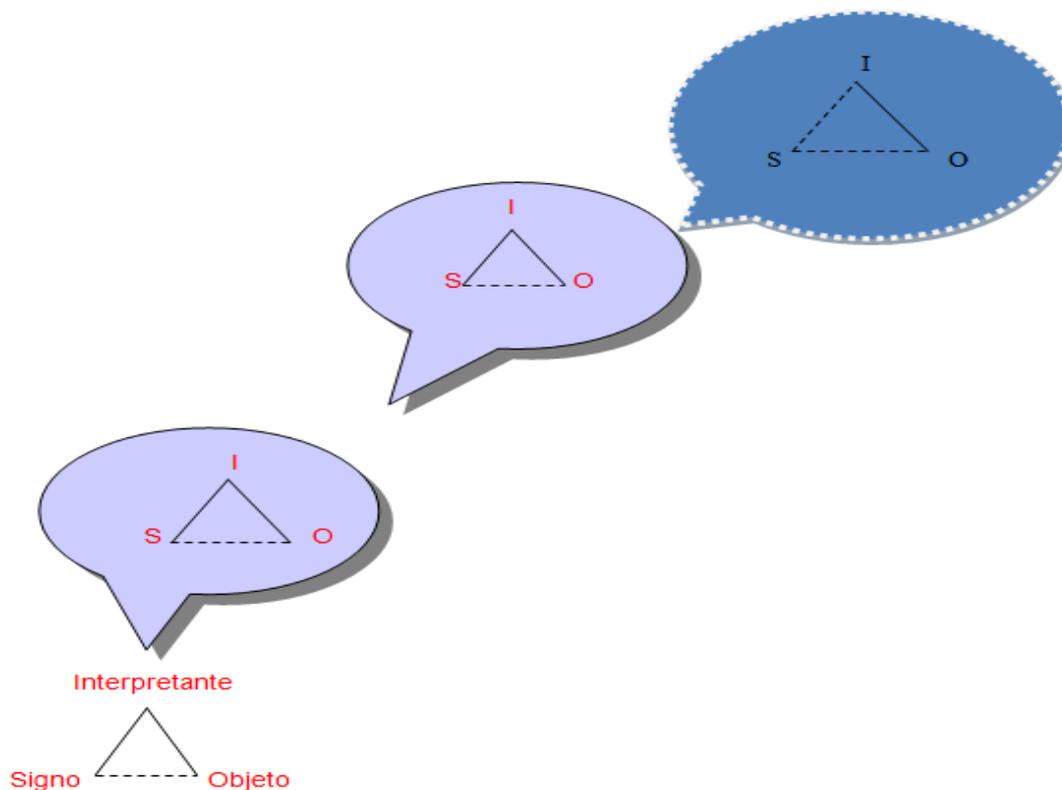
O signo é uma informação da consciência que direciona, pela sua existência como objeto de saber, a um algo mais, a um ganho, a um conhecimento suplementar. O signo que entra em uma relação triádica de significação é chamado *representame*. É a face do signo imediatamente perceptível e faz parte da primeiridade. O *objeto* é uma forma de representação

do referente. Faz parte da secundidade, da experiência existencial, é o que o interprete envia ao signo em um processo de semiose. O *interpretante* é o signo mediador do pensamento, um terceiro, que permite relacionar o signo apresentado ao objeto que ele representa (SOUZA, 2006).

Charles Morris, baseando-se em Peirce, elabora um modelo triádico do signo em três dimensões: sintática, semântica e pragmática (SOUZA, 2006). Os elos entre esses três tipos podem ser representados pelo diagrama desenhado abaixo:



R, o *representame*, é um signo primeiro. Ele não remete diretamente ao objeto (O) representado que é um segundo. Para representá-lo, ele precisa da mediação do signo do pensamento, o interpretante (I), que é um terceiro. Logo, não existe uma relação estreita entre signo e objeto; o signo só representa um objeto via interpretante que pode também se tornar outro *representamen* que convoca outro interpretante que o levará a outro objeto e assim por diante. (SOUZA, 2006). Décio Pignatari (1987, p. 42) nos apresenta o seguinte esquema:



Assim, a tendência do signo é a de ampliar seu alcance, e por isso mesmo enriquecer-se de possibilidades interpretativas, assim como acontece com a polifonia do signo literário. Teoria que nos parece compatível e bastante razoável para uma tentativa de explicação parcial sobre os percursos dos signos literários até a contemporaneidade.

Contudo, a teoria não nos parece completa e está mesmo longe de resolver os problemas que nossa reflexão demanda: pois, se a tendência do signo é gerar sentidos em cadeia até o infinito, e se esses sentidos podem e devem, em algum momento, entrar em conflito – do contrário um só signo bastaria para incorporar todos os sentidos –, o que garante que eles farão menção a seu sentido inicial? As novas conotações sgnicas caminham em sintonia com o mundo que as gera, e é por isso que a literatura também vê seus signos reformulados e suas significações em processo dinâmico.

De qualquer forma, mesmo com a fundamentação teórica insuficiente para refutar a teoria, algumas ressalvas a ela devem ser feitas, posto que é preciso coerência, como também certa ordem, para que um termo como “cosmologia” não se confunda jamais ou incorpore o significado de “manteiga” ou “vogal”, por exemplo. Desta forma, parece haver uma espécie de direcionamento “natural” do signo no sentido de limitar as incorporações regulares dentro de eixos temáticos específicos. Isso nos parece coerente, assim como há coerência entre esses eixos e suas assimilações. Seria possível aproximar essa ideia à de

circunvisão heideggeriana. Por exemplo, quando pensamos em “martelo”, logo se encadeia um nicho, uma corrente de palavras e ideias associadas a martelo. Daí, derivar novos termos e camadas de significação estaria dentro do que se poderia chamar de incorporação regular de significados do signo. Assim:

martelo  $\Rightarrow$  martelar  $\Rightarrow$  martelada  $\Rightarrow$  prego  $\Rightarrow$  pregar  $\Rightarrow$  pregado...

No entanto, algumas ocorrências mostram que pode haver formações irregulares que fujam a essa lógica dos eixos semânticos coerentes. Assim, uma palavra como “Via Láctea” pode derivar de um eixo temático que guarda pouca relação coerente com sua origem e seus significados originais ou incorporados. Desta forma, uma palavra como “merda”, na gíria teatral, segue perdendo seu significado incorporado, já que poucas pessoas, mesmo as do meio, procuram saber de sua origem. Além disso, tendo em mente os ensinamentos de Bourdieu (1983), temos que considerar a questão contextual como fator decisivo na incorporação ou abandono de camadas de significado. Seria natural, por exemplo, que um dia tal termo deixe de ser empregado na oralidade do teatro, pois seu contexto não existe mais. Ao que tudo indica, seu uso se deu pelo fato de que quando havia muito esterco nos arredores dos teatros, era sinal de que a casa havia lotado – as carruagens eram puxadas por cavalos, na França, entre os séculos XVII e XIX, quando a expressão se difundiu – segundo à explicação mais aceita. Com isso, os atores e diretores desejavam “*merde*” uns aos outros, como votos de “sorte”, de “casa cheia”.

O exemplo utilizado, com o qual esperamos não ter incorrido em uma escolha de gosto duvidoso, demonstra que as dimensões de significação incorporadas podem seguir padrões irregulares no processo de ressignificação. Concluimos, pois, que também os signos reposicionam-se de maneira regular e irregular dentro de um sistema de significações.

A literatura infantil diante de um novo reposicionamento dos signos (relacionado intimamente com a defasagem dos mesmos pela profusão de imagens) não parece flutuar em um mar de conjeturas e especulações filosóficas vazias, mas sim, adaptar-se a uma lógica reinante que seleciona e dá circulação ao objeto literário. Essa lógica está presente em toda manifestação artística contemporânea da sociedade dita urbana pós-moderna ocidental. Portanto, a literatura infantil, além de dado cultural, é também (mas não somente) um reflexo das práticas sociais da sociedade produtora e reprodutora dessa lógica.

Quando vemos a literatura infantil transfigurada em um valor fractal, que é a sua irradiação por todas as direções possíveis, temos o sentido original de seu surgimento desligado de sua própria existência. O objeto literário flutua aleatoriamente em uma trajetória particular (de partícula) desprovido de sua motivação literária, erra pelo cosmo disperso da

irradiação produtiva. Vaga dentro de um sistema simbólico em que os signos, destituídos de seu significado imanente e incorporado, já não bastam para traduzir-se efetivamente em um sentido imediato.

O que possibilita essa dispersão de sentido é justamente a abundância de produção e a saturação valorativa e contravalorativa que abastece a produção artística atual, fomentando, ao mesmo tempo em que corrói, a razão de ser de parte da produção criativa.

No plano da literatura infantil, temos também a superabundância de títulos, no mais das vezes de pouca expressão e baixo valor artístico. E ainda a perda de valores referenciais, já que a superprodução acaba por eleger como *best-sellers* alguns títulos no meio desse mar de obras que nem sempre condizem internamente com sua qualidade atribuída externamente.

O que acontece quando a literatura infantil é cerceada pelo desligamento de sua origem, quando sua referência é responsável pelo seu próprio apagamento, quando sua existência remete a uma indiferença ao fazer literário, é algo que interessa como motivo de reflexão deste capítulo. Um dos objetivos é analisar implicações sociológicas e filosóficas do caminho que se segue ao objeto literário como mercadoria fetichizada, tornando-se objeto de valor fractal. Valor que transcende o fetiche e recai sobre o vazio do sentido que predomina nas produções orientadas pelo mercado editorial infantil pós-moderno.

Atentar para o que acontece com o consumo dos signos é uma tarefa obscura e exige mais do que aparelhagem teórica, exige intuição. O que pode resultar numa análise especulativa e subjetiva, e, ainda, contradiz seriamente os postulados da ciência (baseados apenas nas ciências exatas) – mas como diz Baudrillard (2007), é uma questão de escolha.

[...] até o final do século XIX, o produto é percebido apenas como algo funcional. Ele serve para alguma coisa (lavar roupa, matar a sede, embriagar-se, cozinhar, etc). Sua utilidade é o elemento preponderante na sua definição. A sociedade emergente, requer, no entanto, um outro entendimento das coisas. As mercadorias têm de ser adquiridas independentemente de seu valor de uso. A ética do consumo privilegia sua “inutilidade”. Há, portanto, um choque de valores. (ORTIZ, 2003, p. 118-119)

Tomemos, como exemplo, o celular para ver o caminho que percorre o objeto até atingir seu valor fractal. Quando surgiu era um objeto para poucos e sua tecnologia de ponta prometia total satisfação ao usuário. Nasceu com sua função bem definida: gerar e receber chamadas móveis com qualidade. Essa função ainda era atribuída ao objeto e ele possuía os três estágios do valor: **a**) o valor de uso – em que a função, utilidade, apreço, valor de custo, enfim, uma condição “natural” dá a valoração direta ao objeto pela relação que ele estabelece com o homem (a possibilidade de gerar e receber chamadas móveis); **b**) o valor de troca – a

relação que se estabelece entre um referencial coletivo e o objeto, valorando-o (o dinheiro determina qual o valor referencial do celular, entrando também o valor de custo; e o valor de uso desemboca no valor de troca); *c*) o valor-signo – o valor referencial dentro de um sistema de valores, é um valor estrutural, ele corresponde a “um código, e o valor aí se desenvolve em referência a um conjunto de modelos” (BAUDRILLARD, 2008, p. 11). Assim, não se valora o objeto em si, mas o que ele representa dentro do conjunto, valora-se o seu signo (o celular como signo de modernidade e *status* social, o carro como símbolo de poder, etc.). Aqui o valor de uso e de troca é sobrepujado pelo valor-signo. O objeto pode até não mais servir para nada e nem mesmo ter equivalência de valor de troca, mas o valor-signo acarreta-lhe valor na medida em que o redimensiona como signo dentro do conjunto.

Temos assim a trajetória convexa do celular toda revestida pelo processo da tecnologização, que é a distorção do uso da tecnologia em nome de uma lógica de produção descartável visando o giro de capital. Hoje em dia qualquer pessoa possui um celular e ele deve ser dos mais modernos, incorporando muitas funções secundárias. Quem não se rende à tal lógica sofre até preconceitos, pois os objetos também dimensionam relações sociais e atribuem avaliações, julgamentos sociais por seus valores dentro do sistema de signos. E esse ciclo se renova, pois dentro em breve surge outro celular com outra nova função ou simplesmente lança-se um menor e todos passam a comprar celulares menores, formando uma nova cadeia de signos – é a tecnologização entrando em ação. Nela, uma peça danificada de um computador de gabinete, por exemplo, põe ao lixo todos os outros componentes por não poder ser substituída, já que a empresa fabricante altera os padrões de peças constantemente, tornando-as incompatíveis com modelos menos recentes. Aqui temos ainda o fetiche da mercadoria. Um objeto “obsoleto” só se torna obsoleto quando possuí-lo torna-se comum a todos. Logo, é preciso que surja outro objeto para suprir a carência de exclusividade da posse que se torna o fetiche da mercadoria e do consumo.

Assim, vemos o conceito de fetiche da mercadoria, de Marx, muito bem cristalizado nas práticas sociais. A análise do fetiche da mercadoria aponta para a alienação humana nas suas relações. Desde a Antiguidade até nossos dias a humanidade mantém-se ligada a relações fetichistas – seja através de deuses, consangüinidade ou pelo valor-dinheiro – exprimindo formas diversas de relações inconscientes.

Concluimos, então, que a função primeira do telefone celular (a capacidade de fazer e receber chamadas móveis) foi deixada em segundo plano. Ele foi destituído de sua função primária e “verdadeira”. Entramos, assim, no quarto estágio do valor, no seu valor fractal, filho do fetiche da mercadoria e irmão da tecnologização.

Quando as coisas, os signos, as ações são liberadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade, entram então numa auto-reprodução ao infinito. As coisas continuam a funcionar ao passo que a idéia delas já desapareceu há muito. Continuam a funcionar numa indiferença total a seu próprio conteúdo. E o paradoxo é que elas funcionam melhor ainda (BAUDRILLARD, 2008, p. 12).

Assim, o valor fractal, o quarto estágio do valor, é a defasagem dos valores que antes revestiam o objeto pela própria irradiação desenfreada do valor, que para Baudrillard, não se deveria nem chamar de valor pela impossibilidade de qualquer avaliação nesse contexto.

No quarto estágio, o estágio fractal, ou estágio viral, ou ainda estágio irradiado do valor, já não há nenhuma referência: o valor irradia em todas as direções, em todos os interstícios, sem referência ao que quer que seja, por pura contigüidade. No estágio fractal, já não há equivalência, nem natural nem geral, nem há lei do valor propriamente dita: só há uma espécie de *epidemia do valor*, de metástase geral do valor, de proliferação e dispersão aleatória. Em rigor, já não se deveria falar de valor, já que essa espécie de demultiplicação e de reação em cadeia torna impossível qualquer avaliação (BAUDRILLARD, 2008, p. 11-12).

O ciclo se completa com uma ressignificação dos signos e dos valores nas narrativas. Por exemplo, antes as fábulas gritavam violência a um público “rude e tosco”, segundo alguns olhares. Atualmente, o realismo detalhando a violência nas histórias infantis, nos games, filmes, desenhos fazem os contos dos irmãos Grimm parecerem cândidas narrativas para crianças pré-escolares.

O que é um agravante é a ênfase dada, quase que exclusivamente, à exploração dos recursos visuais, em uma constante aproximação entre a ficção e o detalhamento da realidade violenta. Jogos eletrônicos como *Mortal Kombat* e *Grand Theft Auto (G.T.A.)* atestam nossas assertivas e indicam a busca pela realidade em seus mínimos detalhes relacionados à violência. Tal emulação realística é tida como sinal de qualidade, mas deveria ser tomada como motivo de preocupação, pois as fronteiras entre o factual e o fictício, na infância, ainda não estão sólidas e demandam cuidado por parte dos adultos.

Por essa comparação, notamos que os signos (representações da violência) e os valores (motivação da representação da violência, sua assimilação, etc) sofreram alteração no decorrer da história. Quando um enredo trazia a violência para a trama tinha um objetivo visível: a doutrinação pelo medo, ou seja, tinha uma função moral e ideológica. Quando a violência surge nas histórias modernas, ela vem destituída de intencionalidade profunda e aparece apenas e gratuitamente para uma função superficial de atração para o consumo. Isto é, vem esvaziada de sua função primária, o choque, o causar medo, o oprimir; pois a banalização

e irradiação dos signos e valores já banalizou a violência tornando-a corriqueira e sem função. Quando se cresce em meio à violência seu aparecimento já não causa mais impacto, em um mecanismo de defesa psicológico que explica porque crianças constantemente espancadas não aprendem com os açoites. Pior do que a violência é o medo da violência; e quando esse medo é superado pela internalização, assimilação pela banalização da violência, ela já não surte nenhum efeito.

Vemos isso com mais facilidade nas produções audiovisuais. Com o aperfeiçoamento de técnicas específicas, a qualidade dessas produções cresceu sobremaneira, assim como a qualificação dos operadores dessas novas tecnologias. Também notamos a excelência gráfica, de suporte e de profissionalização na literatura infantil. Atualmente, o acabamento na diagramação, o tipo de papel, a impressão etc, tudo conflui para a melhoria na técnica e no material dessa arte. E é nesse sentido que podemos afirmar que as coisas acabam, paradoxalmente, “funcionando melhor” no quarto estágio do valor: a produção se torna (apesar de mais complexa) mais fácil, assim como a circulação e a aquisição; além de o preço ficar mais baixo pela produção em larga escala, que caminha rumo a um custo menos dispendioso.

Outro ponto importante nesse estudo é a forma como o poder da mídia pode interferir de forma direta na literatura infantil a ponto de recriá-la. Assim como os videogames foram capazes de se inserirem no cinema, criando um novo modelo de tradução para o conceito de adaptação intersemiótica, também o cinema vem recriando a literatura infantil e penetrando, em forma de releituras que vão das telas ao papel, inclusive, o currículo escolar, com produtos adotados pela escola. Além destas versões do cinema à literatura, existem livros infantis que migraram dos jogos eletrônicos às páginas da infância. O já citado jogo eletrônico, *Mortal Kombat*, virou livro de literatura infantil editado pela Escala, assim como foi quadrinizado pela Midway, que retratava o enredo oficial do jogo, pela Malibu Comics, que trazia cenários alternativos para a série, e pela poderosa DC Comics, que, em 2008, comprou os direitos definitivos da marca e passou a publicar histórias híbridas com seus próprios heróis.

Esse também é o caso de livros da Disney na pré-escola e alfabetização com títulos como *Carros*, *A pequena sereia*, *101 dálmatas*, *Os incríveis* e outros. O que sugere o poder de narrativa desses produtos e nos traz questionamentos sobre até que ponto essas narrativas encontradas nos desenhos podem moldar o conteúdo dos livros que delas derivam, além de provar que o campo da literatura se tornou um grande negócio. O site “[www.brasilecola.com](http://www.brasilecola.com)” trazia, em 2008, uma lista de livros da indústria cultural que podiam

ser comprados *on-line* por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo. Esse fomento de títulos da Disney é um exemplo notável da natural condução do mercado da literatura infantil hoje.

Nesse panorama, o poder de contar a história não é irrisório e as grandes corporações, como a Disney, sabem disso e movimentam-se rumo à construção sentidos que as sustentem. Tais construções certamente não favorecerão à criticidade, mas à contemplação passiva e assimilativa dos sentidos dessas narrativas. Por exemplo, dificilmente veremos uma retratação “fidedigna” da história em produções elaboradas por grandes indústrias culturais, pois geralmente suas criações tendem a distorcer a história revestindo-a de valores que reafirmam interesses próprios.

Isso é comum até para obras de reconhecido valor estético, como *Iracema*, de José de Alencar, mesmo não sub-repticiamente, podendo passar uma imagem a-histórica moldada ideologicamente. Não queremos dizer com isso que Alencar estava se apropriando do ponto de vista do europeu para justificar uma postura ideológica, mas vemos como o retrato pintado das personagens no livro não cabe como explicação histórica direta entre enredo e história. Em sentido mais aprofundado, podemos ver fatos históricos no livro que não necessariamente estão no enredo, como por exemplo, a necessidade de acrescentar elementos nativos às narrativas (Alencar foi o primeiro romancista romântico brasileiro), a busca por uma identidade literária nacional, a classe social a que Alencar pertencia, etc.

No caso da Disney, com sua produção *Pocahontas* (DISNEY, 1995), a aniquilação da história vem para dar lugar a um romance entre uma índia, que teve sua tribo dizimada pelo colonizador anglo-saxão, e um invasor branco. Ela se apaixonou por ele, que, ao contrário dos indígenas, teve suas virtudes ressaltadas, fazendo com que a narrativa transmitisse uma mensagem subliminar para as crianças de que o branco é bondoso e tem direitos sobre a terra. Esse enredo foi produzido no final do século XX, nos Estados Unidos e não em meados do século XIX, no Brasil. Sem falar que essa é a única produção da Disney baseada em fatos históricos, o que pareceu uma incoerência o conteúdo sofrer tantas mutilações e deformações. Fica claro que compromisso com a História é o que menos importa na propagação da ideologia e nas mensagens de legitimação.

O exemplo da Disney demonstra como a literatura infantil, pautada pela lógica do mercado, interage com, e promove, um consumo orientado (em vez de crítica ou reflexão) e uma visão possessiva individualista da leitura e da infância. Assim como também nos serve para exemplificar o que foi dito sobre a derivação da literatura nos mais diversos segmentos da arte e dos negócios relativos a ela.

O fato do redimensionamento e da irradiação dos valores e dos signos não é uma exclusividade da literatura infantil e muito menos é o total decréscimo da qualidade do objeto literário como arte. Ao contrário, é a assunção da “qualidade” como função em uma disseminação extrema que atinge em cheio a arte literária, fazendo de sua ascendência algo que não cabe em si e é obrigado ao retorno, a uma implosão, uma involução do valor pela dispersão de suas características até seu desaparecimento consumindo-se até a última gota de tinta da literatura infantil.

#### **4.5 Período de desenvolvimento e de transição do setor**

Em nossa opinião, o panorama pós-moderno é o que menos favorece nosso intento de traçar perfis de infância correspondentes às divisões por nós empreendidas, com fins didáticos, no mercado editorial infantil brasileiro. É o momento mais escorregadio e o que menos se curva a uma análise epistemologicamente segura, pois, além de também estarmos inseridos nele, precisamos estar atentos e escolher ferramentas metodológicas condizentes com uma conjuntura que está em constante movimento e que talvez tenha como traço mais característico essa mesma transitoriedade peculiar. Sabemos que ao tratarmos desse período, nosso trabalho corre o risco de desembocar na esquizofrenia das superinterpretações que assolam as pesquisas atuais, principalmente no âmbito dos estudos culturais, campo costumeiramente habitado por alucinações de ranços ideológicos, reivindicatórios de alguma causa específica – falhas nas quais pretendemos não incorrer.

Em vista disso, frisamos novamente que é preciso elucidar que esta não é uma tentativa de fixar etapas claras e bem definidas de uma trajetória do mercado editorial infantil brasileiro. Sabemos que, em se tratando de história, nem sempre as conjunturas se dão de maneira linear, sendo arriscado estabelecer demarcações de início, meio e fim. É muito mais coerente crermos que estas configurações ocorram de forma a intrincar diversos processos que se interpenetram, percorrendo sentidos distintos, de idas e vindas no tempo e no espaço. Talvez, nem mesmo esses processos demonstrem descontinuidade, problema que se apresenta de maneira muito mais clara ao tratarmos da contemporaneidade com suas discussões conceituais sobre continuidade e descontinuidade.

Existe mesmo um novo projeto pós-moderno ou o que há é um prolongamento das orientações modernas? Não pretendemos responder a essa questão e nem encontramos solução satisfatória em nenhum dos teóricos estudados. Por este motivo se pergunta tanto se a pós-modernidade seria uma nova etapa da modernidade ou se haveria uma ruptura com esta,

iniciando, assim, uma nova fase, a pós-modernidade. Há argumentos que sustentam que a ruptura não ocorreu e que por isso não se identifica o novo projeto pós-moderno. Por outro lado, vemos características que parecem ser imprevistas e não condizentes com o projeto da modernidade, o que fornece suporte para teorizações sobre o novo panorama pós-moderno.

Não estamos nos esquivando de assumir um posicionamento diante de alguns conceitos opostos como modernidade x pós-modernidade ou mundialização x globalização. Apenas julgamos não ser adequado para o nosso trabalho adentrar terrenos que demandariam discussões tão profundas. Por isso, a título de esclarecimento, dizemos que, apesar de utilizarmos o termo “pós-modernidade” indistintamente, nosso posicionamento converge com o pensamento de autores como Bauman (2010; 2011) e Ortiz (2003, p. 68-69), os quais afirmam que o que se entende por pós-modernidade (o primeiro substituiu-o pelo termo “modernidade líquida”, enquanto este prefere chamar de “modernidade-mundo”) não chega a romper com o projeto de modernidade, e apesar de não apresentar um projeto definido, possui uma configuração própria que o distingue da conjuntura anterior.

Em meio a essa falta de consenso, sentimos necessidade de criar escopos generalizados sobre momentos significativamente distintos nesse trajeto do mercado editorial infantil brasileiro, sem adentrarmos nessas questões teóricas, mas tentando estabelecer marcos históricos dessa “evolução” específica para, por fins didáticos, oferecer a sustentação que nosso trabalho pretende e de que carece. Ainda que a definição deixe brechas, a delimitação é importante para que demarquemos uma noção. Portanto, entendemos por contemporaneidade os processos ou produtos inseridos em um contexto que ainda não se encerrou, que está “em via de”, e, de certa forma, ainda conectado com o presente, mesmo que suas origens tenham se fundado em um passado, aparentemente, remoto.

Dito isso, observamos na conjuntura pós-moderna, que até 1992, das 7000 organizações estadunidenses interessadas em investimento na cultura infantil, a maioria era patrocinada ou fazia parte de alguma corporação. Organizações de interesse público eram quase sempre excedidas em número, em uma proporção de dez para uma nos procedimentos formais nas sessões regulares do Congresso (STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.28).

Sabemos que é inapropriado fazer uma transposição de dados de um contexto geopolítica a outro, mas não é impossível imaginar que a mesma lógica empresarial tenha se instalado no Brasil, assim como no restante do mundo, pelo mesmo mecanismo capitalista da

economia globalizada, que tende a homogeneizar o mercado<sup>53</sup>. Com isso, deixamos de pensar somente em um mercado editorial infantil brasileiro e passamos a pensar também em um mercado editorial infantil mundial. Uma série como a de *Harry Potter* nos assegura contra a leviandade de suposições infundadas, pois se pararmos para analisar os meandros de lançamento dos volumes, veremos o grau de profissionalização que esse mercado editorial infantil ganhou em escala internacional.

Segundo Britto (2007, p. 34), a iniciativa privada, incentivada pelo governo já na década de 1970, não conseguiu tornar o mercado editorial infantil independente das compras do Estado, nem das aquisições da Escola – isso até 1999 (o decênio estudado pela autora é o de 1990). Porém, afirmamos o seguinte: se anteriormente o setor dependia do Estado para se manter, hoje isso não mais acontece. O segmento alcançou um desenvolvimento que trouxe a profissionalização para si e passou a investir na literatura infantil com maior segurança de retorno financeiro, o que não quer dizer que não haja riscos, mas sim que são menores do que outrora.

As pesquisas mais recentes da Câmara Brasileira do Livro (CBL) reforçam a indicação do crescimento do setor. Entre 2008 e 2009, os livros infantis e juvenis estiveram, respectivamente, na 3ª e 4ª posição dos exemplares mais produzidos pelas editoras – atrás apenas dos livros didáticos e dos religiosos, nessa ordem. Em números, significa dizer que foram disponibilizados para o mercado mais de 55 milhões e meio de unidades. Isso corresponde a quase 15% da produção das editoras naquele período. Em agosto desse ano, a pesquisa atualizada deve apontar o crescimento da área entre 2009 e 2010, adianta a CBL. (2011)

Notemos que os dados da CBL e da ANL (que veremos adiante) não consideram os livros didáticos como livros infantis, portando eles não constam como produção para a pesquisa. Já nos estudos dos quais Britto faz uso e que são realizados pelo próprio mercado, os livros didáticos e paradidáticos aparecem sem distinção e compõem os números que norteiam as conclusões da autora.

Além dos índices da CBL e da ANL por nós utilizados, feiras como a FLIP e as bienais internacionais de várias cidades dão mostras da emancipação do setor. Sem falar que boa parte do que é publicado como livro infantil ou juvenil não é, necessariamente, absorvida pelo governo ou pela escola – apesar de sabermos da força que suas compras representam. Somamos a isso que, no nosso entendimento, nunca pareceu ser interesse do mercado desvencilhar-se das parcerias com o estado e, muito menos, com a escola – esta, sem dúvida, ainda caracteriza-se como um excelente meio de circulação de livros e de formação de

---

<sup>53</sup> Utilizamos com recorrência o contexto mercadológico estadunidense, por acreditarmos que lá, a cultura de consumo materializou-se, de modo aperfeiçoado, antes dos demais países. Cf. ORTIZ, 2003; ROSENBERG; WHITE, 1973.

leitores. A relação com o estado, que se dá através da escola pública, só é estremecida quando ele impõe medidas restritivas ao mercado ou quando a política econômica desfavorece a produção local, por exemplo, com altas taxas de impostos para a importação de papel. A relação com a escola ganhou novas nuances quando da participação empresarial na área educacional. As editoras atuam junto às escolas particulares e disputam, acirradamente, o nicho dos livros didáticos e paradidáticos.

Na década de 1990, há uma mudança substancial no quadro do mercado editorial infantil brasileiro. Segundo Britto (2007, p. 34), o fator que impedia o desenvolvimento potencial do setor de forma profissional e sistemática era a sua dependência para com o estado. Ora, como essa virada se deu, se este apadrinhamento foi uma das pedras angulares do mercado? A percepção da autora é sintomática de uma inversão de papéis entre estado e economia. Bauman (2010) torna-se essencial para a compreensão da autonomia de mercado na modernidade líquida. A ligação que antes impulsionava o mercado, agora se torna empecilho para seu desenvolvimento. O agente regulador, o Estado, já não pode mais controlar a economia, que passa a vê-lo como um obstáculo. As considerações de Lidiane Campos Britto, em *A comunicação e o mercado editorial infantil brasileiro na década de 1990*, diversas vezes, mostra, diversas vezes, a visão que o próprio mercado passa a ter em relação ao Estado.

Vejam, então, quais hipóteses Britto elege para justificar essa mudança de postura do mercado face ao Estado. A autora tem razão quando diz que medidas governamentais prejudicaram a indústria editorial. A gestão, de 1990 a 1992, do então presidente Fernando Collor de Mello resultou no fim do Instituto Nacional do Livro, criado em 1937, por Getúlio Vargas; no fim da Lei Sarney, de subsídio à cultura, por meio de incentivos fiscais e na abolição do Ministério da Cultura (BRITTO, 2007, p. 25). A resposta central da autora está na política econômica em crise no Brasil nessa época – esta seria a primeira hipótese. A segunda seria a relação entre a promoção do produto e o seu preço de mercado, ou seja, variações exclusivamente de investimento e de lucro: as propagandas de massa eram caras demais em relação ao lucro de vendas.

A autora faz uso das pesquisas encomendadas, conjuntamente, pela CBL e pelo SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros), denominadas Diagnóstico do setor editorial brasileiro, das quais reproduzimos as tabelas. Britto, apesar de relutar sobre a autenticidade delas, toma-as como ponto de apoio para sua apreciação sobre o mercado editorial:

A CBL (Câmara Brasileira do Livro) e o Snel (Sindicato Nacional dos Editores de Livros), órgãos da indústria editorial, a cada ano do período estudado, produziram em conjunto, uma pesquisa sobre a movimentação da produção e comércio de livros no Brasil. Os resultados se baseiam em dados fornecidos pelas editoras brasileiras, classificadas como pequenas, médias ou grandes, de acordo com seu porte econômico<sup>54</sup>. Os números que constam nessas pesquisas, intituladas de Diagnóstico do setor editorial brasileiro, [...] serão tomados aqui, para fins de análise, como verdadeiros, ainda que existam dúvidas em relação a sua veracidade. (BRITTO, 2007, p. 28).

As quatro tabelas são as seguintes (OLIVEIRA *apud* BRITTO, 2007, p.30-32):

Número de títulos produzidos de 1990 a 1999 no Brasil

Ano	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
<b>Títulos produzidos</b>	22.479	28.450	27.561	33.509	38.253	40.503	43.315	51.460	49.746	43.697

Número de exemplares produzidos de 1990 a 1999 no Brasil

Ano	Exemplares produzidos
1990	239.392.000
1991	303.492.000
1992	189.892.128
1993	222.522.318
1994	245.986.312
1995	370.834.320
1996	376.747.137
1997	381.870.374
1998	369.186.474
1999	298.442.356

Compras governamentais de livros didáticos e paradidáticos de 1990 a 1999.

Ano	Didáticos Exemplares vendidos	% de exemplares vendidos em relação ao total geral
1990	72.847.992	34%
1991	86.138.243	30%
1992	70.163.457	44%
1993	161.789.628	58%
1994	146.308.441	55%
1995	101.595.208	62%
1996	146.448.472	61%
1997	112.854.677	58%
1998	243.669.526	66%
1999	158.365.212	61%

<sup>54</sup> Pequenas editoras: faturamento até US\$ 2 milhões; média: faturamento de US\$ 2 milhões a US\$7 milhões; grandes: faturamento acima de US\$ 7 milhões.

## Principais canais de comercialização do mercado editorial brasileiro

Canais de Comercialização	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999
Canais tradicionais	61%	68%	64%	40%	48%	47%	42%	39%
Governo	13%	20%	20%	8%	9%	11%	11%	4%
Escolas/colégios	17%	--	--	--	3%	--	3%	3%
FAE/FNDE	--	--	--	42%	28%	25%	32%	22%
Marketing direto	2%	9%	9%	4%	4%	3%	3%	2%
Outros	6%	3%	7%	6%	8%	14%	8%	30%

(Fonte: OLIVEIRA *apud* BRITTO, 2007, p. 32)

Sintetizando os dados anteriores, temos a seguinte tabela (onde VC/VG são, respectivamente, “vendas comuns” e “vendas ao governo”):

Vendidos “normalmente”	Ano	VC/VG%	Vendidos ao Estado	TOTAL
166544008	1990	66/34%	72847992	239392000
217353757	1991	70/30%	86138243	303492000
119728671	1992	56/44%	70163457	189892128
60732690	1993	42/58%	161789628	222522318
96778871	1994	45/55%	146308441	245986312
269239112	1995	38/62%	101595208	370834320
230298665	1996	39/61%	146448472	376747137
269015697	1997	42/58%	112854677	381870374
125516948	1998	34/66%	243669526	369186474
140077144	1999	39/61%	158365212	298442356

Os números indicam que pode ter havido uma falha de leitura por parte de Britto, pois se notarmos os três anos em que o mercado menos vendeu “normalmente” (1992, 1993 e 1994), veremos que, em relação à produção, foram os anos de índices mais equilibrados entre a venda comum e a venda ao estado. E em relação às vendas totais, somando o ano de 1990, foram os de piores resultados.

Um novo olhar sobre os números, obrigatoriamente deve pontuar a questão das políticas educacionais, pois estes dados incluem os livros didáticos e paradidáticos, portanto, tomam como mercado editorial infantil editoras que também atuam no âmbito educacional produzindo livros, o que se relaciona diretamente com as medidas políticas do governo. Assim, de 1992 para 1993, há uma inversão da relação entre vendas comuns e vendas ao governo. Será que antes das vendas ao governo sobrepujarem às comuns podíamos afirmar que o mercado era independente do Estado? Sob uma lógica simplista, a resposta seria positiva, mas sabemos que não é assim.

A partir de 1995, com a reestruturação da economia e a estabilidade ascendente do plano real, o mercado dá um salto nas vendas comuns, superando todas as marcas dos anos

anteriores, apesar de aumentar o percentual de vendas ao Estado. Portanto, a leitura desses números, no nosso entendimento, não caracteriza uma dependência do mercado na sua relação com o estado. E muito menos indica que, havendo dependência, ela impediria o crescimento do setor. Ao contrário, nossa interpretação afirma que a autonomia relativa que o segmento alcançou se deu com o auxílio do Estado – sem ele, não teria acontecido.

Sobre os dados, Britto afirma que, durante a década de 1990, o governo brasileiro chegou a ser responsável por até 66% de toda a produção nacional, o que ela considera preocupante e uma demonstração da relação de “quase dependência” com o Estado (BRITTO, 2007, p. 51).

No sentido oposto ao apontado Britto, sendo categórica ao afirmar que a dependência do setor diante do estado era o fator que impedia o seu desenvolvimento, acreditamos que o fato de o estado ter sido responsável por mais da metade do consumo de livros infantis não significa, necessariamente, que haja uma dependência, e mesmo que haja, não quer dizer que esta seja ruim. O que pode ter havido foi um aumento nos pedidos do estado, o que não configuraria relação de dependência, pois o mercado atuaria mesmo sem esse aumento substancial no pedido do governo. Se o mercado, num recorte de uma década, tem uma média anual “x” de produção, e durante dois anos da década em questão há uma produção de 4x por conta de pedidos do governo, não se pode responsabilizar o estado por uma desestabilização na produção do mercado, nem indicar que há uma relação de dependência negativa, mas sim dizer que é um fomento sempre positivo para os lucros.

Porém, se o estado demanda maior produção, obviamente seu percentual de consumo crescerá em relação ao perfil de consumidores atendidos pelo mercado, na hipótese por nós citada, de no mínimo 75% da produção total. Os “3x” acrescentados à produção serão destinados ao estado, não interferindo (teoricamente) na comercialização paralela dos outros compradores. Não é que o mercado produza uma quantidade média e o governo passe a consumir a maior parte dessa produção, mas sim que a produção do mercado aumenta devido ao pedido do governo. Não é que o mercado produza 100 livros em média e o governo compre 66 deles, mas sim que seu pedido dobre a produção do mercado e o estado consuma 132 livros, dos 200 – portanto, 66% da produção total – ou que o mercado acrescente, à média de 100 livros, mais 66 exemplares para a compra por parte do governo, aumentando a produção para 166 livros.

Desta forma, concluímos que o que impedia o crescimento do setor não era a dependência para com o Estado, mas a situação econômica deste. Assim como acreditamos que, no âmbito promocional, a relação entre mercado editorial e a publicidade livresca

continua a mesma. Apesar de não termos embasamento em ciências políticas, nem conhecimento científico em economia, nosso superficial entendimento nos faz crer que dificilmente os mercados vão bem quando inseridos em contextos politicamente mal gerenciados. E a mesma lógica se impõe para a situação oposta: quando a política econômica vai bem, os mercados idem. Aspecto que se elucida ao traçarmos o paralelo com o panorama atual de bonança do setor.

De acordo com Kater, há duas explicações diretas para a expansão do segmento. “O cenário econômico favorável no Brasil, que gerou um boom no consumo em geral, e o investimento das livrarias, com o aumento da ofertas de livros infantis e o advento das importações (redução do custo de produção)”, explica. Ele diz que as opções mais econômicas vindas do exterior, como China e Índia, impulsionaram a redução dos preços, gerando mais oportunidade de compra. (GLOBO, 2011)

O relato indica que não necessariamente a ligação com o Estado impede o crescimento do setor, ao contrário, políticas públicas podem fomentar os índices de leitura, formando mais leitores, ou mais consumidores, no jargão do mercado. Fato que pode ser demonstrado com a sequência do relato de Kater:

O Governo é apontado como outro importante responsável pelo aumento das vendas no setor. Mas, Augusto ressalta que, diferentemente do que se possa imaginar, o investimento público tem sido direto na literatura. “Nos últimos 10 anos percebemos que as três esferas do poder público têm valorizado a inclusão de mais títulos infanto-juvenis em suas compras. Livros didáticos e paradidáticos (os livros de literatura infantil e juvenil) são comprados com frequência nos âmbitos federal, estadual e municipal”.

Se estamos falando de mercado, obrigatoriamente estamos falando também de políticas reguladoras, ou pelo menos tentativas de regulamentação, para acompanharmos Bauman (2010). A nosso ver, os âmbitos político e econômico são indissociáveis ao tratarmos do assunto, o que nos obriga a modalizar nossa afirmação anterior sobre a independência do mercado editorial infantil brasileiro. Quando falamos dessa autonomia, estamos afirmando que o setor pode manter-se sem a política assistencial de outrora. Obviamente, seria leviano de nossa parte dizer que o mercado independe totalmente do estado, como igualmente é óbvio que essa dependência é relativizada nos dias de hoje em comparação aos momentos de formação e desenvolvimento do setor.

Monteiro (2007, p. 16) nos mostra a citação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), do ano de 2006: “a produção anual de livros para crianças e jovens ocupa o segundo lugar em número de exemplares publicados”, o que comprova o potencial desse segmento do mercado editorial e pode, já em 2006, ser interpretado como um sinal de independência. Nessa linha de raciocínio, a Associação Nacional de Livrarias (ANL), afirma

que o segmento foi o que mais cresceu em 2010, com crianças e adolescentes lendo mais do que simplesmente os livros didáticos e paradidáticos cobrados pelas escolas. Em termos de produção, entre 2008 e 2009, o número de livros infantis lançados no Brasil ultrapassou 26 milhões de unidades (ANL, 2011)

Os dados do Levantamento Anual do Segmento de Livrarias, realizado pela ANL, apontam que entre as cinco áreas que mais cresceram em 2010 a infanto-juvenil estava no topo. Logo atrás, vieram os livros de Auto-Ajuda/Esotéricos, Acadêmicos e Literatura Geral – dividida em Ficção e Não Ficção. De acordo com Augusto Mariotto Kater, vice-presidente da ANL, as livrarias apontaram o campeão da lista como um dos melhores propulsores do bom desempenho das lojas nos últimos anos. (ANL, 2011)

Outro fator que contribuiu para a autonomia do mercado é o que tange aos riscos de empreendimentos. Megalançamentos como os da série *Harry Potter* reduzem os riscos do mercado, aumentando exponencialmente a geração de lucros, através dos licenciamentos. Por esse motivo obras estrangeiras são incluídas nos números de vendas do mercado editorial infantil brasileiro e possibilitam uma série de lucros às editoras em direitos autorais.

Logo de saída, podemos nos perguntar sobre o motivo de uma autora estrangeira constar como exemplo para o momento atual do mercado editorial infantil brasileiro, mas nossas considerações sobre sua validade parecem ter sido expostas acima e não tornaremos a justificar o uso. As exigências de um mercado global são a indicação de que nossos argumentos têm sustentação e dissipam esse questionamento.

Empresas como a Disney Company dão a dimensão do que estamos afirmando. A corporação tornou-se um poderoso império econômico e político, o que pode ser visto no registro dos seus lucros e no seu crescente alcance cultural corporativo. Por exemplo, em 1994, a Disney Company faturou aproximadamente US\$ 5 bilhões nas bilheterias, US\$ 3,5 bilhões nos seus parques temáticos e perto de US\$ 2 bilhões nos produtos Disney. Além disso, no verão de 1995, a Walt Disney Company fez o maior negócio da indústria de mídia americana, investindo US\$ 19 bilhões para adquirir a Capital Cities/ABC (GIROUX, *apud* STEINBERG; KINCHELOE, 2004, p.107).

Portanto, extrapolando o âmbito da literatura infantil, as empresas que se ligam ao gênero investem nas imagens da literatura como um produto, assim como os demais, a ser explorado e gerar lucro. A seleção de itens da cultura de massa, como os produtos Disney, para expressar vínculos com a literatura infantil é válida e contribui para compreendermos melhor o estado atual das letras da infância.

Porém, o aspecto enfatizado nesta breve apresentação não representa (nem poderia) toda a significação da literatura infantil contemporânea. Ele é apenas uma das diversas facetas que nosso objeto de estudo assumiu ao se inserir no mercado literário como um produto passível de comercialização eficiente e sistemática. Mas ainda assim, optamos por fazer essa leitura por acreditarmos que seu caráter de produto tem influenciado de maneira decisiva na sua própria confecção como objeto de arte.

Na esteira dessa crítica que afirma que o mercado interfere na literatura tanto em relação ao seu consumo como no que diz respeito a sua produção, Monteiro apresenta uma reflexão, seguida de uma indagação:

[...] achamos a classificação [de literatura infantil] sintomática de uma possível tendência à valorização de critérios externos ao texto, como a delimitação do público-alvo, em detrimento de critérios internos [...]. Seria o mercado ditando a “classificação da literatura”? (MONTEIRO, 2007, p. 16)

Sob essa perspectiva, o mercado se abre de modo sistematizado e bastante eficaz, propondo uma produção que, para não oferecer riscos, não costuma ousar esteticamente no gênero. A saída para tal embargo de criação se dá pelas editoras de médio e pequeno porte, que por não estarem tão inseridas no grande fluxo do mercado editorial infantil, acabam assumindo certos riscos financeiros com os quais podem arcar.

Segundo a autorregulação desse mercado de cultura infantil de consumo, as produções literárias para jovens promovidas pela editoração seguem um padrão já formatado e de sucesso, com conflitos apresentados em baixa complexidade e com soluções aprovadas pelo senso comum e não questionador. Contra isso, o próprio PCN alerta:

A visão do que seja um texto adequado ao leitor iniciante transbordou os limites da escola e influenciou até na produção editorial. A possibilidade de se divertir com alguns dos textos da chamada literatura infantil ou infanto-juvenil, de se comover com eles, de fruí-los esteticamente é limitada. Por trás da boa intenção de promover a aproximação entre alunos e textos, há um equívoco de origem. Tenta-se aproximar os textos, simplificando-os aos alunos, no lugar de aproximar os alunos a textos de qualidade. (PCN, 1998, p. 25)

A literatura infantil de qualidade<sup>55</sup> não é tão propagada nos meios de comunicação, pois ela, geralmente, trabalha com novos horizontes de expectativa, o que retira o leitor de sua zona de conforto e demanda certo risco por parte do mercado – este seria um perigo a mais para um segmento já arriscado e mais dispendioso em sua produção. Onde essa literatura infantil de qualidade tem mais espaço é nas editoras menores. São editoras que ousam mais, mas em compensação não têm tanta verba para investir em publicidade.

<sup>55</sup> Para uma teorização sobre os critérios de “qualidade” na literatura infantil, cf. MONTEIRO, 2007.

Pelas reflexões e pelos dados expostos, chegamos à conclusão de que o percurso trilhado pelo mercado, no seu período de desenvolvimento e transição, segue rumo a uma sistematização cada vez mais aprimorada, principalmente em virtude de sua capacidade de sustento e de articulação com a escola, tanto no âmbito privado quanto no público. Esse pensamento está em consonância com a tendência dos mercados de ficarem mais independentes das flutuações políticas dos estados, estando num ritmo próprio que lhes propicia evitar riscos drásticos e investir em empreendimentos nos moldes das grandes corporações que tomam conta da economia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diligenciamos apoiar nosso estudo em uma concepção metodológica que acompanhasse as mudanças do nosso objeto de estudo, a Literatura. O caráter mutável da arte e suas fronteiras inconstantes problematizam mais ainda a edificação de uma teoria eficaz e abrangente, pois se o objeto de estudo é metamórfico, será que uma teoria estanque ou que não prevê alterações nele daria conta de contemplá-lo? Por estas e outras razões, acreditamos que a Teoria Literária é imprescindível para os estudos de literatura, para a compreensão do objeto literário, e que, portanto, devemos discuti-la, analisá-la. Assim como não há teoria analítica sem o objeto de estudo, também o objeto sem a teoria esbarra somente no óbvio.

Partindo desse pensamento, planejamos, com este trabalho, mostrar perfis de infância através de uma história do mercado editorial infantil brasileiro, desde o momento de sua formação até o fim do milênio, permeando essa história com concepções de infância surgidas em (ou a partir de) obras de cada época e com perfis concebidos pelo próprio mercado editorial.

Sabemos que os pontos que elegemos para discorrer não são os únicos para apoiarmos uma argumentação. Temos consciência da importância de elementos de ordem cultural e subjetiva que fazem parte da história que tentamos contar e que acabam ficando fora dos estudos. Por isso, não pretendemos contar *a* História do mercado editorial infantil brasileiro, mas somente *uma* história dele e assim, optamos por delinear perfis de infância, de acordo com a nossa proposta inicial.

Todo mercado necessita, para se caracterizar como tal, de produtores, produtos e consumidores em nível sistemático, atingindo escalas de produção e consumo que possibilitem seu sustento dependendo o mínimo possível de outros fatores.

Assim, como não havia público consumidor (leitores infantis), em termos mercadológicos, no início da literatura infantil brasileira, não podíamos falar em mercado propriamente dito, até por volta de 1940. A partir disso, apesar de haver um número de leitores em crescimento, não existia o modo de produção sistematizado.

Quando, dos anos 1940 aos 1960, pensamos na circulação da literatura infantil em nível operacional sistematizado, acreditamos que houve, efetivamente, um mercado editorial infantil brasileiro implementado, com editoras (modo de produção e meio de circulação), produtores (autores de literatura infantil) e consumidores (leitores mirins) formando um sistema literário nas concepções de mercado – muito embora, até hoje, o segmento esteja atrelado à indústria editorial como um todo. Depois disso, vimos a otimização desse sistema

caminhando para a autonomia relativa em relação ao Estado (comprador maior e plataforma de sustento do mercado editorial infantil brasileiro) e também a profissionalização do setor, o que implica e incorpora as mudanças da contemporaneidade, tanto no plano da produção como no do consumo dos objetos e dos signos.

No momento de formação do segmento editorial infantil brasileiro, a perspectiva de produção era, se não totalmente, majoritariamente voltada às demandas da escola, que, junto ao Estado, encomendava os pedidos que norteavam a confecção do livro.

Após a gestação do mercado e sua implementação efetiva, no período de desenvolvimento e transição, de 1970 até a década de 1990, apesar de o governo ainda ser o principal comprador de livros de literatura infantil, as aquisições de livros didáticos nas escolas particulares e dos livros infantis como um todo mantiveram o setor aquecido, funcionando como apoio até à atualidade. Paralelamente, os subsídios fiscais e as políticas públicas atuavam de modo a estabilizar o setor como uma realidade e uma potência econômica. Diversos programas de incentivo à leitura surgiram nessa época, que teve como ápice os anos 80 – época de escritores profissionais de literatura infantil. Daí em diante, o caminho do mercado editorial infantil seguiu os preceitos da economia em direção à autonomia relativa na qual se encontra hoje em dia. Isso repercute decisivamente no modo de produção, que além de atender aos pedidos do governo, ainda dá conta da oferta para as escolas privadas e o consumidor em geral.

A esses momentos relativos ao mercado, podemos relacionar certos perfis de infância e de leitores. Primeiramente, uma infância passiva, discreta e pouco discutida, não se destacando muito como preocupação do Estado. Conseqüentemente, o leitor mirim era também passivo e escasso, obediente à conduta beletrista que orientava a literatura infantil de então.

Em um segundo momento, temos uma criança que despontava como projeto político, demandando uma atenção antes não investida pelos órgãos públicos, o que deu origem a um leitor que surgia amparado pela preocupação didática da pedagogia e da psicologia infantil. Com a formação do mercado editorial, passa-se a ver essa criança sob um perfil bem definido e atrelado à escola: o leitor, conseqüentemente, vinha do meio escolar, constituindo-se como leitor a partir do que lhe era oferecido nas escolas e legitimado pelos cânones autorizados: o mercado via o leitor como aluno.

No terceiro momento, o mercado deixa de ter a perspectiva da criança como mera leitora, agregando à nova visão a ideia definitiva do infante como consumidor de objetos e de signos. Neste momento, a própria literatura incorpora, muitas vezes, esse olhar sobre a

criança, investindo em uma roupagem que explora o leitor como potencial comprador das imagens derivadas da literatura. Curiosamente, esta perspectiva de infância remonta o início do século XX, e vemos que esse novo modo de encarar o ser infantil não é tão novo assim, pelo menos no que concerne à ideia de que a infância saudável é a contestadora, pois demonstramos que essa representação da criança tem sua personificação desde Monteiro Lobato, com sua boneca de pano, Emília. Talvez o grande diferencial da infância contemporânea esteja centrado na capacidade de acesso à informação, à tecnologia e ao consumo. Ferramentas como a internet trazem uma gama de possibilidades de inserção ativa por parte das crianças, coisa antes não viabilizada pelos outros meios de comunicação.

O que podemos deduzir sobre os perfis de infância discutidos a partir das obras neste trabalho é que existe uma relação muito estreita entre eles. Tanto na obra de Lobato quanto na de Clarice e na de Ziraldo, o enriquecimento estético se dá de maneira intimamente ligada à valorização da criança como ser agente no mundo. Já por parte do mercado, pouca coisa mudou do momento de desenvolvimento e transição para os dias de hoje. A grande virada se deu quando o setor editorial deixou de ver a criança e o leitor como aluno e passou a vê-lo como consumidor, ainda que secundário.

O papel ativo e questionador que vemos nas personagens infantis dos três escritores revela uma visão de infância que se identifica com o pensamento intelectual acadêmico preponderante nas diferentes áreas das ciências humanas. Talvez esse seja um dos aspectos para explicar o porquê de tais autores motivarem tantos trabalhos científicos atualmente, dos quais o nosso pretendeu não só aumentar em número, mas contribuir com algum entendimento pertinente sobre a infância discutida na literatura.

Em relação à propaganda, o segmento editorial infantil continua sem explorar os grandes meios de comunicação de massa, pois ainda acredita-se que a relação entre custo e benefício não é favorável nesse tipo de empreendimento. A publicidade continua forte nas escolas e nas próprias livrarias, representando estratégias de *marketing* localizadas em nichos específicos. As tiragens de livros infantis, quando situadas fora do contexto da aquisição por parte do Estado, ainda são baixas demais para viabilizar o investimento em mídias como a televisão, por exemplo, onde a propaganda é mais onerosa.

Se formos abordar a contemporaneidade, devemos considerar que o perfil do consumidor de livros mudou com o desenvolvimento da internet, com o acesso à classe média, a banda larga, o aumento na segurança das compras, os *sites* de busca, os prazos de entrega. Ainda há que se levar em conta o mercado de livros usados, este se propaga a passos largos em uma tentativa de driblar os altos preços que o mercado impõe. À maneira do que

vem acontecendo com outros mercados como o fonográfico e o cinematográfico, o livreiro tenta manter-se atento e criar estratégias que favoreçam o percurso, da editora ao leitor, com o menor número de atravessadores possível, com o intuito de fazer baixar a margem que é repassada ao consumidor no preço final do livro.

No que tange ao espaço de venda, houve reformulações tentando alcançar um novo modelo de consumidor. Isso se reflete nas decisões de melhorias nas lojas, na criação de um espaço específico para o segmento. Atualmente, observamos livrarias com recreação, brinquedos, ambientes estilizados conforme uma identidade infantil. Há, nestes locais, contações de histórias, livros para colorir, para desenhar, livros interativos em suportes eletrônicos e outros atrativos mais que fazem com que a criança se sinta bem servida e adaptada a eles. Segundo os livreiros, os resultados das mudanças são positivos e acompanharam as tendências das livrarias do exterior, onde o crescimento das vendas pôde ser associado à nova configuração dos ambientes para crianças nas livrarias.

O caráter de sedução das livrarias como espaço de interação para o consumidor é decisivo. Segundo entrevista de Luiz Braz, autor e editor, mais da metade das compras de livros são decididas no ambiente do ato final do comércio, a compra. E boa parte dos consumidores que já chegam com um título definido acaba por adquirir outro(s) ao ser seduzido na livraria (BRITTO, 2007, p. 56). Há, ainda, as disputas por exposição nas prateleiras, que demandam um investimento a mais por parte das editoras, assim as pequenas editoras geralmente não têm muita visibilidade nas estantes.

Para uma melhor compreensão sobre as produções escritas infantis, partilhamos da ideia da adoção da cultura de massa como *corpus* de trabalho na literatura, problema que cresce quando vemos sustentáculos do sistema como a família e a escola, apoiando a utilização de tal indústria para difundir valores corporativistas de consumo. Compactuamos com a visão de Frederic Jameson diante da cultura do “capitalismo tardio”, configurada na inserção final do bem de consumo na cultura.

Harry Potter, por exemplo, como cultura de massa e literatura, possui suas limitações e possibilidades. Há, hoje em dia, uma forte ligação entre uma hipermídia e o mercado livreiro. Esse quadro traz a questão do caminho da defasagem de alguns dos valores que antes revestiam o objeto literário, a saber, o valor de uso, o de troca e o do próprio signo fetichizado. A prova dessa transcendência é que o prolongamento não-literário do objeto literário ultrapassa a razão de ser da criação literária e reveste-a de um esgotamento de si mesma pela proliferação desenfreada de sua própria permanência onipresente.

Isso quer dizer que o que acontece com obras como as da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, já é reflexo do valor fractal gerado pela atual conjuntura pós-moderna, em que possuir camisetas, bonés, tênis, cadernos, lápis, assistir aos filmes ou mesmo ter os livros da série mantém pouca ou nenhuma ligação com o motivo inicial da literatura: a fruição estética. Esse sentido original já está desligado pela superabundância multidirecional irradiada na ubiquidade dispersiva dos signos literários e seus valores.

Cuidadosamente orquestrada pela mídia, a série lançada por J. K. Rowling é uma lição de profissionalismo do hoje tão sofisticado sistema pelo qual circula a literatura infantil. Da identidade da autora cuidadosamente esculpida ao suspense marqueteiro do lançamento de cada volume, do latinório macarrônico às discussões sobre acertos e desacertos éticos e pedagógicos da história, tudo é... literatura! (LAJOLO, 2007, p. 11).

É literatura, mas é literatura fractal, que se dissemina indefinidamente com seus valores auto-reproduzidos infinitamente. Aqui ainda não entram quesitos avaliativos, já que a profusão de valores não nos dá referência alguma para um julgamento. É apenas uma constatação dos fatos, mera exposição que não pretende nem mesmo entrar no princípio de imanência da obra em questão. Apenas mencionaremos que a própria obra de Rowling, ratifica o que aqui foi dito – já que é também um reflexo de um sistema simbólico compartilhado pela autora não poderia negar indícios da cultura que o produziu.

Na saga de Rowling, a vassoura é uma das principais estrelas do mundo mágico. O contexto da Idade Média, do tempo das bruxas perseguidas pela Inquisição, surge atualizado pela linguagem da sociedade de consumo de massas: a vassoura ganha inovações tecnológicas a cada ano, como os automóveis e os aparelhos de televisão; ganha também preços mirabolantes e vira objeto de desejo de crianças e adultos. Para o prosaico objeto, Rowling inventa um catálogo de inovações; existem até agora a antiga versão da Shooting Star, o modelo utilizado pelo amigo pobre de Harry, Rony, capaz de ser ultrapassado no vôo até por borboletas; a Cleansweep Sevens, um pouco menos lenta, utilizada pelo time de Corvinal; o modelo Nimbus 2000, a primeira vassoura adquirida pelo herói, com que ele estréia no jogo de quadribol aos 11 anos; a Nimbus 2001, com a qual o inimigo Malfoy tenta ser mais rápido do que Harry, e o fantástico exemplar da Firebolt, presente de Natal, anônimo, que se supunha enfeitado e perigoso, mas que, ao final, revela-se um regalo de Sirius, o padrinho foragido, no livro *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. (GUTKOSKI, 2005, p. 80)

Diferentemente das obras que alcançam a universalidade do humano pela complexidade da composição em seus diversos recursos contedústicos e formais, em *Harry Potter*, a “universalidade” se dá pela ausência de territorialidade decorrente do movimento de desterritorialização das culturas locais e pela identificação com a cultura de consumo mundializada, “familiaridade que se realiza no anonimato de uma civilização que minou as

raízes geográficas dos homens e das coisas” (ORTIZ, 2003, p. 108), com a qual a “criança global” sente-se à vontade em qualquer lugar do mundo<sup>56</sup>.

Possuir os livros como *Harry Potter*, por exemplo, vem a ser um símbolo necessário ao jovem por fornecer um campo comum de discussão com as outras crianças, assim como ter o brinquedo do personagem principal, de seus amigos, as pistas de corrida, toalhas, colchas de cama, cama, mesa, cadeira, chaveiros, lanches, lancheiras, roupas, tênis, *ad infinitum*, gerando uma zona de conforto para quem os possui.

A preciosa paz inicial em torno de *Harry Potter* foi irrevogavelmente quebrada pelo clique do comércio eletrônico e pelo som das caixas registradoras. Agora Harry é uma marca. Não só temos os filmes, mas também produtos escolares, brinquedos e alimentos do Harry. Como resultado, os fãs dos livros renunciam não só ao dinheiro, mas também a um pedaço de si próprios para a Time Warner, detentora dos direitos de licenciamento. As imagens que vemos nas telas não são as nossas. [...] Orçamentos de produção com mais de seis dígitos garantem muitos efeitos especiais bem-feitos e nada é deixado para a imaginação dos espectadores. (LINN, 2006, p. 91)

Dessa forma vemos o modo como a indústria cultural liga a estrutura socioeconômica com a psíquica. Crianças tornam-se indivíduos possessivos, no ato de colecionar, consumir os produtos de seus afetos, tão essenciais para a perpetuação do capitalismo. Muensterberger (1994) liga o ato de colecionar a um comportamento de fixação da fase anal. Benjamin (2002) considera que a propriedade é o mais íntimo tipo de relacionamento que as pessoas podem ter com os objetos, não que elas venham a viver neles, eles é que vivem nelas.

Nesse sentido, talvez, em parte, Neil Postman tenha razão quanto a um futuro desaparecimento da infância. Não utilizaríamos a mesma visão, por a acharmos um tanto exagerada ao desconsiderar os avanços acumulados no sentido da elaboração de um entendimento sobre as peculiaridades da infância. Porém, entendemos que existe certa tendência contemporânea, ao tratar da perspectiva da criança como consumidor, em diluir as fronteiras, cada vez menos delimitadas, entre as idades da vida. Deste modo, voltar a ter uma indiferenciação entre criança e adultos pode ser maravilhoso ou catastrófico. De um lado, reafirmar essa cisão poderia implicar a separação do próprio homem de uma parte de si, sua parte infante, insinuando que o homem é completo quando deixa de ser criança incompleta. De outro, deixar de considerar a infância como uma fase singular pode acarretar uma exposição excessiva das crianças aos riscos desnecessários com os quais a sociedade contemporânea lida sem obter grandes sucessos, além de perigos ainda não mensurados por

<sup>56</sup> A exemplo do estudo mencionado anteriormente, “Shakespeare na selva”, uma pesquisa interessante seria analisar a receptividade de *Harry Potter* por sociedades não tão enraizadas na cultura de consumo.

estudos conclusivos, como o fato de a imaginação infantil ser minada pela contemplação massiva de produtos audiovisuais, a questão do brincar já dado e automatizado que tolhe a inventividade, a capacidade de elaborar soluções diante de problemas e outros mais.

Talvez essa “infância perdida” que nosso trabalho pode ter sugerido não esteja tão perdida assim, pois a necessidade de interação, de contato direto, da vivência da rua que a geração anterior sentia não seja necessariamente uma falta para a geração atual. O modo infanto-juvenil contemporâneo de estar-no-mundo difere do da geração passada e uma possível lacuna deixada com o abandono de práticas e brincadeiras em grupo anteriores talvez já tenham sido harmonizadas, naturalizadas. Só existe uma saudade do que já se possuiu, e a falta “daquilo que poderia ter sido e que não foi” está mais adequada à poesia do que ao tipo de sociabilização que vivenciamos hoje em dia. Se a atual geração tivesse esses costumes e fosse impedida de exercê-los, aí sim seria um problema sentido imediatamente. Mas como ela nunca teve e não sabe o que significa tê-los, não pode sentir essa falta.

O que podemos especular são as repercussões dessa falta e as implicações que um novo modelo causará, mas só poderão ser sentidas efetivamente a médio e longo prazo. Por ora, fiquemos com a nostalgia e com a expectativa de que as gerações futuras não sejam caracterizadas como as gerações “das vidas que poderiam ter sido e que não foram”, as vidas virtuais.

O perfil de leitor com o qual o mercado livreiro vem lidando no século XXI segue os mesmos índices desanimadores que ornavam os estudos do mercado de 1990. Além de não existirem muitas pesquisas indicando quem é esse leitor infanto-juvenil (as que há são desenvolvidas pelo próprio mercado, que tem incentivado, desde sempre, estudos nesse formato), as que traçam algum perfil de leitura, como a Retrato da Leitura no Brasil, da CBL, 2000, informam que esse público é minoritário.

<b>Dados do comprador de livros no Brasil</b>	
<b>Idade</b>	60% têm mais de 30 anos.
<b>Localização</b>	53% moram na região Sudeste.
<b>Escolaridade</b>	38% cursam ou possuem Ensino Médio. 28 % cursam ou possuem Ensino Superior.
<b>Classe Econômica</b>	36% são da classe B 33% são da classe C 17% são da classe A 14% são da classe D/E

(Fonte: CBL, 2000)

Hoje, igualmente aos períodos de formação e de desenvolvimento e transição, o mercado continua inserido no contexto político. Portanto, para que não haja ilusões na mudança do cenário da leitura brasileira, é preciso analisar as políticas públicas que têm sido aplicadas no campo da educação. Porém, este não foi o intuito do nosso trabalho, e se fizemos digressões acerca delas a partir da perspectiva mercadológica ou expondo fatos e contextos políticos, foi porque acreditamos que era relevante para nossas argumentações fazer certos apontamentos.

É curioso notar as dificuldades encontradas por Tatiana Monteiro (2007), ao tentar ter acesso ao relatório elaborado pela FNLIJ para o Ministério da Educação (MEC), no ano de 1999, quando da licitação de produção de livros ao Estado. A FNLIJ foi a

instituição contratada pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), para selecionar os títulos de literatura infantil (106, ao total) que comporiam o acervo de 36.000 escolas públicas do primeiro segmento do ensino fundamental, no ano de 1999, dentro do Programa Nacional de Biblioteca da Escola (PNBE) (MONTEIRO, 2007, p. 43)

Sem tentar insinuar meandros obscuros que possam permear tais processos de licitação, sabemos que as editoras se esforçam sobremaneira em concorrências desse tipo e que existe muito dinheiro em jogo. Desta forma, o que puder ser feito pelo mercado para escamotear vantagens que ele venha a obter através de posturas duvidosas, será lançado sob a forma de pesquisas que neutralizem tais ações.

O que queremos dizer é que se pensarmos a literatura infantil e suas relações com o mercado editorial, obrigatoriamente, teremos que pensar em medidas reguladoras para o setor e suas demais instâncias, como o *marketing* ou a maneira que a arte literária é ensinada na escola, por exemplo. Da mesma forma, deve-se repensar o modo de mediação entre a criança e as mensagens das narrativas, o que implica uma cadeia de medidas que vão do âmbito político até o acadêmico, ou seja, é uma situação hipotética utópica, pois enquanto durar a lógica da cultura de consumo, haverá mensagens e signos capitalizando pessoas.

Para encerrarmos nossas considerações finais, chamamos a atenção para a necessidade de mais estudos sobre a temática central do nosso trabalho, no qual percebemos que a relação entre literatura infantil e mercado editorial tem interferido de forma contumaz na leitura dos mais jovens, chegando a manipular o currículo escolar em função de interesses suspeitos, muitas vezes sob a alegação e o estandarte de termos como “educacional”, “educativo”, “pedagógico”, “didático”. Da mesma forma, com o domínio da hipermídia e da cultura de consumo sobre a produção de desejos da infância e da juventude (e dos adultos idem), observamos o afunilamento das escolhas que podem ser feitas pelos mais novos, pois o

sofisma sob a legenda que afirma que há muito mais opções de escolhas para os mais jovens do que antigamente, esconde uma verdade que o mercado dificilmente revela: que é esta mesma sensação de liberdade que permite à ideologia aprisioná-los no consumo, e que em meio a uma opção qualitativamente relevante há uma proporção muito maior de opções de má qualidade reforçando os preceitos do consumo.

Desta forma, vemos que o poder de sedução da publicidade é gigantesco se comparado ao de uma educação que se oponha aos seus valores de consumo. Os apelos com que o mercado cerca as crianças estão em todo lugar, fazendo com que o controle escape ao alcance dos pais. Porém, dentre alternativas que podem colaborar para salvaguardar a infância contra essa cultura de efemeridade dos desejos ou pelo menos para prepará-la contra os seus perigos, acreditamos que, ao lado de uma boa formação familiar, a literatura infantil recomendada por especialistas em literatura deveria ser utilizada para favorecer a formação do senso crítico, este, a nosso ver, seria o melhor antídoto contra os feitiços da cultura de consumo.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA DE CLARICE LISPECTOR:

- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- \_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. Ilustrações de Carlos Scliar. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura**. Ilustrações de Gian Calvi. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- \_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- \_\_\_\_\_. **O mistério do coelho pensante** (uma estória policial para crianças). Ilustrações de Leila Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- \_\_\_\_\_. **Quase de verdade**. Ilustrações de Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

### BIBLIOGRAFIA DE MONTEIRO LOBATO:

- LOBATO, José Bento Monteiro. **A Chave do Tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Histórias de tia Nastácia**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1957.
- \_\_\_\_\_. **Memórias da Emília**. São Paulo: Nacional, 1936.
- \_\_\_\_\_. **Negrinha**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Obra infantil completa**. São Paulo: Brasiliense, [19--], 4v.
- \_\_\_\_\_. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. **Viagem ao céu e O sacy**. São Paulo: Brasiliense, 1957.

### BIBLIOGRAFIA DE ZIRALDO:

- PINTO, Ziraldo Alves. **Além do rio**. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

- \_\_\_\_\_. **A turma do Pererê**. Rio de Janeiro: Primo, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Flicts**. 23. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O Menino Maluquinho**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- \_\_\_\_\_. **O Menino Quadrado**. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O planeta lilás**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

- A PEQUENA Sereia. Direção: Ron Clements; John Musker. Produção: John Musker; Howard Ashman. Burbank: Walt Disney Pictures; Silver Screen Partners, 1989, 1 DVD (85 min).
- CARROS. Direção: John Lasseter; Joe Ranft. Produção: Darla K. Anderson. Emeryville: Pixar Animation Studios, 2006. 2 DVD (116 min)
- DOC.com: crescendo online, 2008.
- MUNDO. Doc, ep.262, 2010.
- O REI leão. Direção: Roger Allers; Rob Minkoff. Burbank: Walt Disney Pictures, 1994. 2 DVD (89 min).
- POCAHONTAS. Direção: Mike Gabriel; Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Burbank: Walt Disney Pictures, 1995. 1 DVD (81 min).

### BIBLIOGRAFIA GERAL:

- ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6029:2002. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.
- ABRAMOVICH, Fanny. Literatura Infantil. **Gostosuras e Bobices**. São Paulo: Editora Scipione, 1995.
- ADORNO, Theodor. A televisão e os padrões da cultura de massa. *In*: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning. **Cultura de massa**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 546-562.
- \_\_\_\_\_. “A indústria cultural”. Tradução de Amélia Cohn. *In*: COHN, Gabriel (org.). Comunicação e indústria cultural. 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. Tradução de Walter Jose Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Posições 2**. Tradução de Manoel Barros da Motta, Maria Laura Viveiros de Castro e Rita Lima. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **A querela do humanismo II**. Tradução de Laurent de Saes. Crítica marxista, São Paulo, n 14, abr. 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

\_\_\_\_\_; PINTO, Ziraldo Alves. **O pipoqueiro da esquina**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AZEVEDO, Carmen Lúcia; CAMARGOS, Márcia; SACCHETTA, Vladimir. **Monteiro Lobato, furacão na Botocúndia**. São Paulo: SENAC, 1997.

BADIOU, Alain; ALTHUSSER, Louis. **Materialismo histórico e materialismo dialético**. Tradução de Elisabete A. Pereira dos Santos. 2. ed. São Paulo: Global, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. A biblioteca imaginária ou o cânone na história da literatura brasileira. *In*:\_\_\_\_\_. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 13-58.

BARRETO, Lima. A Nova Califórnia. *In*: VILACHÃ, Francisco S. **Literatura brasileira em quadrinhos**. *S.l.*: Scansgeo, [200-?].

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. *In*:\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. “Lição”. *In*: **Ensaio Críticos**. Tradução de Antônio Massano, Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. **A transparência do mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 10. ed. Campinas: Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. Significação da Publicidade. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Bauman sobre Bauman**: diálogos com Keith Tester. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. **Globalização: as conseqüências humanas.** Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Vida a crédito: conversas com Citlali Rovirosa-Madrado.** Tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Reflexão sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34: Duas cidades, 2002.

BLOCK, Alan A. Lendo revistas infantis: cultura infantil e cultura popular. *In*: STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. (org.). **Cultura infantil: a construção corporativa da infância.** Tradução de Jorge Eduardo Japiassú Bricio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

BOHANNAN, Laura. **Shakespeare na selva.** Tradução de Lilian Valle. *Natural History*, v. 75, 1996. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/93437688/Bohannan>> Acesso em: ago. 2010.

BORGART, Leo. As histórias em quadrinhos e seus leitores adultos. *In* ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (orgs.). **Cultura de massa.** Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 223-234.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções** Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. *In*: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica.** São Paulo: Duas Cidades: Editora 34. 2003. p. 461-479.

BOTO, Carlota. O desencatamento da criança: entre a Renascença e o Século das Luzes. *In*: FREITAS, Marcos Cezar; KUHLMANN JUNIOR, Moisés (orgs.). **Os intelectuais na história da infância.** São Paulo: Cortez, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Poder simbólico.** Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

\_\_\_\_\_; PASSERON, Jean-Calude. **A reprodução: Elementos para uma teoria do ensino.** Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental – língua portuguesa. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental/MEC, 1998.

BRITTO, Lidiane Campos. **A comunicação e o mercado editorial infantil brasileiro na década de 1990.** 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007. Disponível em: < [http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=760](http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=760)> Acesso em: mar. 2010.

- CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. Retrato da leitura no Brasil. 2000. São Paulo: 2000.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril, 1983.
- CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Márcia Feriotti Meira. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- CARVALHO, Nelly de. **Publicidade: a linguagem da sedução**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CASCUDO, Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski *et al.* In: TOLEDO, Dionísio de (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Moritz Kon, Marisa Levy e Belinda Piltcher Haber. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CIENTEFICO. Salvador, Ano I, v I, jan-jul, 2002. Disponível em: <<http://www.frb.br/ciente/Textos%20CienteFico%202002.1/Produ%20E7%20do%20Corpo%20Discente/Segundo%20Semestre%20-%20Semin%20E1rios%20Integrados%20II/Nietzsche%20-%20Aurora/Aurora.pdf>> Acesso em: fev. 2009.
- CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A Literatura Infantil**. São Paulo/Brasília: Edições Quíron/INL/MEC, 1981
- COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CORTINA, Arnaldo. História da leitura no Brasil: 1960 – 2000. In: **Estudos Lingüísticos**, 35, 2006. Araraquara: Faculdade de Ciências Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) p. 369-378. Disponível em: <[https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:F6nA9kGpvtYJ:www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/178.pdf+hist%C3%B3ria+da+leitura+no+brasil&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiYNABuELAmDnNcJr\\_WcLi0Nwfk84f3WX1qwyEf8HZbfJG-pkgUVdLS0yRjEOQ4fLNstBRThWB8CcGjbJ7ytIO7EouyPAF2Xxa2zaT9YUB9J4o3BxasufbntJnYw1I9evm2rkLW7&sig=AHIEtbSFIS9HtbWbZIBmMJ2E7-rfNrAwiA](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:F6nA9kGpvtYJ:www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/178.pdf+hist%C3%B3ria+da+leitura+no+brasil&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiYNABuELAmDnNcJr_WcLi0Nwfk84f3WX1qwyEf8HZbfJG-pkgUVdLS0yRjEOQ4fLNstBRThWB8CcGjbJ7ytIO7EouyPAF2Xxa2zaT9YUB9J4o3BxasufbntJnYw1I9evm2rkLW7&sig=AHIEtbSFIS9HtbWbZIBmMJ2E7-rfNrAwiA)> Acesso em abr. 2010.

COSTA E SILVA, Alberto da. **A enxada e a lança**: a África antes dos portugueses. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

COUTINHO, Fernanda. “Clarice e a infância jamais perdida”. *In*: \_\_\_\_\_; MORAES, Vera. **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento e 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p 123-141.

DARNTON, Robert. História da leitura. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DEFOE, Daniel. **As aventuras de Robinson Crusóé**. Tradução de Albino Poli Júnior. Porto Alegre: L&PM, 1996.

DEL PRIORE, Mary. O cotidiano da criança livre no Brasil entre a Colônia e o Império. *In*: \_\_\_\_\_ (org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

DINIS, Nilson. **Perto do coração criança**: imagens da infância em Clarice Lispector. Londrina: Eduel, 2006.

DOCTOROW, Lawrence Edgar. **O livro de Daniel**. Tradução de Áurea Weissenberg. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: uma introdução. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE. Lei nº 8.068, de 13/7/1990 e legislação relacionada. São Paulo, Cortez, 1991.

ESTATUTO DO IDOSO. LEI nº 10.741, de 01/10/2003 e legislação correlata. 5. ed. Brasília: Edições Câmara, 2010.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de Consumo e Pós-Modernismo**. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classe**. São Paulo: Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? *In*: **Ditos e escritos III**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREADMAN, Richard, MILLER Seumas. **Re-pensando a teoria**: uma crítica da teoria literária contemporânea. Tradução de Agnaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FREUD, Sigmund. **A dissolução do complexo de Édipo**. In: **Obras Psicológicas Completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIX, p. 215-226.

\_\_\_\_\_. **Além do princípio de prazer**. In: **Obras psicológicas completas**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL (Org.). **Nos caminhos da literatura**. São Paulo: Petrópolis, 2008.

GADE, Christiane. **Psicologia do Consumidor e da Publicidade**. São Paulo: EPU, 1980.

GAIMAN, Neil. **Sandman**. n. 9 e 10. Nova Iorque: Vertigo, 1988.

GLOBO. Venda de livros infanto-juvenis cresce e segmento ganha destaque no país. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoeducacao/noticia/2011/05/venda-de-livros-infanto-juvenis-cresce-e-segmento-ganha-destaque-no-pais.html>> Acesso em: ago. 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werther**. Tradução de Galeão Coutinho. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

GONÇALO JUNIOR. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUTKOSKI, Cris. Do pó de pirlimpimpim ao pó de flu: transportes para a fantasia em Monteiro Lobato e J. K. Rowling. In: JACOBY, Sissa; RETTENMAIER, Miguel (Orgs.). **Além da plataforma nove e meia**. Passo Fundo: UPF, 2005. p. 67-90.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia Sá C. Schuback. 2 vols. Petrópolis: Vozes, 2002.

HENN, Ronaldo Cesar. **A pauta e a notícia**: uma abordagem semiótica. Canoas: Ed. ULBRA, 1996.

HOLLINRAKE, Roger. **Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

IANNACE, Ricardo. **A leitura Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

IANNI, Octávio. **Escravidão e racismo**. São Paulo: HUCITEC, 1978.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo demográfico. IBGE, 2000.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007.

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

KOHAN, Walter Omar. O mito pedagógico dos gregos (Platão). A infância escolarizada dos modernos. *In*: \_\_\_\_\_. **Infância entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

KOSHIYAMA, Alice Mitika. **Monteiro Lobato**: intelectual, empresário, editor. São Paulo: Edusp/Com-arte, 2006.

KUHLMANN JUNIOR, Moysés. **Infância e educação infantil**: uma abordagem histórica. Porto Alegre: Mediação, 1998.

LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. *In*: **Presença pedagógica**. Belo Horizonte: Editora Dimensão, v. 4, n. 23 set/out 1998.

\_\_\_\_\_. Harry Potter: enfim ... o fim ! *In*: **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p. 10 - 11, 10 out. 2007.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: história e histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LINN, Susan. **Crianças do consumo**: a infância roubada. Tradução de Cristina Tognelli. São Paulo: Instituto Alana, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.

MACHADO, Ana Maria. **Texturas**: sobre leituras e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

McLUHAN, Marshall. **A propaganda norte-americana**. *In*: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Mannig (orgs.). **Cultura de massa**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 503-511.

MEYERSON, Rolf B. **Pesquisa social na televisão**. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Mannig (orgs.). **Cultura de massa**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 399-411.

MOLNÁR, Ferenc. **Os meninos da rua Paulo**. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MONTEIRO, Tatiana. **Era uma vez... Uma construção discursiva do conceito de qualidade na literatura infantil e juvenil**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: < [http://www.btd.uerj.br/tde\\_arquivos/2/TDE-2008-03-27T085543Z-217/Publico/Tatiana%20Monteiro.pdf](http://www.btd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2008-03-27T085543Z-217/Publico/Tatiana%20Monteiro.pdf)>. Acesso em: mar. 2010.

MORAIS, Josenildo Oliveira de. Literatura infantil: uma arte menor? In: CIELLI - COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1. **Anais...** Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 2010. Disponível em:<<http://www.cielli.com.br/downloads/179.pdf>>. Acesso em: 12 de maio 2011.

MUENSTERBERGER, Werner. **Collecting: an unruly passion, psychological perspectives**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

NICOLA, José de. **Português: ensino médio**. Vol. 1, São Paulo: Scipione, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, [ca 2006].

\_\_\_\_\_. **A genealogia da moral**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, [ca. 2006]

OLIVEIRA, Marta. **Diagnóstico do setor editorial brasileiro 1990-1999**. São Paulo: CBL/SNEL, 1991-2000.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. Da coleção à ficção: o papel afeto-memorialístico do leitor. UFMG, 2008. Disponível em: < <http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/outros-meios/Da%20cole%20E7%E3o%20E0%20fic%20E7%E3o%20o%20papel%20afeto-memorial%20do%20leitor.pdf>> Acesso em: abr. 2010.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

OTÍN, Blanca Cebollero. A transculturação em O outro pé da sereia: uma análise da filosofia do romance de Mia Couto. In: **Revista Crioula**, - Nº 3, maio de 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/03/Dossie%20-%20Blanca%20Cebollero%20Otin.pdf>> Acesso em: 21 de jan. 2012:

PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. **Estudos coligidos**. Tradução: A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PERES, Ana M. Clarck. Literatura infanto-juvenil: para que fazer? *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Nº. 1306, out – 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. *In: \_\_\_\_\_*. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINSKY, Jayme. **A escravidão do Brasil**. São Paulo: Global, 1985.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

PONTES, Julia Duque Estrada. **A Mulher que Não Matou a Criança**: a infância na escrita de Clarice Lispector. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10497@1](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=10497@1)> Acesso em: mar. 2010.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana C. Menescal e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

REIS, Roberto. Cânon. *In: JOBIM, José Luis. Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Vania Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Roberto Carlos. Escrita do eu: crítica e ficção em Silviano Santiago. *In: Darandina* – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF, v. 2 n. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/v2n2/files/2010/02/artigo14a.pdf>> Acesso em: mai. 2011.

\_\_\_\_\_. Olhar Periférico: as personagens deslocadas de Silviano Santiago. *In: Revista Eutomia*. Ano II – Nº 01, Recife, 2009. p. 482-516.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. **O totemismo hoje. O anúncio publicitário**. *In: \_\_\_\_\_*. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROWLING, Joanne K. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. **O falso mentiroso**: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTOS, Milton. “A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo”. *In: \_\_\_\_\_ et alli (orgs). Fim de século e globalização*. São Paulo: Hucitec, 1993.

SANTOS, Suseli Maria Araújo. **Universo ideológico da obra infantil de Ziraldo**. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, 1997.

SARAIVA, Fúlvio de Oliveira. Literatura infantil fractal e mercado editorial: lições contemporâneas. *In: Revista Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 20, 2011. p. 125-134.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. Lisboa: Caminho, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAPOCHNIK, Nelson. Conferência: História da leitura no Brasil. Faculdade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecapublicadevora.blogspot.com.br/2008/07/conferencia-historia-da-leitura-no-brasil.html>> Acesso em: mai. 2010.

SILVA, Maurício. Cultura de mercado: literatura e publicidade no pré-modernismo brasileiro. *In: Revista Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 20, 2011. p. 75-88.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. *In: EVANGELISTA, A. A. M.; BRANDÃO, H. M. B.; MACHADO, M. Z. V. Escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOARES, Gabriela Pellegrino. **A semear horizontes**: leituras literárias na formação da infância, Argentina e Brasil (1915-1954). 2002. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. *In: \_\_\_\_\_*. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 75-84.

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOUZA JÚNIOR, José Ednilson Gomes de. **Propaganda Infantil**: reflexões pós-modernas sobre consumo e mídia. 2007. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Publicidade e Propaganda, Faculdade Estácio de Sá, Campo Grande, 2007.

STEINBERG, Shirley R., KINCHELOE, Joe L. (org.) **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Tradução de George Eduardo Japiassú Bricio. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

TAHAN, Malba. **O homem que calculava**. 52. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TRINDADE, Christiane. **A Influência das Ferramentas de Comunicação sobre o Comportamento de Compra Infantil**. Monografia. São Paulo: USP, 2002.

VEJA. Ensino online cresce nos EUA e abre polêmica. Abr. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/educacao/ensino-online-cresce-nos-eua-e-abre-polemica>> Acesso em: nov. 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.