



Um gênero polêmico: a literatura para crianças e jovens leitores

A controversial genre: literature for children and young readers

Daniela Maria Segabinazi

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba / Brasil
dani.segabinazi@gmail.com

Renata Junqueira de Souza

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Presidente Prudente, São Paulo / Brasil
reclij@gmail.com

Valnikson Viana de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba / Brasil
valnikson18@hotmail.com

Resumo: A literatura infantil e juvenil, desde o princípio, carrega a marca polêmica de ser um gênero pedagógico e estético, o que torna sua discussão sempre necessária. Desse modo, considerando os questionamentos que acompanham o gênero, pretende-se apresentar a produção contemporânea direcionada a crianças e jovens sob o viés estético, explorando obras com formas, temáticas e traços muito plurais, que rompem fronteiras e a hegemonia de gêneros literários clássicos. Nesse sentido, propomos analisar os livros *O diário escondido da Serafina* (2006), de Cristina Porto e Michele Iacocca, e *As cartas de Ronrroso* (2008), de Hiawyn Oram e Sarah Warburton, que evidenciam a mescla de gêneros em publicações totalmente híbridas e, portanto, incorporadas a um movimento artístico de desagregação do discurso narrativo a partir da variedade de formas que se encontram no cruzamento entre projeto gráfico, texto verbal, ilustração e recursos multimídias.

Palavras-chave: literatura infantil; literatura juvenil; gênero; narrativa; hibridismo.

Abstract: Children's and young adult literature, since the beginning, have been controversial for being an aesthetic and pedagogic genre. Thus, a discussion of these features becomes necessary. Having in mind the questions raised by this genre, this paper intends to discuss, from an aesthetic perspective, contemporary productions directed to children and young readers. We will explore works with diverse forms, themes, and traits which break through the boundaries and hegemony of classic literary genres. As such, we purpose to analyze the books *O diário escondido de Serafina* (2006), by Cristina Porto and Michele Iacocca, and *As cartas de Ronroroso* (2008), de Hiawyn Oram and Sarah Warburton, which highlight a hybrid mixture of genres. These works are part of an artistic movement which aim to break down narrative discourses through various forms operating on the crossroads of the graphic project, verbal text, illustration and multimedia resources.

Keywords: children literature; youth literature; genre; narrative; hybridism.

Considerações iniciais

É comum introduzir a discussão sobre a literatura infantil e juvenil (LIJ) a partir da denominação e adjetivação do gênero, indagando sobre sua importância artística e grau de prestígio crítico em detrimento de seu viés pedagógico. Por isso, a tônica inicial deste estudo é reiterar a polêmica que envolve tal tensão, por acompanhar o gênero desde seu surgimento, no século XVIII, e que, na atualidade, continua a demandar debates e estudos a fim de fortalecer o reconhecimento estético das obras literárias direcionadas a crianças e jovens. Da mesma forma, aludindo a Tzvetan Todorov,¹ parece irrelevante insistir na abordagem dos gêneros literários em suas formas fixas, pois é evidente que houve e sempre ocorrerá reconfigurações e novos arranjos que farão alguns gêneros literários desaparecerem e outros surgirem em meio às transformações sociais e culturais da sociedade a qual fazem parte.

De fato, a tendência de menosprezar ou tratar de assuntos e temas tão recorrentes pode, *a priori*, reduzir a relevância de determinado gênero literário. Todavia, insistir nesses dois enfoques realça a necessidade permanente de revisão e atualização da teoria, da crítica e da historiografia, que englobam leituras, leitores e diferentes suportes (produção e recepção) de literatura. Desse modo, pretende-se, aqui,

¹ Cf. TODOROV. *Os gêneros do discurso*.

retomar a problemática do gênero literatura infantil e juvenil e a teoria dos gêneros em suas mutações, dando conta de um panorama que requer a contextualização para compreensão e proposição de estudos e análises de obras contemporâneas, que demonstram e revelam a total consonância da literatura voltada a crianças e jovens com as transgressões, hibridismos e rupturas do sistema literário como um todo.

Sonia S. Khéde² afirma que a singularidade do gênero em questão estaria justamente na sua complexidade histórica e suas variantes ideológicas que se entrecruzam e emergem nos textos. Nesse caso, o momento atual é bastante profícuo, porque a LIJ está em expansão³ e em vias de consolidação desde o *boom* dos anos 1970, alavancando leituras da crítica literária e das pesquisas acadêmicas que, em quantidade e qualidade, têm consagrado o gênero.

Posto isto, tenciona-se abarcar, neste artigo, as novas e antigas fronteiras, os recentes territórios de criação, a plurimedialidade⁴ as transgressões e transformações que convertem impressos em janelas, em hipertextos, em textos multimodais e multimídiais⁵ das mais diversas formas narrativas híbridas que a produção literária para crianças e jovens tem lançado no mercado editorial nas últimas décadas. O objetivo não é contemplar a produção nacional, mas privilegiá-la em sintonia com o movimento mundial, somando-se ao questionamento de Marisa Lajolo e Regina Zilberman: “neste contexto de livros compostos por amalgamas de linguagens, até onde chegam as novas fronteiras que delimitam livros e literatura de seus outros?”⁶

O gênero literatura infantil e juvenil em discussão

O surgimento da literatura infantil e juvenil está associado à história da infância e, por essa razão, desde o princípio, o gênero sempre enfrentou controvérsias entre seu *status* de arte e sua função pedagógica, carregando a tradição de instruir, moralizar e ensinar em tensão com reivindicações de deleite e prazer. Ademais, entende-se a difusão da

² KHÉDE. As polêmicas sobre o gênero, p. 7-16.

³ Cf. SOUZA. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!*

⁴ Cf. LAJOLO; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história.*

⁵ RETTENMAIER. Da oralidade à tela: o caso da literatura infanto-juvenil, p. 116-128.

⁶ LAJOLO; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história.* p. 416.

ideia de constituir um gênero menor, de subliteratura, ao emergir também da relação com a indústria do livro e a cultura de massa. O problema é complexo desde a sua origem, como afirma Sonia S. Khéde:

[...] por implicar o surgimento de uma produção que ser quer literária embora necessite, a todo momento, de estabelecer limites entre a cultura de massa e o folclore; entre o mito e o místico. Gênero que se articula na dinâmica de um novo público e de novas formas de linguagem. E que também enfrenta inúmeros desníveis no relacionamento emissor-receptor.⁷

Nesse caso, constata-se que a LIJ realiza um percurso particular em busca da legitimidade estética. O gênero, historicamente, precisa superar o estigma incorporado aos motivos pedagógicos que lhe imputaram em seu nascedouro. Além disso, a produção literária contemporânea, revestida de outros comportamentos sociais e culturais, de outras formas estéticas e conteúdos provenientes de uma sociedade em transformação, requer cuidado e atenção da crítica literária e das pesquisas acadêmicas, pois o mercado editorial continua desfrutando dos rótulos educacionais, marcados pela disseminação de valores e conteúdos temáticos como sexualidade, direitos humanos, meio ambiente, etc. ou de obras reconhecidas como *best-sellers*.

É compreensível, portanto, a retomada da origem da literatura infantil e juvenil. Reitera-se que a trajetória perfaz um caminho diferente da literatura propriamente dita e isso faz com que a discussão sobre o gênero mantenha-se constante, sobretudo no século XXI, em fase de consolidação, com um número expressivo de títulos que apresentam inovações, rupturas e alargamento das fronteiras entre as manifestações reconhecidamente poética, narrativa e dramática, acentuando a importância do debate entre a vertente que se revela compromissada com a estética e com a emancipação do seu leitor e aquela que se orienta por preceitos e normas do “dever”.

Essa preocupação é recorrente entre estudiosos. Eliane Yunes,⁸ Maria Z. Turchi e Vera M. T. Silva⁹ postulam por uma crítica criteriosa na seleção e na investigação das obras no que tange às configurações

⁷ KHÉDE. As polêmicas sobre o gênero, p. 11.

⁸ Cf. YUNES. A crítica da literatura infantil: coisa de leitor grande.

⁹ TURCHI; SILVA. *Literatura infanto-juvenil*: leituras críticas.

estéticas, reconhecendo o valor artístico e não pragmático e paradidático das produções que circulam atualmente no mercado: “é preciso distinguir a criação inovadora, que busca o efeito estético na linguagem, da imposição do mercado, que visa aos caminhos mais lucrativos do êxito comercial”.¹⁰ Maria Teresa Andruetto complementa as razões do perigo com que a LIJ convive ao submeter-se ao destinatário e ao mercado: “[...] de tudo o que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e de mercado”.¹¹

Assim, o conceito, a criação, a recepção e a circulação da LIJ compreendem a constante revisão e também a reflexão, especialmente porque as mudanças do gênero não se configuram apenas na materialidade, no suporte, na textualidade, na forma e conteúdo, mas porque envolvem concepções de arte, educação, psicologia, sociologia, mercado editorial, leitores, etc. Isso explica as razões que exigem iniciar a discussão acerca do gênero sempre por meio de seu conceito e sua historicidade.

Os gêneros da literatura infantil e juvenil

Ao discorrer sobre a LIJ ressalta-se, inicialmente, que, em fins do século XX, o gênero definitivamente alcança seus *status* de literário. Para diversos críticos e pesquisadores não há mais diferenciações a serem feitas entre os livros endereçados a crianças, jovens e adultos, mas o compromisso com o fomento à crítica literária e à pesquisa na consolidação do gênero. Então, investigar e analisar a produção contemporânea são ações fundamentais para mostrar a evolução do gênero e sua singular forma de atender, acompanhar e transgredir as transformações sociais e culturais de cada época, pois, de acordo com Gloria Pimentel C. B. Souza,¹² essas obras apresentam ampla diversidade temática e qualidade ficcional no cenário e mercado editorial brasileiro. Outrossim, a posição de Peter Hunt provoca reflexões relevantes sobre o gênero, afirmando que “[...] a literatura infantil (e as crianças) é uma parte da cultura que não podemos ignorar”.¹³

¹⁰ TURCHI; SILVA. *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*, p. 24.

¹¹ ANDRUETTO. *Por uma literatura sem adjetivos*, p. 61.

¹² Cf. SOUZA. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!*

¹³ HUNT. *Crítica, teoria e literatura infantil*, p. 15.

Os traços gerais das obras lançadas no mercado nas últimas cinco décadas englobam manifestações e criações variadas, fato comum na apresentação de tendências contemporâneas da produção do gênero entre países como Portugal,¹⁴ Espanha¹⁵ e Brasil.¹⁶ É sabido, portanto, que as principais inovações que começam a surgir entre os anos 1970 e 1980 demarcam novas fronteiras para a LIJ. Entre as principais mudanças que promovem a ruptura com o passado, ressalta-se a reescrita da tradição oral por meio das adaptações e versões que se utilizam de recursos como a paródia e a intertextualidade, no intuito de dialogar com textos clássicos. Nesse caso, a exemplo, pode-se afirmar que é incalculável o número exato de títulos lançados que recorrem ao conto tradicional “Chapeuzinho Vermelho”, no intuito de fazer esse cruzamento com o maravilhoso, o fantástico e o *nonsense* proveniente do folclore e da oralidade.

Incorporadas às releituras, estão algumas transformações da linguagem, do projeto gráfico, dos modos de narrar, das temáticas e, sobretudo, a resignificação e relevância que a ilustração alcança. Do ponto de vista linguístico, recorre-se à experimentação com a linguagem, com jogos verbais, ritmos e sonoridades das palavras, atingindo graus do humor e da metalinguagem. Ainda, a oralização do discurso torna-se coesa com o universo de crianças marginalizadas, pobres e indígenas, a linguagem distancia-se do padrão formal culto e busca “[...] na gíria de rua, em falares regionais e em dialetos sociais a dicção adequada aos novos conteúdos”.¹⁷

Nesse interim, a valorização da ilustração na LIJ é um fenômeno recente, que constituiu autonomia e categoria literária. Ana Margarida Ramos destaca que:

Ao nível das edições, verifica-se, igualmente, um crescimento da ilustração dentro do livro ilustrado, ocupando a totalidade das páginas e passando a ocupar espaço considerável em outras componentes do livro (capa e contracapa, construídas em articulação, guardas, folhas de rosto e ficha técnica), assim como

¹⁴ Cf. RAMOS. Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude: desafios atuais.

¹⁵ Cf. COLOMER. A narrativa infantil e juvenil atual.

¹⁶ Cf. ZILBERMAN. *Como e por que ler a literatura infantil*.

¹⁷ LAJOLO; ZILBERMAN. Em busca de novas linguagens, p. 153.

uma interação cada vez mais elaborada e complexa com o texto, promovendo diferentes possibilidades de leitura.¹⁸

Constata-se, então, a influência da imagem nos sentidos e interpretação do texto verbal, que se amplia, pelo projeto gráfico, na experimentação realizada com técnicas e recursos dos mais artesanais aos mais sofisticados, interferindo na elaboração do gênero a ponto de antecipar tecnologias que são utilizadas nos *e-books*, nos livros interativos audiovisuais e multimídias.

Sobre os modos de narrar, pode-se afirmar que a literatura destinada a crianças e jovens se aproxima dos processos narrativos que a pós-modernidade tem revelado, isto é, colado a sujeitos estilhaçados que buscam na introspecção revelar-se, em narradores que não conseguem mais abarcar a totalidade de um enredo do ponto de vista onipresente e onisciente. Consequentemente, observa-se “[...] a desagregação do discurso narrativo nos livros infantis e juvenis atuais, tendência que concorda com os hábitos da narração através dos meios audiovisuais, as tendências atuais do pós-modernismo e a familiarização social com uma grande variedade de escritas”.¹⁹ Com isso, verifica-se que a LIJ, no novo milênio, intensifica e amplia a impossibilidade de delimitar territórios e corrompe a estabilidade de gêneros fixos.

A partir desse momento, vive-se uma intensa e renovada transformação no gênero. A nova fase consolida a autonomia das unidades narrativas e inclui outras formas textuais, “[...] pela mistura de elementos próprios de diversos gêneros literários e pelo uso de recursos não verbais”.²⁰ Nesse novo contexto, surge a cibercultura e a confluência de mídias, robustecendo o aparecimento e o crescimento do hipertexto digital e da literatura eletrônica, que deslocam os traços característicos do livro impresso para a hipermídia e promovem novos arranjos com a inserção de elementos semióticos (palavra, música e imagem). Tal relação ajuda a compreender a natureza híbrida de obras contemporâneas para crianças e jovens e subsidia seu estudo.

¹⁸ RAMOS. Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude: desafios atuais, p. 47.

¹⁹ COLOMER. A narrativa infantil e juvenil atual, p. 310.

²⁰ COLOMER. A narrativa infantil e juvenil atual, p. 310.

As formas narrativas híbridas

De acordo com Regina Zilberman e Marisa Lajolo,²¹ a LIJ tem apresentado há muito tempo aspectos inovadores, rompendo com normas e estruturas fixas na elaboração do discurso, do projeto gráfico e do livro objeto.²² As autoras, a partir de exemplos de obras, evidenciam a natureza híbrida das criações literárias na história da LIJ e indicam as novas fronteiras que passam a se estabelecer com o advento da cibercultura. Entretanto, compreendem que os procedimentos utilizados no hipertexto e na literatura eletrônica, a exemplo da interatividade e da intertextualidade, fazem-se presentes no livro impresso, migrando para o formato digital. Autores brasileiros como Ângela Lago (1945-2017) Sérgio Caparelli (1947-), Leo Cunha (1966-) e Ricardo Azevedo (1949-) são exemplos da produção recente que tem investido para além do livro impresso ao criarem *sites* e aplicativos para a leitura infantil e juvenil.

Nessa perspectiva, compreende-se que o novo se refaz nas mutações do próprio gênero ou no cruzamento de vários discursos e linguagens, impedindo a classificação e enquadramento de muitas obras em determinado gênero. Talvez, por essa razão, não temos conseguido abarcar, na literatura para crianças e jovens, denominações para obras lançadas no mercado editorial, a exemplo de título de Luís Dill, Carlos Urbim, Eva Furnari, dentre outros.²³ Então, sem pretender esgotar o tema sobre as fronteiras que demarcam ou não o gênero literário, selecionamos duas obras impressas que comprovam a dificuldade em catalogar e especificar seu modo discursivo, somando, ao contexto da literatura propriamente dita, as mesmas problemáticas da teoria literária que evidenciam a importância da LIJ nessa discussão. Os títulos em questão são *O diário escondido da Serafina*, de Cristina Porto, com ilustrações de Michele Iacocca, e *As cartas de Ronrroso*, de Hiawyn Oram, com ilustrações de Sarah Warburton. Inicialmente, destacam-se os elementos comuns aos dois livros, podendo, desse modo, serem denominadas de narrativas híbridas, aproximadas ao gênero epistolar e biográfico, já que o primeiro se constitui de um diário da protagonista

²¹ Cf. LAJOLO; ZILBERMAN. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*.

²² A denominação “livro objeto” começou a ser reconhecida nos anos 1970, alcançando a categoria de gênero, sendo estudado e apreciado pela crítica. Cf. PAIVA. *A aventura do livro experimental*, p. 103.

²³ Cf. DILL. *Todos contra D@nte*; URBIM. *O negrinho do pastoreio*. FURNARI. *Drufs*.

Serafina e o segundo de cartas trocadas entre o protagonista Ronroroso e seu tio McAbro, o que permite também nomeá-los de memorialistas. Ambas as obras ainda podem ser reconhecidas por aspectos gráficos e procedimentos artísticos bem singulares, pois utilizam de estratégias do hipertexto, como a possibilidade de interação entre leitor e texto e a composição de redes e nós entre diversos gêneros que se distribuem ao longo das páginas.

Na obra *As cartas de Ronroroso*, cujo subtítulo é “minha bruxa que não quer ser bruxa”, a leitura deve contemplar desde a capa do livro até sua contracapa, envolvendo a ficha catalográfica e a dedicatória, que são permeadas e atravessadas por desenhos, sinais gráficos, símbolos e recados que ressignificam a função dos paratextos no livro. O assunto principal da narrativa é a situação vivenciada pelo protagonista “Ronroroso Seramago de Bragança, descrito como ‘um Servo de Bruxa’, ou seja, um gato de bruxa superqualificado”.²⁴ Seu problema está em cuidar de Hilda Bruxilda, que deve se tornar uma “bruxa ADEQUADA”,²⁵ mas que insiste em ser uma princesa, portanto, o oposto do que classicamente se constitui nos contos de fadas e no maniqueísmo das histórias de tradição oral. A trama principal apresenta-se formalmente por cartas, porém, conduz o leitor para outras janelas e teias que são reveladas nas ilustrações, expandindo o conteúdo das epístolas. Outros modos e gêneros discursivos são articulados com o enredo principal, propondo diálogos entre a pluralidade de textos verbais e visuais, como o anexo de um contrato entre o gato Ronrososo e a bruxa Hilda Bruxilda ao final do livro, os envelopes que se abrem igualmente aos elementos *pop-up*, carregando receitas de feitiço e inúmeras imagens de selos, propagandas, anúncios publicitários, fotografias, documentos de identificação, chegando até ao código de barras da obra na contracapa.

Nota-se que as cartas articulam a narrativa principal, apresentando-se no modelo formal do gênero, isto é, mantém a estrutura clássica da carta pessoal em que suas partes se constituem por detalhar local e data no topo da folha, a saudação inicial com pronomes de tratamento ao mencionar o vocativo e o corpo principal do texto, finalizando com despedida e assinatura do emissor. Todavia, observa-se que as cartas escritas por Ronroroso não seguem a língua padrão, isto é, o emissor utiliza uma

²⁴ ORAN. *As cartas de Ronroroso: minha bruxa que não quer ser bruxa*, s.p.

²⁵ ORAN. *As cartas de Ronroroso: minha bruxa que não quer ser bruxa*, s.p.

linguagem coloquial, com mesclas de sinais e fontes maiúsculas e minúsculas, palavras ora sublinhadas ou não, acrescidas de pequenos desenhos, enquanto seu tio McAbro escreve cartas datilografadas, utilizando expressões e linguagem formal, possivelmente para marcar gerações diferentes.

Associado ao enredo principal e às cartas, estão os envelopes com os feitiços, que devem ajudar o gato Ronroroso a solucionar seu problema. Esse jogo do texto permite observar o tom lúdico da leitura, mas também aproxima o leitor da proposta do livro em explorar o gênero epistolar, tanto no aspecto formal quanto no conteúdo. Entretanto, o elemento transgressor dos feitiços é a forma inusitada em que eles são prescritos: no decorrer da obra, eles aparecem como receitas impressas em papel timbrado e com fontes e traços de uma escrita arcaica, recorrendo ao modelo estético da Idade Média, sinalizando a recorrência, talvez, de uma sabedoria milenar. Além disso, a linguagem do texto principal, de categoria discursiva instrucional, é poética, construída por versos e rimas, e sugestiva pelo tom do encantamento, embora os ingredientes possam suscitar no leitor um misto de riso e asco, pois para obter o feitiço da feiura total, por exemplo, é preciso repetir palavras como “[o] cabelo todo sujo, bem fedido e espetado, o olho vesgo, as pelancas e as verrugas de verdade”.²⁶ Ainda, no entorno da receita, há registro de outras orientações, reconhecidas pelo formato diferenciado da fonte e seu tamanho menor, além da nota de rodapé denominada “[l]etras miúdas, no fim da página”.

Observa-se que em nenhum momento há diálogo entre a bruxa Hilda e o gato, seu Servo, todavia, a interface das cartas com as imagens elabora o enredo e os acontecimentos. As ilustrações ocupam todas as páginas e são plurais, pois há planos gerais, médios e *closes* mesclados a imagens informativas, como o cartaz que anuncia a velha fera do bosque e um dragão, ou trazem reclames publicitários de roupas e acessórios femininos. Entremeadado nesse amalgama de linguagens, surgem também fotografias que encaminham a trama para histórias paralelas, como a viagem dos tios para Vassourândia. Mostra-se ainda, em determinado trecho, uma foto do gato Ronroroso de quando era um gatinho, evocando lembranças e memórias de família.

A constituição de elementos hipertextuais são uma constante na publicação de Hiawyn Oram. As estratégias são variadas e aguçam no

²⁶ ORAN. *As cartas de Ronroroso*: minha bruxa que não quer ser bruxa, s.p.

leitor diversos modos de ler, pois precisa acompanhar as indicações e referências de outros gêneros discursivos que não se restringem mais ao que podemos denominar de romance ou conto. Além desses procedimentos textuais e visuais, o leitor também necessita de outros horizontes de leitura para confrontar com os significados expostos nesse livro em questão, especialmente atrelados aos contos de fada. Tal diálogo com as narrativas clássicas fica mais evidente em três momentos sobrepostos: primeiro, quando sabe-se que a bruxa Hilda traz crianças para sua casa para ler histórias sobre princesas (as imagens ilustram a biblioteca da casa e exemplares de livros com referência à Cinderela e à Bela Adormecida, dentre outras); segundo, no momento em que Hilda deseja casar-se com um príncipe; e, terceiro, ao final da trama, em que explicitamente aparece o intertexto com a narrativa “A princesa e a ervilha”, de Hans Christian Andersen (1805-1875), porém, no sentido inverso do conto original, porque aqui é o príncipe que precisa provar que é mesmo um príncipe, sentindo a ervilha ao dormir sob a imensa pilha de colchões.

A produção literária de Hiawyn Oram está no mercado editorial brasileiro há mais de uma década e consolida, com seus mais de 50 títulos, um gênero fundamental para leitores e pesquisadores da LIJ e da teoria literária. A obra *As cartas de Ronroroso*, somada ao *boom* de livros para crianças e jovens no ocidente, definitivamente funda e alicerça um conjunto de traços estéticos revolucionários e renovadores. Isto posto, no intuito de corroborar as evidências da tendência atual na literatura infantil e juvenil, passamos a examinar um livro relevante ao cenário brasileiro.

A personagem Serafina foi criada pela escritora paulista Cristina Porto na década de 1980, em parceria com o ilustrador italiano Michele Iacocca. O livro de estreia da autora, *Se... Será, Serafina?*, acabou originando uma série de obras protagonizadas pela menina inquieta, criativa e questionadora, dentre elas *O diário escondido da Serafina*. Tal título caracteriza uma espécie de continuação aprimorada da ideia já presente na segunda parte do primeiro livro, intitulada “O diário de Serafina”,²⁷ que já explorava o diálogo com o conhecido gênero textual de foro íntimo.

Publicado pela primeira vez em 1996, *O diário escondido da Serafina* é encarado por Porto como um presente à personagem, como afirmado no texto de contracapa: “[...] a personagem Serafina já estava

²⁷ PORTO. *Se... Será, Serafina!* p. 21.

merecendo um livro como este. Ela, que sempre gostou de cantinhos para fugir um pouco do mundo, encontrou agora um esconderijo mais seguro. E foi dali que escreveu este diário [...]”²⁸ A escritora convida os leitores a descobrirem o que está escondido no livro, acompanhando as descrições e os relatos da menina Serafina.

A publicação apresenta uma identidade visual semelhante à presente em outros títulos da coleção vinculada à personagem, mas com o diferencial de um projeto gráfico arrojado e dinâmico. Michele Iacocca mantém o traço bem-humorado, unindo as ilustrações, o arranjo textual e a estrutura do impresso, fazendo a literatura perder suas fronteiras, embaralhando-se com outras artes e linguagens. É assim que Serafina, enquanto narra o seu cotidiano, compondo as páginas de um diário, vai se deslocando entre as linhas do escrito, entre as páginas e as dobraduras de um espaço de livre expressão, sempre interagindo com o leitor.

O texto é apresentado apenas alinhado à margem esquerda, imitando a escrita em um caderno. O discurso ora é direcionado ao “querido diário”, ora ao “querido esconderijo”, espécie de “toca” de madeira, projetada e construída pelo velho amigo Seu Nonô, onde a menina escreve suas impressões diárias. É justamente a partir da ideia de ocultar ou camuflar que parece surgir o elemento gráfico das dobras na obra em questão, reforçando que muito do que estamos entrando em contato é confidencial. Assim, esse detalhe parece auxiliar na compreensão do gênero textual diário, geralmente composto de anotações e informações privadas ou relacionadas a experiências pessoais: além do registro de pensamentos e sentimentos, sua leitura pode revelar segredos de seu autor.

Projetadas como elementos constituintes das páginas, assim como as colagens, rabiscos e desenhos imitando as escolhas, a caligrafia e o estilo próximos aos realizados por uma criança, as dobraduras contribuem ainda para uma maior verossimilhança do texto verbal, passando a impressão de que as laudas teriam sido realmente preenchidas por mãos infantis, aproximando a ficção a um suporte real. Tais componentes ainda quebram com a organização tradicional e estática do suporte livro, trazendo ludicidade e atração. Na medida em que as dobras são desfeitas, um novo conteúdo se revela e o leitor se sente mais próximo da protagonista, de seus amigos, seus sonhos, seus livros preferidos, etc. pela ampliação ou detalhamento do conteúdo narrado. Tal interação tem

²⁸ Cf. PORTO. *O diário escondido da Serafina*.

início na sinalização do recurso, que aparece ao longo da narrativa na cor amarela, contrastando com a cor branca das folhas do livro. O flerte com o jogo e a brincadeira vem associado às diferentes formas e diversas localizações das dobras, que aparecem em triângulos ou retângulos, na ponta das páginas, tomando meia folha ou até mesmo duas ou mais laudas. Os tesouros encobertos são evidenciados geralmente por outros elementos ilustrativos, que funcionam como pistas para o desvendar de novos componentes de sentido, guiando o olhar do leitor de encontro às dobras, como linhas formadas por corações, marcas de pegadas, etc. ou o direcionamento corporal da representação de algum personagem.

O deslocamento multilinear da narrativa de *O diário escondido da Serafina* é sugerido desde a sua capa, que mostra, em um retângulo vazado (semelhante a uma janela), o detalhe da folha de rosto: uma página de diário voando, em movimento. A exposição textual de Serafina expande seus significados para além da escrita, movendo e suspendendo a leitura, solicitando a participação constante e ativa de quem a acompanha. Além do diálogo com o gênero diário, o desenrolar da obra evoca a estrutura ou faz alusão à essência de outros gêneros textuais e literários, como o poema, a parlenda, a composição musical, a biografia, a carta, etc. Podemos citar, como exemplo, a utilização de notas de rodapé fazendo alusão a outro livro protagonizado por Serafina, assim como o largo uso do *post scriptum* epistolar. A comunicação com quem lê também é evidenciada no convite à produção coletiva, através do complemento ou preenchimento de determinados trechos do impresso, como o desenho feito pela personagem²⁹ ou o calendário semelhante ao que ela descreve.³⁰

A obra fragmentada e enigmática ainda resguarda referências a outras publicações e autores clássicos voltados ao público infantil e juvenil, como personagens e ambientes criados por Monteiro Lobato (1882-1948) e Lewis Carroll (1832-1898). A rede formada por variadas conexões e articulações evidencia o caráter hipertextual do livro,³¹ concretizando-se no ato da leitura por meio de nós e lacunas narrativas, reversibilidade, interação e meios de fixação. Os elementos plurais de sua construção, em simultânea produção de sentidos, pautam-se em experimentações formais e substanciais, que conferem um valor estético à produção literária para o pequeno leitor.

²⁹ PORTO. *O diário escondido da Serafina*, p. 19-22

³⁰ PORTO. *O diário escondido da Serafina*, p. 31-32.

³¹ Cf. NEITZEL. *O jogo das construções hipertextuais*.

Considerações finais

Não há dúvidas que essa evolução da LIJ só beneficiou os leitores, que agora podem interagir com o livro efetivamente. Há, segundo Rosenblatt,³² uma relação transacional, recíproca, que se desenvolve entre o leitor e o texto, caracterizada por um contínuo movimento de ida e volta entre ambos.

Nos livros analisados nesse artigo, *As cartas de Ronroroso* e *O diário escondido da Serafina*, as possibilidades de tal relação acontecer são singulares. De acordo com a teoria defendida pela estudiosa norte-americana, o vínculo estabelecido tem uma importância primordial, pois um leitor se torna um leitor em virtude de seu relacionamento com um texto, assim como um conjunto de marcas em uma página torna-se um texto em razão de seu relacionamento com um leitor.

Além disso, todo o hibridismo com intencionalidade estética³³ que move essa nova literatura infantil e juvenil permite ao leitor uma relação com o texto que perpassa o diálogo entre o texto verbal e o texto visual. As obras exemplificadas aqui trazem no seu bojo uma variedade de gêneros textuais, como cartas, diário, receitas, propagandas e peças publicitárias, que podem colocar em confronto dialógico diferentes pontos de vista, diferentes vozes e diferentes linguagens, gerando no leitor diversos horizontes de expectativas e encaminhando-o para uma leitura mais autônoma.

Rosenblatt declara que o objetivo principal para o leitor em um evento de leitura é participar o mais plenamente possível na transação com o texto. É através dessa participação ativa, na experiência vivida com o texto, que o leitor cria o trabalho literário. Assim, os livros de Oram e Porto contribuem para que ele assuma seu papel diante do estético, voltando sua atenção inteiramente àquilo que está sendo criado durante a experiência vivida com o texto literário. Essas experiências e vivências são únicas e individuais, pois se considera a sensibilidade literária de cada leitor, discutindo a relação da literatura com seus pressupostos sociais, pessoais, emocionais e racionais, envolvendo, nesse sentido, as crianças e jovens que participam dos dilemas de Ronroroso e dos segredos escondidos de Serafina.

³² Cf. ROSENBLATT. *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*.

³³ Cf. BAKHTIN. *Questões de literatura e de estética*.

Referências

- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2008.
- BAKHTIN. Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- COLOMER, Teresa. A narrativa infantil e juvenil atual. In: _____. *A formação do leitor literário*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003. p. 157-373.
- DILL, Luís. *Todos contra D@nte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FURNARI, Eva. *Drufs*. São Paulo: Moderna, 2016.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KHÉDE, Sonia Salomão. As polêmicas sobre o gênero. In: _____. (Org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986. p. 7-16.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*. Curitiba: PUCPR, 2017. E-book.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Em busca de novas linguagens. In: _____. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 2004. p. 153-160.
- NEITZEL, Adair de Aguiar. *O jogo das construções hipertextuais*. Florianópolis: Univali, 2009.
- ORAM, Hiawyn. *As cartas de Ronroroso: minha bruxa que não quer ser bruxa*. Ilustrações de Sarah Warburton. Tradução de Áurea Akemi Arata. São Paulo: Moderna, 2008.
- PAIVA, Ana Paula Mathias. *A aventura do livro experimental*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Autêntica, 2010.
- PORTO, Cristina. *O diário escondido da Serafina*. Ilustrações de Michele Iacocca. São Paulo: Ática, 2006.
- PORTO, Cristina. *Se... Será, Serafina!* Ilustrações de Michele Iacocca. São Paulo: Ática, 2002.

RAMOS, Ana Margarida. Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude: desafios atuais. In: DEBUS, Eliane; JULIANO, Dilma; BORTOLOTTI, Nelita (Org.). *Literatura infantil e juvenil: do literário a outras manifestações estéticas*. Palhoça, SC: Unisul, 2016. p. 31-58.

RETTENMAIER, Miguel. Da oralidade à tela: o caso da literatura infanto-juvenil. In: DEBUS, Eliane; DOMINGUES, Chirley; JULIANO, Dilma (Org.). *Literatura infantil e juvenil: leituras, análises e reflexões*. Palhoça, SC: Unisul, 2010. p. 116-128.

ROSENBLATT, Louise. *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*. Carbondale-IL: Southern Illinois Press, 1994.

SOUZA, Gloria Pimentel C. B. *A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!* São Paulo: DCL, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera M. T. (Org.). *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Editora da UFG, 2002.

URBIM, Carlos. *O negrinho do pastoreio*. Porto Alegre: RBS Publicações, 2005.

YUNES, Eliane. A crítica da literatura infantil: coisa de leitor grande. In: TURCHI, Maria Zaira; SILVA, Vera M. T. (Org.). *Literatura infanto-juvenil: leituras críticas*. Goiânia: Ed. da UFG, 2002. p. 15-21.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Recebido em: 13 de dezembro de 2018.

Aprovado em: 6 de março de 2018.