

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA

MIRANÍ BERTANHA

**A TECNOLOGIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL:  
Possibilidades de leitura em obras brasileiras contemporâneas**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2013

MIRANÍ BERTANHA

**A TECNOLOGIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL:  
Possibilidades de leitura em obras brasileiras contemporâneas**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Área de concentração: Tecnologia e Trabalho.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Leandro Queluz

Curitiba  
2013

Ao apoio de minha mãe;  
à companhia de meu marido;  
à amizade de meu irmão;  
aos questionamentos de Paulo Venturelli;  
às longas e agradáveis conversas com meu pai sobre suas memórias de menino.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que direta ou indiretamente participaram do processo produtivo dessa dissertação, tanto teoricamente, quanto pela vivência do cotidiano. Agradeço aos auxílios que vêm do plano da matéria fina, e à minha família, que, de algum jeito, a vida cuidou de manter unida. Um agradecimento especial com abraços sufocantes à Bina. Agradeço também as orientações e as conversas com a prof. Dra. Ângela Fanini Rubel e ao prof. Dr. Paulo Venturelli e suas aulas. Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro. Mas o maior agradecimento de todos, que vou levar para sempre, é ao meu mestre, orientador e companheiro, prof. Dr. Gilson Leandro Queluz, que iluminou essa trajetória com sua sabedoria e tolerância.

E o sr. Darling acordou para compartilhar de sua bem-aventurança, e Nana entrou correndo. A cena não poderia ser mais adorável; mas não havia ninguém para presenciá-la, exceto um menino que olhava pela janela. Ele experimentara inumeráveis êxtases, coisas que as outras crianças nunca viverão; mas estava contemplando, pela janela, a única felicidade que jamais teria.

James Matthew Barrie, *Peter Pan*.

## Sumário

<b>RESUMO.....</b>	<b>7</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 CONCEITUAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>22</b>
1.1 O CAMPO CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE.....	22
1.2 O SENTIDO DE INFÂNCIA.....	28
1.3 A LITERATURA INFANTOJUVENIL.....	31
<b>2 LITERATURA INFANTOJUVENIL E TECNOLOGIA.....</b>	<b>44</b>
2.1 SENTIDOS DE TECNOLOGIA E MATERIALISMO CULTURAL.....	44
2.1.1 Uma breve explanação do conceito de cultura.....	49
2.3 OS SENTIDOS DO FANTÁSTICO.....	57
<b>3 REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>61</b>
3.1 NARRATIVAS REALISTAS TRADICIONAIS.....	62
3.1.1 A voz do poste, de Moacyr Scliar.....	64
3.1.2 De pernas pro ar, de Mirna Pinsky.....	70
3.2 NARRATIVAS FANTÁSTICAS.....	75
3.2.1 Narrativas de transição: Mil e o vampiro que descobriu o Brasil.....	75
3.2.2 Histórias fantásticas: narrativas de ruptura.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>102</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>

## RESUMO

BERTANHA, Mirani. **A tecnologia na literatura infantojuvenil: possibilidades de leitura em obras brasileiras contemporâneas**. 2013. 111 f. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

A investigação das relações entre tecnologia e cultura viabiliza discussões e reflexões profundas sobre a sociedade e os modos de vida. Esta dissertação busca, por meio da literatura infanto-juvenil, avançar no debate de tecnologia e cultura, bem como questionar o papel historicamente assumido pelo gênero. Por meio de obras da literatura infantojuvenil brasileira produzidas entre os anos de 1999 e 2010, busca-se levantar possíveis formas de representação da tecnologia na produção contemporânea e defender sua importância como produção literária. Apresentar a literatura infantojuvenil como plano de fundo para discussões acadêmicas, independentemente do recorte proposto, pode ser um trabalho bastante árduo, especialmente pela pouca valorização que o gênero encontra frente à crítica literária. O diálogo entre tecnologia e cultura, por sua vez, também ainda é pouco divulgado inclusive no campo interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade. A linha principal teórica que permeia o trabalho é o Materialismo Cultural, proposto por Raymond Williams

**Palavras-chave:** Literatura infantojuvenil. Tecnologia e cultura. Tecnologia e literatura. Materialismo cultural.

**ABSTRACT**

BERTANHA, Mirani. **The technology in literature for children and teen: possibility of reading in contemporaneous works.** 2013. 108 f. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

The research about technology and culture makes possible discussions and reflections about society and ways of life. This dissertation intents, through children's literature, to advance the discussion of technology and culture as well as to question the role historically assumed by gender. Through works of Brazilian teenager literature produced between the years 1999 and 2010, we intend to raise possible ways of manifestation of technology in contemporary production and to defend its value as a literary production. Propose the teenager literature as background for academic discussions can be rather arduous, especially because the low value granted to the gender by literary criticism. The dialogue between technology and culture, in turn, is still too little known even in the interdisciplinary field of Science, Technology and Society. As our theoretical basis we resorted to the Cultural Materialism, presented by Raymond Williams.

**Keywords:** Teenager literature. Technology and culture. Literature and technology. Cultural materialism.

## INTRODUÇÃO

O campo de estudos CTS (Ciência, Tecnologia e Sociedade) oferece a seus estudiosos inúmeras possibilidades de abordagens. Sobre o desenvolvimento tecnológico no Brasil, as análises podem explorar as questões políticas, econômicas e sociais do fenômeno, e, ao que parece, o viés histórico encontra-se intrinsecamente ligado a todas essas possíveis propostas de trabalho sobre CTS no Brasil.

O estudo das representações do desenvolvimento tecnológico no país pode ser analisado também por meio da literatura, pois esta, como produção humana, acaba por apresentar em seu discurso pelo menos alguma matéria de análise. Flora Sussekind, em *Cinematógrafo de Letras* (1989), e Nicolau Sevcenko, em *O Orfeu extático na metrópole* (1992) e *Corrida para o século XXI* (2001), são autores que já discutiram as mudanças de percepções e estilo de vida por meio da literatura e de outras manifestações artísticas, como o cinema e a dança, em sua relação com as transformações tecnológicas no Brasil.

Propor o debate acerca da literatura parece ser uma tarefa inesgotável para o universo acadêmico. Pano de fundo para as mais variadas proposições, a literatura oferece ao pesquisador matéria para abordagens históricas, estéticas, sociológicas e antropológicas, por exemplo.

Nesta dissertação, não apenas encontramos na literatura seu pano de fundo, como também seu recorte em si. Isso porque ela é o tema central de todo o debate. Porém, seus olhares não se voltam a cânones universais como Gustav Flaubert, José de Alencar e Machado de Assis, e sim a um gênero um pouco menos estimado pela academia, mas não menos importante. O gênero em questão é a literatura infantojuvenil e o recorte é a investigação de como a tecnologia aparece representada no discurso contemporâneo.

Sabendo que a literatura infantojuvenil se coloca inclusive como parte integrante do cotidiano escolar, temos na escola um espaço possível para se formar leitores. Marisa Lajolo (1999, p. 17-18), em *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, indica que:

A importância da literatura infantojuvenil como disciplina a ser incluída no currículo de formação do professor é parte da questão da formação do professor de língua materna. Pois, o problema da literatura infantojuvenil – se é que é um problema –, talvez seja a mera representação contemporânea de uma crise muito maior e muito mais antiga: faz tempo que não se sabe qual é a formação necessária ao professor de língua materna.

Citamos Lajolo pois talvez a pouca importância que a literatura infantojuvenil historicamente encontra no campo acadêmico seja fruto da questão por ela apontada. Parece que tanto a academia quanto a escola ainda não se definiram em relação à literatura infantojuvenil, quanto ao que se fazer com ela. A dificuldade de trabalhar com literatura e formação de leitor na escola pode estar ligada ao fato de que seu estudo não se perpetua tão intensamente no âmbito acadêmico. Então, chega-se ao Ensino Médio desejando que o estudante se interesse avidamente pelos expoentes do Barroco, do Romantismo e do Modernismo. Como podemos desejar que o jovem leitor chegue aos clássicos literários sem antes termos construído a ponte para esse caminho?

Assumimos a postura de que a literatura infantojuvenil é tão importante quanto os demais estilos literários, pois é por meio dela, principalmente, que a criança estabelecerá suas relações com o mundo da leitura. Por conta disso, o que pretendemos aqui é investigar como a tecnologia se configura em obras da literatura infantojuvenil brasileira dos últimos anos.

A tarefa incansável de ler obras infantojuvenis teve início quando comecei a lecionar Língua Portuguesa, pois me senti no dever de conhecer melhor o gênero para me aproximar do universo de meus alunos. Desde a biblioteca da primeira escola onde trabalhei, até hoje, sempre empresto muitos títulos e leio, tanto com o intuito de indicar aos alunos, quanto para realizar a escolha dos livros a serem trabalhados em cada bimestre. Foi a partir dessa empreitada que a leitura e análise do discurso da literatura infantojuvenil começou a se tornar também objeto de investigação acadêmica.

A curiosidade com o estilo surgiu principalmente em relação à produção

contemporânea. Buscávamos saber o que se produz hoje e como as crianças e jovens se identificam com as obras. Em princípio, não acreditávamos que o cenário fosse tão convidativo, mas, nos últimos anos, o que se vê é o aumento da produção, bem como da qualidade dessas obras, como indica a professora Rosa Maria Cuba Riche (1999, p. 137): “O reconhecimento da qualidade da obra desses autores e ilustradores da literatura infantojuvenil brasileira contemporânea vem sendo demonstrado através de estudos acadêmicos, dissertações.”

Riche afirma a relevância que a escola tem nesse cenário em desenvolvimento:

embora a qualidade da produção tenha melhorado e a diversidade de títulos aumentado consideravelmente em relação às primeiras décadas da literatura infantojuvenil brasileira, o que permite ao leitor maiores opções de escolha, a ligação com a escola permanece. (idem, p. 136)

Concordando com Riche, consideramos que o ambiente no qual, provavelmente, a criança terá mais acesso ao livro será a escola. Sendo assim, parece necessário refletir sobre o papel dessa escola na formação do leitor, na intimidade que a criança constrói com o livro enquanto artefato, objeto de seu cotidiano. Tendo em vista que a literatura infantojuvenil é um estilo literário feito para uma determinada fase da vida, a infância e a adolescência, não parece estranho o fato de ela ser também o gênero mais presente nas estantes das bibliotecas das escolas. Segundo indica o professor José Gonçalves Gondra (2010, p. 202), ao longo do processo histórico da formação do conceito de infância percebe-se que a vida se divide em fases:

Cada fase [da vida] apresenta medidas próprias que reconheçam e solidifiquem a crença em uma vida segmentada. No caso da idade da escola, trabalha com a tese de que essa ação deve ter início aos seis ou sete anos. Antes disso, dado o modo como descreve a família, a mulher e a criança, esta deveria ficar sob os cuidados dos pais.

A escola também marca o processo da construção da infância como fase da vida. Com ela surgiu também o livro didático, dando origem à obra literária voltada aos pequenos. Contudo, a produção das obras, didáticas ou não, adultas ou não, só pode ocorrer em maiores escalas a partir do momento em que os processos industriais se aperfeiçoaram. E ainda, se há uma hegemonia discursiva, como acreditamos que exista, esta também se relaciona com o surgimento da educação

formal. Trata-se de uma rede de fenômenos que não podem ser encarados isoladamente.

Glória Pimentel de Souza, em seu trabalho *A literatura infantojuvenil vai muito bem, obrigada!* (2006), foi quem nos apresentou a discussão do conceito de cânone. Para a pesquisadora, o estudo da literatura infantojuvenil, bem como de outros gêneros historicamente considerados “menores”, só foi possível com a irrupção da disciplina de Literatura Comparada. Sua discussão se faz interessante para nós ao propor que a possibilidade de comparação está atrelada ao desenvolvimento técnico, sendo que

o aprimoramento das técnicas e dos utensílios de mediação, bem como da imprensa e demais meios de comunicação, levou a uma transmissão cada vez maior de informações e de saber. [...] De certa forma, o crescimento industrial e mecânico favorecia a comparação de modo geral (SOUZA, 2006, p. 22-23)

Nesse sentido, o que podemos verificar é que os processos sociais e históricos não ocorrem como fenômenos isolados, mas concomitantemente. Portanto, o gênero literário infantojuvenil encontra-se relacionado a outros fatores históricos e sociais. Também, pela voz de Souza (2006), percebemos que todas essas questões estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento técnico, pois foi através dele que se deu a massificação da produção e, assim, a possibilidade de também produzir e reproduzir não só artefatos do cotidiano (roupas e aparelhos domésticos), como também cultura e, integrando essa cultura, literatura em grande escala.

Se avaliarmos historicamente o processo de formação da infância e, por consequência, da formação de uma literatura voltada para esse público, perceberemos que a tendência educativa em seu discurso faz parte do processo. Philippe Ariés, em *A história social da criança e da família* (2006, p. 44), lembra que “a idade de sete anos marcava uma etapa de certa importância: era a idade geralmente fixada pela literatura moralista e pedagógica do século XVII para a criança entrar na escola ou começar a trabalhar”.

Nessa subdivisão da vida – Ariés estuda o processo de constituição da infância como categoria social, sem se preocupar com a legitimação – encontra-se a

fase escolar, um dos principais espaços de acesso à leitura, que, por sua vez, também se subdivide em fases no que diz respeito ao estilo das obras infantojuvenis. O número de páginas, a quantidade e o estilo das ilustrações e o gênero narrativo são fatores que influenciam diretamente na recepção do público. É como se a obra tivesse autonomia para escolher o seu leitor a partir de basicamente um critério: sua idade. Quando Gondra aborda os elementos constitutivos da experiência escolar, comenta que “tudo parece indicar que instituições, saberes, sujeitos, materiais e métodos voltados para a educação da infância estão muito próximos da perspectiva disciplinar” (idem, p. 208), e, nesse sentido, o discurso do gênero infantojuvenil muitas vezes se coloca como parte desse método de educação moralizadora. O que a experiência do cotidiano nos sugeria é que enredos que legitimam essa ordem, no geral, não se fazem sedutores ao leitor para o qual, em tese, ela foi produzida.

Não faltam exemplos de obras que tendem para esse tipo de discurso. A escritora Giselda Laporta Nicolelis, por exemplo, apresenta uma vasta obra cheia de valores humanos e um pretense engajamento social. Dois exemplos são *O amor não tem cor* (2002), que se propõe a discutir racismo e adoção, e *As portas do destino* (1998), que discute as dificuldades de ser mãe solteira, os problemas da educação pública e o preconceito de classe social em uma só narrativa. Outra obra que tem uma voz narrativa moralizante é *Um garoto consumista na roça* (2004), de Júlio Emílio Braz, que, ao propor discutir a inversão de valores que a sociedade de consumo proporciona, acaba legitimando o valor que artefatos de marca podem ter, inclusive para ajudar pessoas amadas. Não pretendemos desqualificar os trabalhos de Nicolelis e Braz, mas indicar a presença de um didatismo moralizador comum no discurso infantojuvenil, questão que discutiremos mais adiante.

Essa constatação nos afastou da ideia de trabalhar com textos que contemplassem a educação moralizante antes da criatividade. Com isso, vimo-nos diante de um novo desafio: encontrar dentro da produção recente o estilo narrativo que mais encanta o jovem leitor. Enquanto professora dos quatro anos do Ensino Fundamental II, comecei a investigar o que os agradava. Queria saber que estilo narrativo os cativava, se gostavam de ilustrações, se tinham preferência por obras nacionais ou estrangeiras, adaptadas ou integrais. Não foi tão surpreendente

constatar que eles gostam de histórias que estimulem sua capacidade criativa, que os transportem a outro espaço e tempo e, principalmente, que não digam para eles o que é certo e o que é errado. Por isso é que histórias fantásticas e de aventura geralmente os cativam. Eles também se mostravam bastante receptivos às histórias de mistério e investigação. Narrativas que os convidassem a pensar, tentar encontrar uma solução para um problema, ou em que houvesse interação com outros mundos e outras criaturas (duendes e fadas, por exemplo) também eram histórias que os cativavam. Outro gênero de que eles costumam gostar é o suspense. Assassinatos e desaparecimentos são temas por que eles sempre se interessam, resultando que, em todas as turmas com que trabalhei, li histórias de Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe com sucesso. Porém, obras de suspense que integram o gênero infantojuvenil, como as narrativas de João Carlos Marinho<sup>1</sup>, encantam estudantes do sexto e sétimos anos. A partir do oitavo ano, aventuras infantojuvenis, por mais criativas que possam ser, tornam-se infantis demais aos olhos desses estudantes, que passam a se interessar por narrativas mais densas, tidas como “adultas”.

Assim sendo, o processo de seleção das obras para análise dividiu-se basicamente em duas etapas: a seleção do espaço temporal e o gênero narrativo (tais como ficção científica, fantástico, romântico) contemplado. Como o objetivo do trabalho, desde a proposição do projeto, era voltar-se à produção contemporânea, decidimos selecionar títulos publicados entre 1999 e o fim da primeira década do século XXI, aproximadamente, em meio à ebulição de novos critérios e práticas docentes.

O primeiro título selecionado foi a obra de Ivan Jaf, *O vampiro que descobriu o Brasil*, publicado em 1999. A obra de Jaf, como o próprio nome sugere, inicia-se no tempo do descobrimento do Brasil e se encerra na década de 1990, em Brasília. Ela se propõe a recontar a história do país desde o seu descobrimento, sendo possível verificar por todo seu enredo a relação humana com a técnica, a partir do século XVI, o período de grandes navegações, assim como o desenvolvimento tecnológico no processo de Revolução Industrial e a importação de toda essa

---

1 João Carlos Marinho é um consagrado escritor de literatura infantojuvenil que se destacou no fim da década de 1960 com a publicação de *O gênio do crime* (1969). Ele criou a Turma do Gordo, que protagonizou diversos romances infantojuvenis de mistério.

tecnologia no Brasil. É justamente por todo esse panorama da representação da história da técnica e da tecnologia na obra que ela foi a primeira a ser selecionada e a partir dela o recorte temporal se definiu.

Além do recorte temporal, também queríamos contemplar obras que apresentassem a tecnologia como aspecto relevante no modo de vida das personagens. Nesse processo, dois títulos nos chamaram a atenção: *A voz do poste* (2009), de Moacyr Scliar, e *De pernas para o ar* (2007), de Mirna Pinsky. Essas são obras que, apesar de seus discursos penderem para o que Jaqueline Held (1980) chama de literatura didática – pela tendência de apresentar uma narrativa cheia de lições de moral que obedecem à ordem social vigente –, apresentam a tecnologia no centro de seu enredo, sendo, inclusive, ponto de tensionamento ou de mediação nas relações entre as personagens.

Com o avanço das leituras, começamos a levantar a hipótese de que o discurso da literatura infantojuvenil, especialmente quando não se coloca no campo do fantástico, tende a ser reducionista, muitas vezes até moralista. Talvez no fantástico o discurso acabe sendo mais instigante simplesmente por uma questão de estilo narrativo, já que seu principal elemento discursivo é a ruptura com as barreiras do real, ou seja, é possível que por natureza o fantástico seja, se não mais criativo, mais livre das barreiras do real, do tradicional, como veremos a seguir. Contudo, antes de partir para a discussão sobre o fantástico, parece necessário concluir o relato do processo de seleção das obras.

A narrativa de Scliar, *A voz do poste*, é um exemplo da citada característica tradicionalista: seu texto mostra-se arraigado de valores sociais vigentes, como a estrutura familiar patriarcal, na qual a mulher se apresenta como um ser submisso às vontades do marido, sem voz ativa nos conflitos familiares. Ou seja, não há questionamento dessa estrutura machista; ao contrário, a narrativa reforça esse papel da mulher ao representá-la com naturalidade ao desempenhá-lo.

Chegou o momento em que foi necessário decidir o estilo narrativo que exploraríamos nessa investigação e, diante das possibilidades de trabalho que o fantástico oferece, selecionamos obras desse estilo para investigar a representação da tecnologia na literatura infantojuvenil. Guiados pela possibilidade de que talvez as narrativas fantásticas se coloquem como um discurso mais instigante, nelas a

técnica e tecnologia também se configuram de modo evidente. Se tivermos em mente que tecnologia não se restringe simplesmente a artefatos modernos facilitadores (ou não) do cotidiano, mas também de que se trata de um processo histórico, social e material profundo, que, como indica Raymond Williams (2011), culminou no surgimento de uma nova estrutura de sentimento<sup>2</sup>, ficaremos mais suscetíveis à percepção de que, no discurso da literatura fantástica, essa nova estrutura de sentimento representada na personagem em relação aos conflitos narrativos se faz evidente. O apelo ao fantástico, por parte das personagens, que, por exemplo, enxergam um diabo verde e duendes, bem como se deslocam para outras dimensões, parece se configurar como fator mediador das relações do ser com seu meio. Ou seja, além das representações dos artefatos tecnológicos e das transformações sociais diante do novo horizonte técnico, indicados por Flora Sussekind (1987), a obra fantástica ainda se apresenta como uma possível mediadora dos processos das descobertas infantis e infantojuvenis na construção das percepções de mundo.

Buscamos priorizar as obras de cunho fantástico, pois, como destacamos, no processo de leitura levantamos a hipótese de que tais obras poderiam tender a um discurso emergente<sup>3</sup>, e também as que apresentassem em seu enredo uma preocupação estética e não simplesmente com o cunho educativo moralizante comum nas narrativas do gênero. Selecionamos então sete obras publicadas entre os anos de 1999 e 2010 em que a tecnologia estivesse presente de modo significativo em seu discurso. O eixo de ligação entre as narrativas selecionadas consiste na manifestação da tecnologia como fator marcante em sua constituição. A fim de propor uma contraposição discursiva nos vários estilos que compõem a literatura infantojuvenil, das sete obras, cinco são do gênero fantástico e duas são narrativas tradicionais, realistas no sentido de estarem diretamente relacionadas a acontecimentos comuns no cotidiano, não apresentando deslocamentos espaciais ou seres imaginários em suas histórias. Nelas a tecnologia se configura como fator

---

2 Em *O campo e a cidade*, Raymond Williams discorre sobre as mudanças de percepções que o advento da modernidade pós Revolução Industrial geraram nas pessoas. Williams chama o fenômeno de “nova estrutura de sentimento” e explica, a partir de obras de Blake e Wordsworth, que ela está relacionada a “um novo complexo de relações físicas e sensoriais.” (2011, p. 255).

3 No item 2.2 discutiremos os conceitos de “hegemônico”, “residual” e “emergente” com base em na obra de Raymond Williams.

integrante do conflito narrativo. Entendemos por narrativas tradicionais aquelas obras cujo enredo está em diálogo com a estrutura comum ao gênero, que – como veremos no item 1.3 deste trabalho – traz em seu interior a preocupação com a educação da criança.

Na passagem entre as obras de estilo narrativo tradicional – *A voz do poste* e *De pernas para o ar* – para as narrativas fantásticas, apresentaremos um processo de transição discursiva. Isso porque, conforme procuraremos demonstrar, para uma obra se configurar como uma narrativa de ruptura com a tradição não basta estar no campo do fantástico. O que parece ocorrer é que muitas narrativas, apesar da configuração do fantástico, ainda apresentam resíduos de uma tradição didático-moralista que acompanha o gênero desde sua origem, o que favorece a adoção de uma visão hegemônica de sociedade. No processo de análise dividiremos as obras em três eixos: narrativas tradicionais, residuais e de ruptura.

Ao final do processo de leitura e seleção, se é que se chega a um final, definimos que a representação da tecnologia, a época de publicação e a configuração do fantástico seriam os primeiros critérios para a escolha das obras trabalhadas. Foram selecionados então os seguintes títulos, além dos três já mencionados: *Perdendo perninhas* (2006) e *Gagá: memórias de uma mente pirilampa* (2010), ambos de Índigo; *Mil: a primeira missão* (2006), de Breno Fernandes Pereira; e *O encafronhador de trombilácios* (2008), de Rosana Rios.

*A voz do poste* (2008), de Moacyr Scliar, foi escolhida como representante da tradição discursiva hegemônica. Nela a representação da tecnologia não apenas se faz evidente como é parte integrante do conflito narrativo. A obra conta a história de Josias e sua família. Seus pais são imigrantes russos que chegam ao Brasil em busca de uma vida melhor. Samuel, pai do garoto, é um homem conservador que sonha que seu filho mais velho, Josias, se torne médico; porém, o garoto tem sonhos diferentes, quer ser radialista. O conflito da narrativa gira em torno de pai e filho e de suas visões de mundo diferentes, em que a tecnologia se configura como a causa central. Josias sonha em ser radialista, em levar sua voz ao mundo através do rádio. O pai, por sua vez, é desconfiado e não acredita que essa profissão seja digna de um homem de verdade. O tensionamento ainda se agrava quando uma epidemia de varíola se alastra pela cidade e o médico, doutor Bento, que assume a

postura de conhecedor da ciência e voz da razão, recusa-se a ir à rádio de Josias esclarecer os efeitos da vacina. Com esse panorama, a narrativa apresenta a tecnologia como fator central, tanto porque o ponto de tensionamento na relação pai e filho é o sonho do garoto de ter uma rádio, como porque apresenta, através do Dr. Bento, a discussão sobre a inquestionabilidade da ciência no período de popularização das campanhas de vacinação. Isso ocorre tanto com o surgimento da rádio do garoto, “A voz do poste”, cujo nome dá título à obra, como com a vacinação contra a varíola, que, por meio da rádio, entra em discussão social.

*De pernas para o ar* (2007), de Mirna Pinsky, traz a história de Helô, uma adolescente que se sente estranha dentro da própria família, pois, enquanto suas irmãs são bonitinhas e vaidosas, ela é grande, desajeitada e sem nenhum jeito para se cuidar. Após sofrer um acidente e precisar de transfusão de sangue, ela e a família acabam descobrindo que foram vítimas de troca de bebês na maternidade. Helô então parte em busca de sua história e, com a ajuda da tecnologia, especificamente do computador e da internet, ela levanta vestígios de seu passado e consegue encontrar sua família biológica.

*O vampiro que descobriu o Brasil* (2007), de Ivan Jaf, trata da história do Brasil, desde a partida da esquadra de Cabral até meados da década de 1980, com o fim do período militar. Para recontar nossa história, Jaf narra as aventuras de Antônio, um taverneiro simples que foi mordido por um vampiro, o Velho, e passará seus próximos 500 anos perseguindo seu algoz para matá-lo e voltar a ser mortal, tudo com um único objetivo: comer bacalhau e tomar vinho, que não é possível como vampiro, já que os imortais não se alimentam.

Na obra de Jaf a representação da tecnologia se faz tanto por meio dos recursos que o vampiro utiliza nas buscas pelo Velho como na descrição das alterações do modo de vida ao longo dos séculos, especialmente nos séculos XVIII e XIX, com a industrialização inglesa. Um outro aspecto narrativo que será investigado nesse trabalho é o que podemos classificar como elo de ligação entre as obras selecionadas, que é a manifestação do fantástico na narrativa, pois é por meio de um ser mágico, um vampiro, que o leitor percorre essa releitura de nossa história.

A obra de Breno Fernandes Pereira, *Mil: a primeira missão* (2006), não é a narrativa mais atraente do recorte. Ela foi selecionada por três razões: a primeira é a

presença da tecnologia como mediador da relação do homem com o meio; a segunda é pela presença do fantástico, representado pela figura de Mil, amigo imaginário de Cacá; e a terceira é que ela nos serve como demonstração de que não é necessariamente porque a obra dialoga com o estilo fantástico que ela romperá com a tradição do discurso pedagógico característicos nas obras infantojuvenis. A obra conta a história de Cacá, garoto tímido e triste que nunca se recuperou da morte de sua mãe. Para reagir a tanta tristeza, conta com a ajuda de Mil, um amigo invisível que pertence à Amai, Associação Mundial dos Amigos Invisíveis. Obviamente, Cacá consegue superar seus traumas e ainda conquista a menina mais legal da escola.

A quinta obra selecionada é de Rosana Rios, *O encafronhador de trombilácios* (2008), que, para nós, já se apresenta como uma das obras mais emancipadoras desse recorte. A história é contada por Théo, um garoto de aproximadamente onze anos que gosta de inventar palavras. Seu pai está desempregado e a vida da família anda meio estressante por causa disso. Até que na volta da escola o menino vê um anúncio procurando encafronhador de trombilácios para trabalhar na Alameda Reta. A partir da mudança de Théo, sua irmã e seu pai para a Alameda, a narrativa se desenvolve. A ruptura com a tradição didática na obra se dá sob vários aspectos, desde a postura criativa das crianças, a estrutura diferente da escola da Alameda, com seus professores críticos e criativos, até o modo de vida dessa comunidade, que vive de um modo simples, dentro de uma cidade ficcional caótica, descrita como uma metrópole.

As duas últimas obras selecionadas são de uma escritora que, a nosso ver, é um dos grandes talentos das letras infantojuvenis contemporâneas. Índigo é autora de vários títulos que representam fortes rupturas com tradições moralistas. A primeira obra é *Perdendo perninhas* (2006), história que trata do processo de adaptação de Ágata e suas amigas à quinta série do Ensino Fundamental. Além de discutir as alterações de percepção da situação de criança para quase adolescente que a mudança da quarta para a quinta série representa, ela ainda discute valores como educação religiosa e amizade. Os conflitos internos de Ágata contam com a divertida figura de um diabo verde que fuma charuto, anda de limusine e usa camisa florida. Com ele a menina estabelece discussões acerca de suas atitudes e das

noções de certo e errado.

A última obra, também de Índigo, é *Gagá: memórias de uma mente pirilampa* (2010). A obra é também a mais recente do recorte de pesquisa, lançada em 2010. O bisavô de Maurício, um garoto de dez anos, vai morar com ele, e dividir suas aventuras infantis com esse parente quase centenário e com uma memória pirilampa, que ora se acende, ora se apaga, e passa a ser sua maior diversão. A história não tem um começo, meio e fim. Ela trata apenas da aventura que é, para uma nova geração, viver com outra tão mais velha. Essa talvez também deva ser a obra mais inusitada do recorte, pois, além de propor a aproximação de gerações, levantando seus pontos em comum, a autora traz para sua história elementos do fantástico, como as pequenas criaturas macabras, que são seres que habitam o rodapé da casa, e também a lendária Fada Azul, que foi fada madrinha do bisavô e agora é de Maurício. Outro fator interessante é a profissão da mãe de Maurício: ela é uma psicóloga especialista em atender pessoas que fizeram cirurgia de troca de sexo e, ao escolher essa profissão para a personagem, Índigo, implicitamente, traz para sua narrativa um debate polêmico e necessário: o respeito à orientação sexual das pessoas.

No primeiro capítulo, trabalharemos alguns conceitos básicos para o desenvolvimento do recorte. O primeiro deles é acerca do conceito de tecnologia, especificamente, um resgate sobre o campo Ciência, Tecnologia e Sociedade. O segundo conceito é em relação ao que é literatura e, em seguida, um resgate sobre a noção de infância.

No segundo capítulo iniciaremos a abordagem da temática proposta: as representações de tecnologia na literatura infantojuvenil. Para isso, trabalharemos com o sentido de tecnologia e cultura apresentado pelo materialismo cultural, proposto por Raymond Williams, em que discutiremos possíveis relações entre literatura e tecnologia e também a estrutura do discurso infantojuvenil. Também neste capítulo apresentaremos os conceitos de narrativas hegemônicas, residuais e emergentes, que permearão as análises das obras.

No terceiro capítulo, dividindo as obras selecionadas em hegemônicas, residuais e emergentes, apresentaremos as análises das narrativas e investigaremos as formas como a tecnologia se configura no gênero infantojuvenil.

Sem maiores delongas, o que pretendemos nesta dissertação é analisar como a tecnologia se manifesta na literatura infantojuvenil contemporânea e como tais aspectos influenciam, ou não, no discurso narrativo. Também procuraremos compreender, como objetivo secundário, se as representações de tecnologia na literatura infantojuvenil encontram maior facilidade de expressão de elementos alternativos ou opostos à visão hegemônica, nas narrativas de caráter fantástico.

## 1 CONCEITUAÇÕES INICIAIS

São muitas as questões que cercam o universo literário infantojuvenil: história da infância, surgimento de um gênero literário voltado a crianças, surgimento do estilo no Brasil e sua estreita relação com a escola, entre outros. Esses são temas que devem ser abordados em uma pesquisa que apresenta como pano de fundo as representações de tecnologia na literatura infantojuvenil contemporânea brasileira. Por conta disso, julgamos necessário que este primeiro capítulo seja conceitual, a fim de preparar o leitor às análises apresentadas posteriormente.

### 1.1 O CAMPO CIÊNCIA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE

Quando se ouve a palavra “tecnologia”, provavelmente o que vem à mente são os modernos aparelhos, a rapidez das máquinas, a facilidade para a comunicação. A ideia de tecnologia parece estar tão vinculada aos artefatos que parecemos nos esquecer de que a tecnologia é também um fator cultural, histórico e material. O desenvolvimento técnico e tecnológico deu-se concomitantemente a importantes momentos históricos, como as navegações, as Revoluções Francesa e Inglesa, as grandes guerras. Diante de um novo horizonte técnico, o que se viu não foi exatamente um mundo melhor. Pelo contrário, as desigualdades e mazelas sociais ainda são fatores constituintes da sociedade contemporânea.

Os avanços tecnológicos durante o século XX geraram diversas perspectivas e expectativas sobre os rumos da humanidade. Inicialmente acreditou-se que através do desenvolvimento tecnológico os problemas sociais seriam solucionados e iniciáramos uma era próspera. Utopias modernas como o futurismo estão estreitamente relacionadas à ideia de que a máquina seria o caminho para um mundo mais justo. Não é difícil perceber que tais expectativas não foram alcançadas e que a tecnologia passou a atender primeiramente aos interesses econômicos e políticos das grandes nações e corporações. O uso e o desenvolvimento de

artefatos para fins bélicos e as devastações geradas durante as duas grandes guerras foram fatores contribuintes para a irrupção do determinismo tecnológico.

O determinismo tecnológico diz respeito à ideia de que a tecnologia se desenvolvia de modo autônomo e que definiria os rumos da sociedade. Essa perspectiva vigorou por algumas décadas, mas os estudos em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS) já há algum tempo indicam que a tecnologia, como fruto do trabalho humano, deve ser humanamente controlada.

O campo CTS consiste em uma área acadêmica que se debruça sobre as mais diversas questões que circulam (e integram) o universo da técnica e da tecnologia. Seu surgimento tem a ver com a percepção da necessidade de identificar mudanças nas esferas públicas frente à ciência e também para entender a evolução dos modelos políticos implantados em países industrializados para gerar o desenvolvimento científico e tecnológico.

O início dos trabalhos no campo CTS datam das primeiras décadas do século XX, quando a linha de pensamento dominante era o modelo linear de inovação que, como o próprio nome diz, trata-se de um modelo fechado de desenvolvimento. O trabalho de Pinch e Bijker, *La construcción social de hechos y de artefactos: o acerca de como la sociologia de la ciencia y la sociologia de la tecnologia pueden beneficiar-se mutuamente* (2008), exemplifica ao leitor como se dá o processo linear. Para os autores, o modelo em questão divide-se em seis etapas: investigação básica; investigação aplicada; desenvolvimento tecnológico; desenvolvimento dos produtos; produção e utilização.

Ao ignorar fatores externos aos projetos pautados pelo modelo linear, ocorreu também o fracasso de tal modelo, pois não parece possível que os artefatos em desenvolvimento possam ignorar fatores externos como sociedade, público interessado e gostos, por exemplo. Pinch e Bijker indicam ainda que “o fracasso de explicar o conteúdo da inovação tecnológica é resultado do amplo uso dado ao modo linear simples para descrever o processo de inovação”<sup>4</sup> (PINCH e BIJKER, 2008, p. 27) e explicam que se tais

---

4 Tradução minha. No O trecho original consta que “El fracasso de explicar el contenido de la innovación tecnológica es resultado del amplio uso dado al modo lineal simple para describir el proceso de innovación”. (PINCH e BIJKER, 2008, p. 27)

estudos têm contribuído em muito à compreensão das condições do êxito econômico na inovação tecnológica, não podem ser usados como base para uma perspectiva construtivista social da tecnologia dado que ignoram o conteúdo tecnológico<sup>5</sup>.

Passadas as duas grandes guerras, a sociedade entrou em um processo de desilusão e pessimismo em relação ao futuro. As utopias da modernidade já não correspondiam mais ao sentimento social, que deu espaço ao sentimento de estagnação e alienação que, de certa forma, até hoje imperam. O surgimento da noção de pós-modernidade é coincidente a esse momento. Agora o mundo pode ser desconstruído e a humanidade está refém da tecnologia, que já não nos levará necessariamente para um futuro próspero, mas para a destruição, o caos.

A partir da década de 1970, o pensamento CTS iniciou um processo de ruptura com o pensamento dominante em relação à tecnologia – o determinismo tecnológico. Foi nessa época que se passou a recusar a ideia de uma tecnologia autônoma e neutra, assumindo-se em seu lugar uma Teoria Crítica, que além disso também propõe a participação social nos processos tecnológicos.

Renato Dagnino (2006), em seu artigo *Mais além da participação pública na ciência: buscando uma reorientação dos estudos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade em Ibero-América*, apresenta um esquema que resume quatro visões básicas sobre tecnociência:

- Determinismo: seria o otimismo da visão marxista ortodoxa, acreditando que a força produtiva, a longo prazo, culminará em modos de produção mais perfeitos. Vê a tecnologia como autônoma e neutra.
- Instrumentalismo: visão moderna padrão, fé liberal, otimista no progresso. Nessa visão, o conhecimento verdadeiro e eficiente estaria a serviço de qualquer projeto. Aceita a ideia de um controle externo.
- Substantivismo: a tendência mais pessimista acerca do tema, tem meios e fins determinados pelo sistema. De acordo com Dagnino, essa tendência dialoga com o pessimismo da escola de Frankfurt. Nela também a

---

5 Tradução minha. O trecho original segue assim: “estudios han contribuido en mucho a la comprensión de las condiciones del éxito económico en la innovación tecnológica, no pueden ser usados como base para una perspectiva constructivista social de la tecnología dado que ignoran el contenido tecnológico”. (PINCH e BIJKER, 2008, p. 27)

tecnologia é considerada como “dotada de autonomia e intrinsecamente dotada de valores” (DAGNINO, 2006).

- Teoria Crítica: opção engajada que reconhece a necessidade do controle humano igualmente social sobre a tecnologia. Ela “combina as perspectivas da tecnociência [ciência e tecnologia] como humanamente controlada e como portadora de valores” (idem).

Dagnino ainda defende a necessidade de se instaurar o controle interno da atividade científica e, de acordo com ele, a Teoria Crítica

combina as perspectivas da tecnociência como humanamente controlada e como portadora de valores. Seus partidários concordam com o Instrumentalismo (a tecnociência é controlável), mas reconhecem, como o faz o Substantivismo, que os valores capitalistas conferem à tecnociência características específicas, que os reproduzem e reforçam, que implicam consequências sociais e ambientalmente catastróficas, e que inibem a mudança social. Mas, ainda assim, veem na tecnociência uma promessa de liberdade. (DAGNINO, 2006)

A Teoria Crítica, então, entende que a tecnologia deve se pautar primeira e principalmente nos interesses sociais. A necessidade de colocar ciência e tecnologia na pauta dos debates populares e educacionais é a tendência contemporânea para o campo CTS, que se encontra em processo de expansão. O estudo em CTS é um campo interdisciplinar integrado por disciplinas como: História da Técnica, História da Ciência, Filosofia, Antropologia e Sociologia. Outras disciplinas também podem integrar os campos investigativos de CTS, como os estudos literários. Para nós, a Teoria Crítica é a que mais nos contempla em relação à nossa visão de tecnologia no sentido de práticas sociais e políticas públicas para seu desenvolvimento. Não acreditamos, contudo, que o desenvolvimento social dependa diretamente do desenvolvimento tecnológico. Nesse sentido, estamos de acordo com os questionamentos apresentados por Raymond Williams (1997), em relação ao domínio e função da tecnologia, quando o autor discute e questiona as prioridades do desenvolvimento tecnológico que acabam muitas vezes por atender antes aos interesses de desenvolvimento econômico de corporações do que atender às necessidades sociais. Esse mesmo sentimento de questionamento, proposto por

Williams e também questionado pela Teoria Crítica, move-nos em nossas percepções e leituras sobre o campo CTS.

Ainda em relação à Teoria Crítica, Andrew Feenberg (2005, p. 2), defensor da Teoria Crítica da tecnologia em *Teoria crítica da tecnologia: um panorama*, afirma que:

A tecnologia é um fenômeno de dois lados: de um o operador, de outro o objeto, onde ambos, operador e objeto, são seres humanos; a ação técnica é um exercício de poder. Aliás, a sociedade é organizada ao redor da tecnologia, o poder tecnológico é a fonte de poder desta sociedade.

Feenberg propõe que encaremos a tecnologia sob uma perspectiva mais reflexiva. Ele não admite a neutralidade nessa discussão:

A neutralidade geralmente se refere à indiferença de meios específicos para uma escala de objetivos dos quais se é escravo. Se nós supusermos que essa tecnologia como nós a conhecemos hoje é indiferente em relação aos fins humanos de modo geral, então certamente nós a neutralizamos e a colocamos além da controvérsia possível. Alternativamente, pode-se discutir que se a tecnologia é neutra em relação a todos os fins que podem ser tecnicamente servidas. (idem, p. 6)

Como solução ao determinismo tecnológico, que impera na visão acerca da tecnologia, Feenberg defende a democratização da tecnologia aliada à quebra da noção de que ela funcione como algo autônomo. Para ele, “Devemos desafiar os preconceitos disciplinares, que confinam a pesquisa e a estudam nas estreitas canaletas, e abriremos as perspectivas para o futuro”. (idem, p. 13)

Apesar de estudiosos como Feenberg defenderem uma visão crítica acerca da tecnologia e a ruptura com o determinismo tecnológico dos dias atuais, parece que esse pensamento ainda se faz bastante presente, especialmente no imaginário popular. Ainda há quem acredite que a tecnologia acabará fisicamente, por exemplo, com alguns tipos de relações sociais, ou inversamente, que somos reféns do modelo existente. Se pararmos para observar os fenômenos sociais e diversas políticas públicas em relação ao desenvolvimento tecnológico, possivelmente perceberemos que certos estigmas do mito do determinismo tecnológico ainda se fazem presentes. Por isso, parece urgente a necessidade de se colocar a ciência e a tecnologia em discussão nos mais diversos espaços sociais.

O desenvolvimento do campo CTS na América Latina iniciou seu processo posteriormente em relação à Europa e aos Estados Unidos. De acordo com Pablo Kreimer e Hermán Thomas, “o campo de estudos sociais da ciência e tecnologia começou a encontrar um espaço institucional de relativa legitimidade há apenas algumas décadas”<sup>6</sup> (KREIMER e THOMAS, 2004, p.12). O que os autores mostram é que, apesar de os estudos em Ciência e Tecnologia não serem novidade no campo acadêmico, o interesse sobre ele e sua expansão é algo muito recente em nossa história. Basta observarmos a oferta desse tipo de estudo dentro das universidades e veremos que ainda são poucas as instituições que nele investem.

Ao resgatar conceitual e historicamente o campo CTS na América Latina, Kreimer e Thomas (idem, p. 13) também mostram que, tanto em nosso continente como em outros espaços regionais, é possível perceber a justaposição entre estudiosos de várias disciplinas dos estudos sociais, como antropólogos, sociólogos e economistas. Porém, na América Latina existe uma particularidade, visto que os primeiros a se interessarem pelo campo foram os engenheiros. Isso explicaria, parcialmente, o porquê de a ideia de tecnologia para nós estar assim tão estreitamente ligada aos artefatos.

Ainda tomando os estudos de Kreimer e Thomas como referências no resgate histórico do campo CTS na América Latina, podemos indicar que o surgimento dessa área de estudo apresenta uma articulação de um conjunto de elementos, “que vão se organizando em um espaço que se 'autosustenta' (...) através da conformação de novas tradições”<sup>7</sup> (idem, p. 18).

Temporalmente, a formação do campo CTS na América Latina pode ser dividida em três gerações. Até a década de 50, com uma preocupação histórica sobre processos tecnológicos pensada de modo bastante funcionalista. Durante as décadas de 60 e 70, temos o início dos processos investigativos do CTS enquanto campo acadêmico; contudo, devido principalmente aos regimes ditatoriais no continente, o desenvolvimento do campo deu-se de modo bastante lento. Grande parte dos teóricos da época formaram-se fora de seus países por razões políticas. E

---

6 Tradução minha. O trecho original é: “el campo de los estudios sociales de la ciencia y la tecnologia comenzó a encontrar un espacio institucional de relativa legitimidad hace solo dos décadas”. (KREIMER e THOMAS, 2004, p. 12)

7 Tradução minha. Trecho original: “que van se organizando en un espacio que se 'autosustenta'... a través de la conformación de nuevas tradiciones.” (idem, p. 18)

finalmente, a partir dos anos 80, com a proposição de um modelo crítico, maior rigor acadêmico e o surgimento de programas de pós-graduação, o campo CTS iniciou seu processo de expansão.

A relação entre tecnologia e cultura, por sua vez, é uma linha de estudos que se encontra em desenvolvimento dentro do campo CTS. Tendo como base autores como Raymond Williams, e, no Brasil, Nicolau Sevcenko, que debateram essas relações, o campo vem desenvolvendo investigações em diversos aspectos: nas artes cênicas, na pintura, na música e também na literatura, como no caso do presente trabalho.

Raymond Williams propõe o materialismo cultural, que se trata de uma proposição do materialismo histórico voltado à cultura. Em sua discussão, Williams aborda a relação entre cultura e tecnologia, discutindo como a irrupção de um novo momento histórico permeado pela industrialização e expansão urbana deu espaço ao que ele chama de nova estrutura de sentimento e de como essa sensação, por assim dizer, relaciona-se com uma série de fatores materiais que se manifestam na cultura, como o surgimento de uma indústria cultural, inclusive.

## 1.2 O SENTIDO DE INFÂNCIA

O teórico francês Philippe Ariés, em sua obra *A história social da criança e da família* (1981), apresenta ao leitor um longo resgate sobre a história da infância, seus conceitos e surgimentos. Ainda no prefácio da obra, Ariés indica que até a Idade Média a “duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se” (ARIÉS, 1981, p. 10). Assim, o período em que a criança tinha atenções especiais era muito breve e, tão logo ela conseguisse andar e acompanhar os adultos, já era inserida no cotidiano, aprendendo os ofícios e ajudando nas atividades domésticas. Outro fator levantado por Ariés (1981) é que a morte dos pequenos também não era motivo de desespero, pois devido às dificuldades da época e também pela quantidade de filhos que se tinha, a criança morta era facilmente esquecida.

A mudança de percepção em relação aos pequenos começa a ser percebida somente a partir do século XVII. Um dos fatores que contribuíram para isso foi o surgimento da escola, quando “a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo” (idem, p. 11). Certamente, o reconhecimento das diferenças entre crianças e adultos que culminou nessa separação do convívio e no surgimento da escola é fruto de todo um processo histórico, que, segundo o resgate de Ariés (1981), pode começar a ser percebido durante o século XV, quando os túmulos das crianças passaram a ser mais frequentes, ou seja, o túmulo indica a importância que aquele ser (de que antes mal se lamentava a morte) passa a ter dentro da família.

Ariés (idem, p. 32) indica também que a idade também passou a ter importância e que, entre os séculos XV e XVII, as crianças eram inscritas nos quadros que as famílias mandavam pintar: “a partir de meados do século XVII, as inscrições tenderam a desaparecer dos quadros (podiam ser encontradas ainda, mas em pintores de província ou provincializantes).” Junto com a importância da idade, a família também começou a ter importância social: “nos séculos XVI e XVII, os retratos de grupos são numerosíssimos. Alguns são retratos de confrarias e corporações. Mas a maioria representa famílias reunidas” (idem, p. 204).

Reafirmamos ainda, a partir de Ariés (1981), a importância que a popularização da escola, a partir do século XVI, tem no processo de formação do conceito de infância. Não há, antes disso, reflexões sobre essa fase da vida, ou preocupações acerca do período. Ao pesquisar a história da infância, é possível verificar que o universo escolar está ligado ao surgimento do conceito (que talvez seja muito mais histórico do que necessariamente fisiológico) e também que é nesse espaço que a criança entrará em contato, formalmente, com o mundo da leitura:

A escola deixou de ser reservada aos clérigos para se tornar o instrumento normal da iniciação social, da passagem do estado da infância ao do adulto. Já vimos como isso se deu. Essa evolução correspondeu a uma necessidade nova de rigor moral da parte dos educadores, a uma preocupação de isolar a juventude do mundo sujo dos adultos para mantê-la na inocência primitiva, a um desejo de treiná-la para melhor resistir às tentações dos adultos. Mas ela correspondeu também a uma necessidade dos pais de vigiar seus filhos mais de perto, de ficar mais perto deles e de não abandoná-los mais, mesmo temporariamente, aos cuidados de uma outra família. A substituição da aprendizagem pela escola exprime também uma aproximação da família e das crianças, do sentimento da família e do sentimento da infância, outrora separados. A família concentrou-se em torno da criança. (idem, p. 231)

O acesso à escola não se deu simultaneamente entre os gêneros e classes sociais. Ariés afirma que:

No caso dos meninos, a escolarização estendeu-se primeiro à camada média da hierarquia social. A alta nobreza e os artesãos permaneceram ambos fiéis à antiga aprendizagem, fornecendo pajens aos grandes senhores e aprendizes aos diferentes artesãos. (idem)

Ariés (1981) ainda indica que, antes do processo de escolarização, crianças e adultos compartilhavam os mesmos espaços sociais, sendo que, tão logo elas se tornavam mais independentes, eram incluídas no cotidiano adulto, sendo tratadas como pequenos adultos.

A real preocupação com a criança só começa a se delimitar a partir do século XVII; contudo, somente a partir do século XVIII, com Rousseu, “a criança começou a ser vista de maneira diferenciada do que até então existia” (NASCIMENTO et al., 2008, p. 6).

Vemos então que essas mudanças em relação aos pequenos trouxeram profundas alterações na estrutura familiar, como destacou Ariés (1981). Contudo, não podemos perder de vista que, até então, “a família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental” (ARIÉS, 1981, p. 231), e as novas percepções também acabaram gerando alterações nos sentimentos, de modo que os laços afetivos também acabaram por se estreitar. Talvez tal estreitamento tenha possibilitado, inclusive, a percepção de que a criança tem seu universo e que este deve se constituir de objetos próprios dele, como os brinquedos e, claro, os livros infantis.

### 1.3 A LITERATURA INFANTOJUVENIL

Pesquisar sobre a história da literatura infantil e infantojuvenil exige que se faça um resgate histórico de uma série de questões: a história da literatura e da leitura de modo geral<sup>8</sup>; e o surgimento do conceito de infância e de uma literatura voltada para ela, o que, por conseguinte, exige um estudo sobre a concepção do gênero literário voltado ao público infantojuvenil. Veremos que isso se relaciona com o livro didático e com o surgimento da escola. Como a presente pesquisa se dedica à produção literária voltada para crianças e adolescentes no Brasil, parece-nos que a investigação se desdobra em um resgate de como esses processos se deram por aqui.

A partir de leituras como a de Philippe Ariés (1981), podemos verificar que o conceito de infância (e as percepções das particularidades dessa fase da vida) ainda é muito recente na história. Na Europa, Ariés data que a partir do século XVI é que a criança começa a ser vista sob uma ótica diferente que a de um miniadulto. Em seu *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (2010), a professora Nelly Novaes Coelho fortalece os apontamentos levantados por Ariés e indica também que o surgimento de infância se deu de modo contemporâneo à escola e, por conseguinte, à formação de uma literatura voltada ao público infantil.

Ao resgatar o processo de constituição das escolas na França do século XVII, Coelho indica que foi coincidentemente com esse período que o livro didático surgiu e, junto com ele, uma literatura infantil, sendo que “não há nada nessa produção que seja gratuito” (2010, p. 76): antes, o que se pretendia era instituir nas crianças o sentimento de uma ordem nacional.

O que vemos é que, desde suas primeiras produções, o fator didático foi relevante na concepção de uma literatura infantil. Afinal, como bem indica Coelho, ao referir-se aos ideais educacionais do século XVIII, a criança era vista “como um

---

8 O conceito de literatura, bem como sua história, é amplamente discutido por autores como Raymond Williams (2000), Terry Eagleton (1994) e Antonio Candido (2000), por exemplo. Neste trabalho não discutiremos questões que tangem o conceito do que seja a literatura em si. O que faremos mais adiante, ao discutir o gênero infantojuvenil e seu discurso, será tangenciar o conceito global de literatura. Temos em vista que a literatura é um processo de manifestação artístico-cultural que envolve também um processo de produção material. Ou seja, literatura é tanto uma manifestação artística como um produto cultural, tal como indica Williams em *Marxismo y Literatura* (1997). Mais a frente desta pesquisa, ao discutir os processos de produção literária e o discurso hegemônico infantojuvenil, voltaremos à questão.

ser com características próprias e de cuja educação dependeria, no futuro, a personalidade ou o caráter do adulto” (2010, p. 132). Tal pensamento parece justificar o fato de que grande parte das produções infantis (pelo menos pretensamente infantis) trazem em seu discurso aspectos que abordam a formação civil e moral.

Ao tratar das primeiras narrativas infantis, produzidas no século XVIII, Coelho indica (2010) que as primeiras obras voltadas à infância são aquelas narrativas hoje conhecidas como contos de fadas, marcados pelas fábulas de La Fontaine e os *Contos da mãe gansa*, de Charles Perrault. Os primeiros exemplares dessa literatura foram obras inicialmente consideradas adultas que passaram por processos de adaptação e se destinaram às crianças, como é o caso das obras *Robinson Crusoé*, de Daniel Defóe, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Esses livros “escritos para adultos e alimentados por um espírito crítico senão cruel (...) transformaram-se com o tempo e as ‘adaptações’ em duas das mais importantes obras da literatura infantojuvenil juvenil de todo o mundo” (COELHO, 2010, p. 119-120).

Ainda em relação às adaptações literárias para o público infantil, uma curiosidade apontada por Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985) nos leva a pensar se, por acaso, a raiz de um dos problemas do gênero não estaria, de alguma forma, implícita nesse caso. Esclareço: as autoras, em *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (1985), contam que, na primeira edição de *A mãe gansa*, Perrault atribuiu a autoria da obra ao seu filho. Isso parece indicar algo que as autoras denominam “sintomática dificuldade de legitimação” (1985, p. 15) do estilo. O autor não estava assim tão convicto de sua obra e, para não colocar em risco o prestígio acadêmico que já desfrutava à época da publicação, preferiu ficar no anonimato. Tal fator parece uma demonstração de como a literatura infantil já foi considerada um gênero menor desde o seu surgimento.

Outra autora que comenta a herança histórica do discurso educativo na literatura infantojuvenil e sua inferioridade literária é Laura Sandroni, na obra *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas* (1987), ao fazer referência à dedicatória dos *Contos da Carochinha*, em que o autor, de acordo com Sandroni, afirma que “são histórias para crianças, mas todas têm um fundo moral, muito proveitoso,

ensinando que a única felicidade está na Virtude” (SANDRONI, 1987, p. 36).

Sem querer correr o risco de soar repetitiva, proponho um pequeno salto no tempo em direção ao século XIX. Como gênero artístico e como um processo social e material de concepção e distribuição, seria ingenuidade acreditar que a literatura infantil sempre se manteve estática em relação ao seu discurso. Como em qualquer outro tipo de produção artística, o gênero literário voltado às crianças também apresenta tendências discursivas. E o século XIX foi um século de profundas transformações no estilo. Isso porque, conforme indica Coelho (2010), foi o século em que surgiram autores como Lewis Carrol, os Irmãos Grimm e, principalmente, Julio Verne, que foi “o modelo mais importante para as aventuras que os novos leitores iam exigir: as que mesclam as conquistas da ‘civilização da ciência e da técnica’ com a imaginação criadora” (COELHO, 2010, p.187).

O século XIX foi para a literatura infantil e infantojuvenil um momento de renovação discursiva, isso porque os autores levaram para suas narrativas algo a mais do que a preocupação educativa e social. Eles incluíram a fantasia como elemento discursivo.

Lewis Carroll, com a personagem Alice, apresentou à narrativa infantil elementos fantásticos, como o cogumelo que faz encolher e o bolo que faz crescer; deu vida irreverente a seres como um coelho branco em crise com o relógio e um chapeleiro louco que, na companhia de uma lebre, está condenado a passar a eternidade tomando chá. Mas não é apenas de *nonsense* – destacamos que a literatura fantástica não exige um completo deslocamento do plano do real – que a obra de Carroll se sustenta; antes, é através dele que a obra dá um passo para o além do ficcional e se mostra politicamente engajada, pois o chapeleiro louco parece uma referência aos danos que os químicos industriais causam à saúde do trabalhador. O coelho constantemente atrasado também parece se configurar como uma ironia ao cidadão da cidade, refém do relógio, marcador artificial do tempo e artefato indispensável à vida urbana.

O francês Júlio Verne também inovou o discurso infantojuvenil, ao trazer para dentro dele questões que antes só pareciam interessar ao mundo adulto, como o progresso científico. “Na época, o mundo civilizado deslumbrava-se diante do progresso fabuloso da Ciência e da Técnica e das riquezas também fabulosas que

elas geravam”. (COELHO, 2010, p. 188)

Para finalizar o destaque dado ao século XIX no processo de construção do gênero infantil e infantojuvenil, Coelho indica ainda que foi nesse período que elementos, digamos, mais imaginativos, passaram a compor as obras. Temas como magia e destino, metamorfose e talismãs tornam-se recorrentes no estilo.

Ao tratar da produção nacional, tanto Coelho como Zilberman e Lajolo indicam claramente que o processo de formação de uma literatura infantil brasileira deu-se posteriormente ao Europeu, onde ocorreu já “às vésperas do século XVIII” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 23). No Brasil, “só veio a surgir muito mais tarde, quase no século XX” (idem). A posterioridade desse processo no Brasil parece antes um fator histórico do que um atraso, haja vista que até o início do século XIX a produção literária nacional como um todo ainda era escassa.

Portugal, enquanto colonizador, não foi muito generoso com a colônia, como indica Sandroni (1987, p. 28):

(...) o Brasil sofria sua influência também no campo da literatura (...). Sem tradição própria, a evolução de nossas letras debateu-se entre a importação pura e simples dos modismos literários e a tentativa de afirmação da nacionalidade. Assim, a Literatura Infantil, que dentro da evolução da Literatura em geral aparece tardiamente, permanece no Brasil inteiramente dominada pela metrópole até o aparecimento de Monteiro Lobato, o primeiro a conseguir uma obra de ficção com características literárias.

Porém, não há como negar que graças à transferência da corte para solo brasileiro é que alguns setores sociais encontraram oportunidade para se estruturar. As artes, por exemplo, tiveram investimentos significativos e os pequenos leitores também puderam desfrutar desse momento, em que, “com a implantação da Imprensa Régia, que inicia, oficialmente, em 1808, a atividade editorial no Brasil, começam a publicar-se livros para as crianças” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 23). Portanto, o cenário só começou a mudar a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808. Até então, “o suporte editorial (e até mesmo o tipográfico) necessário para o assentamento de um sistema literário era, mais do que precário, inexistente” (idem, p. 26). Porém, o século XIX foi um século de traduções, sendo que “é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida, em particular, para

o público infantil” (idem, p. 25).

Como as três pesquisadoras comentam, o início da produção literária voltada para os pequenos é coincidente com o processo de busca de identidade nacional do início do século XX. Afinal, a criança de hoje será o nosso adulto de amanhã, então a literatura feita para esse futuro cidadão é aquela que “transmite ao seu leitor um projeto para a realidade histórica” (idem, p. 19) pretendida pelo adulto de agora. O fato de a produção ter se iniciado às portas do século XX não significava que não houvesse obras literárias para o público infantil. O que se tinha, no entanto, eram clássicos europeus adaptados e traduzidos para o português de Portugal, o que estabelecia inclusive uma barreira linguística ao jovem leitor.

Como os processos históricos em geral, a formação da literatura infantil brasileira é coincidente com todo um projeto nacional; não é um fenômeno isolado, mas, como já foi dito, integrou um projeto de formação de identidade nacional. Isso porque aquele era um momento em que o Brasil tornava-se uma República e em que a nossa identificação enquanto nação era mais que necessária, era um objetivo social, político e ideológico. A literatura infantil é também coincidente com o processo de expansão das escolas, que, como as três autoras indicam, eram poucas. Esse período, chamado de entre séculos é coincidente com os processos de expansão urbana e o sistema educacional brasileiro se viu em crise. Em seu processo de organização do sistema escolar, viu na literatura infantojuvenil uma ferramenta didática. Nesse ponto, as explicações de Souza parecem satisfazer uma lacuna teórica, ao indicar que: “a literatura infantojuvenil é a primeira forma escrita de contato da criança e do jovem com as tradições culturais e literárias de seu povo. Ao mesmo tempo que promove recreação, também cultiva valores necessários à vida em sociedade.” (SOUZA, 2006, p. 53). Nesse sentido, o que não se pode negar é que toda (ou quase toda) produção artística do período encontra-se comprometida com a construção dessa identidade nacional.

A seguinte passagem da obra de Souza trata desse momento histórico que teve a literatura infantojuvenil como um de seus elementos constituintes de modo bastante claro e objetivo, observemos:

O aparecimento dessa literatura está ligado a quatro fatores que, embora tenham contribuído para sua difusão, também dificultaram sua valorização como gênero: o advento da burguesia, o reconhecimento da infância como fase importante, a necessidade de orientar esse ser em formação – a criança e o jovem – e a criação das escolas. (SOUZA, 2006, p. 53)

A autora está de acordo com Ariés, Coelho, Lajolo e Zilberman ao apontar esses quatro aspectos, amplamente discutidos por eles.

Se o referido entre séculos é o momento histórico que Lajolo e Zilberman indicam como aquele em que a literatura infantil começa a adquirir um *corpus* em nossas letras, Nelly Novaes Coelho confirma essa posição ao tratá-lo como um momento em que o sistema escolar brasileiro passa por reformas, ocorrendo “simultaneamente ao aumento de traduções e adaptações de livros literários para o público infantojuvenil” (COELHO, 2010, p. 220).

O problema em relação às traduções acabou gerando uma dificuldade para o leitor se identificar com as obras, mas o principal problema era que a leitura, nessa época de construção de identidade nacional, nesse momento de desenvolvimento de um Brasil em expansão econômica, passou a ter um papel importante na formação do cidadão. Por isso, a produção de uma literatura infantil se fez urgente, como indicam Lajolo e Zilberman:

E tantos alertas, denúncias e sugestões não caíram no vazio: o apelo foi ouvido. Intelectuais, jornalistas e professores arregaçaram as mangas e mão à obra; começaram a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno. (1985, p. 28)

Nesse processo, Monteiro Lobato foi um dos mais importantes nomes. Nacionalista, ávido pela formação da identidade nacional, foi um homem muito participativo no processo de formação cultural, não apenas no campo de literatura infantil e infantojuvenil, mas no campo literário como um todo. Nesse ponto, novamente, tanto a obra de Coelho como a de Zilberman e Lajolo apresentam consenso. O posicionamento das autoras apresenta-se como um reconhecimento ao papel desempenhado por Lobato nesse momento de formação cultural que atravessávamos. Lajolo e Zilberman indicam que o autor foi o primeiro a perceber a necessidade de se escrever histórias para crianças em uma linguagem acessível a

elas (1985, p. 45). Além disso, Lobato, ao perceber que não tínhamos estrutura para sequer produzir e publicar nossas letras, fundou editoras como a Monteiro Lobato & Cia., Companhia Editora Nacional e a Brasiliense: “o comportamento é original, pois na ocasião havia poucas casas editoriais” (idem, p. 46), nas quais eram raros os livros infantis.

Completando a importância da atuação de Lobato para a história de nossa literatura, parece necessário destacar que ele também foi o responsável por um volume significativo de traduções e adaptações de grandes obras europeias (COELHO, 2011, p. 252). Ao tratar do sucesso de Lobato, Coelho ainda indica que ele evitava as tensões psicológicas “insolúveis ou angustiantes para os pequenos leitores” (idem, p. 260) em suas narrativas, com a criação de personagens equilibradas e sensatas, como, por exemplo, Dona Benta. A relação de Narizinho e Pedrinho também ajuda a evitar essa tensão, haja vista que, enquanto primos, os desentendimentos devam ocorrer com menor frequência que entre irmãos.

Em seu resgate sobre Lobato, Coelho faz uma colocação quase poética em relação ao escritor ao afirmar que, “tal como Lewis Carrol fizera com Alice no País das Maravilhas, na Inglaterra de cinquenta anos antes, Monteiro Lobato o fazia no Brasil dos anos 20: fundia o Real e o Maravilhoso em uma única realidade” (idem, p. 250).

Um segundo fator em Lobato, destacado por Coelho, é que o autor não apresentou sua narrativa dentro do discurso denominado de entre séculos, ainda presente nos anos 20, em que o fator educacional era determinante nas narrativas voltadas aos pequenos. Lobato foi além: trouxe imaginação e fantasia para esse discurso, colocando a linguagem ao acesso dos leitores. Isso não significava que os ideais de seu tempo não estivessem presentes em suas obras; pelo contrário, em seu projeto pedagógico, publicou inicialmente a *História do mundo para crianças*, em 1933, e, posteriormente, o autor apresentou títulos como *Emília no país da gramática* (1934) e *História das invenções* (1935).

Diante das leituras realizadas acerca dos feitos de Lobato, não há como negar que ele foi um homem engajado no projeto nacionalista do início do século XX. Porém, ele não foi o único: outros grandes autores preocuparam-se com a formação de um acervo infantil significativamente nacional. Laura Sandroni (1987, p.

43), ao tratar dos fundadores da literatura infantil no país, destaca Olavo Bilac como aquele que “decide escrever para crianças livros que visavam em primeiro lugar informar, transmitir conhecimentos e comportamentos exemplares segundo os valores da ideologia dominante”. Além de Bilac, nomes como Menotti del Picchia, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos, autores consagrados na literatura adulta, veem na literatura infantil sua importância na formação do futuro cidadão. E, na medida do possível, esses autores também inovam discursivamente o gênero.

Como mostra Coelho, em tempos de progresso econômico e de estruturação educacional, coincidente com a importação dos ideais da Escola Nova, quatro são os pilares que sustentam nossa educação: o nacionalismo, o intelectualismo, o tradicionalismo cultural e o moralismo e religiosidade (COELHO, 2010, p. 223-224). Assim sendo, por mais que autores como Graciliano Ramos e Menotti del Picchia inovassem o discurso literário infantil ao transpor os limites da realidade, as narrativas ainda se encontravam diretamente comprometidas com os ideais da época. Dessa perspectiva, a intenção por trás do discurso moral educativo acaba sendo perfeitamente compreensível. Contudo, ele tem tempo útil, digamos assim, pois, como indicam Lajolo e Zilberman, a partir da década de 1940, o estilo passa por um novo processo de revisão.

Nesse processo há, agora mais que no anterior, a preocupação com a construção de uma literatura mais imaginativa. É também nesse período que a cultura popular e a natureza brasileira passam por um processo de valorização, e, “a partir dos anos 40, a Amazônia começa a interessar os autores voltados ao público juvenil” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1985, p. 108). Nessa época também as narrativas de aventura se intensificam. Mas a tendência não se consolida e a partir de 45 se “atenua a marca de nacionalidade tão pesquisada e flagrante na literatura precedente” (idem, p. 92).

Por mais que existissem tendências libertárias no discurso infantojuvenil – como o surgimento dos espaços brasileiros, em especial a Amazônia, enquanto um espaço místico, ou até mesmo fantástico, ou como a apresentação de temas sociais, por exemplo, o uso de drogas –, Lajolo e Zilberman indicam que mesmo esses discursos “acabam submergindo também ao compromisso do livro infantil com valores autoritários conservadores e maniqueístas” (idem, p. 126). Vemos então que

a preocupação educativa parece encontrar dificuldade em se apagar, ou pelo menos, tornar-se subjetiva, no discurso literário infantojuvenil.

Uma descoberta surpreendente durante a leitura da obra de Lajolo e Zilberman especificamente é o apontamento que as autoras, ao tratar da década de 1940, fazem em relação à proliferação de histórias com bichos como personagens. Nesse caso o animal aparece como uma metáfora da criança. E a casa, por exemplo, simboliza como são os limites da criança, que, ao tentar extrapolá-los, sofre algum tipo de frustração, ou punição. Fica-se com a percepção de que o “propósito moralizador e educativo” (1985, p. 114) da narrativa infantil se mantém também nesse período. Confesso que esta observação me pareceu bastante pertinente, principalmente quando temos a consciência de que os princípios educacionais acompanham o gênero desde suas raízes.

Nos anos de 1950, durante mais um processo de expansão cultural, a partir da chegada da televisão, mesmo considerada um gênero menor, a literatura infantil continua a ser vista como ferramenta eficiente para “capturar leitores assíduos” (idem, p. 95).

Buscando a finalização desse pequeno resgate histórico do gênero infantil e infantojuvenil, parece necessário ainda passarmos por dois pontos. O primeiro é meramente terminológico. Após as leituras de Lajolo, Zilberman e Coelho ficou evidente que a tentativa de diferenciação entre literatura infantil e infantojuvenil se coloca como uma fronteira muito frágil. As próprias autoras não escolhem um termo específico e se dão a liberdade de usar o termo “infantil” da mesma forma que “infanto-juvenil”, sem deixar ao leitor qualquer dúvida de que elas estejam tratando do gênero literário feito para crianças e adolescentes, ou talvez pré-adolescentes, em mais uma tentativa artificial de estabelecer fronteiras e dividir a vida em subfases.

O segundo fator, bastante positivo nesse panorama tão marcado pela preocupação educativa, surge quando as autoras tratam da produção literária infantojuvenil no período militar. É quase comovente perceber que, nesse período, tão marcado pela repressão, a arte encontrou no discurso literário infantil uma via de contestação. E nesse momento as autoras, e tanto Lajolo e Zilberman como Coelho, apresentam-nos um panorama quase que paradoxal. Isso porque, no início da

década de 1970, o Estado, percebendo os baixos índices de leitura entre os estudantes, estabelece políticas de incentivo ao mercado editorial, o que também era interessante ao mercado capitalista, pois não se pode perder de vista que o mundo da literatura também é um mercado. Então, para incentivar a expansão desse mercado, o Estado estabelece políticas de incentivo à produção da literatura infantil. Foi nesse momento que autores consagrados se lançaram na literatura infantil:

muitos autores, inclusive os consagrados, não desprezaram a oportunidade de inserir-se nesse promissor mercado de livros, o que trouxe para as letras infantis o prestígio de figuras como Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 124)

Nessa época, instaura-se também uma “tendência contestadora que se manifesta com clareza na ficção modernista, que envereda pela temática urbana, focalizando o Brasil atual” (idem, p. 125) e também se apresentam na literatura infantojuvenil obras que trazem para o seu discurso o debate sobre problemas urbanos como a violência e as drogas. Exemplo disso é a obra de Henry Correia de Araújo, *Pivete*, que, segundo Lajolo e Zilberman, conta a trajetória de um menino de rua que “não tem *happy end*” (idem, p. 139). A ficção científica e o romance policial também aparecem na literatura infantil, sendo João Carlos Marinho, que até hoje impressiona com as aventuras da turma do Gordo, e Stella Carr dois dos principais nomes do estilo.

Em sua obra *A literatura infantojuvenil brasileira vai muito bem, obrigada!*, Glória Pimentel de Souza (2006, p. 17), ao abordar o valor estético social, comenta que essa produção, “durante muito tempo, tem sido sempre considerada uma literatura menor”. Porém, ela é otimista e afirma que, a partir dos anos de 1970, essa literatura passa por um “grande *boom*” com “o surgimento de autores e obras que imprimiram um caráter novo a essa produção” (idem). Estamos de acordo com Souza, pois, durante o processo de leitura e seleção das obras investigadas nessa dissertação, pudemos verificar o surgimento de uma certa valorização em relação ao fator estético no discurso literário voltado ao público infantojuvenil, ideia amplamente defendida pela autora em todo o seu trabalho.

A produção infantojuvenil nas décadas de 1970 a 1990 é a chamada “fase

de expansão”, a qual, de acordo com Souza (idem, p. 91), “é apontada pelos estudiosos da literatura brasileira para crianças e jovens como um momento ímpar e bastante promissor”. Fatores como o empenho de editoras e as políticas públicas de incentivo à leitura são decisivos nesse processo. É também nessa época, especialmente a partir do fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, que surgem autores como Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Marina Colasanti e Bartolomeu Campos Queirós.

Para compreender as décadas de 1980 e 1990, buscamos em Glória Pimentel de Souza o apoio teórico, pois Coelho, Lajolo e Zilberman, em seus trabalhos, dão destaque à produção infantojuvenil até a década de 1970. Boa parte da referência teórica de Souza, por sua vez, é pautada pela obra de Coelho aqui trabalhada. Porém, o foco de sua obra é a produção da década de 1990, o que faz com que ela nos ajude imensamente a preencher esse espaço temporal. Coelho, por sua vez, discorre até o início dos anos de 2000, já no governo Lula. Seu discurso soa entusiasmado em relação ao futuro do gênero, como podemos ver na seguinte passagem:

Analisando a natureza dessa literatura, neste limiar do século XXI, conclui-se que hoje *não há um ideal absoluto* de Literatura Infantil/Juvenil (nem de outra espécie literária). Será “ideal” aquela que corresponder a uma certa necessidade do tipo de leitor a que ela se destina, [mas não apenas isso], em consonância com a época em que ele está vivendo. (COELHO, 2010, p. 289, grifos do autor).

Souza, por sua vez, formaliza aquilo que percebêramos no já mencionado processo de leitura e seleção das obras da nossa produção infantojuvenil que seriam aqui analisadas: o discurso infantojuvenil passa por um *boom* produtivo, tanto em termos materiais, por se tratar de um mercado interessante, como em termos estéticos. A autora, tendo como base a crítica Laura Sandroni e sua obra *De Lobato a Bojunga: reinações reinventadas*, afirma que “do ponto de vista estético, não existem diferenças entre a obra literária destinada a adultos e aquela escrita para crianças” (SOUZA, 2006, p. 56). Ao discutir o porquê de a literatura infantojuvenil estar passando por um processo de valorização crítica nas últimas décadas, Souza indica que essa valorização está vinculada à formação dos estudos comparados em literatura. Segundo a autora, com o surgimento da disciplina de literatura

comparada, “surge a possibilidade de investigação literária sobre outros discursos que não aqueles considerados canônicos pela tradição” (idem, p. 17-18).

Os anos de 1990 merecem destaque, pois, segundo Souza (2006, p. 109), o gênero

continuou a prosperar, mas o aspecto literário passou a exercer papel cada vez mais preponderante. A preocupação primeira deixou de ser a educação ou a exemplaridade, embora essas características se tenham mantido em alguns textos mais didáticos.

Souza também destaca, assim como o fez Coelho, a importância do papel do Estado nesse processo: “e o governo tem assumido seu papel na política cultural da leitura, procurando fomentá-la” (idem). Em sua análise, a autora recorre a cinco autores para demonstrar como o fator estético, pela primeira vez no gênero, supera o educativo: Lygia Bojunga, Pedro Paulo Rangel, Lia Neiva, Jorge Miguel Marinho e Luciana Sandroni. Souza justifica sua escolha ao afirmar que cada um fale por si e defende que

a ligação entre eles está na observação de características comuns. E uma das peculiaridades comuns a essas obras (...) está na intertextualidade a que remetem, em abordagens sempre bastante dinâmicas e bem articuladas (2006, p. 113)

As três obras apontadas se encerram com uma perspectiva otimista em relação ao destino, se é que esse é o melhor termo, do gênero infantojuvenil. Coelho se posiciona ao indicar que “em meio ao emaranhado de tendências que marcam a nossa Literatura Infantil/Juvenil Contemporânea, distinguem-se diferentes linhas de intenções: a *realista*, a *fantástica* e a *híbrida*” (COELHO, 2010, p. 289, grifos da autora). E explica: de cunho realista é aquela que é movida pelo senso comum, a tendência mais antiga ao estilo, marcada por valores sociais. A fantástica, por sua vez, segundo a autora – e concordamos com ela –, “apresenta o mundo maravilhoso, criado pela imaginação, que existe fora dos limites do Real e do senso comum” (idem, p. 290). E a híbrida é aquela que “parte do Real e nele introduz o Imaginário ou a Fantasia” (idem, p. 291). Por acreditarmos que tanto a de caráter fantástico como a híbrida são as que mais estimulam o espírito imaginativo da criança e as que mais a aproximam do universo da literatura, as obras selecionadas

para análise nessa dissertação dialogam com essas duas tendências apontadas por Coelho.

Estabelecendo o paralelo entre todos os resgates propostos pelas autoras e todas as obras infantojuvenis que lemos durante o processo de seleção do recorte, vemos que, de fato, tendências de ruptura com o fator hegemônico da literatura infantojuvenil enquanto ferramenta didática começam a ser esboçadas a partir de fins do século XIX, pois, quanto mais antiga a obra, mais ela parece legitimar os valores sociais vigentes à época. Contudo, mesmo que tendências de ruptura possam ser percebidas, elas não parecem ainda ter se consolidado no estilo; como veremos adiante, ainda tendem a se adaptar aos moldes vigentes. O que parece acontecer na produção contemporânea é que um maior espaço para as rupturas discursivas pode ser encontrado em obras que recorrem ao fantástico.

## 2 LITERATURA INFANTOJUVENIL E TECNOLOGIA

Analisar a literatura infantojuvenil a fim de investigar a representação da tecnologia em seu discurso pode soar ligeiramente estranho em um primeiro momento. Contudo, quando se tem em mente que a palavra tecnologia traz a oportunidade de uma reflexão para além de um mundo repleto de máquinas, mas que, conforme indicamos na introdução deste trabalho, e discutiremos melhor no próximo item, abrange um modo de vida, podemos imaginar que as relações entre gênero infantojuvenil e tecnologia podem instigar importantes reflexões.

Tendo em vista os diversos sentidos que a palavra tecnologia pode assumir, buscaremos evidenciar como as relações entre tecnologia e cultura, e em nosso caso, tecnologia e literatura infantojuvenil, podem ser estreitas.

### 2.1 SENTIDOS DE TECNOLOGIA E MATERIALISMO CULTURAL

Relacionar cultura com indústria pode soar pouco poético aos ouvidos do leitor, contudo, há de se ter em mente que a produção de qualquer obra de arte é também um processo material. Um livro não é apenas uma obra literária por si só, mas também produto material de uma indústria. Nesse sentido, Raymond Williams integra nossa visão teórica, pois vemos no materialismo cultural também uma possibilidade de compreensão das relações entre tecnologia e literatura. Pois, como indica Maria Elisa Cevasco, em *Para ler Raymond Williams*, para o autor, o materialismo cultural consiste em “uma teoria da cultura como um processo produtivo (material e social)” (WILLIAMS, 1977, p. 43 apud CEVASCO, 2001, p. 115).

O materialismo cultural é para nós a base teórica desse trabalho. Isso porque vemos nele a possibilidade de encarar cultura e literatura não simplesmente como obras que compõem o universo da superestrutura, mas como manifestações humanas sociais integrantes inclusive do modo de vida cotidiano. Para nós, a cultura, no caso, a literatura, é sim um espaço relevante de questionamento social, e

esse questionamento não deve se restringir às obras tidas como adultas. Acreditamos que a literatura infanto-juvenil também deve se colocar como um espaço de questionamento dos valores sociais vigentes, pois a criança não deve simplesmente crescer acreditando que as condições de vida são dadas e que não há espaço para mudanças.

Para conceituarmos o materialismo cultural, cabe uma rápida referência aos apontamentos de Cevalco. Segundo a autora, “o que ocorre no raciocínio de Williams é a ampliação do materialismo [histórico] para abarcar conceitos pouco explorados na teoria de Marx” (CEVASCO, 2001, p. 126). Nesse sentido, reforçamos a ideia de que a literatura não se restringe a uma forma de lazer, pelo contrário, ela deve ser parte integrante do que Williams chama de Revolução Cultural:

A revolução cultural tem sua fonte na resistência perene contra a supressão pelo capitalismo de tantas formas de produção básicas e necessárias. A revolução é então contra a versão de cultura e sociedade que o modo de produção capitalista impôs. (apud Cevalco, 2001, p. 126-127)

A arte, como produção humana, trouxe para seu universo a representação dessas transformações. Raymond Williams, em *O Campo e a cidade* (2011, p. 384), apresenta um panorama de como escritores como Dostoiévski, Balzac, Baudelaire e Dickens<sup>9</sup>, por exemplo, levaram para dentro de seus textos as alterações da paisagem urbana em seu desenvolvimento desmedido no século XIX: “Na literatura mundial, em Balzaca, Baudelaire e, de maneira diferente, Dostoiévski, a imagem da cidade tornou-se, de certo modo, dominante.” E mais adiante, Williams, ao tratar da produção do inglês George Gissing nota de rodapé, ressalta que “um desespero semelhante havia encontrado expressão naquela modalidade literária diferente: aquela em que a cidade aparece como símbolo” (idem, p. 386).

A cidade se constrói como símbolo do desenvolvimento tecnológico, pois seu desenvolvimento ocorre devido aos processos de industrialização, que forçam a migração do campo para a cidade. Como bem indica Williams, “(...) [as cidades] anunciavam, de modo ainda bem mais decisivo do que o crescimento das capitais, o

---

<sup>9</sup> Parece necessário destacar que a obra de Williams, *O campo e a cidade*, trata da produção literária inglesa, de como os períodos de expansão urbana na Inglaterra aparecem retratados nas obras. Porém, Williams, em seu resgate, às vezes recorre a escritores de outras nacionalidades para estabelecer paralelos e comparações.

novo caráter de cidade e as novas relações entre cidade e campo” (idem, p. 259).

Dessa forma, a palavra tecnologia abrange muito mais do que simplesmente artefatos desenvolvidos pela indústria, como carros, celulares e computadores. Entende-se tecnologia como uma realidade social, que, conforme indicam Gilson Leandro Queluz e Domingos Leite Lima Filho, “assume papel central na sociabilidade, ou seja, na produção da realidade e do imaginário (universo real e simbólico)” (LIMA FILHO e QUELUZ, 2006, p. 1). Compreendemos “a tecnologia como construção, aplicação e apropriação das práticas, saberes e conhecimentos” (idem, p. 1).

Lima Filho e Queluz indicam ainda que não é possível determinar um sentido único para o termo tecnologia, pois os conceitos encontram-se vinculados a determinados referenciais. Dessa forma, os autores, como nós, concebem “ciência e tecnologia como históricas e relacionadas a referenciais filosóficos e ideológicos” (idem, p. 2). Nesse sentido, vemos que a tecnologia trata-se muito mais de um processo histórico, social, cultural e ideológico, que vai muito além dos artefatos gerados por ela. E, por entender que esse processo está diretamente relacionado também com os processos de produção cultural, concordamos com Raymond Williams e sua proposta do materialismo cultural.

Nicolau Sevcenko e Flora Sussekind são dois estudiosos brasileiros que trouxeram a investigação da relação arte e tecnologia para seus trabalhos. Em *Cinematógrafo de letras* (1987), Sussekind aborda como a chegada de artefatos como o cinematógrafo, o cinema e o telefone alteraram a rotina social e, por consequência, a produção artística da época. Como a própria autora ressalta no início da obra, “aqui, pelo exame da crônica, da poesia e da prosa de ficção dessas mais de três décadas, o que se delineaia é o confronto [...] com uma paisagem tecno-industrial em formação” (SUSSEKIND, 1987, p. 15).

Sevcenko, por sua vez, em *Orfeu extático na metrópole* (1992), tratou das transformações ocorridas na cidade de São Paulo nos anos de 1920. No processo de investigação desse desenvolvimento urbano, Sevcenko, com uma linguagem que beira ao poema, recorre à produção artística da época como pano de fundo para suas demonstrações. Como o autor indica, o processo de desenvolvimento urbano trata-se de “recondicionamento dos corpos e a invasão do imaginário social pelas

novas tecnologias” (SEVCENKO, 1992, p. 18). Para Sevcenko, a cidade é a fonte e o foco da produção cultural e a metrópole se configura como o local de origem do caos avassalador.

Outro trabalho que merece destaque, principalmente pelo fato de tratar especificamente da relação entre literatura e tecnologia, é o artigo de Gilson Leandro Queluz, *Tecnologia e política na república 3000 de Menotti del Picchia* (2003), no qual é apresentado um paralelo entre os ideais utópicos de Del Picchia em um novo modelo de nação para o Brasil nos inícios do século XX e a obra *República 3000*.

Existem ainda outros trabalhos que tratam da representação da tecnologia nas obras literárias, tanto no que diz respeito aos processos de produção, como da apropriação discursiva do processo. Contudo, esses trabalhos tendem a focar a produção literária adulta – não que se possa restringir a literatura a um público específico. O que quero dizer é que, se não podemos afirmar que obras tidas como adultas foram produzidas para um público específico, o mesmo não acontece com a literatura infantojuvenil, que, como o próprio nome sugere, tem seu público muito bem definido, ou, pelo menos, parece que pretende ter.

Os trabalhos de Ângela Maria Rubel Fanini e de Edgar Roberto Kinshof e Isabella Vieira de Bem são exemplos de investigações que colocam literatura e tecnologia em diálogo, mas não contemplam o gênero infantojuvenil. O trabalho de Fanini a que nos referimos é o artigo *Representação da tecnologia em alguns poemas da literatura brasileira* (2010), em que ela expõe como a tecnologia aparece representada em poemas de Castro Alves, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Segundo a autora, a tecnologia nesses casos se apresenta “como destacada e exótica em relação ao meio econômico-social brasileiro” (FANINI, 2010, p. 97). Já o trabalho de Kinshof, intitulado *O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea*, investiga “o impacto que a estética digital tem gerado na literatura impressa” (KINSHOF e VIEIRA, 2006, p. 1) – para isso, eles recorrem a dois escritores: Umberto Eco e Robert Coover.

Dois outros trabalhos que tratam das relações entre literatura, técnica e tecnologia são as dissertações de Fábio Luciano Iachtechen, *Gênero utópico e o discurso científico na ficção de H. G. Wells* (2008), e de Francisco Alberto Skorupa, *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-*

1975 (2001). As duas apresentam um recorte voltado às representações da tecnologia no discurso literário, mas, embora as obras de H.G. Wells discutidas no trabalho de Iachtechen sejam adaptadas ou tidas como infantojuvenis, elas não o eram na época de sua produção. Portanto, mais uma vez, o discurso infantojuvenil não se configura como objeto investigativo.

O que parece acontecer é que a discussão acadêmica em relação ao gênero, mesmo com um significativo crescimento nas últimas décadas, ainda é muito menor se comparada aos estudos da literatura dita adulta. Isso nos parece um problema por duas questões: primeiro, porque é excludente; segundo, porque dificilmente se forma um leitor adulto sem passar pela literatura infantojuvenil (afinal, certamente durante a vida escolar de qualquer criança essa literatura se faz presente), motivo pelo qual o estilo deveria, no mínimo, ser foco de um debate mais propositivo.

Tecnologia e literatura podem estabelecer relações em diversos aspectos. Por exemplo, em relação aos meios de produção, à massificação da produção com as tiragens em série e seu diálogo com as percepções dos artistas em relação às novas ferramentas, como a máquina de escrever no início do século XX, como proposto por Sussekind (1987) ao se referir às cartas de Lobato. Ou ainda, a incorporação dos artefatos no interior do própria lógica do discurso literário, por meio, por exemplo, das obras de ficção científica.

Um dos aspectos que Raymond Williams (2002) destaca ao discutir tecnologia e cultura é a hegemonização da produção artística, que para nós diz respeito ao gênero literário infantojuvenil. Como vimos, o gênero tem suas origens na modernidade, e sua função primeira já era homogeneizante, se tivermos em vista seus fins didático-morais. A literatura voltada às crianças e jovens é contemporânea às escolas e ao material didático, que, além de ser produto de uma indústria, tem como fim a padronização dos saberes e do ensino.

Esses apontamentos sugerem que as relações entre literatura e tecnologia são profundas e sua análise pode ser um caminho fértil de reflexão sobre as relações ampliadas entre tecnologia e cultura. Essas relações, neste trabalho, como já destacamos anteriormente, são propostas sob a luz do materialismo cultural, que, como Williams propõe nas primeiras páginas de *Marxismo e literatura* (2000, p. 16),

trata-se “de uma teoria das especificidades da produção material cultural e literária dentro do materialismo histórico”<sup>10</sup>. Para nós, as análises propostas por Williams dão conta de embasar teoricamente a tarefa de relacionar tecnologia como um processo cultural e material, sendo a literatura um fator constituinte, integrante desse processo.

### 2.1.1 Uma breve explanação do conceito de cultura

Ao propormos a discussão das relações entre tecnologia e cultura, a conceituação dos termos se faz necessária. Acabamos de apresentar uma discussão sobre tecnologia e nossa visão do termo, em que destacamos, mais uma vez, sua relação estreita com um processo histórico e material. Agora propomos um breve resgate sobre o conceito de cultura. Roberto da Matta, no artigo *Você tem cultura* (1981), coloca em discussão as concepções mais comuns que cercam o termo. Dentre eles, podemos destacar cultura como sinônimo de produção artística, como conhecimento, como costumes comuns a certos grupos sociais, e, um pouco mais além, ao cultivo da terra. Mais uma vez, recorreremos a Williams para nortear nossos apontamentos.

Em *Marxismo y literatura* (2000), Williams nos apresenta as várias acepções que o termo cultura apresentou historicamente. Ele inclusive nos indica que o cultivo da terra é o primeiro significado assumido pela palavra. A partir do século XVIII, com a irrupção das noções de civilização como algo organizado e educado é que o termo cultura começou a ser relacionado como aspecto do desenvolvimento humano. Williams demonstra que o conceito de cultura é, antes de mais nada, uma questão histórica, e estamos plenamente de acordo com sua visão. Nos dias atuais, tendemos a aproximar cultura à arte e, como as camadas mais conservadoras da sociedade tendem a ser bastante ortodoxas no conceito de arte, acaba-se por excluir a produção cultural de camadas populares e até marginalizadas (no sentido de colocados à margem) da sociedade.

---

10 Tradução minha. O Trecho original é: “Una teoría de las especificidades del material propio de la producción cultural y literaria dentro del materialismo histórico” (WILLIAMS, 2000, p. 13).

A novidade que vemos em Williams é que tal concepção se formou já no romantismo, a partir de Rousseau:

A partir de Rousseau e através de todo o movimento Romântico houve a base para um importante sentido alternativo de cultura, considerada como um processo de desenvolvimento interior ou espiritual em oposição a um desenvolvimento exterior. O efeito primário que resultou dessa alternativa foi associar a cultura como a religião, a arte, a família e a vida pessoal. (WILLIAMS, 2000, p. 25)<sup>11</sup>

E, dando continuidade ao resgate, “a configuração das sociedades e a configuração das mentes humanas é provavelmente a origem efetiva do sentido social geral de cultura”<sup>12</sup> (*idem*, p. 28). Já em vias de finalizar suas colocações, Williams completa as possibilidades de se analisar o conceito de cultura, se considerada como um processo social, “criador de estilos de vida”<sup>13</sup> (*idem*, p. 31), e critica o período em que a discussão foi reduzida a um

aparente status superestrutural e foi abandonada a fim de que fosse desenvolvida por aqueles que, ao mesmo processo em que a idealizava, eliminava suas necessárias conexões com a sociedade e a história (*idem*).<sup>14</sup>

Nesse sentido, vemos que não é possível a dissociação entre cultura e sociedade em qualquer tipo de discussão acerca das questões humanas, históricas e materiais. Vemos que, assim como a tecnologia, a cultura também é parte de um processo histórico, essencialmente humano, com desdobramentos materiais. Por conta disso, defendemos que as relações entre tecnologia, cultura, arte e sociedade são profundas, e discutir qualquer uma delas implica passar pelas outras e refletir

---

11 Tradução minha. Trecho original: “A partir de Rousseau y través de todo el movimiento romántico, fue la base para un importante sentido alternativo de la cultura, considerada como un proceso de desarrollo interior o espiritual em oposición a un desarrollo exterior. El efecto primario que resulto de esta alternativa fue asociar la coltura com la religión, el arte, la familia y la vida personal.” (Williams, 2000, p.25)

12 Tradução minha. Trecho original: “la configuración de las sociedades y la configuración de las mentes humanas, es probablemente el origen efectivo del sentido social general de la cultura” (*idem*, p.28)

13 Tradução minha. Trecho original: “Creador de estilos de vida.” (*idem*, p.31)

14 Tradução minha. Trecho original: “A un status superestrutural, y fue abandonada a fin de que fuera desarrollada por aquellos que, em el mismo proceso em que la idealizaban, eliminaban sus necesarias conexiones COM la sociedad y la historia.” (*idem*)

sobre os processos históricos que as envolvem.

## 2.2 O DISCURSO INFANTOJUVENIL: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESTÉTICO

Conforme demonstrado em seção anterior, verificamos que, desde seu surgimento, a literatura produzida para crianças e adolescentes vem arraigada de valores sociais, cada época trazendo em seu discurso os valores de seu tempo. No processo de seleção das obras do gênero analisadas nesta dissertação já havíamos verificado aqueles valores em seu discurso; sendo assim, o que percebemos foi a razão histórica para tal herança.

Nesse momento, o foco da discussão volta-se ao questionamento do porquê de essa herança ainda permanecer em parte da produção, ao mesmo tempo em que os valores morais não se caracterizam mais como uma constante nas narrativas infantojuvenis. Afirmar que o moralismo cívico ainda é hegemônico dentro do discurso infantojuvenil pode parecer um tanto arriscado. Não podemos afirmar que atualmente tal moralismo ainda seja hegemônico, mas certamente ele se apresenta frequentemente.

Antonio Candido (2000, p. 6), em *Literatura e sociedade*, indica que se tratando de crítica literária é interessante

averiguar que fatores atuam na organização interna de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (...) ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (...).

No caso da literatura infantojuvenil, não sentimos que tal preocupação estética seja uma constante no estilo, mas uma preocupação apresentada por um número restrito de escritores e (quase) ignorada pela crítica literária. Não concordamos com tal postura, pois, para nós, as crianças têm o direito de se relacionar com uma obra que valorize o estético, e, por mais que nosso apontamento possa parecer repetitivo, o que queremos é questionar as posturas

sociais e culturais que cercam a produção literária infantojuvenil.

A criança não é um ser inferior ao adulto, tampouco menos capaz, e não aceitamos que a própria produção artística cultural voltada a elas as trate como tal. O que ocorre é que, mais que um adulto, ela está em processo de formação e compreensão de mundo, o que não significa que ela não tenha a capacidade de ler e compreender uma obra mais complexa. A complexidade da narrativa também não é a principal questão que levantamos em relação ao gênero literário infantojuvenil; antes questionamos o porquê de as raízes didático-moralistas ainda se sobressaírem no gênero em detrimento da preocupação estética.

Edmir Perrotti (1986), em *O texto sedutor na literatura infantil*, no capítulo *Discurso estético e discurso utilitário*, discute essa questão. O autor indica na produção do gênero a abundância de “textos flácidos, inconsistentes, sem coesão” (PERROTTI, 1986, p. 27), e, como ele mesmo diz, é que “o texto sempre foi pretexto, complementação do trabalho escolar, recurso didático” (idem). O que Perrotti ressalta também foi discutido por Lajolo, Zilbermann e Coelho e trabalhado nesta dissertação. As raízes didáticas da literatura infantojuvenil são profundas, e, como vimos com Perrotti, a própria postura dos produtores do gênero voltado aos pequenos diverge da postura dos produtores de literatura adulta. Para nós, o ponto central de divergência é a preocupação estética, que na literatura adulta parece mais central. No caso do Brasil, mudanças nas percepções do que é literatura infantojuvenil, como vimos no item 1.3, somente começaram a aparecer na década de 1970.

Perrotti defende a urgência de superarmos o que ele chama de “utilitarismo”, desta literatura despreocupada com questões estéticas, pois, como ele mesmo indica, “a arte, ainda que comprometida com a perspectiva de mundo do proletariado, ela não poderá jamais deixar de lado seu caráter próprio, sob pena de desfigurar-se” (idem, p. 31). E é dessa desfiguração que estamos falando, da ausência constante de um caráter experimental nas narrativas do gênero infantojuvenil.

Nós entendemos as razões históricas para a existência de uma literatura utilitária no gênero infantojuvenil, mas não achamos que ela precise persistir. Isso porque, além de tal postura reduzir o valor literário que o gênero tem em relação a

outras formas de produção, também o torna desestimulante para o jovem leitor, que pouco a pouco deixa de se interessar por literatura, já que encontra nela frequentemente mais uma voz lhe dizendo o que deve ou não ser feito. Durante o processo de pesquisa, inclusive, chegou-se a questionar o que a literatura infantojuvenil deve apresentar em seu discurso para que possa vir a romper essas barreiras do tradicionalismo. Coincidência ou não, encontramos uma entrevista de Peter Hunt, professor fundador da cadeira de Literatura infantil na *Cardiff University*, em que ele defende a necessidade de que as obras para os pequenos não tenham final feliz, pois livros assim podem até trazer satisfação imediata mas é:

no mínimo arbitrário supor que os pequenos desejam sempre histórias com final feliz para todos os personagens. A fantasia deles é muito maior que a dos adultos, além de ter alguns toques de insubordinação. (TREVISAN, 2011).

Certamente não são simplesmente as raízes didático-moralistas do gênero que colaboram para que ele continue servindo ao utilitarismo literário a que se refere Perrotti, mas também a cadeia material que compõe o processo de produção das obras literárias voltadas para os pequenos.

Todos esses levantamentos nos levam à discussão proposta por Raymond Williams (2000) sobre hegemonia. Ele começa indicando que, em princípio, hegemonia era “a direção política ou dominação, especialmente nas relações entre os Estados”<sup>15</sup> (p. 129) e que o marxismo ampliou tal definição. Apontando Gramsci como o autor que melhor desenvolveu o conceito de hegemonia, Williams indica que, para o materialismo cultural, o conceito deve abranger tanto o de ideologia como o de cultura. Isso porque há um profundo entrelaçamento nas forças políticas atuais entre “as forças ativas sociais e culturais que constituem seus elementos necessários” (idem).

Apresentamos o resgate do conceito de hegemonia, pois, no cenário da literatura infantojuvenil, este conceito se enquadra tanto em relação aos grupos sociais que decidem como deve ser o discurso infantojuvenil a que o jovem leitor terá acesso, quanto como na produção em si. Ou seja, tanto instituições como a

---

15 Tradução minha. Trecho original: “la dirección política o dominación, especialmente em las relaciones entre los Estados”

escola e a família e as, editoras, quanto como os próprios autores, acabam servindo a essa hegemonia discursiva que vê primeiramente na literatura infantojuvenil uma ferramenta transmissora de valores éticos e morais vigentes, e não uma obra literária com valor estético.

Williams indica que hegemonia não se restringe simplesmente a uma corrente de pensamento dominante determinada por um grupo social específico, como Igreja ou Estado. Trata-se de “todo um corpo de práticas e expectativas em relação à totalidade da vida (...). Portanto, é um sentido de realidade para a maioria das pessoas na sociedade...”<sup>16</sup> (WILLIAMS, 2000, p. 131). De acordo com o crítico, a hegemonia

é sempre uma interconexão e uma organização mais ou menos adequada do que de outro modo seriam significados, valores e práticas separadas e também díspares que este processo ativo incorpora a uma cultura significativa a uma ordem social efetiva.<sup>17</sup> (idem, p. 137)

A hegemonia assume então um papel, uma importância cultural sobre as instituições formais. O teórico destaca a influência que os valores hegemônicos exercem sobre a produção cultural. No caso da literatura infantojuvenil, a hegemonia não se apresenta apenas no discurso educativo, tradicional nas obras do estilo, mas também nas práticas sociais que a envolvem: autores, escola, professores e pais se inserem em uma linha de pensamento e prática que acredita que as obras destinadas às crianças devam atender prioritariamente aos conceitos sociais postos, assumindo então um papel didático na vida da criança, antes de qualquer papel criativo.

Mesmo constatando que o discurso infantojuvenil hegemonicamente se coloca a serviço dos valores sociais vigentes, podemos também verificar que nem todas as obras do gênero estão a esse serviço. É possível encontrarmos títulos que, ao contrário, colocam-se em uma posição de ruptura, sendo contra-hegemônicos. Seria, especialmente, o que Williams define como emergente, pois, sendo a

<sup>16</sup> Tradução minha. Trecho original: “todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida (...). Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad...”

<sup>17</sup> Tradução minha. Trecho original: “es siempre una internexión y una organización mas o menos adecuada de lo que de outro modo serían significagos, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este processo activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo.”.

hegemonia um processo de dominação, sempre é possível a irrupção de discursos e práticas de resistência.

Se hegemônico é aquilo que aparece determinado pelo sistema material e cultural vigente, e emergente aquilo que apresenta estruturas de resistência ou novas características nas formações sociais, residual pode ser visto como aquilo que, em um primeiro momento, resiste ao processo hegemônico, mas que, em alguns aspectos, acaba sendo incorporado por ele, pois

dentro de uma aparente hegemonia, que pode ser facilmente descrita de um modo geral, não apenas existem formações alternativas e em oposição (...) como também dentro das que podem se reconhecer como formações dominantes, variantes que resistem.<sup>18</sup> (WILLIAMS, 2000, p. 142)

Nesse sentido, o residual pode surgir tanto de uma resistência dentro do próprio processo hegemônico, quanto como de forma externa a ele, mas sendo apropriado por esse processo. Porém, o residual, mesmo estando em atividade, “foi formado efetivamente no passado”<sup>19</sup> (idem, p. 144).

Conforme destacado, a literatura infantojuvenil historicamente apresenta fortes laços com a tradição educativa. Williams indica que o residual apresenta laços com o passado; ele está ligado, de alguma forma, às tradições, não consegue se desvencilhar totalmente delas. Como o próprio Williams indica, “um elemento residual se mostra normalmente a certa distância da cultura dominante efetiva, mas uma parte dele (...) na maioria dos casos haverá de ser incorporada se a cultura dominante efetiva há de manifestar-se em algum sentido nelas” (idem, p. 145). Estamos em de pleno acordo com Williams, pois precisamos levar em consideração que a produção cultural –, e a literatura infantojuvenil não pode ser excluída dela –, está diretamente ligada a uma cadeia produtiva que vai além da relação autor-público.

No que diz respeito ao emergente, o teórico é categórico:

o que realmente importa na relação com a compreensão da cultura

---

18 Tradução minha. Trecho original: “dentro de una aparente hegemonia, que puede ser fácilmente descrita de un modo general, no sólo existen formaciones alternativas y em oposición (...) sino también dentro de las que pueden reconocerse como formaciones dominantes, variantes que resisten.”

19 Tradução minha. Trecho original: “há sido formada efectivamente em el passado.”

emergente, como algo distinto do dominante assim como do residual, é que nunca é somente uma questão de prática imediata; na realidade, depende fundamentalmente do descobrimento de novas formas ou de adaptações da forma<sup>20</sup> (*idem*, p.149)

Williams chama a atenção para o fato de que elementos de uma cultura emergente podem ser absorvidos parcialmente pela cultura dominante; porém, geralmente acabam por assumir um papel contra-hegemônico, seja como práticas alternativas ou explicitamente opositoras (*idem*, p. 172-173).

No caso da literatura infantojuvenil, parece que, desde seu surgimento, ela já passou por alguns processos de ruptura contra-hegemônica. O primeiro deles foi com Lobato e o segundo foi na década de 1970, como vimos a partir de Coelho, Lajolo e Zilbermann. Em seus trabalhos (apresentados no item 1.3), as autoras indicam que a partir da década de 1970 o estilo passou por uma forte tendência de transformação e até mesmo de ruptura, que surgem em meio aos processos de hegemonia. Neles emergem movimentos de resistência que podem ser tanto residuais, como emergentes. Porém, vemos que esses momentos, especialmente os residuais, acabam sendo incorporados pelo hegemônico justamente pela própria tradição à que o gênero está ligado. Mesmo atualmente, vemos a dificuldade que obras cujas narrativas dialogam com o emergente, encontram para se consolidar no meio do processo ao qual o gênero está submetido. Existe uma grande resistência em desvencilhar a produção de literatura infantojuvenil das tradições didático-moralizantes.

Para o Williams,

o processo cultural não deve ser assumido como se fosse simplesmente adaptativo, extensivo e incorporativo. As autênticas rupturas internas e nele próprio [acontecem] dentro de condições sociais específicas que podem variar desde uma situação de extremo isolamento até transtornos pré-revolucionários e uma verdadeira atividade revolucionária tem acontecido com muita frequência.<sup>21</sup> (2000, p. 136)

20 Tradução minha. Trecho original: “lo que realmente importa em relación com la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en la realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma”.

21 Tradução minha. Trecho original: “el proceso cultural no debe ser assumido como si fuera simplemente adaptativo, extensivo e incorporativo. Las autenticas rupturas dentro y mas allá de el, dentro de condiciones sociales específicas que pueden variar desde una situación de extremo aislamiento hasta transtornos prerrevolucionarios y una verdadera actividad revolucionaria, se han dado com mucha frecuencia.”

Se por um lado a literatura infantojuvenil muitas vezes serve ao discurso social vigente, ao apresentar frequentemente em suas narrativas a preocupação didático-educativa, por outro estamos de acordo com Candido quando ele indica que “o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige, é o agente que desencadeia o processo (...)” (CANDIDO, 2000, p. 34). Vemos como urgente a superação dessas raízes didático-moralistas no gênero não apenas por parte de seus escritores como também por toda a cadeia material envolvida na produção.

Acreditamos que os professores envolvidos nesse processo também devem rever seus conceitos sobre o que é literatura infantojuvenil e qual o papel social que ela pode assumir na contemporaneidade e buscar adotar obras que ao menos dialoguem com o que Williams classifica de como contra-hegemônico. Pois, sendo a literatura, independente do gênero a que ela pertença, um trabalho artístico, é necessário ter “consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*” (CANDIDO, 2000, p. 13).

Veremos nas análises das obras que as narrativas infantojuvenis de cunho realista talvez apresentem maior facilidade de servir à hegemonia educativa, mas observaremos também que existem obras que não se rendem a ela. O que acreditamos é que obras que trazem o fantástico em suas narrativas apresentam alguma facilidade em romper com a prática moralista, o que não significa, necessariamente, que toda e qualquer obra fantástica seja contra-hegemônica. Porém, por apresentarem um propósito criativo, através dos elementos fantásticos, como criaturas, artefatos e lugares diversos ao cotidiano real, talvez sejam mais suscetíveis à ruptura hegemônica que uma narrativa realista.

### 2.3 OS SENTIDOS DO FANTÁSTICO

Ao nos propormos a discutir literatura fantástica voltada ao público

infantojuvenil e as representações da tecnologia dentro do gênero, nos vemos diante da tarefa de delimitar melhor o sentido de fantástico. Em *Introdução à literatura fantástica* (1981, p. 22), Tzvetan Todorov indica que “o fantástico é o tempo da incerteza”. Ou seja, quando se percebe um acontecimento estranho em um mundo sem diabos ou vampiros (isto é, o nosso mundo), enquanto não se assume o fato como uma certeza ou como uma ilusão, estamos no campo do fantástico. A partir do momento em que se assume uma posição e a dúvida é superada, deixa-se o campo: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (idem).

Todorov ainda destaca que a dúvida pode partir tanto da personagem quanto do próprio leitor. Seja de qual das partes vier a dúvida, ela deve existir para que o fantástico se faça presente. O autor justifica que “o fantástico implica uma integração do leitor com o mundo dos personagens (...). A vacilação do leitor é a primeira condição do fantástico” (idem, p. 27). Cabe aqui mais uma citação do trabalho de Todorov:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso [...]. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. (1981, p. 22)

Já para Jacqueline Held<sup>22</sup> (1980), a dúvida não aparece como uma condição do fantástico. A autora questiona a tentativa de uma delimitação estrita do fantástico. Ela se questiona: se fantástico é aquilo que não existe no mundo real, então qualquer obra ficcional poderia ser vista dessa forma? Ela não acredita que definir

---

<sup>22</sup> Jacqueline Held é professora de psicologia e assistente da cadeira de filosofia na *École Normale d'Instituteus d'Orléans*, poetisa, ensaísta e escritora, é autora de mais de vinte títulos infantis e infantojuvenis. “É defensora da necessidade vital de resgatar a categoria do imaginário como fator de desenvolvimento e de renovação das potencialidades humanas nas artes, na literatura, na ciência e na vida em geral” (MORAES, 1980, p.14)

objetivamente o conceito do que seria o fantástico seja algo urgente. Para ela a “definição, pois, que nos parece mais obscurecer o problema que resolvê-lo” (HELD, 1980, p.24). Held toma como fantástico aquilo que só existe na imaginação, na fantasia. O fantástico se configura representado por seres mágicos, como fadas; objetos, como varinha de condão, e até em plantas e poções mágicas.

Held é defensora do fantástico como facilitador no processo de desenvolvimento e construção do universo infantojuvenil. Para ela, as descobertas infantis por meio das lendas fantásticas, por exemplo, ajudam no processo de discernimento entre realidade e imaginação. Nessa perspectiva, estamos em total acordo com a autora, especialmente quando ela, ao abordar a importância do imaginário, mostra sua insatisfação com o discurso tradicional feito para crianças:

Literatura didática e literatura moralizadora manifestam certa desconfiança para com a ficção. Elas lhe recusam o direito de existir enquanto tal. Por que os adultos impõem à ficção transmitir um ensinamento? (...) A ficção responde a uma necessidade muito profunda da criança: não se contentar com a própria vida. A ficção não deveria abrir todas as espécies de portas, permitir à criança imaginar outras possibilidades de ser que possa, finalmente, escolher-se? (HELD, 1980, p. 17)

Encontramos nas palavras da autora o mesmo sentimento de inquietação que temos em relação ao discurso literário infantojuvenil. Para nós, a literatura fantástica infantojuvenil poderia apresentar maior facilidade em estabelecer um discurso de ruptura pelas próprias ferramentas estilísticas do gênero. Deslocamento espacial, artefatos mágicos, criaturas de outros mundos ou imaginárias podem ser facilitadores na proposição de um discurso emancipador.

Além de ferramentas de possíveis rupturas, a magia, os personagens e os artefatos mágicos nas obras literárias também costumam servir como facilitadores, como mediadores nos processos atravessados pelas personagens. Nesse sentido é que podemos verificar, também no fantástico, uma forma de representação da tecnologia, se tivermos em vista que os recursos que o ser humano desenvolve para se relacionar com o meio são manifestações, são visões de tecnologia. É assim com Ágata, de *Perdendo Perninhas* (2006), e Maurício, de *Gagá* (2009): ambos os personagens se comunicam com seres fantásticos para lidar com os conflitos do cotidiano. A relação de Cacá com Mil, seu amigo invisível, também é definitiva para que o garoto aprenda a lidar com suas inseguranças adolescentes. De alguma

forma, o mesmo acontece com o personagem de em *O encafronhador de trombilácios* (2009). Encafronhar trombilácios é o trabalho do pai de Théo e Driel, e apesar de não haver a configuração de seres fantásticos, o espaço narrativo, bem como a profissão do pai assumem esse papel de instigar o imaginário do leitor, comumente ocupado por bruxas, duendes e fadas. Em que consiste encafronhar trombilácios e o que são trombilácios são duas questões que a narrativa deixa em aberto.

### 3 REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL CONTEMPORÂNEA

Diante do resgate apresentado acerca do gênero infantojuvenil, para realizarmos as análises das obras selecionadas, propomos uma subdivisão em dois grandes grupos: narrativas de predominantemente de cunho realistas e narrativas fantásticas. Lembrando que essas fronteiras não são fixas, portanto, narrativas que se propõem fantásticas, não serão em alguns casos, necessariamente, menos realistas que uma obra que não apresente nenhum personagem mágico, por exemplo.

Essa divisão se justifica metodologicamente, pois, como já destacamos, as obras de caráter realista se mostram mais propensas a apresentar um discurso hegemônico, enquanto aquelas que exploram o universo do fantástico tendem a apresentar uma ruptura com essa hegemonia. Porém, veremos ainda que ser fantástica não significa ser contra-hegemônica; às vezes, o que pode ocorrer é um discurso que se pretende libertário, mas que mantém certas estruturas hegemônicas, ou seja, apresenta resíduos de uma tradição, dialogando com o que Williams chamou de residual. Um exemplo desse tipo de narrativa é a obra *Mil: a primeira missão*, de Breno Fernandes, que, apesar de trazer para sua narrativa um universo povoado por amigos invisíveis, com poderes metamórficos, mantém em seu discurso uma estrutura moralista, que reforça padrões sociais, inclusive em relação ao mundo corporativo.

Lembramos que o eixo que permeia as análises é a representação da tecnologia em cada uma das narrativas e destacamos que temos a percepção de que o advento da tecnologia, juntamente com todos os seus artefatos e alterações no modo de vida que ela proporcionou, gerou transformações também na concepção da obra literária e nas relações do autor com o fazer do texto, porém este não é o foco da discussão aqui proposta. Priorizamos, nas análises, as representações da tecnologia nas narrativas em si, portanto, apesar de não os ignorar, não discutiremos os desdobramentos da tecnologia nos processos de escrita.

### 3.1 NARRATIVAS REALISTAS TRADICIONAIS

A partir do momento em que dividimos as obras analisadas em dois blocos (fantásticas e tradicionais realistas), parece tornar-se necessária alguma conceituação sobre eles. No que tange ao que entendemos por narrativa realista, iniciaremos nossa discussão com Marilena Chauí, que na abertura de sua obra *Ideologia e mobilização popular* (1978) afirma que

a produção das representações é uma dimensão da práxis social tanto quanto as ações efetivamente realizadas pelos agentes sociais. Pensar e representar são momentos da práxis tanto quanto agir (p.09)  
Há, *de um lado*, a *práxis* real, isto é, as condições determinadas que não foram escolhidas por eles e há, *por outro lado* as representações que espelham invertida e falsamente as *práxis* do real bem como as críticas dessa inversão. (*idem*, p.10)

Nesse sentido, quando utilizamos o conceito de realista, se de alguma forma estamos dialogando com a tradição literária, por estarmos nos referindo a obras que apresentam a sociedade vigente, estamos mais fortemente nos aproximando do posicionamento de Coelho, anteriormente citado, de que a literatura infantojuvenil de cunho realista é aquela que é movida pelo senso comum, a tendência mais antiga do estilo, marcada por valores sociais.

O escritor Menotti del Picchia – que, além de ser um importante nome de nosso modernismo, “teve uma intensa vida política” (QUELUZ, 2003, p. 219) por ser um homem preocupado com o projeto de país que estava em discussão nas primeiras décadas do século XX – dedicou-se ao gênero infantil e publicou obras como a *República 3000* (1930), feita para jovens, e a infantil *Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque* (1982), que, apesar de trazerem o fantástico e a ficção científica para seu discurso, são obras que servem à tradição didático-moralista. A obra *Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque* inclusive legitima as estruturas sociais vigentes, tanto em relação às classes como em relação às etnias.

Ao mesmo tempo em que se dedicava ao projeto de nação no qual “Del Picchia elaborou suas utopias enfatizando as relações entre as etapas de desenvolvimento tecnológicos e as estruturas de poder” (QUELUZ, 2003, p. 225), o

escritor tratava o gênero infantojuvenil antes como um instrumento formador desse futuro brasileiro do que como uma manifestação literária. Tal como indicam Lajolo e Zilbermann:

Os livros para crianças foram profunda e sinceramente nacionalistas, a ponto de elaborarem uma história cheia de heróis e aventuras para o Brasil, seu principal protagonista. Da mesma forma, eles se lançaram ao recolhimento do folclore e das tradições orais do povo (...). Porém, visando contar com o aval do público adulto, a literatura infantil foi preferencialmente educativa e bem comportada, podendo transitar com facilidade na sala de aula ou, fora dessa, substituí-la. (LAJOLO e ZILBERMANN, 1985, p. 54)

Vemos então que, mesmo Del Picchia sendo socialmente engajado e “preocupado com o desejo de constituição de uma nova identidade nacional embasada no aperfeiçoamento racial” (QUELUZ, 2003, p. 226), parece ver no gênero infantojuvenil um meio de simplesmente repassar esses ideais às novas gerações, sem a necessidade de colocá-los em discussão. O que pretendemos é evidenciar que a própria postura dos escritores em relação ao gênero infantojuvenil, notoriamente tratada como um gênero menor, era diversa em relação à literatura adulta, que era encarada tanto como ferramenta de discussão social como uma forma de produção artística. Percebemos, portanto, um encontro frequente na literatura infantojuvenil entre tradições narrativas realistas (no sentido de legitimação da realidade vigente) e tradição didática-moralizante.

Ao mesmo tempo em que dividimos o recorte em narrativas realistas e fantásticas, motivados pelo caráter metodológico, percebemos que as obras que não se apresentam no campo do fantástico acabam por dialogar com o campo do real, no sentido do cotidiano. Como veremos na obra de Scliar, não há a preocupação de representar a natureza humana através de suas personagens, mas de certo modo ele acaba por fazer isso, já que seus personagens acabam por representar tipos sociais. O mesmo, em menor escala, acontece com a narrativa de Pinsky.

Entendemos que não podemos simplesmente transpor a obra literária para a realidade cotidiana como se fosse um simples reflexo, como representação categórica. Se assim fosse, correríamos o risco de propor análises extremamente reducionistas. A obra tem a liberdade criativa de superar os limites da realidade, ela tem esse direito: a literatura pode transfigurar a realidade tanto na intenção de representá-la, de caricaturá-la ou de ironizá-la. Estamos de acordo com Candido

quando ele indica que

esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a essa traição metódica (CANDIDO, 2002, p. 13).

### 3.1.1 A voz do poste, de Moacyr Scliar

Tendo em vista que a principal intenção dessa dissertação é investigar algumas das formas como a tecnologia pode ser percebida em obras de literatura infantojuvenil, além de, nesta seção, discutirmos o aspecto hegemônico presente na narrativa de *A voz do poste*, de Moacyr Scliar (2008), pretendemos, também, realizar uma tentativa de investigação de apropriações discursivas sobre o desenvolvimento tecnológico em um caráter mais realista. Especificamente, no que diz respeito à obra em tela, analisaremos o processo de inserção de artefatos de comunicação em massa no cotidiano.

*A voz do poste* é um romance infantojuvenil em que seu protagonista, Josias, é um garoto que sonha ser locutor de rádio, mas seu pai, Samuel tem outros planos para o futuro do garoto: “se dependesse de Samuel, Josias seria médico” (2008, p. 25). Com a ajuda de Onofre, um locutor aposentado, Josias monta uma estação caseira que tem sua transmissão em um poste da praça central da cidade.

Na obra, a tecnologia aparece representada tanto como artefato, por meio do rádio, como em repercussões sociais geradas por ele. Ou seja, a partir da chegada do rádio na pequena cidade fictícia do interior gaúcho, abre-se a discussão sobre as mudanças que a tecnologia provoca nas sociedades em que são inseridas. De um lado, Josias, que representa aqueles que acreditam que a tecnologia pode ser um meio para auxiliar na solução de problemas sociais, e de outro, seu pai, que está para o mais pessimista determinismo tecnológico. O conflito da narrativa se agrava a partir do momento em que uma epidemia de varíola arrasa a cidade e a voz do poste de Josias começa a ser usada como meio de disputas políticas.

Segundo Raymond Williams, uma invenção técnica tem uma significação social comparativamente pequena e só se torna significativa quando se decide investir conscientemente nela e desenvolvê-la para fins sociais particulares. Ainda de acordo com Williams, tais processos são um tipo social e econômico geral dentro de relações sociais e econômicas existentes (WILLIAMS, 2002, p. 152). Williams comenta que o início do rádio está relacionado com o descobrimento das ondas por Hertz. A partir de tal descoberta, verificou-se que era possível a transmissão a longas distâncias, o que despertou o interesse de setores de empresas telefônicas e também de instituições sociais como as militares (WILLIAMS, 1997). Estabelecendo um paralelo entre aspectos históricos e romanescos, podemos perceber que o fenômeno da inserção do rádio na cidade fictícia acaba por despertar o interesse de setores políticos pela tecnologia, que viam nela um meio de divulgar seus interesses, tal como apontado por Williams.

Diante disso, vemos que um aspecto ainda mais interessante que o conflito geracional presente na obra é o elemento causador da maior tensão ideológica: uma epidemia de varíola e a decisão de tomar ou não a vacina para preveni-la. O primeiro tensionamento é em relação à inquestionabilidade da ciência, que é posta em xeque. Ao mesmo tempo em que afirma-se que “todos tinham de se vacinar” (2008, p. 55) após a morte de um cidadão, a comunidade se dividia entre tomar ou não a vacina. Da insegurança em relação a um fruto do desenvolvimento científico-tecnológico, o conflito entre forças políticas da cidade se instaura. A obra é muito instigante em diversos sentidos, pois, além de apresentar e representar esperanças e desconfianças da sociedade em relação aos artefatos tecnológicos, ela também coloca em questão a inquestionabilidade da ciência e os interesses políticos que cercam todos esses processos.

Nesse sentido, vemos que a tecnologia, representada pela rádio de Josias, ao mesmo tempo que se apresenta como gerador de um conflito familiar, assumirá um papel de mediação de um conflito social ainda maior. Será também, através dela, que haverá uma disputa política entre alguns líderes, como o prefeito e, mais tarde, o Dr. Bento, que, como homem da ciência, recusa-se a ter que convencer a população da necessidade de se tomar a vacina. Dr. Bento permanece inflexível até que sua filha, Isabel, resolve ajudar Josias:

Isabel tratou de falar com o pai naquele dia mesmo. De início, a reação do doutor Bento não foi boa. Insistia em sua posição: a vacina era um recurso da ciência, usado em todos os países, as pessoas tinham de simplesmente aceitar a vacinação. (SCLIAR, 2008, p. 81)

Somente a partir do momento em que a situação social se torna insustentável e a doença se torna epidemia é que o homem da ciência se renderá.

No meio desse conflito entre saber científico e população, o prefeito, que representa o poder público na narrativa, exigirá sua participação no debate. Ainda tendo Williams como referência, o estudioso indicou que os experimentos técnicos em geral visavam a objetivos previstos, que poderiam, porém, ser apropriados e transformados em interação com diferentes interesses políticos, econômicos e sociais. Em um paralelo com a indicação de Williams, podemos supor que em princípio, o objetivo de Josias ao investir no rádio era de promover a comunicação e a informação na pacata cidade de Santiago do Oeste. O garoto não via na rádio um instrumento de dominação ou de formação de opinião. Porém, a partir de certo momento, o prefeito passa a ambicionar a Voz do Poste como espaço de autopromoção e parece que o domínio do artefato será decisivo na disputa, ou seja, a tecnologia é que definirá o desfecho do processo. O destino daquela sociedade não somente está à mercê da tecnologia, como é ela quem medeia todo esse processo. A obra de Scliar parece representar nitidamente o espaço de disputa ideológica que a tecnologia da comunicação pode significar, pois, além do prefeito, que defende a posição do médico, o vereador Nildo, líder da oposição, usará, amparado por um mandado judicial, a rádio de Josias como espaço de ataques ao prefeito.

A obra de Scliar, apesar de manter aspectos característicos do gênero infantojuvenil, apresenta uma infinidade de panoramas a serem percebidos, tanto no que diz respeito à representação da tecnologia quanto às marcas discursivas. Isso porque, ao mesmo tempo em que o autor apresenta uma posição determinista sobre a tecnologia, os moradores de Santiago do Oeste não veem na rádio Voz do Poste nada de assombroso; não há hesitação social frente ao novo recurso, sendo que o conservadorismo se apresenta pelo pai do garoto, não pela sociedade em geral. Sabemos que o assombro e a desconfiança frente aos novos recursos tecnológicos

foram, e ainda são, bastante marcantes. Portanto, de modo geral, vemos na narrativa a representação do entusiasmo nessa tentativa de tornar-se moderno, que “passa, pois, pela constituição de uma paisagem técnica, com figuras em duas dimensões, fachadas e aparelhos”, conforme indica Flora Sussekind, em *Cinematógrafo de letras* (1987, p. 104), ao tratar dos fins do século XIX e primeiras décadas do XX. A passagem de Sussekind torna-se bastante ilustrativa para nós se tivermos em vista que o momento a que a autora se refere é coincidente com o tempo da narrativa de Scliar e que o trabalho dela trata justamente desses novos meios de comunicação de massa, quando esse novo horizonte técnico começava a se configurar no país.

Se, por um lado, não vemos na população de Santiago do Oeste o receio frente a técnica, por outro, podemos verificar um certo deslumbramento em relação a ela, pois a população da cidade romanesca, em geral, é entusiasta da iniciativa. Como podemos verificar, “para muitas pessoas, a Voz do Poste é uma bênção, uma oportunidade para mostrar seus talentos, e, para a pequena cidade, era o veículo de comunicação que tanto precisavam” (SCLIAR, 2008, p. 48). O horário da transmissão da Voz do Poste é bem recebido no cotidiano da pacata cidade e o sucesso da rádio de Josias é rápido: “Ao mesmo tempo, exatamente por causa dessa popularidade, os anúncios começavam a entrar.” (idem). Esse entusiasmo também pode ser encarado como marca de um determinismo tecnológico que indica um certo deslumbramento diante dos novos recursos de comunicação, que é sugerido na inauguração da rádio:

Bom político [o prefeito] e de olho nas eleições que se aproximavam, fez um inflamado discurso garantindo que a Voz do Poste representava um marco na história da cidade:

– É a informação ao alcance de todos, graças à moderna tecnologia e graças, sobretudo, à coragem, à iniciativa e à dedicação deste jovem santiaguense, o nosso Josias.

(...)

Os oradores se sucederam, todos elogiando a visão e a capacidade de Josias. (idem, p. 43-44)

Esse deslumbramento pode ser percebido como representação do determinismo tecnológico e científico, que é uma das questões ambivalentes da narrativa, pois, ao mesmo tempo em que a comunidade se entusiasma diante dessa

nova tecnologia que é a rádio, também há a hesitação em relação à vacinação contra a varíola, que é um recurso técnico-científico.

Podemos encontrar na obra uma visão tanto determinista da tecnologia em determinados momentos, como crítica em outros, a partir inclusive do próprio garoto, que, no auge da tensão sobre a questão da vacinação, toma sua posição política em relação aos usos do artefato e assume o controle sobre ele. Nesse sentido, o determinismo soa um pouco superado, pois, quando parece que as proporções tomadas pelo artefato decidirão os rumos da cidade, o ser humano, no caso Josias, assume o controle sobre a técnica. Porém, a posição do garoto é sempre hesitante e, mesmo ao assumir o controle da rádio, o determinismo se impõe pela tecnologia se configurar como definitivo para o reestabelecimento da paz na pacata Santiago do Oeste.

No que tange ao aspecto discursivo da narrativa, a obra também se apresenta conservadora, mesmo que em determinados momentos ela busque romper com algumas barreiras. Por exemplo, no início da narrativa, logo quando a Voz do Poste é inaugurada e começa a se popularizar, a comunidade se posiciona em relação ao conflito que a rádio gera entre pai e filho. Nessa hora o delegado apresenta-se como a voz do conservadorismo ao afirmar categoricamente que “filho tem que obedecer ao pai” (SCLIAR, 2008, p. 50). Por mais que a ideia da obra caminhe em direção à busca pelo respeito às diferenças, e seu desfecho demonstrará isso muito bem. Marcas de um modo de vida conservador transparecem em passagens como essa.

Mesmo que fosse a intenção dessa passagem propor um questionamento acerca dos papéis sociais que os integrantes de uma família assumem, esse posicionamento não se mantém na constituição da personagem Raquel, mãe de Josias, categoricamente retratada como uma típica dona de casa, que, ao mesmo tempo em que apoia os filhos, não contraria o marido. O irmão mais novo também não se impõe e a tensão gira em torno do patriarca e do filho mais velho.

Ainda em relação ao enredo, a obra continua reforçando padrões sociais vigentes, não apenas pela estrutura familiar apresentada, mas também em relação às demais personagens. A professora de Josias também é tipicamente caracterizada: mulher boa, honesta, trabalhadora, que apoia seu aluno e se

emociona com seu sucesso. A mensagem que a narrativa passa ao leitor o tempo todo é: acredite em seus sonhos, lute por eles, seja bom e justo, dentro da ordem estabelecida, que tudo dará certo no final. E o final da obra vem homologar essa visão, pois, ao invés de se encerrar junto com a resolução do conflito em relação à vacina e a função da rádio nele, a narrativa vai além, com Josias se tornando adulto, casando-se com Isabel, tendo filhos, netos e sendo feliz para sempre. Scliar parece exagerar na dose de romantismo.

Em relação às intenções de Scliar, parece necessário destacar que o autor é um agente arraigado de valores e que ele os apresentará através de seu discurso, direta ou indiretamente. Sabendo que

o homem de ação, o educador ou o político que interfere diretamente na trama social [no caso do autor, a partir de sua obra] julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido pelos valores. (BOSI, 2002, p. 120)

entendemos que o discurso não se coloca como neutro, mas cheio de elementos que fazem parte da leitura de mundo do autor. Acreditamos então que Scliar, mesmo não intencionalmente, apresenta em *A voz do poste* a legitimação de valores sociais ligados à estrutura vigente no que diz respeito à estrutura familiar patriarcal, com esposa e filhos submissos às vontades do patriarca.

Estamos plenamente de acordo com Bosi quando ele afirma que

a partir do momento em que o romancista molda a personagem, dando-lhe aquele tanto de caráter que lhe confere alguma identidade no interior da trama, todo o esforço da escrita se voltará para conquistar a verdade da expressão. A exigência estética assume, no caso, uma genuína face ética. (idem, p. 122)

Interpretamos “face ética” como o comprometimento que o autor tem com seus valores, de reafirmá-los ou, quem sabe, colocá-los em discussão, como acabamos de destacar. Percebemos, também, através das personagens, uma certa ambivalência ética, já que, em algumas delas, o questionamento se faz intenso, como em Onofre e Josias – que são tratados como rebeldes ou insanos, no caso de Onofre –, enquanto outras obedecem às estruturas sociais vigentes e o conservadorismo social, como Dr. Bento e Samuel.

Ao final da obra, há uma nota de Scliar revelando que parte da história foi inspirada em Maurício Sirotsky Sobrinho, que foi o fundador da RBS, afiliada da Rede Globo no Rio Grande do Sul e que começou sua carreira “num serviço de alto falante em Passo Fundo, RS” (SCLIAR, 2008, p. 119). Sendo a narrativa inspirada em uma história de vida específica, talvez seu roteiro convencional se justifique. Porém, se analisarmos, veremos que, por mais que uma personalidade real tenha servido como inspiração, o tom moralista não se justifica, pois, talvez, não fosse necessário reforçar padrões ao relatar histórias de sucesso. O que tal nota parece indicar é que aspectos característicos de um discurso hegemônico liberal se reforçam, ao verificarmos que se trata da história de um exemplo de superação, um cidadão que não tinha nada, mas acreditou em um sonho, lutou e conseguiu.

Não queremos soar deterministas, tampouco céticos; o que pretendemos é destacar o caráter hegemônico da obra de Scliar, pois, se retomarmos aos aspectos históricos do gênero, perceberemos que desde seu surgimento o tom de autoajuda se fez presente no estilo. Pois “não há nada nessa produção que seja gratuito”, indica Nelly Novaes Coelho, em seu *Panorama histórico da literatura infantojuvenil* (2010, p. 76), ao fazer o resgate dos inícios do gênero na França do século XVII. E estamos plenamente de acordo com a autora: não acreditamos na gratuidade discursiva. Se nos lembrarmos dos clássicos infantis, especialmente os contos de fadas, veremos que grande parte das histórias são marcadas por personagens que acreditam em um sonho, e que muitas vezes contam com ajuda de seres fantásticos para realizá-los, como as fadas madrinhas.

### 3.1.2 De pernas pro ar, de Mirna Pinsky

A análise desta obra será bastante rápida porque ela foi escolhida não por sua história, mas pela importância que o computador desempenha na solução do conflito narrativo e para suprir a necessidade de uma narrativa que trouxesse a tecnologia a partir de uma abordagem mais tradicional em relação ao que inicialmente imaginamos ser tecnologia.

A narrativa de Mirna Pinsky, publicada pela primeira vez em 2007, é tradicional em muitos aspectos. Sua personagem principal, Eloísa, é uma adolescente com os conflitos naturais da idade, pois se sente estranha, incompreendida, e não se adéqua à sua família. Enquanto suas duas irmãs são morenas de cabelos lisos, miúdas, delicadas e vaidosas, ela é grande, desajeitada e ruiva, além de gostar de esportes, enquanto as meninas se interessam por passeios, *shoppings* e paqueras. A inclusão dessa obra no recorte justifica-se, como dissemos, pela a narrativa de Pinsky trazer em seu interior a representação da tecnologia a partir de um de seus representantes mais comuns em nosso tempo: o computador. Através dele e do acesso à internet, ao descobrir que foi trocada na maternidade, Eloísa partirá em busca da família biológica. São várias as transcrições de *e-mails* em que a menina se comunica com pessoas relacionadas ao seu nascimento, como vemos no trecho abaixo:

Eloísa, fico feliz em te comunicar que SIM! O hospital que te trouxe ao mundo é o mesmo em que eu trabalho há vinte anos.  
Ela dispara a resposta:  
Obrigadíssima, doutor Aldo. E agora vou pedir-lhe um favor com a maior cara de pau. (PINSKY, 2007, p. 45)

O livro, apesar de apresentar uma ideia de busca pela identidade, o que dialoga com o universo juvenil especialmente, parece exagerar nos limites do bom senso, já que os próprios diálogos entre a garota e o médico do hospital onde nasceu são bastante improváveis. Um médico responder a um e-mail de uma adolescente com caixa alta e ceder informações simplesmente porque a menina afirmou que era aluna de seu irmão parece um pouco exagerado; de nosso ponto de vista, inclusive, infringe a ética médica.

Vemos na obra de Pinsky um grande esforço em construir uma narrativa que desperte no leitor a curiosidade pela literatura, pois constrói personagens bastante ligados ao mundo da cultura: Hannah, mãe biológica de Eloísa, está fazendo doutorado; Nora, a filha trocada, toca violoncelo, e toda a família Prates, família biológica de Eloísa, é bastante ligada ao mundo da arte e da cultura. A própria Elô gosta de literatura e se interessa pela escola quando o assunto é estimulante. Porém, este recurso não é propriamente original, pois são muitos os livros do gênero

infantojuvenil em que o personagem principal adora ler. É um recurso muito utilizado e bastante criticado pelos estudantes (uma vez um aluno meu questionou esse aspecto, afirmando que gostaria de encontrar um livro em que o personagem principal odiasse literatura).

Em relação à representação da tecnologia, no romance de Pinsky ela se apresenta de modo a dialogar com o determinismo tecnológico que Dagnino nos apresentou de modo bastante esquemático. Todos os personagens são entusiastas do computador, da internet, de celulares e de demais artefatos e ferramentas que representam essa época. A própria avó Lilian “é useira e vezeira de computador, internet, Orkut, Skype, Youtube, MSN, tudo que é novidade encontra acolhida em seu *notebook*” (PINSKY, 2007, p. 33). Não existe nenhum tipo de perspectiva crítica em relação à tecnologia; ela se configura como aspecto unicamente positivo da contemporaneidade. O pai “adotivo” de Eloísa, inclusive, é da área da Tecnologia da Informação, programador que elabora as mais inusitadas teorias, como quando Joana, mãe “adotiva” de Elô, descobre que a menina não tem o mesmo tipo sanguíneo dos pais, que são B enquanto a garota é A:

Jorge, o marido, que entende tudo de computação e zero de biologia, dá uma boa gargalhada e diz que com tanta poluição, buraco na camada de ozônio, somados a excessivo treino (...) o tipo sanguíneo dela talvez tenha decidido promover alterações auto profiláticas. (idem, p. 23)

A narrativa se apresenta fortemente no campo hegemônico, sendo que sequer o conflito central é denso o suficiente para prender o leitor. Podemos levantar dois aspectos que justificam essa afirmação. O primeiro é a própria estrutura da família principal, pessoas de alta classe social, mãe médica, pai cientista da computação, ambos apaixonados e bem sucedidos que proporcionam às filhas um lar cheio de amor e tolerância, além de escola particular e passeios a shoppings. O próprio processo de busca pelos pais biológicos de Eloísa é construído de forma amena:

Algumas possibilidades haviam lhe ocorrido depois do teste sanguíneo. Tendo examinado, de vários ângulos, a ideia de adoção, descartou-a completamente. Duas pessoas tão descoladas como os pais não esconderiam dela uma coisa tão importante. (...) Restou a ideia maluca que ela começou a ensaiar na subida da Brigadeiro Luís Antônio, quase chegando à Paulista. (idem, p. 29)

É a partir desse momento que a menina vai buscar sua identidade e usar os recursos tecnológicos (computador, internet e *e-mail*) como ferramentas mediadoras dessa busca. Vemos com isso que a tecnologia, apesar do deslumbramento com o qual é apresentada na obra, não é o fim, mas o meio. Nesse sentido, podemos retomar a necessidade de uma posição crítica em relação à sua compreensão, inexistente na obra, de que ela deve ser percebida de modo a ser mediadora, não a causa do processo. O deslumbramento frente à técnica persiste até o desfecho do livro, como podemos verificar na passagem a seguir, que, a nosso ver, é extremamente legitimadora do determinismo tecnológico:

O mundo de hoje tem o ritmo frenético da internet e do celular. Com esses instrumentos milagrosos, as coisas acontecem [transfere-se para a técnica a responsabilidade e o mérito das relações humanas] e se resolvem em poucas horas, superando distâncias, diferenças de costumes e idiomas e precipitando situações, que algumas décadas antes levariam longos anos para se consumir. (idem, p. 69).

Novamente destacamos a falta de qualquer pensamento crítico acerca dos artefatos tecnológicos, pois celulares e internet não são meios apenas de facilitar a vida cotidiana. Um outro aspecto que levantamos é: até que ponto a aceleração das coisas, viabilizada pela tecnologia, é exclusivamente positiva? Para nós, essa positividade é relativa. Não havemos de negar que, em muitos aspectos do cotidiano, a tecnologia, assim como qualquer desenvolvimento técnico, pode ser um facilitador do cotidiano, mesmo que não tenha sido desenvolvido para atender às demandas sociais de fato<sup>23</sup>; contudo, parece quase ingênuo acreditar que os desdobramentos desses processos são simplesmente positivos. Estamos plenamente de acordo com Ariane Patrícia Edwald e Jorge Coelho Soares quando, em seu trabalho *Identidade e subjetividade numa era de incertezas* (2007), indicam

---

23 Em *La política del modernismo*, no capítulo *Tecnología e Cultura*, Raymond Williams (1997) levanta a discussão sobre a quem serve e a quais interesses atende o desenvolvimento tecnológico.

que “o processo de homogeneização cultural que tem ocorrido como desdobramento da globalização parece ter, ao mesmo tempo, acentuado ainda mais certas diferenças, desigualdades, misérias e injustiças de todo gênero” (EDWALD e SOARES, 2007, p. 24).

Um outro aspecto a ser rapidamente destacado na narrativa é seu pretense engajamento político-social. Um exemplo é a personagem Lilian, que é uma das avós da Praça de Maio, movimento de mães e avós que perderam filhos e netos durante a ditadura na Argentina. Porém, ao mesmo tempo em que a autora trata de assuntos recentes na história da América Latina de um modo quase crítico, que o leitor pode verificar o esforço na busca pelo engajamento, ela trata de fatos recentes de forma não reflexiva, como o episódio do 11 de setembro nos Estados Unidos, que ela reduz a atentado terrorista, como faz a grande imprensa, ignorando as intrincadas questões políticas que cercam o episódio e reforçando a visão hegemônica dos Estados Unidos como a grande vítima do ocorrido.

Além dos aspectos levantados, outro fator que pode incomodar o leitor é a falta de uma densidade discursiva. Várias questões ficam em aberto. Qual a reação de Norma quando descobre sua troca na maternidade e como se dá o processo de inserção da menina na família de Eloísa são questões que não são sequer levantadas. As coincidências da narrativa também parecem abusar dos limites da licença poética, já que, além de a menina ter nascido nos Estados Unidos, ela ainda foi aluna do irmão do médico que, por coincidência, trabalha no mesmo hospital onde ela nasceu. É possível identificar o esforço de Pinsky em amarrar esses aspectos, da mesma forma que é possível verificar a indiferença em relação à história de Norma. Porém, esses esforços se perdem diante dessa já apontada falta de sintonia entre as partes do texto.

O que mais fica evidente com a leitura investigativa de *De pernas pro ar* é que a representação da tecnologia na obra narrativa não será, necessariamente, um fator de ruptura com a tradição hegemônica. Vimos, ainda, que tanto nessa obra como em *A voz do poste*, podemos verificar que a tecnologia tende a se apresentar sob o viés do determinismo tecnológico. Veremos, também, a partir das análises de *Mil: a primeira missão* e *O vampiro que descobriu o Brasil*, que são obras do campo do fantástico e a tecnologia comparece de modo evidente, porém, pouco crítico. A

criticidade na literatura infantojuvenil parece encontrar maior espaço para manifestar-se em obras nas quais o fantástico se apresenta de modo mais central na narrativa, como buscaremos indicar nas análises a seguir.

### 3.2 NARRATIVAS FANTÁSTICAS

As narrativas fantásticas apresentam um aspecto que em muito favorece, ou poderia favorecer, o lado criativo da narrativa infantojuvenil, pois, a partir do momento em que incorporam em seu discurso elementos que rompem com o cotidiano, já poderiam ser vistas como vias de ruptura hegemônica. O que constatamos, de fato, pelo menos no que diz respeito às produções contemporâneas, é que a presença do fantástico tem sido uma tendência emergente. Mais uma vez reafirmamos que tais apontamentos são muito mais percepções, estabelecidas a partir das obras analisadas, que verdades ou tendências consolidadas, mas são aspectos narrativos que pudemos verificar ao longo do processo de análise da seleção do recorte.

#### 3.2.1 Narrativas de transição: Mil e o vampiro que descobriu o Brasil

Em relação às narrativas fantásticas, selecionamos primeiramente para essa investigação duas obras que se mostram residuais em relação aos aspectos hegemônicos comuns ao gênero. São elas *Mil: a primeira missão* (2006), de Breno Fernandes Pereira, e *O vampiro que descobriu o Brasil* (2007), de Ivan Jaf. Consideramos essas duas obras como residuais, pois, apesar de estarem no campo do fantástico através de personagens como Mil, um amigo invisível, e Antônio, um vampiro manco, ambas apresentam em seu discurso a incorporação de valores sociais vigentes, além de um discurso tradicional acerca da linguagem. Ressaltamos que a obra de Pereira encontra-se mais destacadamente no campo hegemônico,

pois nela os valores sociais não são sequer questionados e a estrutura social vigente é apresentada quase como algo sólido. Essa tradicionalidade a que nos referimos pode ser facilmente percebida em dois aspectos: os estereótipos de integrantes familiares e a forma de organização da AMAI (Associação Mundial dos Amigos Invisíveis), que é bem corporativa, com uma sede enorme, organizada por sessões e cargos hierarquizados.

As duas obras também trazem a tecnologia representada por meio de artefatos, ou de recursos técnicos aos quais suas personagens recorrem. Como consideramos a obra de Pereira mais conservadora que a de Jaf, iniciaremos essa sessão de análise por ela.

Conforme destacamos, a tecnologia aparece representada na literatura por várias vias, entre elas, através de artefatos e a influência de seus usos nos modos de vida. Contudo, não é apenas por meio de artefatos que a tecnologia se configura; também no modo de vida é possível verificar sua representação.

Em *Mil*, a tecnologia está diretamente ligada ao modo de vida das personagens, especialmente de Mil. Por exemplo, é através de artefatos como um joystick com visor que Mil se comunica com sua base, a AMAI – Associação Mundial Do Amigos Invisíveis. A AMAI, apesar de ser uma associação, funciona na lógica de uma multinacional como as dos filmes estadunidenses.

A chegada de Mil à associação é descrita da mesma forma como um executivo chega a uma multinacional em uma produção hollywoodiana. A burocracia com que a AMAI se organiza também fortalece a representação de um mundo adulto povoado por crianças. Ao ser avisado que o presidente da AMAI quer falar com ele, Mil vai ao encontro de Um:

Meu caro Mil, tenho uma grande notícia para você. Ontem, no Conselho deliberamos a sua transferência para a Lista... Eles estavam numa das enormes salas presidenciais, no sexto andar, tomando achocolatado. [...] A AMAI era dividida em cinco seções, uma por andar... (PEREIRA, 2006, p. 7)

A maturidade desse universo povoado por crianças se evidencia pela descrição da AMAI – Associação Mundial dos Amigos Invisíveis:

Havia crianças correndo por todos os lados, carregando pilhas de papéis ou discutindo entre si algo aparentemente importante.

– Bom dia, Novecentos-e-Quarenta-e-Nove!...

Oh, Mil! Bom dia! – retribuiu o simpático porteiro...

Então ele [Mil] se dirigiu ao balcão da recepção. Cumprimentava quem encontrava pelo caminho... e era retribuído com instigantes “parabéns”... (idem, p. 6)

A tentativa de infantilizar o ambiente da AMAI se dá através de pequenas rupturas, como, por exemplo, o fato de eles tomarem achocolatado ao invés de café, e a gravata borboleta de bolinhas usada por Um. Porém, essa ruptura não convence e o ambiente da AMAI continua dentro da lógica empresarial.

Com a função social de devolver a autoestima das crianças, a AMAI envia seus integrantes para essas missões. No caso de Mil, sua primeira tarefa, após sua merecida promoção, é ajudar Cacá. Ele parte para sua missão junto com centenas de outros amigos invisíveis: “Então, de quatro em quatro, eles entraram nos balões azuis, da cor do céu, que os levariam até seu destino” (2006, p. 15). Chegando na casa do garoto, o amigo invisível não tem dificuldade em convencer Cacá de sua existência. Basta se transformar em bicho duas vezes, que o menino o aceita.

Mil aparece para Cacá: -- Olá! -- uma cara apareceu cinco centímetros acima da sua. Cacá se ergueu assustado e, sem querer, bateu a testa contra o nariz do estranho.

– AAAA! (PEREIRA, idem, p. 26)

Mil se apresenta e Cacá questiona sobre o local de origem do amigo:

– Que raio de lugar é esse?

– É uma ilha chamada Ilha da Amizade, onde funciona uma organização chamada AMAI.

– AMAI?

– É. Associação Mundial dos Amigos Invisíveis.

– Quer dizer que você é meu amigo invisível? -- questionou Cacá. -- Eu pensava que isso era coisa da nossa imaginação.

(...)

– Legal! Bom, então se você fica invisível, sabe fazer outros truques maneiros? (PEREIRA, idem, p. 26)

Dessa forma, se a narrativa oferecia alguma oportunidade para a manifestação do fantástico, ela é rapidamente suprimida, pois a dúvida sobre a

existência daquele ser invisível não acompanha o personagem.

Vemos na narrativa a perda da oportunidade que o romancista tem em de romper ou ao menos questionar as estruturas sociais vigentes colocadas a partir da visão corporativista do mundo do trabalho, visto que “ele [autor] dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva. A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas mas com todo o reino do possível e do imaginável” (BOSI, 2002, p. 121). A narrativa de Pereira sequer explora essa liberdade inventiva apontada por Bosi; ela apenas reproduz a estrutura do mundo do trabalho corporativo com algumas adaptações ao universo infantil ao trocar, por exemplo, o café por achocolatado. Nesse sentido, a obra de Jaf se coloca em um outro registro, como veremos adiante, pois, através das experiências de Antônio, o vampiro da obra de Jaf, podemos encontrar alguns momentos de reflexão e questionamento das questões históricas apresentadas.

No que tange à presença da tecnologia na obra de Pereira, Mil não é necessariamente o que melhor a detém, mas certamente é o que dispõe de mais técnicas para lidar com as adversidades. Mil lida com o artefato tecnológico através de seu amigoscópio, assim como possui técnicas de conhecer o meio, como quando ele coloca os ouvidos no chão da mina para encontrar a saída: “Mil ajoelhava-se e aproximava o ouvido do chão – Cacá o imitava, apesar de não conseguir escutar quase nada” (PEREIRA, 2006, p. 61). O amigo invisível, como ser fantástico, é aquele habilitado para salvar seu protegido das situações adversas e é também o que tem os sentidos mais aguçados. Mil é tão habilidoso, que, quando Cacá encontra o fóssil do dinossauro, é o amigo quem se responsabiliza por fazer o mapa da mina, para garantir que eles encontrem o fóssil quando conseguirem sair de lá: “Eu farei um mapa, amigão” (idem, p. 65). Somente um ser fantástico pode conseguir mapear um lugar onde se está perdido e preso.

“Ela retirou do bolso traseiro um pequeno objeto rosa, que lembrava um espelho de mão, e o abriu no meio, como um livro. Do lado esquerdo havia vários botõezinhos, iguais aos de um teclado de computador; do lado direito, uma pequena tela. Seis digitou um código e na tela surgiu duas garotas...” (PEREIRA, 2009, idem).

Durante a volta para casa, Cacá e sua turma passam por uma mata fechada

e, guiados por Mil, se veem livres do possível ataque de duas cobras, espantadas pelo amigo invisível.

Na obra de Breno Fernandes Pereira, o discurso tecnológico parece se colocar de forma bastante determinista e o universo infantojuvenil se constrói em uma lógica muito adulta. Cacá é uma criança triste que não brinca, só estuda, o que já o caracteriza como alguém sério. Seu pensamento, apesar de ainda ter onze anos, não tem marcas infantis: a justificativa para tal seriedade é o acidente de carro que matou sua mãe e lhe deixou com uma cicatriz no rosto.

Avançando nos apontamentos em relação à narrativa, a presença da tecnologia continua se configurando a partir de alguns recursos tecnológicos, como o citado *joystick*. No curso da narrativa é bastante óbvio: Cacá volta a sorrir, conquista Paulinha, a menina mais simpática da turma, e Mil cumpre sua missão. A narrativa não se constrói de forma determinista apenas no que tange à questão tecnológica, como também em relação ao desenvolvimento do enredo.

Em relação a obra de Jaf, *O vampiro que descobriu o Brasil*, apesar de ser uma narrativa breve, mostra-se como uma obra bastante ousada, pois se propõe a recontar os primeiros 500 anos da história do país a partir da partida da esquadra de Cabral. Para um período histórico relativamente longo para um mortal, Jaf recorre a um personagem imortal, o vampiro Antônio, que também não é um vampiro convencional – é inocente, recusa-se a beber sangue humano e tudo o que ele mais deseja é voltar a ser mortal.

Narrada em terceira pessoa, a obra faz uma breve referência ao desfecho, no início do ano 2000, para iniciar de fato a narrativa com as preparações da partida da esquadra de Cabral. Antônio, um taberneiro, alheio a toda a agitação do local, prepara-se para fechar seu estabelecimento quando é atacado por um vampiro. O pobre só se dá conta do que lhe acontecera três dias depois do ataque, quando, sentindo-se fraco, suga instintivamente todo o sangue de uma ratazana. No segundo capítulo da obra aparece Domingos, um vampiro que explica toda a situação a Antônio, que não aceita sua nova condição, pois recusa-se a nunca mais comer bacalhau e tomar vinho. Domingos explica a Antônio que quem o mordeu foi um vampiro chamado Velho, um vampiro tradicional, rancoroso, que mata por prazer, e que o único jeito de voltar a ser mortal é aspirando as cinzas do Velho. E é a partir

desse momento que a história começa a se desenvolver.

Analisando o porquê da escolha do personagem principal ser um vampiro, pode-se levantar diversas especulações. A tentativa de fazer da obra um romance histórico, com uma dose gótica, pode ser uma das intenções de Jaf, já que o interesse do público-alvo por histórias com elementos fantásticos é algo aparentemente consagrado. Se houver dúvidas quanto a isso, basta observar o sucesso da famosa série *Vaga-lume*, da editora Ática, a partir dos anos de 1980, e das séries mais recentes como a do inglês *Harry Potter*, de J. K. Rowling, e o estadunidense *Percy Jackson*, de Rick Riordan. Mas, além do citado interesse, também pode ter sido simplesmente uma opção por um recurso narrativo para o projeto de recontar a história do Brasil, pois, se o período é relativamente longo, pelo menos para um ser humano, nada melhor que um herói imortal.

Como Domingos diz a Antônio que o Velho sempre está por perto das pessoas importantes da época, o taberneiro embarca na esquadra de Cabral atrás dele e acaba chegando ao Brasil. Nesse recontar da história, a obra divide-se em momentos caricatos e de reflexão política. Antônio sempre está por perto dos grandes acontecimentos históricos, como, por exemplo, a construção de Salvador, a vinda da família real portuguesa, em 1808, e a Inconfidência Mineira. A saída de Jaf para explicar por que Antônio não se mete na história é ética: enquanto imortal ele não se sente apto a interferir no destino dos mortais. Antônio coloca-se como um vampiro fora da lógica. Recusa-se a interferir na história e a beber sangue humano. Essa atitude, ao mesmo tempo em que parece admirável, pode também caracterizar alguma xenofobia. Antônio talvez não queira misturar seu legítimo sangue lusitano com o da gente dessa terra. Se dessa forma fosse, enquanto português na colônia, o personagem talvez se encaixasse como representante da “atitude ambígua da nação, dividida entre o desejo do outro e a repulsão ao hibridismo racial, efeito reverso da colonização” (MAGALHÃES, 1998, p. 22). Mas, pelas razões expostas, não parece ser esse o caso, pois Antônio se constrói como alguém pueril demais para isso.

Se o protagonista da história é um vampiro de bom caráter, o mesmo não se pode afirmar do Velho, ou Domingos, verdadeiro nome do responsável pela imortalidade de Antônio. Isso por que Domingos se faz de amigo de Antônio e diz

que vai ajudá-lo a encontrar o Velho. O pobre, acreditando nas boas intenções do amigo imortal, passa quinhentos anos procurando por alguém que passa está há muito tempo ao seu lado. Antônio só descobre a verdadeira identidade do Velho no fim da década de 1990.

Certas características de um vampiro tradicional, sempre em busca de sugar o sangue, podem ser verificadas a partir do trabalho de Marco Antônio Santos (2011, p. 84), que indica que esse chupar o sangue pode ser visto como uma metáfora:

Outro ponto interessante é sua necessidade de sangue para sobreviver. Simbolicamente, o aristocrata é aquele que suga o poder social e econômico dos burgueses, vive deles. A burguesia vê os aristocratas falidos como um vampiro, um sugador das festas, dos bordéis, dos cafés. (p.84)

Levando em consideração o fato do Velho estar sempre por perto das pessoas mais poderosas das épocas, sempre desfrutando dos prazeres materiais que as elites oferecem, vê-se então nesse outro personagem a configuração do verdadeiro vampiro. Os prazeres carnavais ficam evidentes na seguinte passagem, quando, na busca pelo Velho, Domingos, que “adorava festas e mulheres. Embora não pudesse consumir o ato, flertava com todas”. (JAF, 2007, p. 60). Domingos, sugere a Antônio que esperem pela próxima festa, e o amigo retruca: “Tu só pensas em festas” (idem, p. 62). E, na esperada festa, “Domingos, à vontade, cumprimentava os homens da Corte e cortejava as mulheres” (idem).

Há na obra alguma dose de realismo mágico, pois, de acordo com Célia Maria Magalhães, “os fantasmas e monstros são introduzidos no plano do real sem que se rompa a relação causa/efeito da narrativa” (MAGALHÃES, 1998, p. 23). Nesse sentido, seu protagonista é um ser fantástico que compartilha do cotidiano com pessoas normais, que por sinal ignoram sua condição de imortal. O interessante nesse processo é que, como Antônio não envelhece, de tempos em tempos ele se obriga a se afastar do convívio social. Ao retornar dessas épocas de reclusão, o vampiro precisa aprender a lidar com o novo panorama social, cada vez mais moderno, em que ele se encontra. Essa sensação parece se assemelhar ao conceito de nova estrutura de sentimento, proposto por Raymond Williams, especialmente em sua obra *O campo e a cidade* (2011).

Nela, Raymond Williams discorre sobre as mudanças de percepções que

o advento da modernidade pós Revolução Industrial geraram nas pessoas. Williams chama o fenômeno de nova estrutura de sentimento e explica, a partir de obras de Blake e Wordsworth, que ela está relacionada a “um novo complexo de relações físicas e sensoriais...” (WILLIAMS, 2011, p. 255). Esse conceito trata de uma série de fatores culturais e materiais que influenciam no modo de vida e está relacionado com o apagamento do ser frente às mudanças geradas pela modernidade. Em *O Vampiro que descobriu o Brasil*, Antônio passa constantemente pelo processo de adaptação aos novos tempos, tendo em vista sua imortalidade. Pode-se supor que os períodos de reclusão do vampiro são necessários para que ele aprenda a lidar com as novas percepções de mundo que as mudanças sociais geram através dos tempos.

Ao tratar da originalidade da obra de Dickens, Williams indica que o romancista inglês conseguiu demonstrar em sua obra que “os habitantes mais visíveis das cidades são os prédios e que há, ao mesmo tempo, uma conexão e uma confusão entre as formas e aparência das pessoas.” (2011, p. 265). O processo de crescimento urbano, abordado por Williams, gerou o apagamento do indivíduo em relação ao todo, emergindo a imagem das multidões. As multidões são características das grandes cidades; nelas o indivíduo se apaga, e nesse apagamento Antônio conseguiu encontrar a liberdade necessária para buscar o Velho. Com a agitação da metropolização do Rio de Janeiro, as pessoas já não reparavam tanto umas nas outras; o vampiro se aproveita disso e já não se preocupa mais em disfarçar sua condição de imortal. O último afastamento de Antônio ocorre pouco antes desse processo e, quando ele retorna à vida em sociedade, em fins do século XIX, não volta aos seus períodos de exílio, permanece em cena por um século inteiro sem se preocupar com a imortalidade.

São muitas as passagens da obra que mereceriam destaque; a apropriação da história da mula sem cabeça, por exemplo, é, bem inusitada. Para viajar pelo Brasil, Antônio arruma uma mula e dela suga o sangue. Em determinado momento, ele a liberta e continua seu trajeto a pé. Tempos depois, o vampiro avista uma mula correndo atrás de um cavalo, e reconhece sua companheira, que ele transformou em mula-vampira. Mais adiante, a mula, que teve sua personalidade alterada devido ao vampirismo, é decapitada e sai correndo sem cabeça pelos campos: “O fato foi

comentado por décadas e acabou criando a lenda da mula sem cabeça” (JAF, 2007, p. 50).

A partir do capítulo 16, o desenvolvimento tecnológico começa a ser representado na obra. Utiliza-se o termo “representação”, pois parece que, por mais que a arte dialogue com a sociedade a qual ela se refere, ela não reflete fielmente sua realidade. De acordo com Raymond Williams (2000, p. 118), a teoria da arte como reflexo é reducionista, pois suprime o caráter criativo da obra. (WILLIAMS, 2000, p.118). Concordamos com Williams quando afirma que: “a consequência mais prejudicial de qualquer teoria da arte considerada como reflexo é que, através de sua persuasiva metáfora física (...) tem êxito em seu propósito de suprimir o verdadeiro trabalho artístico”<sup>24</sup> (WILLIAMS, 2000, p. 118).

A cultura produz, não apenas reproduz a realidade; ela também se coloca como uma prática social<sup>25</sup>., assim sendo, o termo “reflexo” mostra-se insuficiente para uma investigação sócio-histórica que tem a arte como pano de fundo. Usa-se o termo “representação”, pois ele indica que a realidade não está sendo literalmente apresentada, mas, de alguma forma, colocada, representada.

Portanto, nesse trabalho buscamos aspectos que nos indiquem possibilidades de representação de certas realidades e momentos, ao invés de uma reflexão fiel, se é que isso é possível, do momento histórico abordado. No referido capítulo, o narrador indica, e ironiza, como o desenvolvimento industrial inglês e estadunidense influenciou a política brasileira. A velocidade da mudança social, com a chegada de diversos artefatos, também já pode ser notada:

A sociedade mudava rápido. Os homens não paravam de inventar máquinas novas para aumentar a produção, o transporte e a comunicação. Estendiam-se cabos telefônicos submarinos entre os países. O vapor substituía a água e o trabalho humano na impulsão dos motores. (JAF, 2007, p.72)

A mudança da percepção da paisagem pelo cidadão a partir da chegada do bonde, que permite que tudo passe mais rápido diante dos olhos, também aparece

---

24 Tradução minha. Texto original: La consecuencia mas perjudicial de cualquier teoria del arte considerado como reflexo es que, a traves de su persuasiva metáfora física... tiene éxito em su propósito de suprimir el verdadero trabajo sobre lo material... que constituye cualquier trabajo artístico

25 A escolha pelo termo “representação” também remete às explicações de Marilena Chauí, na *Introdução* da obra **Ideologia e mobilização popular**, na qual a autora explica que as representações são um momento real e imaginário da práxis cultural (CHAUÍ, 1985, p. 11).

aqui: “Ficou [Antônio] maravilhado com os bondes, puxados por mulas, e depois com os trens” (*idem*). Nicolau Sevcenko, em *O Orfeu extático na metrópole*, ao abordar o processo de modernização da cidade de São Paulo, trata do “transe do futuro permanente” (SEVCENKO, 1992, p. 99) como essa sensação de mudança rápida em que passado e futuro se misturam de diversas formas. Sevcenko ainda indica que o *boom* de São Paulo se deu com a expansão da lavoura cafeeira, com uma “limpa na mata” (*idem*, p. 114). Esse fator também é colocado por Jaf no *Vampiro*, mas em relação ao Rio de Janeiro: “Os cafezais havia décadas vinham substituindo as matas ao redor do Rio de Janeiro” (JAF, 2007, p. 72).

Ângela Marques da Costa e Lilia Moritz Schwarcz (2000) também mostram como a chegada dos mais diversos artefatos técnicos alteraram o cotidiano brasileiro e mexeram com a percepção das pessoas. As autoras indicam inclusive como esse momento mexeu com a criatividade dos brasileiros que, entre os anos de 1870 e 1910, deram entrada em “mais de 9 mil pedidos de privilégios industriais.” (COSTA e SCHWARCZ, 2000, p. 131), mesma época em que “os homens não paravam de inventar máquinas” (JAF, 2007, p. 72).

Ainda no capítulo 16, cujo título é *Trocando de dono* – uma ironia à troca da dependência política do Brasil em relação a Portugal pela dependência econômica com a Inglaterra e Estados Unidos –, o narrador comenta a chegada da luz e do gás, e das ideias que dominavam o pensamento europeu, como o positivismo e o evolucionismo.

As consequências da abolição dos escravos sem planejamento social, que simplesmente abandonou toda uma massa, totalmente desamparada, à própria sorte, sem qualquer tipo de política social para dar conta disso, também é apontada no capítulo seguinte, o *Cumprimento perigoso*, no qual a formação das favelas e cortiços é descrita. No capítulo *Do outro lado: quando o sanitarista entra em casa*, Costa e Schwarcz (2000) demonstram tanto esse desenvolvimento urbano sem planejamento, como as doenças que essas aglomerações causaram. Um aspecto curioso a ser levantado é que as autoras indicam que a tuberculose, apesar de matar mais que a febre amarela, era menos combatida, pois quem ela mais atingia era a gente dos cortiços: “A existência da febre amarela no Brasil assustava os imigrantes europeus (...). A tuberculose acometia um maior número de negros e

mestiços, por sua própria condição de vida.” (COSTA e SCHWARCZ, 2000, p. 119).

Mas é especificamente a partir do décimo oitavo capítulo, *Um novo vampiro*, que a tecnologia passa a integrar a narrativa de modo relevante para a resolução do conflito. A começar pelo próprio título, a ideia de novo, de novidade, já está colocada. A partir daqui, a tecnologia passa a ser a principal aliada de Antônio em sua incansável busca pelo Velho. Em relação ao período histórico, a obra já está no fim de 1889, exatas três semanas após a proclamação da república. Dando destaque às mudanças políticas do país, o narrador dá um breve salto no tempo e chega ao início do século XX, à crise do café em 1905 e à Primeira Grande Guerra.

Já no ano de 1929, em meio à crise financeira e à quebra da bolsa de Nova Iorque, Antônio recorre aos classificados de jornal para montar uma rede de investigadores para buscar o Velho. Aparado por artefatos como o telefone, a fotografia e o telégrafo, Antônio agora consegue investigar suspeitos por todo o país. É a tecnologia a serviço do homem, aliás, do vampiro. Flora Sussekind (1987, p. 24) trata da interferência desses novos meios de reprodução e impressão na produção artística como gerador de mudanças inclusive nas práticas da escrita e em seus temas. Isso a autora chama de novo horizonte técnico, “que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão” e vai ser um grande aliado de Antônio na busca pelo Velho.

Em meio a esse “surto de progresso” (SEVCENKO, 1992, p. 43), “em que o espaço urbano se transfigurou” (idem), pode-se perceber uma certa presença de determinismo na narrativa de Jaf, já que o desenvolvimento tecnológico aparece como fator decisivo para o destino do personagem principal, bem como da sociedade, que se encontra passivamente à mercê do processo de metropolização de algumas cidades do país, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo. No capítulo 19, o termo “tecnologia” aparece como uma das novas palavras da época: “Muitas palavras apareciam e se firmavam: ‘integralismo’, ‘fascismo’, ‘tecnologia’ (JAF, 2007, p. 89). E continua: “A fotografia adquiria movimento e virava cinema. A voz humana chegava pelos ares através das rádios, pelos fios, com o telefone” (idem). O desenvolvimento técnico aparece representado através dos próprios artefatos, que “de forma acelerada entravam no Brasil: a luz elétrica e com ela o telégrafo, o telefone, o cinematógrafo, o raio X” (COSTA e SCHWARCZ, 2000, p. 119).

Não é apenas em relação ao desenvolvimento dos artefatos técnicos que a tecnologia se apresenta, mas também de modo ideológico através da racionalidade: “A moda era ser racional, e isso deixou Antônio mais tranquilo pelas ruas” (JAF, 2007, p. 75). A substituição da fé em detrimento da racionalidade é um dos aspectos que o desenvolvimento tecnológico influenciaria. A ideia de que a racionalidade iria nos levar além é indicada por Sevcenko: “a difusão e a assimilação paulatina dos valores da cultura europeia conduziram o mundo a um futuro de abundância, racionalidade e harmonia.” (SEVCENKO, 2001, p. 15).

O discurso tecnológico aparece sob um prisma determinista, e a história também se coloca de modo bastante tradicional na narrativa. A versão histórica apresentada por Jaf é a história dos grandes nomes, a forma como hegemonicamente aprendemos na escola. A impressão que se tem é de que o autor tinha como objetivo recontar didaticamente a nossa história de modo mais divertido que o tradicional, por isso recorre a um vampiro e a frases irônicas, mas o texto acaba sendo estruturado de um modo quase esquemático ao alternar o tempo todo história e ficção. Essa estrutura é recorrente em diversos capítulos. Por exemplo, os capítulos 3, 4 e 5 (*Problemas na saída, Depois do fim do mundo e Topada eterna*) se iniciam com alguma vivência de Antônio: “Antônio Brás tinha tanto medo do mar que só no terceiro dia de total pavor lembrou-se de que agora era imortal” (JAF, 2007, p. 14); “Duas coisas Antônio decidira: nunca se alimentar de sangue humano nem dormir em caixão” (idem, p. 16). A primeira parte dos capítulos trata da rotina de Antônio; depois abordam a questão histórica, e muitas vezes o capítulo se encerra na busca pelo Velho.

Nicolau Sevcenko, ao descrever as mudanças sociais, históricas e materiais geradas a partir do desenvolvimento tecnológico, pós Revolução Industrial, já no século XX, divide a época em duas partes, antes e depois da Segunda Grande Guerra. Sevcenko (2001, p. 24) indica que ela foi “marcada pela intensificação das mudanças – imprimindo à base tecnológica um impacto revelado sobretudo pelo crescimento dos setores de serviços, comunicações e informações”; em *O Vampiro que descobriu o Brasil* esse momento é claramente representado nos capítulos que ocorrem a partir das décadas de 80 e 90, no Brasil, passagem: “agora, com o computador ligado a outras fontes de dados em todo o país... as distâncias

encurtavam” (JAF, 2007, p. 101). E, já na década de 1990, Antônio:

usando um computador, que agora cabia dentro de uma pequena pasta e se conectava a milhões de outros, no mundo inteiro, acessou o banco de dados de um jornal... Os fios estavam desaparecendo. Dos telefones, dos microfones...(idem, p. 105).

Além do esquema narrativo demonstrado, a obra aborda a história, como já foi dito, de modo bastante tradicional. Um exemplo disso é o episódio da Inconfidência Mineira, que é tratado como um movimento que visava a democracia com participação popular, dando a Tiradentes todos os méritos de um herói. Tal visão sobre o movimento hoje é questionada. Conforme indica João Pinto Furtado, em seu trabalho *Uma república entre dois mundos: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade* (2001, p. 347), “Consideradas todas essas variáveis e limites, não julgamos ser possível afirmar que, com alguma coerência, os princípios constitutivos de uma democracia participativa e da soberania popular pudessem ser minimamente associados ao contexto setecentista mineiro”.

Mais adiante, ao tratar a ideia de independência, Furtado ainda indica que “do ponto de vista estritamente espacial, o levante se circunscrevia à Capitania de Minas Gerais e não se referia, portanto, à emancipação política do país” (idem, p. 360). Na obra, Jaf é claro: “Um deles estava se tornando famoso por conspirar contra a Coroa portuguesa, falando mal do governador e do vice-rei, pregando abertamente a revolta armada e a independência do Brasil” (JAF, 2007, p. 45).

Como foi sugerido, a história contada é a tradicional, e a forma como ela é apresentada junto com a trajetória de Antônio chega a ser até um pouco maçante, pois é bem dividida entre história e narrativa, não ocorrendo homogeneização discursiva, ou seja, o autor não consegue colocar em diálogo história e narrativa. Mas, se a forma como a história é narrada é tradicional, não se pode dizer o mesmo das críticas nas entrelinhas e até mesmo nos títulos dos capítulos. Jaf faz suas críticas de forma bastante irônica, como, por exemplo, no título do capítulo 11: *O mundo gira e os lusitanos rodam*, ou o capítulo *No Brasil o provisório dura muito*, referência direta ao governo provisório de Getúlio Vargas entre os anos de 1930 e 1945.

Nesse contexto, a ironia pode ser encarada não apenas como uma figura de

linguagem, mas como uma forma de ruptura com o tradicional. Em seu estudo sobre ironia, Beth Brait (1996, p. 58) indica que

a ironia pode ser enfrentada como um discurso que através de mecanismos dialógicos oferece-se basicamente como argumentação indireta ou indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de ideias e normas institucionais, como instauração de polêmica ou mesmo como estratégia defensiva.

Ao que parece, é exatamente essa a intenção do autor ao colocar frases como na ocasião do enforcamento de Tiradentes, em que “Antônio fechou a janela, com saudade do tempo em que podia vomitar” (JAF, 2007, p. 52), ou “ele já não perdia tempo tentando entender os homens” (idem, p. 55), ao tratar da transformação no Rio de Janeiro com a vinda da família real portuguesa. Ou ainda, “pior que ser colônia é ser colônia da colônia” (idem, p. 59), ao tratar da dependência de Portugal pela Inglaterra e do Brasil por Portugal. Um último exemplo dessa ironia como forma de escape ao tradicional discurso histórico: “Depois do açúcar, do café e do leite, Antônio se perguntava o que sustentaria o Brasil a seguir. Talvez a produção de xícaras. Ou de colherzinhas” (idem, p. 89). Dessa forma, podemos perceber o caráter de transição da obra de Jaf. Por um lado, através da construção de um discurso irônico, Jaf atinge e relativiza padrões, tanto históricos, como estereótipos acerca do vampiro. Talvez essa abertura interpretativa provocada pela ironia seja um dos elementos que auxiliam na aceitação da obra, que está em sua sexta edição, pelo público. Porém, por outro lado, o texto de Jaf perde parte de sua capacidade crítica, que poderia ter sido potencializada pela sua opção de elaborar uma narrativa fantástica, ao aceitar padrões residuais de uma história tradicional e pactuar com uma visão hegemônica de determinismo tecnológico.

### 3.2.2 Histórias fantásticas: narrativas de ruptura

A partir deste momento, nos debruçamos sobre as obras que, para nós, apresentam-se como narrativas fantásticas e de ruptura, expondo elementos contra-

hegemônicos alternativos ou de oposição ao sistema vigente. São fantásticas por estarem de acordo tanto com Held quanto com Todorov em relação aos elementos narrativos característicos do universo do fantástico, e de ruptura contra-hegemônica, pois trazem em seu discurso uma preocupação maior com valores estéticos que com valores morais, inclusive colocando-os em discussão. Em *Perdendo perninhas*, de Índigo, esses questionamentos dizem respeito primeiramente ao universo infantil – a discussão de valores morais como a amizade e as relações de poder também se apresentam de modo bastante significativo, porém talvez menos evidente que em *Gagá: memórias de uma mente pirilampa*, da mesma autora, em que o questionamento se faz evidente em um assunto socialmente delicado, inclusive para se discutir com as crianças, a homossexualidade e a transexualidade, já que a mãe de Maurício, protagonista da narrativa, é uma cirurgiã especialista em troca de sexo.

Em Índigo encontramos algo mais próximo de um “primeiro plano do texto ficcional [que apresenta] toda uma fenomenologia de resistência de um *eu* aos valores ou antivalores do meio” (BOSI, 2002, p. 121, grifo do autor), nas situações vividas por suas personagens principais, tanto em *Perdendo perninhas*, através dos conflitos de Ágata, quanto em *Gagá: memórias de uma mente pirilampa*, pelas figuras de Euro e Maurício.

Queluz, em sua análise *Tecnologia e política na República 3000 de Menotti del Picchia* (2003), apresenta características dos romances de aventura e utópicos que podemos verificar, em alguma escala, nas obras de Índigo. O que propomos aqui é um paralelo, já que a discussão de Queluz se baseia em Bakhtin, que, por sua vez, está discutindo a sátira menipeia<sup>26</sup>.

Com base em Bakhtin, que trabalha com a menipeia, Queluz indica que Del Picchia, ao inserir em sua narrativa a aventura e o fantástico, procurava intensificar, também, o interesse narrativo. Nesse sentido, a literatura fantástica poderia, em princípio, já se apresentar mais instigante ao pequeno leitor e transformá-lo em mais receptivo ao discurso ideológico que o autor desejaria inculcar.

26 Em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (1981), Mikail Bakhtin apresenta uma longa explanação acerca da menipeia. A menipeia é um tipo de sátira a que Menipo de Gadare deu forma no século III a.C. De acordo com Bakhtin, a sátira menipeiaela exerceu (e ainda exerce) grande influência na formação da literatura europeia (que bem sabemos, está diretamente ligada ao surgimento de nossa literatura). O estilo “capaz de penetrar outros gêneros” (BAKHTIN, 1981, p. 97) apresenta algumas características, e entre elas destacamos duas que julgamos relevantes: presença do elemento cômico e, ousadia da invenção e do fantástico que se combinam com o filosófico, ou seja, a fantasia e aventura se apresentam com fins filosóficos.

Nesse contexto as obras de Índigo são bastante instigantes, pois, apesar de não apresentarem necessariamente um deslocamento espacial, mostram ao leitor aspectos que, por meio da comicidade, exploram a criatividade imaginativa. Havemos de convir que uma garota de quinta série conversando com um diabo verde com camisa havaiana (em *Perdendo perninhas*), ou um menino cuja fada madrinha é a Fada Azul idosa e gorda (*Gagá*) são elementos que rompem com o tradicionalismo comum ao gênero.

Tzvetan Todorov, ao tratar da função social do fantástico, aponta que através por meio dele é possível a discussão de assuntos censurados, “por exemplo, os temas do você: incesto, homossexualidade, amor à três, necrofilia, sensualidade excessiva...” (TODOROV, 2010, p. 128). Para nós, tal apontamento reforça o pensamento de Bakhtin, ou seja, através do fantástico é possível a discussão no discurso literário de temas socialmente delicados. Em *Gagá: memórias de uma mente pirilampa*, essa percepção se evidencia quando Maurício vai falar da profissão de sua mãe, que dá atendimento psicológico às a pessoas que passaram ou vão passar por cirurgia de troca de sexo:

Ela trabalha com a mente das pessoas. Terapeuta sexual. Na prática, isso significa que ela dá atendimento psicológico para pessoas que querem mudar de sexo... Uma vez vi fotos de “antes e depois”... Achei que fosse ver o pinto da moça... Na foto ela estava de short branco. Mas eu vi. Existe também a versão contrária. Começa com a pessoa homem e termina com uma mulher de biquíni. (ÍNDIGO, 2010, p.17-18)

*Gagá: memórias de uma mente pirilampa* (2010) é uma narrativa curta, porém recheada de elementos que escapam, que rompem com o discurso hegemônico. A história é contada por Maurício, um menino de dez anos, que vive com sua mãe, padrasto e irmãzinha em uma casa nada convencional:

Tudo começou com Satoru. Nos mudamos pra lá quando minha mãe se casou com ele. Satoru é arquiteto do tipo que prefere reformar a construir. Na nossa casa ele aproveita para fazer tudo aquilo que os clientes não permitiam que ele fizesse em suas casas. Buracos na parede, por exemplo. (ÍNDIGO, 2010, p. 28)

A imaginação de Maurício, assim como a casa onde ele vive, é repleta de criatividade: “A rua onde a gente morava era tão íngreme que você tinha que tomar

cuidado para não bater o nariz na calçada... Nossa casa ficava no topo. Era vermelha por fora e tinha três andares. Podia ser uma cereja.” (idem).

Essa criatividade pode ser percebida ao longo da narrativa sempre que o garoto vai descrever algo, como o Sr. Abacateiro, árvore do quintal, que tem braços longos e dedo indicador. Índigo se preocupou em fazer para as crianças uma narrativa que, talvez, pudesse ter sido escrita por elas próprias. Um aspecto estilístico, derivado desta opção, são os períodos curtos. Mas a linguagem e o modo criativo como Maurício descreve os objetos, ambientes e situações, são outros aspectos que aproximam a obra do universo infantil.

Jaqueline Held defende que o fantástico para a criança é uma ferramenta de construção de mundo ao indicar que “o adulto chama de maravilhoso o que ultrapassa as normas aceitas. Ora, no plano das interpretações e do conhecimento, a criança não possui ainda normas” (HELD, 1980, p. 43). E questiona: “por que se assustar quando a criança sonha e brinca? Ela experimenta suas forças novas. Exercita sua imaginação, assim como exercita seus músculos, ou descobre e constrói pouco a pouco, os mecanismos lógicos.”. (idem, p.45).

Nesse sentido, *Gagá* se mostra como um discurso colaborador desse processo. Maurício personifica o abacateiro do mesmo modo que acredita que “criaturas macabras” povoam o rodapé do segundo andar de sua casa, ou o “Território das Crianças”.

Na construção deste imaginário, Maurício contará com a companhia de seu bisavô, que, para ele, é um ser a à parte. Ele não vê Eurípedes, Euro, como um adulto: “Só tem um problema, Euro. Os adultos não podem saber que você vai lá.” (ÍNDIGO, 2010, p. 33), diz o menino ao convidar Euro para uma expedição ao Território das Crianças.

São muitos os elementos que podem ser explorados na narrativa de Índigo, tanto no que tange ao fantástico, como em relação ao seu discurso de ruptura. Defendemos que o seja, pois a narrativa não sustenta valores socialmente hegemônicos, como a estrutura familiar tradicional, pois, como apontado, Satoru é o padrasto de Maurício, e, ao que parece, não é um personagem muito tradicional, haja vista a própria preocupação do arquiteto em construir um mundo infantil dentro da casa deles. A profissão da mãe de Maurício também não é convencional ao

discurso infantojuvenil, ao menos não nos parece comum uma obra cuja mãe fosse uma terapeuta sexual.

Porém, um aspecto de ruptura que queremos destacar é a forma como o garoto vê seu bisavô. Além de não se assustar com o fato de viver com um senhor centenário, o menino ainda se diverte com ele, o colocando-o inclusive no mesmo patamar que ele, ao não enxergar Euro como um adulto. Ao chegar em casa, a mãe de Maurício encontrou o garoto sentado com o bisavô no banco do jardim para adultos, e se juntou a eles. De repente Euro perguntou se o plano de saúde cobria “cirurgias cosméticas”.

- Por que, vô? O senhor está pensando em fazer uma plástica?
- Estou.
- Onde? perguntei.
- Ora, onde? É só olhar pra minha cara. (...) -Olha só minhas orelhas. Disse isso e não virou a cabeça. Pulei para o outro lado e olhei as orelhas dele. Uau! Como não tinha reparado nisso antes?! Elas estavam praticamente encostando nos ombros. Eram como dois filés de berinjela. (ÍNDIGO, 2010 , p. 34-35)

Juntaram-se à conversa vô João, filho de Euro, e Satoru. Começaram a discutir cirurgia plástica e, como não podia deixar de ser, Maurício e Euro acabaram excluídos da conversa. “Os adultos seguiram discutindo o caso. Eu já não prestava mais atenção porque tinha virado papo de adulto mesmo. Eurípedes também havia se auto desligado” (ÍNDIGO, 2010 , p. 37). O que o leitor pode ver nessa passagem é que a opinião de crianças e idosos não é muito relevante no mundo adulto em geral. A obra, nesse contexto, parece ironizar essa postura, ao colocar em discussão uma possível cirurgia plástica no bisavô, e de como sua vontade se apaga em meio às opiniões.

Nesse momento, podemos verificar mais uma forma como a tecnologia se faz presente na narrativa, pois, tanto em relação à profissão da mãe de Maurício, quanto como em relação ao desejo de Euro, a intervenção técnica e científica se coloca como alternativa nos desejos de transformação do corpo, no sentido de aproximação das características físicas do indivíduo à sua identidade sexual ou simplesmente estética subjetiva e, ao mesmo tempo, uma problematização da fixidez imposta sobre as identidades sexuais. As intervenções viabilizadas pela técnica sobre a aparência e o corpo geram desdobramentos que podem ser

analisados sob diversos aspectos, sendo que tanto pode nos auxiliar na busca pela identidade e pela auto aceitação quanto como nos sujeitar às tendências estéticas do mundo contemporâneo. De acordo com Anthony Giddens, em *Modernidad e identidad del yo* (1997), “Como o eu, o corpo passa a ser um lugar de interação, apropriação e reapropriação que enlaça processos reflexamente organizados”<sup>27</sup> (GIDDENS, 1997, p. 275), nesse sentido, o corpo é também um espaço de identificação e reconhecimento do sujeito sobre si mesmo, daí a importância que os meios de intervenção tecnológica sobre o corpo assumem nesse processo de busca pela identidade, pelo autoconhecimento, independentemente da idade.

Avançando nas investigações sobre as possíveis relações entre corpo, identidade e tecnologia, Giddens nos indica o quanto a modernidade, a partir da tecnologia (como a tecnologia da reprodução ou a engenharia genética – ambas formas de intervenção técnica sobre o corpo), se relaciona-se com os processos de transmutação das relações do homem com a natureza (GIDDENS, 1997, p. 17). Nesse sentido, parece interessante observar como Índigo, ao abordar os conflitos que Euro – que representa uma pessoa de idade – enfrenta diante das limitações de seu corpo, bem como as ferramentas que ele utiliza para mediá-las, traz para o universo infantojuvenil o debate sobre o corpo humano, limites e identidade. Essa questão ainda se desdobra quando analisamos a profissão da mãe de Maurício:, talvez, poderia ser através da leitura de Gagá que a criança começaria a refletir que nem sempre nos identificamos ou nos reconhecemos como donos do corpo que carregamos, inclusive, que não só existem diversas técnicas que viabilizam a nossa intervenção sobre esse corpo, como também existem processos psicológicos que acabam por integrar esse processo material de autoconhecimento.

Indo um passo adiante na análise aqui proposta, parece ser possível legitimar a obra de Índigo como uma narrativa contra-hegemônica se tivermos a sensibilidade de, ao estabelecer um paralelo com aspectos da estrutura social vigente, verificarmos que, ao tratar a troca de sexo como parte de um processo humano, sem marginalizá-lo, a autora propõe um discurso que vem na contramão do conservadorismo que questões sociais polêmicas geram. Nesse momento, mais

---

27 Tradução minha. Trecho original: “El cuerpo, el igual que el yo, pasa a ser un lugar de interacción, apropiación y reapropiación, que enlaza procesos reflejamente organizados (...)” (GIDDENS, 1997, p. 275)

uma vez recorreremos às palavras de Giddens (1997, p. 18)., quando o autor indica (ao tratar da modernidade) que “os sistemas de controle estão mais exacerbados do que nunca se haviam mostrado, suas consequências negativas estão mais à vista e geram mais reações contra”<sup>28</sup> .(1997, p.18).

Um outro aspecto que merece destaque na narrativa obra é a alternância das vozes narrativas, que ocorre a partir do capítulo sete. Antes de começar o texto, há a seguinte frase em vermelho e itálico: “Com licença, Eurípedes também quer falar um pouco” (ÍNDIGO, 2010 , p. 38). Eurípedes assume a voz narrativa logo em seguida de sua opinião ter se perdido em meio às vozes dos adultos da família.

Esse capítulo é muito curioso, pois é nele que o leitor terá a oportunidade de entender o que se passa com o bisavô de “Cisco boy”, nome que Euro dá a Maurício. Ao que parece, Euro é um homem muito espirituoso, sem formalidades. Ao se referir à Fada Azul, ele a chama de Fafá. O modo como a fada é descrita também nos parece uma ruptura com o modelo tradicional:

Agora ela estava mais gorda e mais velha. Se bem que com o mesmo estilo clássico: vestido azul, asas transparentes e uma estrela reluzente sobrevoando a cabeça. Seus cabelos estavam branquinhos de tudo, e presos num coque. Antes ela tinha uma cabeleira loira, estilo sereia de Hans Christian Andersen. (ÍNDIGO, 2010, p.40)

O diálogo entre Euro e a Fada merecia ser transcrito, é nele que ela explica que pula duas gerações de crianças, por isso ela é quem cuida de Maurício, que de acordo com a própria Fada, é tão criativo que é “até um pouco anormal” (ÍNDIGO, 2010, p.41).

A definição que Euro dá para a velhice é muito poética e, para o pequeno leitor, pode ser uma forma de entender essa fase: “A senilidade é uma coisa fantástica. É uma infância sem consequências. Quer dizer, tem sim, uma consequência. Por qualquer coisinha você morre” (*idem*, p.38). Essa passagem mais uma vez nos remete à Held, pois para ela a criança se angustia com a morte em momentos específicos, a morte de seu animal de estimação, por exemplo (HELD, 1980, p. 127), então, ao apresentar o depoimento de Euro diante da senilidade, Gagá parece lembrar o pequeno leitor que esse é o caminho natural da vida.

---

28 Tradução minha. Trecho original: “los sistemas de control se exhiben más al desnudo de lo que nunca se habían mostrado anteriormente, sus consecuencias negativas estan más a la vista y se producen muchos tipos de reacción en contra.”

Os artefatos tecnológicos, por sua vez, também ilustram as páginas de Gagá através de comparações cômicas, como quando Euro se engasga: “Tive uma luz e dei um murro em suas costas. A barulheira diminuiu um pouco... Meu pai fazia isso com um computador velho” (ÍNDIGO, 2010, p.33). O recurso utilizado pelo garoto frente a uma situação tensa foi o mesmo que o de seu pai em relação a uma máquina, como se ambos fossem a mesma coisa, ou pudessem ser tratados da mesma forma. E Maurício ainda completa: “O engraçado é que com Euro também funcionou” (*idem*).

Em relação à própria estrutura da casa de Maurício, também podemos verificar como a tecnologia está presente na composição do ambiente. Buracos na parede, chão com tocos de madeira, túnel tipo escorregador que liga o corredor com a sala, além dos artefatos em si - “o computador de minha mãe estava cada hora em um lugar diferente” (ÍNDIGO, 2010, p.29). A casa como um todo é uma forma de representação da tecnologia na narrativa. De acordo com Fredric Jameson no ensaio *La lógica cultural del capitalismo tardío*, a arquitetura é “onde se observam de modo mais espetacular as modificações da produção estética”<sup>29</sup> (ano, p.01)

Contudo, não é apenas através da casa que podemos verificar a presença da tecnologia; ela também integra o mundo de Euro, seja através de sua bengala, seu aparelho auditivo, ou a dentadura que Fafá, a Fada Azul, coloca em sua boca. “Fafá é sem noção mesmo. Agora eu estava com a boca cheia de dentes reluzentes, estilo galã de Hollywood.” (ÍNDIGO, 2010, p. 47). Mais uma vez a intervenção técnica diante do corpo se delineia na narrativa, pois a velhice é um processo mediado por artefatos técnicos que ajudam o ser humano a lidar com a fase. Nessa mesma página, mais um aspecto chama a nossa atenção e sugere que de fato possamos estar diante de uma narrativa contra-hegemônica. Em conversa com Fafá, Euro diz: “Vai cagar.” (*idem*, p. 47). Certamente essa não é uma expressão comum, tampouco hegemonicamente aceita, em obras infantojuvenis. Mais uma vez, podemos verificar a presença da ironia na narrativa, pois, se não é comum o uso de palavrões e gírias no gênero, podemos considerar que sua presença em Gagá um fator de ruptura.

*Perdendo perninhas* (2006) trata da história de Ágata e suas amigas com o início da quinta série. Suas melhores amigas são Cíntia e Mirela, mas o trio passará

<sup>29</sup> Tradução minha. Trecho original: “la arquitectura donde se observan de modo más espectacular las modificaciones de la producción estética”

por um tensionamento com a chegada de Alexandra, uma garota repetente. Como as meninas estudam em uma escola religiosa, um dos aspectos mais marcantes da narrativa é o questionamento dessa religiosidade: “Os romanos pregaram o filho de Deus na cruz e as escolas pregam a cruz acima da lousa. Tudo isso para que a imagem da cruz seja martelada na nossa cabeça.” (ÍNDIGO, 2006, p. 41).

Podemos perceber que *Perdendo perninhas* talvez seja ainda mais contra-hegemônico que *Gagá*, pois coloca em discussão assuntos socialmente ainda mais delicados que as relações entre crianças e adultos, ou a estrutura familiar. *Perdendo perninhas* bate de frente com questões e valores religiosos, como vimos acima; contudo, ao analisarmos sob a ótica de corpo e identidade, talvez *Gagá* se sobressaia em relação a *Perdendo Perninhas*.

A partir do capítulo “*Hannah e todos os deuses disponíveis*”, a diversidade religiosa se coloca na narrativa. Em uma escola católica, a professora de ensino religioso de que tem nome judaico, Hannah, de ensino religioso, propõe que os alunos pesquisem sobre as muitas religiões existentes. Através Por meio de símbolos que remetem a cada religião, os alunos fazem sua escolha: “Hannah colocou vários objetos sobre a mesa do professor: um São Jorge, uma estrela de cinco pontas, um Cristo crucificado...” (ÍNDIGO, 2006, p. 58). Assim, a questão dos símbolos religiosos como artefatos mediadores da relação do homem com o meio pode ser notada. Na ênfase na religiosidade e nos conflitos internos que ela gera, a obra já colabora pra o debate do desenvolvimento tecnológico sobre o pensamento humano.

A forma como o fantástico se configura aqui também se dá de modo mais tenso, pois, enquanto em *Gagá* a Fada Azul e até mesmo as criaturas macabras são apresentados ao leitor de modo cômico, em *Perdendo Perninhas* ele se apresenta através de um demônio verde fumante.

Ágata está em conflito interno, pois questiona Alexandra, a menina mais velha que assume o controle das ações da turma e por vezes ridiculariza Cíntia. Ágata se sente mal por não conseguir defender a amiga de Alexandra e fica com raiva de Mirela, que toma partido de Alexandra. Em meio aos seus pensamentos, aparece uma figura estranha, que a menina chama de diabo verde, um sujeito bonachão, que por vezes aparece fumando charuto e usando camisas floridas. Ele é a consciência

de Ágata, é o diabo verde que cobra da menina uma boa conduta, e, como ele mesmo diz: “Eu sou um demônio pessoal, de modo que nada adianta você contar para suas amiguinhas. É pessoal, entende? Só você pode me enfrentar.” (ÍNDIGO, 2006 , p. 107).

Ainda em relação à figura do diabo de Ágata, em dois momentos ele aparece de posse de artefatos tecnológicos característicos de nosso tempo. Na referência acima, ele se encontra com a menina no trânsito: “quando paramos em um sinal vermelho, uma Limusine branca com vidros negros emparelhou conosco. Era impossível enxergar quem estava dentro, mas eu sabia.” (ÍNDIGO, 2006 , p. 105). Em outro momento, ele aparece vestindo uma camisa floral, estilo havaiana. Outro aspecto de destaque na obra é em relação a objetos que fazem parte do universo infantil e que por isso devem ser deixados de lado, como, por exemplo, a lancheira:

No final da quarta série... Mirela engatou uma ladainha que durou até o último dia de aula. Era a ladainha sobre os certos e os errados das alunas da quinta série... Entre os itens a serem abandonados estavam: lancheiras, bonecas, tiaras na cabeça, capa de chuva, papel contact (...) (ÍNDIGO, 2006, p. 34-35)

E não eram apenas os artefatos diretamente ligados ao mundo infantil que deveriam ser abandonados, mas também outros elementos característicos do universo infantil, como as palavras “tia, papai, mamãe e fazer-de-conta” (idem), ou pulseirinhas de ouro e prata dada pelos pais –, como adolescentes, elas deviam usar coisas de plástico (idem). A partir disso, o que se pode perceber é que, ao tratar da transição da infância para a adolescência, a obra coloca em seu discurso aspectos tecnológicos característicos do universo infantil — haja visto que essa noção de adolescência é coincidente com o desenvolvimento tecnológico — em relação mediada com a mudança em outros aspectos psicológicos e de concretude da linguagem.

Nesse sentido, podemos verificar que a tecnologia em *Perdendo Perninhas* também se representa como elemento mediador da transição da infância para a adolescência. Aqui retomamos Lajolo e Zilbermann, quando as autoras indicam que o surgimento do conceito de infância também gerou o surgimento de toda uma indústria voltada para ela, na qual estão inclusas não apenas as obras literárias

infantojuvenis como também outros artefatos, como brinquedos, lancheira e papéis de carta, que as meninas colecionaram durante alguns anos.

Para nós, a obra de Índigo se coloca como narrativa de ruptura, contra-hegemônica, não apenas pela forma como a autora lida com o imaginário e os elementos do fantástico, como mas também pela estrutura narrativa. Diferentemente de *A voz do poste*, ou *Mil: a primeira missão*, nem *Gagá*, nem *Perdendo Perninhas* legitimam valores sociais vigentes, como estrutura familiar, submissão feminina diante do marido, ou moralismos sociais e religiosos. Ao nosso ver, a autora trata tudo com muita naturalidade: pais separados, terapeutas sexuais e, diversidade religiosa, são elementos que compõem nossa sociedade. No caso de *Gagá*, a questão moral está tão poeticamente colocada que o leitor tende, ao nosso ponto de vista, a não interpretar a relação de Euro com Maurício como uma lição do tipo “respeito aos idosos”; pelo contrário, as aventuras dos dois pode vir inclusive a despertar no leitor o desejo de se aproximar dos idosos de sua família. Na ocasião em que esse livro foi lido por mim, em uma turma de sétimo ano, lembro-me de algumas crianças se lamentarem por não terem avós, e de outras contarem de sua relação com eles.

No que diz respeito à tecnologia, mais uma vez ressaltamos que seu conceito é muito maior que os artefatos que ela nos apresenta. Trata-se de todo um modo de vida, uma percepção de vida, bem como uma estrutura social diferente de seu momento histórico anterior. Relembramos a ideia de Williams sobre a nova estrutura de sentimento, que, para nós, explica essas mudanças de percepção que as sociedades atravessam desde, especialmente, a Revolução Industrial.

Nesse sentido, as obras de Índigo dialogam com a tecnologia, ao trazerem para seu discurso elementos alternativos que fazem parte dessa nova estrutura social, ao mesmo tempo em que a questiona. Esse questionamento se dá inclusive através do humor, da ironia. Se tomarmos como referência Beth Brait, em sua obra *Ironia em perspectiva polifônica* (1996, p. 57), quando afirmando que “os discursos literários irônicos demonstram uma força de ruptura com estilos anteriores, utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas” (p.57), veremos que as narrativas de Índigo utilizam-se desse recurso em muitos momentos. Como Isso acontece no citado episódio de

Gagá, em que Euro fala de suas orelhas, ou quando Maurício, ao descrever sua casa, refere-se ao quintal como um lugar feito para adultos, quando geralmente consideramos esse espaço da casa justamente como infantil, onde a criança brinca, joga bola e corre: “minha mãe decorou o jardim de tal maneira que era impossível jogar bola. Era jardim para adulto ficar sentado.” (ÍNDIGO, 2010, p. 28). Aqui, novamente retomamos Held, quando a autora trata da visão que as crianças têm dos humanos mais velhos que elas: “De qualquer maneira, os seres humanos, com idade diferente da sua, são sempre, para a criança, fonte de perplexidade e de perguntas” (HELD, 1980, p. 164). Maurício expõe sua perplexidade diante do universo adulto em várias passagens do texto, pelo próprio modo que ele se refere a eles:

Mas nós, crianças, não temos o direito de ligar e desligar nossa presença no mundo. Os adultos diriam que é uma falta de respeito. Se estão falando, é nossa obrigação prestar atenção, para aprendermos alguma coisa. (ÍNDIGO, 2010, p. 24)

A última obra que trabalharemos nessa seção é a de Rosana Rios, *O encafronhador de trombilácios* (2008). Ela se apresenta como uma narrativa contra-hegemônica em um aspecto um pouco diverso ao das de Índigo. Sua ruptura consiste principalmente no deslocamento espacial, bem como no enigma que se mantém por toda a narrativa do que seja “encafronhar trombilácios”. A história narrada por Théo conta a transformação que sua família atravessará a partir do dia em que seu pai, que até então estava desempregado, consegue o emprego de encafronhador de trombilácios. Além de o leitor não poder formar um conceito para essa profissão, a empresa (, ou fábrica), de trombilácios é instalada em uma rua chamada Alameda Reta, que, apesar de ser no meio de avenidas, “era diferente de todas as que eu já tinha visto. (...) O barulho da avenida desapareceu. (...) foi só entrarmos na tal rua chamada ‘alameda’ que parecia que tínhamos entrado num outro mundo” (RIOS, 2008, p. 12-13).

Nesse instante, o deslocamento espacial, um dos fatores constituintes do fantástico, fica sugerido na narrativa. Mas ela se coloca toda como um discurso questionador dos valores materiais vigentes principalmente nas grandes cidades. Na alameda eles não valorizam carros, prédios, nem mesmo computadores, ou outros artefatos e elementos diretamente relacionados ao mundo urbano. Lá todos vivem

em casa, as relações entre os moradores são primeiramente afetivas e, quando esse universo quase mágico é ameaçado pelos homens cinzas, que chegam para construir um enorme prédio onde antes era uma loja de móveis, a Alameda Reta fica ameaçada pela lógica do mundo exterior. Para evitar a construção do prédio, as crianças da rua se organizam para expulsar os compradores de casas. Ao abordar essa questão espacial e a relação dos moradores com o espaço, Rios propõe de modo bastante metafórico a reflexão do que nossos espaços significam para nós, e de como eles influenciam, inclusive, a nossa personalidade. Homens cinza, que habitam altos prédios e carregam pastas de executivo representam um mundo sem sonhos, sem fantasia e, principalmente, sem cooperativismo, que é o sentimento que move os moradores da Alameda Reta.

Nessa época há o que Théo chama de “transpanenguiço” (RIOS, 2008, p. 42) e tudo na Alameda sai de sua rotina:

Quando saímos do colégio e olhamos pra padaria, vimos que a Luce tinha colocado um aviso que dizia: “Hoje não temos pão quente”. Os fornos também não funcionavam mais. (RIOS, 2008, p. 44)

A partir da organização social dos moradores da Alameda, o grande empreendimento é impedido. O interessante da obra de Rios é que, a partir de uma metáfora, a autora questiona o modelo de mundo em que vivemos, onde bens materiais e o próprio capital estão acima do bem estar social e da qualidade de vida. Driel, a menina que vive com os fones de ouvido, se liberta-se deles na medida em que se insere socialmente na Alameda. Nesse sentido, a obra de Rios se apresenta como uma narrativa de ruptura ao convidar o leitor a refletir sobre a estrutura da vida contemporânea.

Essa colocação pode sugerir ao leitor duas reflexões: a primeira é a adversidade, com que, no processo de construção de mundo, a criança ainda não sabe muito bem como lidar. A segunda, e talvez mais importante, é a indicação de que o ser humano vive em comunidade e que tudo o que fazemos coletivamente pode dar muito mais certo do que aquilo que fazemos sozinhos. Para o leitor, esses ensinamentos ficam nas entrelinhas da obra de Rios; ao contrário do que é comum no gênero, a autora não se preocupa em trazer ensinamentos de forma explícita. Por isso, para nós, *O Encoronhador de Trombilácios* se apresenta como uma narrativa

contra-hegemônica, já que ela traz o engajamento social e os valores alternativos de uma cultura emergente em seu interior sem ceder às tentações da tradição didático-moralizante, como vimos, por exemplo, na análise de *Mil*.

No que tange à representação da tecnologia, Rios também rompe com o deslumbramento frente à técnica, característico do determinismo tecnológico, já que o mundo tecnológico aparece representado de duas formas diversas: os homens cinza, homogêneos, capitalistas, supressores da cultura local, e a fábrica onde o pai de Théo trabalha encafronhando trombilácios. Nesse sentido, a autora, talvez até de modo inconsciente, acaba por dialogar com a Teoria Crítica, através da atitude dos moradores da Alameda Reta frente aos homens cinza, pois eles, inclusive utilizando dos recursos técnicos disponíveis, não se submetem aos caminhos tecnológicos pautados nos interesses das corporações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final das análises ficamos com a certeza de que tratar das relações entre tecnologia e literatura nos oferece um atraente e vasto desafio. Tentamos, ao longo desse processo de investigação, compreender algumas questões que se colocam em relação ao gênero infantojuvenil, entre elas, o elemento didático-moralista que se apresenta como uma das principais heranças da produção. Verificamos que o discurso fantástico pode ser um facilitador da ruptura à visão hegemônica que acompanha a produção literária voltada para os pequenos leitores; porém, tal ruptura não necessita apenas de seres fantásticos para que ocorra, como demonstramos a partir das análises de *Mil: a primeira missão* e *O vampiro que descobriu o Brasil*. O que acreditamos ser necessário é o comprometimento estético-político com o gênero.

Apesar de compreendermos as questões históricas sobre o gênero literário infantojuvenil, que, como vimos, ao se relacionar com “as injunções do mercado e a interferência da escola”, acaba por “revelar uma fraqueza a que outros podem se furta.” (LAJOLO e; ZILBERMAN, 1985, p. 19), entendemos que o que precisa haver de fato é o questionamento das estruturas sociais vigentes, como demonstrado em relação ao modelo tradicional de família e aos processos de hibridização do corpo, à discussão sobre diversidade religiosa e aos processos de transição nas fases da vida, ou ao modo de vida urbano, nas obras *Gagá*, *Perdendo perninhas* e *O encafronhador de trombilácios*.

Nesse sentido, a presença do fantástico facilita a produção de uma literatura talvez mais preocupada com o fator criativo que com os valores morais vigentes,; ou, que ao menos os coloque em discussão. Contudo, essa ruptura dependerá não apenas da escolha pelo fantástico, mas de uma postura, talvez ainda muito recente, de que a literatura infantojuvenil é também uma forma de produção artística e que deve apresentar em seu interior a preocupação com os elementos estéticos discursivos, anteriormente à preocupação didática.

É necessário também que se tenha em conta que, como produção humana, a literatura infantojuvenil também é um espaço de disputa ideológica e de formação, e que as crianças também precisam compreender as questões sociais que as

cercam para sua construção de mundo. Nesse sentido, estamos de acordo com Juliana Passos (2009), quando ela, em sua dissertação, indica que

Mais do que reflexo do mundo, a literatura constitui uma declaração sobre o mundo: não apenas reflete a realidade passivamente, mas tem o poder de participar, reverberar, de interferir e reconstruir significados. Toda representação, incluindo a literária, responde a interesses políticos e pode reforçar ou subverter relações de poder. (PASSOS, 2009, p. 53)

A referência à Passos retoma e legitima nossos apontamentos anteriores, reforçando os posicionamentos acerca da teoria do reflexo, questionadas por Williams e apresentadas por nós durante a análise da obra de Jaf. Acreditamos, e buscamos comprovar que, a manifestação do fantástico pode ser uma ferramenta de mediação nesse processo infantil, bem como de emancipação discursiva e social. Para isso, o caráter didático moralista precisa ser superado, já que, como indicamos no início dessa dissertação, ele é reducionista tanto no que diz respeito à criatividade, quanto como em relação ao valor artístico e social que a literatura pode apresentar.

Se em relação ao fantástico pudemos verificar a possibilidade de ruptura, ou ao menos uma certa facilidade para a sua ocorrência, o mesmo não podemos afirmar acerca das representações da tecnologia, que, como vimos pelas análises, tendem a se apresentar em conformidade com o determinismo tecnológico.

Ainda dialogando com Passos, vemos que as representações da tecnologia na literatura, assim como outras formas de representação, não são simplesmente reflexos de uma construção social, mas também formas de leitura e interpretação que seu autor pode vir a ter sobre o tema. Nesse sentido, verificar a recorrência do determinismo tecnológico como forma de manifestação da tecnologia no discurso infantojuvenil acaba sendo compreensível, levando-se em consideração que essa visão é socialmente recorrente. O que percebemos é que, nesse tipo de representação, ocorre o reforço da visão determinista acerca da tecnologia em detrimento de uma visão crítica.

Durante o processo de pesquisa e elaboração fomos questionados se era possível que a literatura infantojuvenil pudesse apresentar um discurso de ruptura, um discurso contra-hegemônico de fato emancipador. Talvez, a resposta possa ser

negativa se tomarmos como referência desse tipo de discurso cânones como *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, ou o nacional *Triste fim de Policarpo Quaresma*, do imortal Lima Barreto. No discurso infantojuvenil não parece possível, ou ao menos comum, o desfecho trágico, sem o clássico final feliz, mas acreditamos que a literatura de ruptura não precisa apresentar necessariamente esse tipo de desfecho. Por conta disso, acreditamos que há sim no discurso infantojuvenil a possibilidade de ruptura. Walter Benjamin, no clássico ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2012), apresenta ao leitor o que ele chama de perda da aura que a reprodutibilidade técnica trouxe para a obra de arte. Para Benjamin, a aura seria o caráter único que a obra de arte tem, que somente seu original possui, e, que na medida em que a obra é reproduzida, ela perde esse caráter.

Em uma leitura que dialogue com a proposta de Benjamin, talvez a obra de arte, na era da reprodutibilidade técnica, no caso, a obra literária, pelo menos, essa aura, esse caráter único, poderia ser visto como a individualidade, a unicidade, que o leitor pode encontrar no romance. E nas obras de Índigo, e em alguma escala na de Rosana Rios, o leitor poderá encontrar essa unicidade. Os desfechos das narrativas de Índigo, especialmente, são altamente poéticos, dando ao leitor aquela sensação de sufocamento que só uma obra bem construída é capaz de proporcionar. Octávio Paz, em *O arco e a Lira* (2012), apresenta em seu capítulo *Poema e Poesia* uma discussão sobre a diferença conceitual entre os termos que dão título ao capítulo. Em suma, Paz indica que poema é o texto em si e que poesia é o sentimento que a obra de arte, de qualquer gênero, não apenas um poema, desperta no público ou no apreciador. Nesse sentido é que, para nós, as obras de Índigo apresentam os elementos alternativos de uma cultura emergente, que, pela capacidade poética, são potencialmente transformadores, – ou ao menos questionadores –, da realidade. O Isso que, para nós, é uma das funções que a literatura, independentemente de seu público alvo, assume socialmente.

Nos alegamos ao constatar a constante evolução estética que o gênero atravessa desde seu surgimento, porém, nos entristece verificar que a visão hegemônica da tecnologia é comumente colocada nos discursos. Mas, mais que verificar as evoluções do gênero, precisamos rever nossos conceitos sobre ele, e essa necessidade deve partir de todos os setores sociais envolvidos na produção

criativa e material das obras: autores, professores, pais e escolas, pois os pequenos há tempos sinalizam sua insatisfação face ao didatismo literário.

Faz-se urgente ainda que a academia se debruce sobre o gênero e entenda sua importância diante do processo de formação de leitor e de cidadão, não com um olhar didático, mas como um direito social à intimidade com a arte. Talvez essa pesquisa não seja continuada por nós, talvez o seja, mas de toda forma ela não deve ser reduzida a poucos trabalhos. Isso por que, o início dessas reflexões e debates podem partir do meio acadêmico para a sociedade. Precisamos romper com o paradigma da inferioridade discursiva das obras feitas para crianças e adolescentes, precisamos parar de subestimar a capacidade criativa e intelectual dos jovens leitores pois esta é uma forma de perceber que eles, assim como os adultos, têm direito à arte.

## REFERÊNCIAS

ARIÉS, Philippe. **A história social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2006.

BAKHTIN, Mikail. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BOSI, Alfredo. Realismo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena; CARVALHO, Maria Sylvia. **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. Barueri, São Paulo: Manole, 2010.

COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 176 p. (Virando séculos).

DAGNINO, Renato. **Mais além da participação pública na ciência**: buscando uma reorientação dos Estudos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade em Ibero-América. Disponível em: < <http://www.oei.es/revistactsi/numero7/articulo02.htm> >. Acesso em: 20 fev. 2013, 11:30.

EDWALD, Ariane Patrícia; SOARES, Jorge Coelho. **Identidade e subjetividade numa era de incertezas**. In: Estudos de Psicologia, vol. 12 (1), p. 23-20, 2007.

FANINI, Angela Maria Rubel. **Representações da tecnologia em alguns poemas da literatura brasileira**. Anuário de Literatura, vol. 15, n. 1, p. 96-109, 2010.

FEENBERG, Andrew. **Teoria crítica da tecnologia**: um panorama. Disponível em: < [www.sfu.ca/~andrewf/feenberg\\_luci.htm](http://www.sfu.ca/~andrewf/feenberg_luci.htm) >. Acesso em: 10 nov. 2012, 14:30.

FURTADO, João Pinto. **Uma república entre dois mundos**: Inconfidência Mineira, historiografia e temporalidade. Rev. Bras. Hist. [online], vol. 21, n. 42, p. 343-363, 2001.

GIDDENS, Anthony. **Modernidad e identidade del yo**: el yo y la sociedad em la época contemporánea. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

GONDRA, José Gonçalves. A emergência da infância. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 26, n. 01, p.195-214, abril 2010.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

IACHTECHEN, Fabio Luciano. **Gênero utópico e discurso científico na ficção de H. G. Wells**. Curitiba: UTFPR, 2008. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) — Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

ÍNDIGO. **Perdendo perninhas**. São Paulo: Hedra, 2006.

\_\_\_\_\_. **Gagá**: memórias de uma mente pirilampa. São Paulo: Scipione, 2010. (Diálogo Júnior).

JAFF, Ian. **O vampiro que descobriu o Brasil**. São Paulo: Ática, 2007.

JAMESON, Fredric. **La lógica cultural del capitalismo tardío**: ensayo de Fredric Jameson traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo para la editorial Trotta. Disponível em: < <http://is.gd/xrACXr> >. Acesso em: 10 jan. 2013, 16h.

KIRCHOF, Edgar Roberto; BEM, Isabela Vieira de. O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea. **Texto Digital**, Florianópolis, ano 2, n. 2, Dez. 2006.

KREIMER, Pablo; THOMAS, Hernán. Un poco de reflexividad o ¿de dónde venimos? Estudios sociales de la ciencia y la tecnología en América Latina. In **Producción y Uso Social de Conocimientos**: Estudios de Sociología de la Ciencia y la Tecnología en América Latina. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmas Editorial, 2004.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1990.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMANN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: histórias e história. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA FILHO, Domingos Leite; QUELUZ, Gilson Leandro. **A tecnologia e a educação tecnológica**: elementos para uma sistematização conceitual. Disponível em: < <http://is.gd/9WpnC1> >. Acesso em: 20 ago. 2012, 19h.

MATTA, Roberto da. **Você tem cultura?** Disponível em: < <http://professor.ucg.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/14467/material/voce%20tem%20cultura.pdf> >. Acesso em: 23 abr. 2013, 8h.

MORAES, Antonieta Dias de. Jacqueline Held. In: HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

NASCIMENTO, Claudia Terra do et al. **A construção social do conceito de infância**: algumas interlocuções históricas e sociológicas. Disponível em: < [www.ufsm.br/gepeis/wp-content/uploads/2011/08/infancias.pdf](http://www.ufsm.br/gepeis/wp-content/uploads/2011/08/infancias.pdf) >. Acesso em: 08 mar. 2013, 10h

PASSOS, Juliana da Silva. **Entre Evas e Marias**: a representação feminina em Doroteia. Curitiba: UFPR, 2009. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

PAZ, Octávio. Poema e poesia. In: **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Breno Fernandes. **Mil: a primeira missão**. São Paulo: FTD, 2006. (Jovens Escritores).

PERROTTI, Edmir. Discurso estético e discurso utilitário. In: **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

PICCHIA, Menotti del. **Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque**. São Paulo: Edicom: Panamed, 1982.

PINCH, Trevor J.; BIJKER, Wiebe. La construccion de hechos y de artefactos: o acerca de como la sociologia de la ciencia y la sociologia de la tecnologia pueden beneficiar-se mutuamente. In: **Actos, actores y artefactos: sociologia de la tecnologia**. Bernal: Universidade Nacional de Quilmes, 2008. p. 19-62.

PINSKY, Mirna. **De pernas pro ar**. São Paulo: FTD, 2007.

QUELUZ, Gilson Leandro. Tecnologia e política na República 3000 de Menotti del Picchia. In: QUELUZ, Gilson Leandro (org.). **Tecnologia e sociedade: (im)possibilidades**. Curitiba: Torre de Papel, 2003.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Literatura infantil contemporânea: texto/contexto, caminho/descaminho. **Perspectiva**. Florianópolis, v. 17, n. 31, p127-139, jan./jun. 1999.

RIOS, Rosana. **O encafronhador de trombilácios**. São Paulo: Scipione, 2010. (Diálogo Júnior).

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SANTOS, Marco Antônio. Drácula: a eternidade é solidão. In: BATALHA, Maria Cristina. **Insólito, mitos, lendas, crenças**. Rio de Janeiro: Dialogarás, 2011. Anais

do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional.

SCLIAR, Moacyr. **A voz do poste**. Rio de Janeiro: Rosco Jovens Leitores, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura dos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Corrida para o século XXI**: no loo p da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando Séculos).

SKORUPA, Francisco Alberto. **Viagem às letras do futuro**: extratos de bordo da ficção científica brasileira. UFPR, 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

SOUZA, Glória Pimentel. **A literatura infantojuvenil brasileira vai muito bem, obrigada!** São Paulo: DCL, 2006.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Cidade do México: Premia editora de livros S.A, 1981. (Versão brasileira à partir do espanhol : DIGITAL SOURCE).

TREVISAN, Rita. **Peter Hunt "A missão da literatura infantil é expandir o universo dos pequenos"**. In: <http://is.gd/To8yWD>. Acesso em 10.08.2012.

VELLOSO, Mônica. Literatura como espelho de nação. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 02, 1988, p. 239-263.

WILLIAMS, Raymond. **La política del modernismo**. Buenos Aires: Manatial, 1997.

\_\_\_\_\_. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Companhia de Bolso).

\_\_\_\_\_ . **Marxismo y literatura.** Barcelona: Ediciones Península,  
2000.