UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

THIAGO LAURITI

“Palimpsesto e análise literária: proposta para uma ‘arqueologia do autor’ de
Literatura Infantil”

EXEMPLAR CORRIGIDO

SÃO PAULO
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

“Palimpsesto e análise literária: proposta para uma ‘arqueologia do autor’ de
Literatura Infantil”

Thiago Lauriti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. José Nicolau Gregorin-Filho

EXEMPLAR CORRIGIDO

SÃO PAULO
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Lauriti, Thiago
L386 *“Palimpsesto e análise literária: proposta para uma ‘arqueologia do autor’ de Literatura Infantil”* / Thiago Lauriti; orientador José Nicolau Gregorin Filho. - São Paulo, 2018.
219f.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Figueiredo Pimentel. 2. Olavo Bilac e Manoel Bomfim. 3. Literatura Infantil e Juvenil 4. Comparativismo literário 5. Palimpsesto. I. Filho, José Nicolau Gregorin, orient. II. Título.

Nome: LAURITI, Thiago

Título: *Palimpsesto e análise literária: proposta para uma 'arqueologia do autor' de Literatura Infantil*

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof (a) Dr(a) José Nicolau Gregorin Filho

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: **APROVADO**

Prof(a) Dr(a) Maria dos Prazeres Santos Mendes

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: **APROVADO**

Prof(a) Dr(a) Ana Maria Haddad Baptista

Instituição: UNINOVE - Externo

Julgamento: **APROVADO**

Prof(a) Dr(a) Maria Zilda da Cunha

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: **APROVADO**

Prof(a) Dr(a) Diana Navas

Instituição: PUC/SP – Externo

Julgamento: **APROVADO**

Dedicatória

A Deus que nos momentos de maior ansiedade mostrou-me a tranquilidade e a serenidade necessárias para prosseguir.

Aos meus pais Nádia Conceição Lauriti e Adilson Lauriti pelo amor e incentivo constantes e ao meu irmão Leandro Lauriti pelo exemplo de persistência e garra para atingir seus objetivos.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho e aos seus pais, por possibilitarem que ele fosse para mim “*espelho e farol*” nos momentos de maior incerteza perante a vida, pelos ensinamentos transmitidos e pela paciência com minhas impulsividades e deficiências.

Aos familiares, à minha namorada Gabriele e aos amigos pela paciência com as minhas ausências.

Agradecimentos

Aos professores e amigos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), Prof^ª Dr^a Maria dos Prazeres Santos Mendes, Prof^ª Dr^a Rejane Vecchia da Rocha e Silva, Prof. Dr. Benjamin Abdala Junior, Prof^ª Dr^a Tânia Celestino Macedo, Prof^ª Dr^a Rita Chaves, Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, Prof^ª Dr^a Maria Zilda da Cunha, Prof^ª Dr^a Fabiana Buitor Carelli Marquezini, Prof. Dr. Mário César Lugarinho, Prof^ª Dr^a Rosângela Sarteschi, Prof^ª Dr^a Simone Caputo, Prof. Dr. Maurício Salles de Vasconcelos, Prof^ª Dr^a Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick, Prof^ª Dr^a Marli Quadros Leite; aos professores e amigos da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), Prof^ª Dr^a Ana Maria Haddad Baptista, Prof. Dr. Maurício Pedro da Silva, Prof^ª Dr^a Márcia do Carmo Felismino Fusaro; à professora e amiga da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Prof^ª Dr^a Diana Navas e aos eternos e memoráveis professores Prof. Dr. Antonio Candido de Mello e Souza e Prof^ª Dr^a Nelly Novaes Coelho.

Ao reitor da Universidade Nove de Julho (UNINOVE), professor Eduardo Storópoli e à pró-reitora acadêmica, professora Maria Cristina Barbosa Storópoli pelo apoio.

À Fundação Biblioteca Nacional (FBN) do Rio de Janeiro por ter concedido as primeiras versões das obras analisadas nesta tese. Sem a ajuda de todos os funcionários esta pesquisa não teria sido possível.

Aos funcionários do CELP (Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa) do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV/FFLCH) por tudo.

Ao Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo (CEUMA/USP), na figura dos funcionários Roberto e Tereza que me possibilitaram compartilhar ideias.

À CAPES, pois “*o presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001*”.

RESUMO

LAURITI, T. **“Palimpsesto e análise literária: proposta para uma ‘arqueologia do autor’ de Literatura Infantil”**. 2018. 219f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumo: Nesta tese, investigam-se as edições originais de duas obras representativas de uma rede de textos presentes no limiar da literatura infantil e juvenil no Brasil, na transição do século XIX para o século XX: *“Historias da avosinha”* (1896), de Figueiredo Pimentel e *“Atravez do Brazil (Narrativa)”* de Olavo Bilac e Manoel Bomfim (1910). Essas obras estiveram presentes nas bases estético-ideológicas da literatura infantil no período da Primeira República e constituem documentos de valor histórico que marcam o limiar da literatura voltada às crianças brasileiras. Analisam-se tais obras, nesse contexto, com os seguintes objetivos: a) rastrear os potenciais sentidos encobertos pela poeira do tempo, associando os valores presentes no plano textual que recobre o universo diegético das obras aos dispositivos paratextuais (autorais e editoriais, peritextuais e epitextuais) que envolvem as publicações originais, relacionando-os às posições institucionais ocupadas tanto por esses escritores quanto por seus editores; b) verificar as relações estabelecidas entre esses escritores, seus editores e o mercado editorial da época, em conexão com a ideologia vigente à época e o gênero a que pertencem; c) identificar a natureza das adaptações que representam; e d) identificar os traços que caracterizam a “arqueologia” desses autores. Trata-se de uma investigação qualitativa de natureza teórico-analítica e bibliográfica que, a partir do “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg, coleta dados das fontes documentais primárias das duas obras, acrescidas por informações extraídas de memorialistas, jornais e catálogos da época em que foram produzidas. Utilizou-se o termo “palimpsesto” como uma chave metafórica que se reporta a uma atitude hermenêutica de “escavação” das pistas indiciárias diluídas nas camadas textuais, paratextuais e intertextuais reveladoras das condições de produção das obras selecionadas. Esse modelo epistemológico assentado nos detalhes mostrou-se válido e produtivo e permitiu que, pela desmontagem ativa das camadas que as compõem, se tornasse possível penetrar nos espaços interditos dessas temporalidades. Corroborou-se, nesta investigação, a hipótese de que a “imagem de autor”, na gênese da literatura infantil brasileira, não pode ser entendida fora da ideia de uma representação compartilhada e estabelecida com os editores-livreiros. As análises revelaram tanto as motivações comerciais quanto as ideológico-educativas dessas parcerias, inseridas em ações educacionais mais amplas que deram visibilidade aos projetos estabelecidos em um mercado editorial em estado nascente. Penetramos na historicidade dessas obras mobilizados pela convicção do seu valor simbólico de parte integrante do patrimônio histórico, cultural e artístico. O recorte que balizou esta investigação, associando as análises dos planos textuais, paratextuais e intertextuais ao paradigma indiciário ampliou a perspectiva analítica para além da epiderme textual, exigindo um movimento interpretativo de decifração que, além de ter revelado valores e costumes da época, mostrou-se importante também para a compreensão das convenções literárias e editoriais que também podem ser vistos como elementos da literariedade.

Palavras-chave: Figueiredo Pimentel; Olavo Bilac e Manoel Bomfim; Literatura Infantil / Juvenil; Comparativismo literário.

ABSTRACT

LAURITI, T. **"Palimpsesto and literary analysis: proposal for an 'archeology of the author' of Children's Literature"**. 2018. 219f. Thesis (PhD) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

Abstract: In this thesis, we investigate the original editions of two works representative of a network of texts present at the threshold of children's and youth literature in Brazil, in the transition from the nineteenth century to the twentieth century: Figueiredo's "Stories of avosinha" (1896) Pimentel and "Atravez do Brazil (Narrative)" by Olavo Bilac and Manoel Bomfim (1910). These works were present in the aesthetic-ideological bases of children's literature in the period of the First Republic and are documents of historical value that mark the threshold of the literature directed to the Brazilian children. These works are analyzed in this context with the following objectives: a) to trace the potential senses covered by the dust of time, associating the values present in the textual plane that covers the diegetic universe of the works to the paratextual devices (copyright and editorials, peritextual and epitextual) that involve the original publications, relating them to the institutional positions occupied by both these writers and their editors; b) to verify the relations established between these writers, their editors and the publishing market of the time, in connection with the ideology in force at the time and the genre to which they belong; c) identify the nature of the adaptations they represent; and d) identify the traits that characterize the "archeology" of these authors. It is a qualitative research of a theoretical-analytical and bibliographical nature that, based on Carlo Ginzburg's "indicative paradigm", collects data from the primary documentary sources of the two works, plus information extracted from memorialists, newspapers and catalogs of the time in that were produced. The term "palimpsest" was used as a metaphorical key that refers to a hermeneutic attitude of "excavation" of the diluted clues in the textual, paratextual and intertextual layers revealing the conditions of production of the selected works. This epistemological model, based on the details, proved to be valid and productive and allowed the active dismantling of the layers that compose them to penetrate the interdicted spaces of these temporalities. In this research, the hypothesis was corroborated that the "author image", in the genesis of Brazilian children's literature, can not be understood outside the idea of a shared and established representation with book publishers. The analyzes revealed both the commercial and ideological-educational motivations of these partnerships, inserted in broader educational actions that gave visibility to the projects established in a nascent publishing market. We penetrate the historicity of these works mobilized by the conviction of their symbolic value as an integral part of historical, cultural and artistic heritage. The cut that marked this investigation, associating the analyzes of the textual, paratextual and intertextual plans to the indiciary paradigm extended the analytical perspective beyond the textual epidermis, demanding an interpretative movement of deciphering that, besides having revealed values and customs of the time, is also important for the understanding of literary and editorial conventions that can also be seen as elements of literacy.

Keywords: Figueiredo Pimentel; Olavo Bilac and Manoel Bomfim; Child / Youth Literature; Literary comparability.

RESUMEN

LAURITI, T. **“Palimpsesto y análisis literario: propuesta para una 'arqueología del autor' de Literatura Infantil”**. 2018. 219f. Tesis (Doctorado) - Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018.

Resumen: En esta tesis, se investigan las ediciones originales de dos obras representativas de una red de textos presentes en el umbral de la literatura infantil y juvenil en Brasil, en la transición del siglo XIX al siglo XX: "Historias de la aveja" (1896), de Figueiredo Pimentel y "A través del Brasil (Narrativa)" de Olavo Bilac y Manoel Bomfim (1910). Estas obras estuvieron presentes en las bases estético-ideológicas de la literatura infantil en el período de la Primera República y constituyen documentos de valor histórico que marcan el umbral de la literatura dirigida a los niños brasileños. Se analizan estas obras, en ese contexto, con los siguientes objetivos: a) rastrear los potenciales sentidos encubiertos por el polvo del tiempo, asociando los valores presentes en el plano textual que recubre el universo diegético de las obras a los dispositivos paratextuales (autor y editoriales, paratextuales epitextuales) que envuelven las publicaciones originales, relacionándolos a las posiciones institucionales ocupadas tanto por esos escritores como por sus editores; b) verificar las relaciones establecidas entre esos escritores, sus editores y el mercado editorial de la época, en conexión con la ideología vigente a la época y el género al que pertenecen; c) identificar la naturaleza de las adaptaciones que representan; y d) identificar los rasgos que caracterizan la "arqueología" de esos autores. Se trata de una investigación cualitativa de naturaleza teórico-analítica y bibliográfica que, a partir del "paradigma indiciario" de Carlo Ginzburg, recoge datos de las fuentes documentales primarias de las dos obras, añadidas por informaciones extraídas de memorialistas, diarios y catálogos de la época en que se han producido. Se utilizó el término "palimpsesto" como una clave metafórica que se refiere a una actitud hermenéutica de "excavación" de las pistas indiciales diluidas en las capas textuales, paratextuales e intertextuales reveladoras de las condiciones de producción de las obras seleccionadas. Este modelo epistemológico asentado en los detalles se mostró válido y productivo y permitió que, por el desmontaje activo de las capas que las componen, se tornara posible penetrar en los espacios interdictos de esas temporalidades. En esta investigación se corroboró la hipótesis de que la "imagen de autor", en la génesis de la literatura infantil brasileña, no puede ser entendida fuera de la idea de una representación compartida y establecida con los editores-libreros. Los análisis revelaron tanto las motivaciones comerciales como las ideológico-educativas de esas alianzas, insertadas en acciones educativas más amplias que dieron visibilidad a los proyectos establecidos en un mercado editorial en estado naciente. Penetramos en la historicidad de esas obras movilizadas por la convicción de su valor simbólico de parte integrante del patrimonio histórico, cultural y artístico. El recorte que balizó esta investigación, asociando los análisis de los planos textuales, paratextuales e intertextuales al paradigma indiciario, amplió la perspectiva analítica más allá de la epidermis textual, exigiendo un movimiento interpretativo de descifración que, además de haber revelado valores y costumbres de la época, es importante también para la comprensión de las convenciones literarias y editoriales que también pueden ser vistos como elementos de la literariedad.

Palabras clave: Figueiredo Pimentel; Olavo Bilac y Manoel Bomfim; Literatura Infantil / Juvenil; Comparativismo literario.

[...] a perspectiva comparatista, que começa a ser utilizada em pesquisas sobre a literatura para crianças e jovens e tem sua origem na Literatura Comparada, vem se tornando cada vez mais apropriada para levar o indivíduo a relacionar uma determinada obra literária com o seu contexto de produção e com outros textos, num diálogo mais abrangente em busca das relações de alteridade no âmbito das trocas culturais. (In: GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas*. Via Atlântica, São Paulo, n. 14, p. 35-44, dec. 2008).

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	01
 CAPÍTULO I – LIMPANDO A POEIRA DO TEMPO: SOBRE O TRATAMENTO METODOLÓGICO.....	06
1.1 – Palimpsestos e o paradigma indiciário: caminhos cruzados.....	19
1.2 – A noção de “ <i>autoria</i> ”: De Foucault a Maingueneau.....	29
 CAPÍTULO II – O PROJETO DE LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA NO ENTRE-SÉCULOS XIX – XX.....	39
2.1 – O prelúdio da Literatura Infantil brasileira no entre-séculos: as relações espiraladas entre ideologia, mercado editorial e gênero.....	39
2.1.1 – Figueiredo Pimentel e Pedro Quaresma.....	39
2.1.2 – Olavo Bilac, Manoel Bomfim e Francisco Alves.....	46
 CAPÍTULO III – FIGUEIREDO PIMENTEL E AS ‘DOCES’ VOZES DAS ‘HISTORIAS DA AVOSINHA’.....	50
3.1 – “ <i>Historias da avosinha</i> ” por trás das lentes de um grosso monóculo quadrado sem aro e de onde pende uma fita de chamalote.....	60
3.1.1 – O contexto da produção editorial e da circulação da obra.....	62
3.1.2 – “ <i>Historias da avosinha</i> ”: uma obra “palimpsestosa”.....	68
3.1.3 – O plano paratextual da obra.....	72
3.1.3.1 – Capa, título e ilustrações.....	73
3.1.3.2 – A página de rosto.....	79

3.1.3.3 – Imagem e assinatura.....	80
3.1.3.4 – Recomendações ao leitor.....	82
3.1.3.5 – Índice.....	84
3.1.3.6 – O epitexto da obra.....	85
3.2.1 – O plano textual da obra.....	88
3.3.1 – Um caso de adaptação.....	97

CAPÍTULO IV – “*ATRAVÉZ DO BRAZIL*” DE OLAVO BILAC E MANOEL BOMFIM: A FRANÇA EM TERRAS BRASILEIRAS.....

109

4.3.1 – Olavo Bilac e Manoel Bomfim: dois autores e um só projeto de nação.....	109
4.3.2 – “ <i>Atravez do Brazil</i> ”: temporalidades cruzadas.....	127
4.3.3 – A viagem cronotópica de dois irmãos “ <i>Atravez do Brazil</i> ”.....	133
4.3.4 – Paratextos: as “ <i>frangas</i> ” do texto impresso.....	153
4.3.5 – O plano paratextual da obra.....	159
4.3.5.1 – Capa, título, página de antepasto, de rosto e ilustrações.....	159
4.3.5.2 – A capa da obra.....	161
4.3.5.3 – O título.....	164
4.3.5.4 – As ilustrações da obra.....	168
4.3.5.5 – A instância prefacial: “ <i>Advertência e Explicação</i> ”.....	174
4.3.5.6 – Índice e intertítulos.....	179
4.3.5.7 – O vocabulário.....	184
4.3.5.8 – Um epitexto editorial.....	186
4.3.5.9 – Mais um epitexto que circula “anywhere out of the book”.....	189

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PISTAS AOS PRÓXIMOS ARQUEÓLOGOS QUANDO HOUVER MAIS POEIRA.....	194
---	------------

REFERÊNCIAS.....	201
-------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	201
-------------------	-----

WEBBIBLIOGRAFIA.....	205
----------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas¹.

No final do primeiro semestre de 2013, dois anos após ter defendido meu mestrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, inquietou-me a seguinte pergunta: Será o fim? Existe algo após o momento em que me encontro? Terminou aqui minha relação com a pesquisa acadêmica? Não satisfeito com essas verdadeiras “*sentenças*” resolvi retomar o que existe de mais profundo no ser humano: a sede pelo conhecimento. Verdadeiras oportunidades de regressar ao tempo “*kairòtico*”² da busca e fruição do saber surgiram e revelaram-se espaços privilegiados para a reflexão sobre o que foi o passado e, principalmente, sobre as atitudes que inspirariam a construção do meu futuro. Afinal, era o exato momento de reinventar esse passado para conseguir sonhar com um futuro que aguardava ser erigido.

Pelas veredas do labirinto das minhas memórias que me levam ao tempo em que estava me pós-graduando, reencontrei momentos e revi personagens que de certa forma (re) construíram a “*caleidoscópica*” identidade do pesquisador que assumo hoje, eis alguns deles: meus familiares, minha mãe e eterna professora doutora Nádia Conceição Lauriti, meu pai e sempre educador Adilson Lauriti e meu irmão professor doutor Leandro Lauriti, eternos “*professores da vida*” e que sempre me apoiaram nos momentos mais difíceis dela; meus inspiradores professores do Departamento de Letras, Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em especial, os professores: Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, Prof^a Dr^a Maria Zilda da Cunha, Prof^a Dr^a Maria dos Prazeres Santos Mendes, mestres que me guiaram pelos caminhos da pesquisa e me ensinaram a ter paciência com minhas incompletudes e, finalmente, a Prof^a Dr^a Marli Quadros Leite pelo incentivo e apoio na realização da minha iniciação científica enquanto me graduava em Letras.

¹SARAMAGO, 2002, p. 329.

²*Kairòs* é uma antiga palavra grega que remete à ideia do “*momento certo*” ou “*oportuno*”. Os gregos antigos tinham duas palavras para o tempo: *chronos* e *kairòs*. Enquanto o primeiro referia-se ao tempo cronológico ou sequencial, esse último remete a um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece.

Ainda percorrendo minha memória labiríntica, retorno ao final do segundo semestre de 2013, época em que passei por sérios problemas de saúde. Sem me deixar abater, entretanto, resolvi me candidatar à prova de seleção para o ingresso no programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com foco em Literatura Infantil/Juvenil, tendo sido orientado novamente pelo Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho. Meu orientador, percebendo que a “*chama de pesquisador*” ainda se encontrava presente em mim, não desistiu de fomentar meu sonho de continuar. A pesquisa tornou-se, assim, o grande antídoto contra o veneno da desesperança.

Agradeço profundamente ao meu orientador (e amigo), Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho, por ter sido para mim, “*espelho e farol*”, precisamente nos momentos de maior incerteza perante o futuro, pelos ensinamentos transmitidos e pela paciência com minhas impulsividades e deficiências, durante todo o período que vem me orientando, assim como sou também agradecido à Prof^ª Dr^a Rejane Vecchia da Rocha e Silva, à Prof^ª Dr^a Rosângela Sarteschi e ao Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, por me ajudarem a construir o repertório necessário para que eu pudesse enxergar os estudos comparatistas de forma mais ampla; à Prof^ª Dr^a Ana Maria Haddad Baptista, ao Prof. Dr. Maurício Pedro da Silva e à Prof^ª Dr^a Marcia do Carmo Felismino Fusaro por todos os convites, oportunidades e conversas durante este período e, finalmente, a todos aqueles professores que contribuíram de forma direta ou indireta para que meu sonho se tornasse realidade: Prof. Dr. Antonio Cândido de Mello e Souza e a Prof^ª Dr^a Nelly Novaes Coelho (*in memoriam*), Prof. Dr. Benjamin Abdalla Junior, pela contribuição inestimável de suas obras; Prof^ª Dr^a Fabiana Carelli e Prof^ª Dr^a Fátima Bueno, pelo incentivo à participação dos encontros do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e às secretárias do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Retomando a epígrafe desta apresentação, reafirmo que as respostas oferecidas pelo destino e pelo mundo foram entendidas e refutadas com coragem. As indagações daqueles momentos de insegurança que marcaram minha vida agora pertencem ao meu labiríntico passado e transformaram-se em recorrentes buscas de crescimento.

Considerando o que nos lembra Jorge Luís Borges “[...] *somos nossa memória, somos esse quimérico museu de formas inconstantes, esse montão de espelhos rompidos*”³, novas perguntas, entretanto, foram surgindo desses “espelhos quebrados”,

³ BORGES, 2001, p. 327.

contudo manteve-se validada a única resposta para todos esses presentes e vindouros dilemas: a velha lição ensinada pelos “*mestres da minha vida*” de que navegar é preciso e viver também o é, apesar das tormentas que o mar da existência nos apresenta.

Busquei, assim, dirimir todas as hesitações e inquietudes. Relativizei o determinismo cronológico do tempo e dos fatalismos e acabei por criar em minha vida uma outra dimensão temporal: a dimensão do “*kairòs*”, o tempo da fruição da pesquisa e da própria vida. Experiências temporais essas que me fortaleceram, me ensinaram e construíram o mosaico de sensações, de experimentações e de perspectivas que hoje me constitui.

É essa quase obsessiva relação com a inexorabilidade do tempo que me motivou a recortar como mola propulsora da pesquisa a que me propus dois livros infantis da transição do século XIX para o XX, para averiguar suas importâncias no limiar da Literatura Infantil/Juvenil, constituindo-se um espaço de (re) produção de representações, saberes e comportamentos.

Reconhecendo a teimosa persistência do passado, no presente e no futuro, busquei compreender essa multitemporalidade, aceitando que

[...] quem percebe que é inútil lutar contra o movimento do tempo esforça-se para descobrir o que há de bom, verdadeiro e belo em cada fase da vida. O tempo é o que faz mover a engrenagem humana, acima dos poderes ou das paixões. [...] Somos simultaneamente crianças de cinco, jovens de dezessete, e adultos de trinta, setenta ou noventa anos. Passamos pelas experiências de todas as idades, sabemos como é viver em cada uma delas e este conhecimento faz com que nossa realidade bio-psico-energética-espiritual caracterize-se por muitas temporalidades simultâneas e multidimensionais⁴.

Sob essa perspectiva não parece ser adequado ver o tempo humano apenas na sua dimensão cronológica linearmente progressiva, medida em dias, meses ou anos, mas sim como um *caleidoscópio* de possibilidades que vai progressivamente sendo enriquecido

⁴ LAURITI, 2001, p. 43.

pelo exercício de *ser no mundo*⁵, aspecto esse poeticamente confirmado por T. S. Eliot em seu texto *Burnt Norton*⁶, fragmento do quarteto I:

O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível. / O que poderia ter sido é uma abstração / Que me permanece, perpétua possibilidade, / Num mundo apenas de especulação. / O que poderia ter sido e o que foi / Convergem para um só fim, que é sempre presente [...].

Quando se para de lutar contra esse delicioso movimento da vida, percebe-se que é possível sentir-se nascendo a cada segundo vivido para a eterna novidade do “hoje” e aprende-se a enxergar o tempo com olhos de criança, sem memória, mas com deslumbramento e poesia.

Nossos sentidos passam por muitas transformações de acordo com as etapas da vida e todas as experiências que vivenciamos ficam inscritas no nosso corpo, na nossa mente e na nossa alma. Isso torna possível em qualquer idade deliciarmo-nos com o exercício do olhar de deslumbramento da criança, do olhar corajoso do jovem ou do olhar maduro quando adulto em cada situação por que passamos. Imaginem tudo o que se pode ser, quando a “*geografia do indivíduo*” já se encontra “*mapeada*” pelas experiências de toda uma existência. Ser todas as idades simultaneamente da atual para baixo!

Para que isso se torne possível em todas as etapas da vida é preciso aprender a conservar o olhar de encantamento sobre os novos desafios. São eles que não nos deixam sucumbir à inexorabilidade do tempo. A *aura*⁷ com que se sente a vida ou se encara uma nova empreitada tal como realizar uma pesquisa, aprender um novo idioma ou até escrever um livro é a chave para que o indivíduo crie um estado poético de pensar em

⁵ HEIDEGGER, 1995.

⁶ ELIOT, 2004. “*Burnt Norton*” compõem os “*Quatro Quartetos*” um conjunto de quatro poemas escritos num período de seis anos, entre a Segunda Guerra Mundial, são eles: “*Burnt Norton*”, “*East Coker*”, “*The Dry Salvages*” e “*Little Gidding*”. Eles discutem a definição do tempo e a transcendência do ser humano em sua trajetória pela sabedoria, onde cada um dos poemas é permeado por um dos quatro elementos da natureza — ar, terra, água e fogo respectivamente.

⁷ BENJAMIN, 1994. A *aura* para Benjamin relaciona-se à unicidade e autenticidade de uma “obra”, utilizado por nós metaforicamente para remeter à ideia de uma “experiência comunicável”.

uma era de “reprodutibilidades” sem reflexão. O caráter de inspiração **para** e **com** a vida consiste em não abdicar nunca dos nossos sonhos, daqueles que nascem na infância e nos acompanham durante toda nossa caminhada. Esse estado “*aurático*”, sonhador e poético de enxergar a vida dá leveza às experiências por que passamos no cotidiano, sem nos afastar da realidade, mas contornando-a com mais harmonia. Ele impede a lenta petrificação do espírito que retira dela todas as boas sensações sem as quais os sentimentos congelam-se. É preciso reaquecê-los sempre e não se deixar aprisionar pelas grades cada vez mais cerradas dos interditos, dos economizadores e dos carentes de poesia.

Creio ser inútil tentar parar o pêndulo do relógio como o fez Charles Perrault no castelo da “*Bela Adormecida*” que capturou o tempo, parando pessoas, animais e máquinas; fazendo adormecer até mesmo o fogo; congelando o instante e arrancando o tempo de sua duração. A vida não é para ser petrificada, porque ela não é uma fotografia que consegue aprisionar o momento, mas um enredo poético que flui e precisa ser saboreado na sua continuidade. Muito embora nem sempre os acontecimentos sejam suaves, é a alternância dos episódios alegres e tristes que torna significativo o enredo da vida, assim como os capítulos de um livro antigo que é lido novamente, com os olhos preenchidos pelo presente. A esse respeito posiciona-se o, Jorge Luís Borges:

[...] Se lemos um livro antigo, é como se lêssemos todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que ele foi escrito. Por isso convém manter o culto do livro. O livro pode estar cheio de coisas erradas, podemos não estar de acordo com as opiniões do autor, mas mesmo assim conserva alguma coisa de sagrado, algo de divino, não para ser objeto de respeito supersticioso, mas para que o abordemos com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria⁸.

Claro está que esta digressão catártica sobre o tempo, serve-nos para justificar a nossa opção por esse tema que nos mobilizou a rastrear as pegadas que autores da literatura infantil brasileira de séculos passados deixaram impressas em suas obras. Esse é o nosso intento.

⁸ BORGES, 2011, p. 79.

CAPÍTULO I - LIMPANDO A POEIRA DO TEMPO: SOBRE O TRATAMENTO METODOLÓGICO

Uma obra antiga não sobrevive na tradição histórica da experiência estética não por questões eternas, nem por respostas permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado⁹.

Tentando retomar esse “*diálogo do presente com o passado*” tematizado pela epígrafe e tendo-se por referência o prelúdio da literatura infantil e juvenil brasileira no entre-séculos XIX – XX, busca-se a compreensão da arqueologia dos autores que se dedicaram à elaboração desse produto cultural, subordinados à estrutura espaço-temporal específica a qual estavam circunscritos em termos sociais, políticos, culturais e, sobretudo, editoriais. A literatura adjetivada como “infantil” ou “juvenil” produzida em seus primórdios tem, por vezes, seu valor estético contestado, sobretudo por ter sua origem histórica ligada a adaptações, o que nos autoriza a pensá-las como obras essencialmente palimpsestuosas¹⁰, mas que nem por isso devam ser menos valorizadas.

Reutiliza-se a metáfora de Linda Hutcheon que vê a adaptação como um “[...] *processo de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica*”¹¹ ou, ainda, como Gérard Genette que a vê como “*literatura de segundo grau*”, por ser criada em conexão com um texto anterior.

A ideia de compreensão de uma obra antiga, implícita na epígrafe utilizada acima, faz ecoar as palavras de Walter Benjamin para o qual o trabalho de mobilização da memória para a compreensão de obras distantes temporalmente implica recolher os artefatos do passado como “[...] *aquele que escova a história a contrapelo*”¹². Talvez seja “escovando” a poeira do tempo que recobre aos projetos literários selecionados nesta investigação que se torne possível chegar à arqueologia dos autores que participaram do

⁹ JAUSS, 1979, p. 50.

¹⁰ Metáfora utilizada para referenciar um texto que existe sobre outro.

¹¹ HUTCHEON, 2011, p. 47.

¹² BENJAMIN, 1994, p. 225.

limiar da nossa literatura infantil e juvenil. Se esses produtos culturais respondem a uma demanda originária do tempo-espaço de sua construção, compreendê-los implica explorar o contexto dos “*artefatos*” histórico-sociais de onde eles emergiram para “desempoeirá-los” e, talvez, conseguir “*escovar a história a contrapelo*” para preservar a sua memória.

Assim, entendendo-se a proposta de um novo texto dialogando com velhos escritos que ajustam a memória à História, sob a lógica da tensão entre as perguntas e as respostas que podem fazer antigas obras emudecidas pelo tempo voltarem a falar pelo resgate do diálogo original a que elas se propunham à época em que foram criadas, chega-se ao produtivo conceito de “*compreensão responsiva*” de Mikhail Bakhtin, para o qual toda compreensão de uma obra está “*prenhe de uma resposta*”, completando o texto e sendo exercida de maneira ativa e criadora pelo leitor. A esse respeito avalia o autor russo:

Compreender o texto como o compreendia o próprio autor. Mas a compreensão pode e deve ser superior a dele. Uma obra [...] é sob muitos aspectos inconsciente e portadora de sentidos múltiplos. A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos. A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. Co-criatividade de compreendente¹³.

Como é possível apreender do importante conceito bakhtiniano de “*compreensão responsiva*”, autores e leitores são vistos como coparticipantes no ato da leitura que conhecem, percebem e avaliam a obra de maneira próxima. Se o leitor detiver-se exclusivamente aos limites do texto e desconsiderar o componente extratextual, a significação ficará comprometida. Para o pensador russo, a compreensão autêntica traz sempre em si uma resposta como seu aspecto intrínseco, vale dizer, comporta sempre o esboço de uma resposta que implica uma tomada de posição a respeito do que é enunciado. É, portanto, necessariamente uma forma de diálogo ativo entre a instância produtora e receptora.

Bakhtin continua sua exposição, explicitando a relação que se estabelece entre compreensão e juízo de valor:

¹³ BAKHTIN, 1992, p. 382.

Compreender sem julgar é impossível. As duas operações são inseparáveis: são simultâneas e constituem um ato total. A pessoa aproxima-se da obra com uma visão do mundo já formada, a partir de um dado ponto de vista. Esta situação em certa medida determina o juízo da obra, mas nem por isso permanece inalterada: ela é submetida à ação da obra que sempre introduz algo novo. Somente nos casos de inércia dogmática é que nada de novo é revelado pela obra (o dogmático atém-se ao que já conhecia, não pode enriquecer-se). Compreender não deve excluir a possibilidade de uma modificação, ou até de uma renúncia, do ponto de vista pessoal. O ato de compreensão supõe um combate cujo móbil consiste numa modificação e num enriquecimento recíprocos¹⁴.

É sob a perspectiva desse princípio bakhtiniano, julgado potencialmente relevante para a abordagem que buscamos neste trabalho investigativo, que esperamos recuperar um diálogo com o passado da literatura infantil. Para tal, foram selecionadas obras ilustrativas de duas tendências representativas que estão presentes nas bases da origem estético-ideológica da literatura infantil e juvenil, no período da primeira república (1889-1930): o “dulce” representado pelas adaptações de contos infantis europeus ou de proveniência folclórica; e o “útil” exposto pela literatura escolar paradidática, que estava voltada para a formação da competência leitora, intelectual, moral, estética e política da infância e da juventude da época e também destinava-se à qualificação dos profissionais envolvidos diretamente com o exercício pedagógico.

Com esse propósito, foram constituídas como “corpora” desta investigação duas obras: “*Historias da avosinha – Livro para creanças*”¹⁵, obra compilada e adaptada por Figueiredo Pimentel e publicada na Biblioteca Infantil da Livraria do Povo, Quaresma Livreiros e Editores, no Rio de Janeiro, em 1896; e “*Atravez do Brazil (Narrativa), Livro de leitura para o curso médio das escolas primárias*”¹⁶, obra escrita por Olavo Bilac e Manoel Bomfim, editada sem luxo em 1910, pela Livraria Francisco Alves no Rio de Janeiro.

¹⁴ BAKHTIN, 1992, p. 382.

¹⁵ Será mantida a grafia original dos títulos das obras selecionadas.

¹⁶ Idem.

Essa seleção justifica-se pela representatividade que esses autores ocuparam no limiar da literatura destinada às crianças e aos jovens na transição do século XIX para o século XX. O primeiro por ser considerado um marco histórico no processo de nacionalização do livro infantil que, aproveitando-se do êxito editorial da fórmula europeia dos contos infantis, reinventa esse gênero e publica adaptações das obras de Perrault e Grimm que, de forma palimpséstica, são reinterpretadas à luz das cores nacionais, coexistindo também ao lado de contos populares oriundos da nossa tradição oral. Os segundos por terem produzido uma obra que pode ser considerada um verdadeiro cânone da literatura escolar paradigmática do início do século XX. Pela leitura analítica de *“Atravez do Brazil”* torna-se possível resgatar um conjunto de valores e representações sobre o país, que eram vigentes à época em que a obra foi escrita e imposta às crianças, e que tinham por objetivo central a construção de uma nova percepção sobre a nacionalidade brasileira. Um forte argumento para a seleção específica dessa obra é o fato das sucessivas reedições que dela foram feitas por mais de cinco décadas, chegando ao marco de sessenta e seis edições o que atesta o seu sucesso editorial. Ela deixou de ser publicada somente em 1965, mas ressurgiu em 2000, quando a Companhia das Letras a fez renascer apoiada na 43ª edição de 1958 como um tributo ao acervo cultural brasileiro, recuperando historicamente essa obra e trazendo ao público do século XXI um importante documento literário que marca a história da educação e da literatura escolar no Brasil. Assim, torna-se possível avaliar sua importância como um instrumento histórico responsável pela transmissão sistemática de valores nacionais durante muitos anos e que, certamente, exerceu forte influência nas salas de aula sobre sucessivas gerações de brasileiros.

Considerando-se as inúmeras alterações que essas obras selecionadas possam ter sofrido ao longo dos anos, em relação aos seus aspectos iconográficos, textuais e paratextuais, nesta investigação recorreremos às primeiras edições de 1896 e 1910 das duas obras, devidamente digitalizadas a partir dos exemplares originais microfilmados e mantidos pela Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Essas duas obras relacionaram-se intrinsecamente com o contexto histórico-cultural do qual emergiram e do qual podem ser extraídos os valores vigentes à época, que passaram pelo filtro das visões de mundo singulares de seus autores. Concomitantemente, elas permitem acessar motivações e interesses de uma mentalidade coletiva do campo literário das obras destinadas a crianças e jovens, desvelando as regras

específicas que lhes deram sustentação e, por essa razão, autorizam uma aproximação com a “arqueologia” desses autores pioneiros.

Esses “homens de letras” que conciliaram intensas atividades jornalísticas com os seus projetos literários e políticos particulares oscilavam entre a literatura e a pedagogia, assumindo posições ambivalentes entre o “*dulce*” e o “*utile*”¹⁷, diante do dilema cultural de criar um público leitor à moda dos europeus, em um país de analfabetos. Marisa Lajolo oferece dados concretos sobre essa situação de analfabetismo no Brasil da época.

Em conferência de 1907, Olavo Bilac mencionara alguns dados que podem dar uma ideia do tamanho do público virtual do livro: havia 638.378 alunos matriculados no ensino fundamental, para uma população de 20.215.000 de almas como então se dizia¹⁸.

Considerando-se os dados fornecidos pela autora, observa-se que aproximadamente 80% da população brasileira dessa época era analfabeta e que, ainda segundo a autora, o público-alvo dos livros didáticos no curso médio das Escolas Primárias correspondia a pouco mais de 3%, entende-se o que Olavo Bilac afirma no livro “*Crítica e Fantasia*” de 1904, comentando o movimento das livrarias do Rio de Janeiro e contrapondo-se a um otimista artigo de João do Rio, que enaltecia o movimento comercial das livrarias da época do Rio de Janeiro, intitulado “*O Brasil Lê*”. Contra essa posição rebatia Bilac: “*Não meu caro João do Rio! o Brasil não lê; e não lê, pela razão única e terrível de não saber ler...*”¹⁹.

Esse dilema que preocupava autores e editores marcou a constituição da literatura destinada a crianças e jovens no Brasil: como expandir o mercado de livros no Brasil e ao mesmo tempo criar um conceito ideal de nacionalismo e civilismo para formar jovens leitores em um país de iletrados? Duas veredas foram abertas: uma pelos livros obrigatórios de leitura em sala de aula que, assumindo a roupagem de leitura paradidática, tornava possível regular a consciência ideológica dos leitores; e outra pela publicação de

¹⁷ COELHO, 2000b, p. 46. A autora discute a natureza da Literatura Infantil. Instruir ou divertir? Um problema que está longe de ser resolvido e até hoje capta opiniões divergentes.

¹⁸ LAJOLO, 2000, p. 12

¹⁹ BILAC, 1904, p. 385 *apud*. MAGALHÃES, 1974, p. 299.

contos infantis de “dulcíssimo” entretenimento em que predominavam fadas, monstros, príncipes, bruxas e elementos mágicos que, filtrados pelas deliciosas vozes das avozinhas e das carochinhas, prescreviam regras de bom comportamento, possibilitando às crianças ordenarem os parâmetros conceituais de conformação sobre valores éticos e morais que elas deveriam desenvolver.

Esses dois caminhos abertos nos primórdios da literatura infantil e juvenil mobilizaram interesses e projetos tanto desses “homens de letras” quanto dos seus editores-livreiros. Essa parceria levou-os à inovação e à criação de um incipiente mercado editorial que se contrapunha ao monopólio dos livros importados de Portugal, possibilitando que fossem estabelecidos acordos para consolidar essa união.

Nossa hipótese é que a noção de autor, no limiar da literatura infantil brasileira, talvez não possa ser entendida fora da ideia de uma representação compartilhada e que foi instituída em parceria com os editores-livreiros. Essas relações estabeleceram elos interdependentes entre eles, em um processo espiralado que pode ser observado tanto nas coleções ficcionais que reuniam contos infantis adaptados e compilados, por exemplo, por Figueiredo Pimentel, quanto nas obras cívicas ou paradidáticas para uso escolar como é o caso da obra de Bilac e Bomfim. Ambas eram guiadas pelo objetivo comum dos autores e editores de nacionalizar as produções culturais destinadas às crianças e jovens na recém-instaurada República, revelando suas motivações tanto comerciais quanto ideológico-educativas.

Essas relações tornam-se perceptíveis tanto no plano textual quanto na dimensão paratextual das obras selecionadas, em que as estratégias autorais resultantes da apropriação criativa dos autores na elaboração dos seus textos associam-se aos investimentos editoriais expressos no aparato paratextual que cercam essas obras e as prolongam.

O experiente editor-livreiro de “*Atravez do Brazil*” – Francisco Alves – percebeu de pronto o filão do mercado editorial que estava sendo aberto pela publicação de livros escolares e abraçando o projeto de nacionalização iniciado por Pedro Quaresma, em uma linha de publicações mais popular, integra-se também a esse movimento. Francisco Alves foi basicamente um editor de livros didáticos, embora também contabilizasse entre suas publicações poesias, comédias e teatros infantis, arregimentando para seus quadros nomes consagrados como Olavo Bilac, Manoel Bomfim e Coelho Neto entre outros

reverenciados “homens de letras”. Andréa Borges Leão²⁰ registra que Alves detinha o monopólio do livro didático brasileiro no entre século XIX – XX, dividindo o espaço do mercado editorial com traduções de obras clássicas e adaptações de contos infantis, sob a tutela de escritores e professores brasileiros como o prestigiado professor do Colégio Pedro II, Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel. A autora relata com precisão as estratégias utilizadas por Alves que investia na aprovação institucional dos livros escolares pelas autoridades educacionais responsáveis pelo sistema de instrução pública da época em cada estado, com o objetivo de que essas obras fossem indicadas para adoção nas escolas oficiais, mostrando que para encaixar essas obras como livros de leitura adequados ao uso em sala de aula e escolarizá-los

Alves apostava no emprego dos dispositivos textuais que os antecedia, como os prefácios dos autores e a indicação da Instrução. Mas, considerando os movimentos de trocas e circularidades culturais, nada assegura que esses livros fossem lidos somente nas escolas²¹.

Por outro lado, Pedro Quaresma, o livreiro-editor responsável pela publicação de “*Historias da avosinha*”, também um entusiasta defensor da causa da nacionalização do livro infantil, no dizer do memorialista Luís Edmundo, era “[...] o editor de baixas letras e por isso popularíssimo”²². Abriu-se com ele uma nova vereda nesse campo literário que não se ligava exclusivamente ao sistema educacional, visando apenas ao público escolar, buscava ele ampliar esse mercado consumidor. Por influência do seu gerente José de Matos, Quaresma não tardou, para cumprir seu intento, em convocar Figueiredo Pimentel para coletar e adaptar de livros franceses e portugueses contos populares que foram “abrasileirados” e publicados em um formato popular.

As publicações infantis de Quaresma alcançaram grande êxito à época por serem escritas em linguagem espontânea, desprendida e solta que atravessaram os anos. As considerações em torno da dupla trajetória que marcou a origem da literatura infantil brasileira parecem indicar que esse produto cultural, do ponto de vista histórico e de seus

²⁰ LEÃO, 2012, p. 114.

²¹ Idem, grifo nosso.

²² EDMUNDO, 1938, VII, p. 702.

fins, já a partir de sua origem, oscilava entre os dois polos limítrofes: uma literatura “*útil*”, puramente didática e orientada pelos objetivos pragmáticos e pedagógicos de ensinar; e uma literatura “*dulce*” com a intenção de divertir, de dar prazer, de inculcar subliminarmente valores, embora a compreensão atual desse histórico dilema considere que esses dois polos não se excluam a não ser quando se radicalizam²³.

A opção por qual caminho seguir não era uma decisão particular de seus autores, mas baseava-se em uma decisão partilhada com as mentes, os interesses e as mãos tanto de editores quanto de escritores, mobilizados pelas pressões e tendências de um mercado editorial incipiente que estava sendo gestado e por eles foi criado.

Essa bipolaridade só vai ser rompida por Monteiro Lobato que estreia na “literatura escolar” com a “*Menina do Narizinho Arrebitado*” em 1920, unindo as duas tendências. Nas palavras de Leonardo Arroyo,

Monteiro Lobato trazia já com seu primeiro livro as bases da verdadeira literatura infantil brasileira: o apelo à *imaginação* em harmonia com o complexo ecológico nacional; a movimentação, dos diálogos, a utilização ampla da imaginação, o enredo, a linguagem visual e concreta, a graça na expressão – toda uma soma de valores temáticos e linguísticos que renovava inteiramente o conceito de literatura infantil no Brasil [...] Três foram os grandes livros de literatura escolar brasileira: *Através do Brasil*, de Manuel Bomfim e Olavo Bilac; *Saudade*, de Teles de Andrade; e *Narizinho Arrebitado*, de Monteiro Lobato – e isto é curioso porque demonstra o amplo predomínio da literatura escolar -, embora já com características específicas de uma literatura capaz de transcender o simplesmente pedagógico, a obra de intenção didática ou educativa, como os outros dois livros não as tinham, apareceu como “literatura escolar”, conforme se lê no frontispício da primeira edição. Monteiro Lobato teve que fazer concessões à literatura escolar no primeiro plano do êxito de sua obra literária para a infância²⁴.

Como afirma Arroyo, Monteiro Lobato foi o pioneiro na construção dos alicerces da verdadeira Literatura Infantil brasileira, justamente por conseguir transcender as

²³ COELHO, 2000b, p. 49.

²⁴ ARROYO, 2011, pp. 281-282

intenções puramente pedagógicas que qualificavam a fria e sisuda “literatura escolar” da época e oferecer ao livro de leitura um atributo original e lúdico que se distanciava das tradições excessivamente didáticas. Lobato falava diretamente à imaginação das crianças, vendo-as apenas como crianças e não como depositárias da cultura do adulto e com isso conseguia envolver o imaginário do pequeno leitor. Há de se reconhecer que esse padrão inaugurado por Lobato talvez já se manifestasse embrionariamente (pelo menos em intenção) em *“Atravez do Brazil”*, obra que até hoje resiste às leituras mais exigentes, mesclando informações instrutivas explícitas de diferentes áreas (história, geografia, ciências...) com o relato das viagens de dois aventureiros irmãos pelo Brasil em busca do pai desaparecido. Um hibridismo palpável entre o “*utile*” e o “*dulce*” que originou uma obra repleta de aventuras, de suspense, de peripécias e de simetria narrativa.

Interessante observar que Monteiro Lobato também fez concessões ao mercado, valendo-se do paratexto editorial para incluir no frontispício de sua obra inaugural a indicação genérica “literatura escolar” como uma estratégia que, segundo Leonardo Arroyo, alavancou a comercialização da obra, possibilitando que em curto prazo fossem “[...] vendidos ao Governo do Estado um total de 30 mil exemplares de sua edição inicial”²⁵.

Dessa forma, na esteira dessas reflexões de caráter mais amplo, cumpre ressaltar que o ponto de vista analítico adotado nesta investigação procurou associar a categoria da representação dos valores atuantes no plano textual que recobre o universo do diegético criado por seus autores aos dispositivos paratextuais, tanto autorais quanto editoriais, presentes nas edições originais (capas, prefácios, nome dos autores, nome de coleções, ilustrações, intertítulos etc), relacionando-os às posições institucionais ocupadas tanto pelos escritores quanto por seus editores, para verificar a pertinência de nossa hipótese de que essas relações de mútua dependência são imprescindíveis para a compreensão global das obras e guiam o movimento de recepção delas.

A partir do princípio *bakhtiniano* de “*compreensão responsiva*” adotado, tem-se como pressupostos não limitar os movimentos interpretativos apenas ao plano textual, mas estendê-los também à dimensão paratextual das obras selecionadas, por entendermos que esses dispositivos funcionam como verdadeiros “indícios” para a compreensão global da obra. Esses detalhes residuais diluídos pela obra oferecem vasto repertório de

²⁵ ARROYO, 2011, p. 282.

referências e convenções que impõem um protocolo de leitura e um modo de interagir com essas obras cuja responsabilidade é partilhada entre autores e editores.

Portanto, no escopo desta investigação, têm-se os seguintes objetivos:

1) Investigar os potenciais sentidos, ainda encobertos pela poeira do tempo, presentes em duas obras representativas dos dois movimentos editoriais que marcam a formação da literatura infantil brasileira: “*Historias da avosinha*” (1896) e “*Atravez do Brazil*” (1910);

2) Analisar em cada obra selecionada, o plano textual revelador dos projetos diegéticos nelas embutidos e também os dispositivos paratextuais autorais e editoriais que as envolvem, a saber: capas, nome dos autores, títulos, ilustrações, prefácios, intertítulos, índices, entre outros dispositivos;

3) Verificar as relações estabelecidas entre esses escritores, seus editores e o mercado editorial, em conexão com a ideologia vigente à época e o gênero a que pertencem;

4) Identificar a natureza das adaptações, entendidas como intertextualidade palimpséstica, presentes nas duas obras;

5) Propor o palimpsesto como chave metafórica de um método de investigação do contexto de produção das obras selecionadas;

6) E, finalmente, identificar os traços que caracterizam a “arqueologia” desses autores pioneiros da literatura infantil e juvenil no Brasil.

Como fonte desta investigação qualitativa de natureza teórico-analítica e bibliográfica serão coletados dados indiciários das fontes documentais originais das duas obras, sem a preocupação comparativa entre elas, acrescidos de informações extraídas dos estudos de memorialistas, de jornais e de catálogos da época que delineiam o cenário do período em que as obras foram produzidas.

O quadro teórico selecionado como aportes para a perspectiva analítica adotada conceitos e concepções de autores como Gérard Genette, Roger Chartier, Michel Foucault, André Jolles, Dominique Maingueneau, Linda Hutcheon e Carlo Ginzburg, além das descrições da época realizadas por memorialistas como Luís Edmundo, Eloy

Pontes e Raymundo Magalhães Jr., ao lado dos importantes estudos sobre a formação da literatura infantil e juvenil efetuados por Leonardo Arroyo, Nelly Novaes Coelho, Andréa Borges Leão, Patrícia Santos Hansen, Marisa Lajolo e André Botelho. Tais posicionamentos teóricos dialogam entre si e se complementam, além de otimizar condições para que os objetivos elencados sejam cumpridos e a hipótese seja testada.

Assim, tomar como objeto de investigação essas duas emblemáticas obras da transição do século XIX para o XX, urdidas por intelectuais prestigiados e engajados com as demandas provenientes da instabilidade política, econômica e social da Primeira República, justifica-se pelo fato de suas análises possibilitarem a ampliação da óptica desses objetos culturais como livros educadores²⁶, inseridos em uma política educativa mais ampla que se prestava não somente aos rituais de coesão familiar, pela difusão das regras de bom comportamento filtradas pelas censórias e moralizantes vozes das doces “avozinhas” e das inocentes “carochinhas”, mas também enquadrava-se nos rituais de coesão social conduzidas pelas vozes educadoras de doutrinação patriótica que atuavam nas salas de aula vinculadas às atividades escolares.

Analisar essas obras enquanto projetos de ações educativas expandidas e compartilhadas por escritores e editores permite ampliar a compreensão da arqueologia desses sujeitos, quanto à percepção que tinham dos problemas do tempo-espaço da sociedade em que estavam inseridos, dando visibilidade aos seus projetos políticos e às relações estabelecidas com um mercado editorial em estado nascente.

Dessa forma, as duas obras selecionadas devem ser vistas não apenas nas suas peculiaridades específicas, mas sobretudo como representações ilustrativas das “*redes de textos*”²⁷ que se movimentavam em uma dupla direção “*delectare et prodesse*”²⁸, isto é, “deleitar e ser útil”, nas palavras de Jauss, enquadrando-se no campo literário compatível com seus respectivos objetivos, em função dos leitores que buscavam alcançar.

Ao lado de instâncias educativas como a família e a escola, matizadas pelas tintas da cultura e da práxis pedagógica da época, não se pode deixar de reconhecer a importância do papel educativo das editoras nesse contexto. Por meio dos “homens de letras” que eram recrutados para suas publicações no campo da literatura infantil e juvenil,

²⁶ CHARTIER, 2009, p. 102.

²⁷ Idem.

²⁸ JAUSS, 1979, p. 95.

elas otimizavam condições para a difusão de atitudes e valores que operavam ativamente no imaginário social, exercendo uma função educativa igualmente intensa e eficaz. Essas editoras, a exemplo das comandadas pelos arrojados empreendedores Pedro Quaresma e Francisco Alves, tornaram-se instrumentos poderosos de formação de uma mentalidade nacional coletiva, orientando o comportamento de jovens e crianças, criando modelos a serem seguidos, dando corpo a uma galeria de heróis a serem imitados e apresentando situações típicas que favoreciam a identificação da criança e, por esses meios, operavam no imaginário dos leitores, para conformá-lo às ideologias eleitas pela sociedade da época como sendo prioritárias.

Escritores em parceria com seus editores, ao gravitarem ao redor desses projetos educativos, tornavam-se, assim, verdadeiros agentes morais e intelectuais que tinham escancaradas as portas das escolas e dos redutos familiares aos quais os livros destinados às crianças e jovens tinham pleno acesso. Nessas duas obras, encontra-se o embrião representativo das linhas da literatura infantil que se mantêm até hoje, configurando-a como um gênero que oscila entre a literatura e a pedagogia cultural, como um instrumento que tanto pode distrair quanto formar, informar ou conformar os esquemas de representação e de orientação da criança em relação ao mundo que a circunda, para além dos valores impostos pela ação educativa direta da família e da escola. Daí a relevância de tomar-se como objeto de pesquisa essas duas obras inaugurais como poderosas fontes de informação sobre os valores e costumes que transitavam na sociedade da época em que foram produzidas.

Em consonância com Roger Chartier, acreditamos que obras de ficção dão ao passado uma presença tão forte quanto os livros de história, em suas palavras “[...] *podem soprar vida em almas mortas*”²⁹. Também com ele validamos a importância da recuperação da memória de obras antigas, nesta época em que nossa relação com o passado encontra-se recorrentemente ameaçada pela urgência de futuro que experimentamos. Por isso, afirma o autor “[...] *a reflexão sobre as condições que permitem oferecer um discurso histórico como representação e explicação adequados para a realidade que foi é essencial e urgente*”³⁰.

²⁹ CHARTIER, 2014, pp. 65-68.

³⁰ Id. *ibid.*, p. 71.

Assim, entendemos que os valores e costumes submersos nessas obras do passado encontram-se diluídos tanto no plano textual quanto nos seus dispositivos paratextuais e, além de imporem um protocolo de leitura, são também lugares privilegiados para a análise não apenas de padrões socioculturais de uma época, mas também das convenções literárias e editoriais que marcaram a origem da literatura infantil na transição do século XIX para o XX.

Acreditamos que essa perspectiva analítica abrangente que envolve tanto o textual quanto o paratextual das obras selecionadas e que serão explorados neste estudo constituiu-se como um caminho válido e de grande potencial para o movimento interpretativo, tornando possível “escovar” a poeira do tempo que as recobre para fazer ressurgir novos sentidos e desvelar convenções literárias e editoriais que também podem ser vistos como elementos constitutivos da literariedade.

Essa posição encontra respaldo na perspectiva de Roger Chartier, para o qual “*As formas materiais da palavra escrita ou das competências culturais de leitores marcarão sempre os limites da compreensão. Mas a apropriação é sempre criativa*”³¹. O autor continua sua explanação, mostrando que para se chegar à “*compreensão responsiva*” de obras atuais ou do passado é preciso buscar

[...] compreender como as apropriações particulares ou inventivas dos leitores, ouvintes ou espectadores dependem de uma combinação dos efeitos de significados pelos textos, usos, sentidos impostos pelas formas de sua publicação e das competências e expectativas que governam a relação de cada comunidade interpretativa com a cultura escrita³².

Dessa forma, é da busca pela “*compreensão responsiva*” das obras selecionadas, a partir do recorte que baliza esta investigação que surgem as questões fundantes deste estudo: Que novos sentidos essa perspectiva analítica ampliada, que enfoca o textual e o paratextual, pode trazer para essas obras? Em que medida o caminho metodológico proposto mostra-se produtivo para a percepção das relações entre escritores e seus editores e também para a compreensão da natureza estrutural das adaptações nessas

³¹ CHARTIER, 2014, p. 46.

³² Id. *ibid.*, p. 47.

obras? Que atributos caracterizam a autoria desses pioneiros de literatura infantil brasileira?

Na busca por essas respostas, o caminho que aqui se propõe talvez seja eficaz para que se possa cumprir os objetivos elencados, penetrando-se nos espaços interditos dos bastidores textuais e paratextuais para uma compreensão mais vertical desses produtos culturais que marcam a origem da literatura infantil brasileira na passagem do século XIX para o XX.

Assim, é com a despretensão daqueles que reconhecem ser impossível esgotar o tema recortado que buscamos penetrar na temporalidade das obras selecionadas, à procura dos indícios mais significativos dessas encarnações textuais e paratextuais singulares, para identificar marcas que evidenciem como elas foram concebidas e expressas, ou seja, quais foram suas condições de produção e circulação. Move-nos a expectativa otimista de que este trabalho investigativo possa contribuir com os estudos sobre as origens da literatura infantil e juvenil brasileira e encorajar novas pesquisas que possibilitem que obras esquecidas na poeira do tempo sejam revisitadas sob os olhares do século XXI, como forma de se desenvolver uma cultura de investigação e preservação dessa memória.

1.1. Palimpsestos e o paradigma indiciário: caminhos cruzados

É recorrente a utilização da metáfora do palimpsesto como recurso imagético por diferentes autores que se dedicam ao estudo das relações intertextuais entre diferentes obras (como Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva e Gérard Genette), aos aspectos materiais, históricos e sociais dos livros (como Roger Chartier) ou, ainda, às adaptações literárias ou cinematográficas (como Linda Hutcheon, Jean-Michel Adam & Üte Heidmann e também Robert Stam).

Os historiadores registram que a sugestiva imagem do palimpsesto (do grego “*palim*” – de novo – associada ao verbo “*psestos*” – raspar) remete à ideia dos antigos pergaminhos cuja escrita primitiva era lavada ou raspada para que fossem sobrepostas sucessivas escritas de novos textos. Nem sempre, entretanto, a raspagem ou a lavagem dessas superfícies conseguia remover as marcas das escritas precedentes que deixavam indícios visíveis de sua presença, podendo ser recuperadas.

A partir dessa caracterização, justifica-se o uso metafórico que é feito desse termo para indicar uma escritura que se oculta sob outra deixando, entretanto, rastros perceptíveis de sua existência. É apontando para essa direção que também utilizamos essa expressão como uma chave metafórica que nos possibilita revisitar obras do passado que sofreram a ação do tempo, mas sob as quais ainda podem ser resgatadas pistas indiciárias reveladoras das suas condições de produção originais.

Há nas obras selecionadas nesta investigação uma sobreposição de camadas textuais, além da adjunção de dispositivos paratextuais posicionados nas “*franjas dos textos*”³³ que impulsionam para a realização de um trabalho de escavação e de busca de sentidos adormecidos nos detalhes da sua materialidade, exigindo uma arqueologia do olhar para que se torne possível a recuperação das marcas reveladoras da própria historicidade dessas obras.

A figura do palimpsesto remete à ideia da necessidade de se buscar na trama de cada obra os “*fiões dialógicos*” que se articulam para além da epiderme textual. Busca-se em cada uma delas as pistas que façam reviver o que nelas ficou oculto pelas dobras do tempo, permitindo chegar-se aos sentidos que esperam ser decifrados e encontram-se incrustados na teia da sociedade da época em que essas obras foram escritas.

É com essa perspectiva analítica que nos inserimos no âmbito da literatura comparada, em total concordância com as posições de Leyla Perrone-Moisés que reconhece a necessidade de “[...] *transformar os estudos comparatistas modificando profundamente seus pressupostos e objetivos*”³⁴ que ainda carregam um ranço do século XIX.

Revalidando para a área da Literatura Comparada os conceitos de “*dialogismo*” de Mikhail Bakhtin e de “*intertextualidade*” de Júlia Kristeva, a crítica literária assevera que

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz

³³ Expressão que Genette (2009, p.9) toma de empréstimo de Philippe Lejeune para referir-se ao que o crítico francês chama de paratexto (nome do autor, título, nome da coleção, prefácio, ilustração, capa etc).

³⁴ PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 92.

num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea³⁵.

Desta forma, assumindo-se a perspectiva dos estudos comparatistas, torna-se pertinente examinar de que modo ocorreram esses diálogos intertextuais presentes em duas obras que marcaram a origem da literatura infantil brasileira, para verificar como se efetuaram esses processos de integração e absorção dos elementos dos textos que lhes serviram de matrizes inspiradoras. Tal como nos palimpsestos, os indícios dessas transformações podem ser recuperados por uma perspectiva minuciosa de desmontagem das camadas que compõem essas obras, permitindo que sejam identificadas as alterações operadas e as motivações históricas e político-culturais que as presidiram. Como a autora, também nos afastamos de posições negativistas que veem “influências” sob a moldura de hierarquias valorativas de originalidade – imitação ou superioridade – inferioridade. Buscam-se, assim, caminhos multidisciplinares de ordem prática que permitam entender mais verticalmente esse dialogismo intertextual, analisando onde e como efetuaram-se as alterações e como se concretizaram as absorções.

A autora prossegue sua argumentação, defendendo a transformação dos caminhos metodológicos da literatura comparada que anteriormente estavam voltados para a pura descrição, propondo em substituição a análise dos processos dinâmicos da produção e recepção das obras. A esse respeito, a autora propõe:

Em vez de descrever e compreender, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, proporíamos hoje uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento; porque ela traz inscritas em si as marcas da sua gênese, dos diálogos, absorções e

³⁵ PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 94.

transformações que presidiram o seu nascimento; e porque a recepção está constantemente transformando a leitura desses processos³⁶.

É com base nesses pressupostos que entendemos o conceito bakhtiniano de “*compreensão responsiva*” utilizado neste estudo, buscando nas obras selecionadas as pistas indiciais de sua constituição incrustadas na materialidade delas e que necessitam ser rastreadas e desmontadas. Vê-las como palimpsestos requer, dessa forma, uma atitude hermenêutica de decifração que permita, pela análise dos detalhes, enxergar-se além do que está escrito.

Chega-se, assim, a uma possível aproximação com o “paradigma indiciário” proposto por Carlo Ginzburg em “*Mitos, Emblemas e Sinais*” (1989) que reúne ensaios escritos entre 1961 e 1986, propondo uma instigante discussão sobre um modelo epistemológico assentado no detalhe, naquilo que é aparentemente considerado residual, mas que na verdade torna-se produtivo em análises científicas ou estéticas. Com o autor concordamos, quando ele afirma que “*A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’*”³⁷.

O grande mérito da proposta de Ginzburg foi perceber um entre-lugar situado em uma zona fronteira que separa o conhecimento rígido das ciências naturais que operam quantitativamente por demonstração e verificação e um conhecimento qualitativo advindo das formas criativas como a arte, a literatura, a poesia e o mito. Entre essas duas perspectivas analíticas, o paradigma indiciário opera com o rastreamento de sinais, signos e indícios, ocultos nas miudezas materiais das obras, mas “[...] *assumidos como reveladores de fenômenos mais gerais como a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade*”³⁸.

Também Roger Chartier valida o entre-lugar desse paradigma alternativo

³⁶ PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 97, grifo nosso.

³⁷ GINZBURG, 2007, p. 143.

³⁸ Id. *ibid.*, p. 178.

[...] designado por Carlo Ginzburg como “conjectural” ou “evidencial”, porque baseia o conhecimento na coleta e interpretação de vestígios em vez de em um tratamento estatístico de dados; a definição de um conceito de objetividade que enuncia a diferença entre asserções admissíveis e inaceitáveis, mas reconhece que uma pluralidade de interpretações aceitáveis é legítima; ou mais recentemente, a reflexão sobre modelos teóricos e as operações cognitivas que permitem o estabelecimento de conhecimento generalizado com base em estudos de casos, micro-histórias ou estudos comparativos³⁹.

A leitura dos seis ensaios que compõem a obra de Ginzburg possibilita ao leitor não se deixar enredar nem pela avidez do racionalismo, nem pelo movediço terreno do irracionalismo. Esse posicionamento aparece, sobretudo, no ensaio “*Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*”, configurando-se como uma tentativa de delinear, em termos históricos e estéticos, um modo alternativo de fazer pesquisa, por meio de uma análise microscópica que recorre a diferentes procedimentos para a observação e análise dos objetos estudados, exigindo do pesquisador uma postura teórico-metodológica aberta, dialógica e interdisciplinar.

Dessa forma, entendendo a perspectiva indiciária como um caminho metodológico válido e produtivo para as análises que nos propusemos neste estudo (e talvez para a própria área da Literatura Comparada), guiaremos por esse prisma os movimentos interpretativos de nossas análises, em busca de vestígios reveladores da temporalidade histórica das obras selecionadas, a partir dos rastros deixados por seus escritores e editores, tanto no plano textual quanto na dimensão paratextual.

Mergulhar na materialidade textual e paratextual dessas obras, olhando-as como palimpsestos, implica enfrentar o desafio da percepção para a desmontagem dos detalhes que retratam as suas condições de produção, acreditando que cada um desses elementos poderá revelar-se como fonte de informação e entendimento de valores e de convenções sociais e literárias da época em que foram escritas.

Para que tal intento seja alcançado e nossa proposta metodológica validada, cumpre que se mobilize inicialmente um conjunto de conceitos úteis e de significativo potencial analítico e interpretativo organizados por Gérard Genette em “*Palimpsestos: A*

³⁹ CHARTIER, 2014, p. 56.

literatura de segunda mão” e “*Paratextos Editoriais*” (publicada originalmente com o título “*Seuils*”).

Na obra “*Palimpsestes*”, o crítico francês utiliza essa metáfora para propor as bases de uma teoria, definida por ele mesmo como inacabada e provisória, voltada para a análise do texto literário como portador de vários textos nele escondidos. Partindo das noções de “*dialogismo*” de Bakhtin e de “*intertextualidade*” de Kristeva, o autor apresenta o conceito mais abrangente de “*transtextualidade*” para reportar-se a “[...] *tudo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta*”⁴⁰. Genette elenca cinco formas de relações transtextuais em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade, todas elas sugestivas não só para a análise das adaptações de diferentes naturezas, como também para análises literárias que busquem rastrear a processualidade indiciária como ferramenta de pesquisa.

O primeiro tipo de transtextualidade elencado pelo autor é a “**intertextualidade**”, categoria que continuou sendo estudada e desenvolvida na França por Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Dominique Maingueneau entre outros. Essa categoria é definida como uma relação de copresença efetiva de um texto em um outro. Tais relações podem assumir a forma de citação, alusão ou plágio.

O segundo tipo – a “**paratextualidade**” – refere-se à relação entre o texto e os elementos que o cercam e o prolongam, “[...] *aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal aos seus leitores, e de maneira mais geral ao público*”⁴¹.

À descrição pormenorizada dessa categoria Genette dedica a obra “*Paratextos Editoriais*”, distinguindo duas classes de elementos paratextuais: o **peritexto** que é encontrado dentro do próprio livro (como título, nome do autor, epígrafe, índice, nome da coleção, capa, sobrecapa, ilustração, prefácio, notas etc.); e o **epitexto** que se situa fora do livro em si, podendo ser público (como entrevistas dos autores, debates, pôsteres, resenhas, notícias de jornal e outras publicações que produzem impacto sobre a obra) ou privado (correspondência, diário, que com o tempo podem passar a integrar a obra). Vê-se, assim, que o epitexto prolonga o livro sem a ele se misturar. O autor observa que as formas e os modos do paratexto sofrem contínuas modificações, dependendo das épocas,

⁴⁰ GENETTE, 2010, p. 11.

⁴¹ Id. *ibid.*, p. 9.

das culturas, dos gêneros, dos autores, das obras, ou das edições, sofrendo diversos graus de pressão.

Como se vê, a paratextualidade assume um formato claramente perceptível na configuração de uma obra e possui uma força discursiva criadora de regras, de compromissos, de expectativas, estabelecendo protocolos de leitura que condicionam previamente a compreensão do leitor. É a categoria que talvez mais significativamente possa se ajustar ao paradigma indiciário proposto por Ginzburg, por possibilitar que esses dispositivos aparentemente irrelevantes se organizem como se fossem diferentes fios que se articulam em uma trama na montagem de camadas sobrepostas tecidas por escritores e editores que deixam rastros e cujos vestígios, tal qual um palimpsesto, podem ser recuperados.

O terceiro tipo de relação transtextual proposto por Genette é a “**metatextualidade**” que ocorre quando é estabelecida uma relação dialógica crítica entre um texto e outro, quer quando o texto comentado é citado explicitamente, quer quando ele não é nomeado, mas apenas evocado silenciosamente. Essa categoria contempla, segundo o autor, as “[...] *adaptações de obras não identificadas*”.

A “**arquitextualidade**” – o quarto tipo de relação – refere-se à sistemática de classificação das obras em gêneros que são sugeridas ou não por seus títulos ou subtítulos. Na verdade, o crítico francês mostra que determinar o *status* genérico de um texto não é tarefa do escritor, mas sim do leitor, do público em geral, ou do crítico que podem aceitar ou não a classificação proposta por ele.

De todas as categorias propostas por Genette a quinta relação transtextual – a “**hipertextualidade**” – é a mais globalizante e a que melhor permite explicar a natureza das adaptações literárias como “palimpsestos”. Ela ocorre quando é estabelecida uma relação dialógica entre um texto, que o autor chama de “*hipertexto*”, com um texto anterior, entendido como seu “*hipotexto*” que é transformado, modificado, reinventado ou ampliado pelo primeiro. O crítico literário fala de um “*texto de segunda mão*”, quando por mecanismos de transformação um texto deve ao hipotexto que lhe serviu de fonte o seu resultado, por meio de operações de seleção, transculturação ou amplificação entre outros.

Todas essas relações “transtextuais” apontadas por Genette sugerem um modelo prático-analítico que justifica sua utilização associada à processualidade indiciária de Ginzburg em abordagens, como a nossa, que busquem, por exemplo, entender a origem da literatura infantil brasileira, que foi marcada por adaptações, cabendo assim a designação metafórica do palimpsesto. Confirmando essa posição, Genette assevera:

Essa duplicidade do objeto, na ordem das relações textuais, pode ser figurada pela velha imagem do palimpsesto, na qual vemos, sobre o mesmo pergaminho, um texto se sobrepor a outro que ele não dissimula completamente, mas deixa ver por transparência. Pastiche e paródia, como já se disse, “designam a literatura como palimpsesto:” é o que se deve entender mais genericamente de todo hipertexto, como já dizia Borges⁴² sobre a relação entre o texto e seus textos preliminares. O hipertexto nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem nesse adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura palimpsestuosa⁴³.

Quanto à essa taxonomia genettiana, vale ressaltar que distanciamo-nos da retórica moralista e das abordagens censórias que julgam que essas relações transtextuais, em especial a intertextualidade e a hipertextualidade podem originar uma “*literatura de segunda mão*”, sob o viés da vulgarização, do rebaixamento ou da subalternidade como ocorre, por exemplo, com as adaptações literárias ou cinematográficas.

Em conformidade com a abrangente teoria de Linda Hutcheon sobre adaptações, entendemos que elas possam ser analisadas como “[...] *processos de reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica*”⁴⁴, apresentando visíveis marcas dialógicas que podem ser recuperadas pelo rastreamento minucioso de indícios inscritos no hipotexto. Os movimentos que balizam essas relações transtextuais levam-nos a entender e a confirmar a própria vitalidade das artes de uma forma geral que não cessam de se

⁴² Genette remete o leitor ao conhecido conto de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor do Quixote” (1939) em que o personagem fictício Pierre Menard propõe-se a reescrever “Dom Quixote” da maneira idêntica que o fez Cervantes. Ao final do conto, entende-se o motivo da utilização dessa referência “*Refleti que é lícito ver no Quixote ‘final’ uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da ‘prévia’ escrita de nosso amigo*”. In: BORGES, 2001, p. 497.

⁴³ GENETTE, 2014, pp. 144-145.

⁴⁴ HUTCHEON, 2011, p. 47.

transmutar, promovendo como nos diz Leyla Perrone-Moisés, “[...] a transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do ‘*dejà-vu*’ em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo do novo”⁴⁵.

Nesse quadro de referências teóricas que fazem uso da metáfora do palimpsesto para sinalizar possíveis caminhos metodológicos, ocupam também um lugar de destaque as obras de Roger Chartier, em especial “*A mão do autor e a mente do editor*” de 2014, dedicada à história sócio-cultural do livro e da leitura. Por meio de um exame minucioso das camadas de sedimentos textuais reveladores dos “rastros” que o processo editorial deixa depositados sobre os textos, o autor explora também a constituição da noção de autoria, de acordo com as especificidades de cada momento histórico.

“*Escuchar a los muertos com los ojos*”⁴⁶ é o verso de Quevedo que serve de mote a Roger Chartier para introduzir a obra e também metaforizar a ideia de que os estudos das práticas de escrita, quer na elaboração de um livro no mundo antigo, quer na modernidade, precisam ser analisadas a partir das características das suas diferentes materialidades que as tornam possíveis de serem lidas. Assim, é preciso “*escutar*” as vozes que emergem das obras com os “*olhos*” atentos aos detalhes que transformam um texto em obra literária. Sob essa perspectiva, o autor confessa: “[...] meu objetivo será sempre ligar o estudo dos textos, quaisquer que sejam eles, com o estudo das formas que lhes conferem existência e um estudo das apropriações que as investem de significados”⁴⁷.

E mais adiante alerta que é preciso não cometer o erro de esquecer “[...] que a palavra escrita é transmitida aos seus leitores e ouvintes por objetos ou vozes, é a sua lógica material e prática que precisamos compreender”⁴⁸.

No capítulo – “*Paratextos e Preliminares*” – Chartier reconhece a utilidade das categorias da taxonomia proposta por Genette em “*Seuils*”, embora considere-a uma abordagem estruturalista, por expressar uma visão sincrônica dos dispositivos

⁴⁵ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99.

⁴⁶ Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645) foi um escritor e político do século de ouro da literatura espanhola e o verso “Escutar os mortos com os olhos”, que serve de metáfora para Chartier, foi utilizado na abertura de sua aula inaugural na cadeira de “Escrita e Cultura na Europa Moderna”, em 11 de outubro de 2007, no Collège de France.

⁴⁷ CHARTIER, 2014, p. 27.

⁴⁸ Idem.

paratextuais sem rastrear sua história. O próprio Genette justifica o propósito do seu livro, argumentando contra essas potenciais críticas:

Estamos lidando aqui com um estudo sincrônico, não diacrônico – uma tentativa de quadro geral, não uma história do paratexto. Este propósito não se inspirou em algum tipo de desdém pela dimensão histórica, porém uma vez mais no sentimento de que é conveniente definir os objetos antes de estudá-los a evolução⁴⁹.

Esse posicionamento é contestado por Chartier que vê o risco de que as características essenciais dos paratextos, que estão sempre sujeitas a condições técnicas e sociais específicas e direcionam a publicação e a apropriação das obras conforme a época em que aparecem, sejam excluídas. A esse respeito o autor interpela:

Será na verdade, tão seguro tomar o paratexto como uma categoria dotada de pertinência trans-histórica, e que as várias características e manifestações dos elementos que o compõem devem ser consideradas simples variações ou evoluções de uma realidade definida em sua universalidade⁵⁰.

Há de se concordar com Chartier quanto à dependência histórico-social dos paratextos e também quanto à ideia de que a simples classificação e descrição dos diferentes dispositivos paratextuais oferecem pouca ajuda para a compreensão da lógica que preside sua composição e articulação. Se a percepção, nesse contexto, ficar restrita apenas ao repertório de termos técnicos oferecidos por Genette, sua proposta perde intensidade enquanto ferramenta analítica. Por outro lado, se seu potencial interpretativo for explorado como um dos componentes necessários para a análise de obras literárias, principalmente se associado aos pressupostos do paradigma indiciário e aos condicionamentos conjecturais da época em que essas obras foram criadas, ele se torna um referencial importante para se chegar à historicidade básica de uma obra. Essa

⁴⁹ GENETTE, 2014, p. 19.

⁵⁰ Id. Ibid., p. 236.

historicidade é constituída pelo entrelaçamento do discurso presente no plano textual que essa obra veicula, pelo seu gênero e também pela materialidade condicionada dos paratextos que o circundam, permitindo a identificação de como a obra foi concebida, que relações entre autores e editores ela expressa e também determinando a maneira como ela pode ser lida.

Para concluir, vale ressaltar que Roger Chartier insiste, ao longo da obra, na importância de que os movimentos interpretativos sejam regulados pela recuperação da “*lógica múltipla*” que une o aparato textual aos dispositivos paratextuais das obras analisadas, colocando ênfase na coerência desse todo. No rastreamento desses indícios, o historiador francês ressalta que é mais importante analisar as relações dinâmicas que se articulam em um sistema do que simplesmente categorizá-los. Assim, evita-se o risco (criticado em Genette) de entendê-los como “*invariabilidades trans-históricas*”. É preciso movimentar-se, analiticamente, a partir da historicidade própria de cada texto para organizar o sistema que o caracteriza e para compreender as marcas que nele estão presentes e que sempre jogam com as convenções literárias, sociais e culturais de cada época.

Dessa forma, considerando-se como um dos objetivos desta investigação penetrar na historicidade textual e paratextual das obras selecionadas em busca da arqueologia dos seus autores e respaldando nossas análises nos pressupostos discutidos neste item, torna-se necessária uma reflexão sobre a noção de autoria que julgamos indissociável da noção de texto e de paratexto e que efetuiremos a seguir.

1.2. A noção de “*autoria*”: De Foucault a Maingueneau

O conjunto de questões levantadas neste estudo até aqui, mobilizadas pela busca por instrumentos teóricos e analíticos que deem conta de rastrear a arqueologia de dois autores presentes na formação da literatura infantil brasileira direcionam-nos a uma necessária reflexão sobre a noção de “*autoria*” que realizaremos por diferentes miradas.

Referência obrigatória para o trato desse tema é a famosa palestra de Michel Foucault sobre “O que é um autor?”, proferida em 1969, na *Société Française de Philosophie* em que essa categoria é debatida com Gandillac, Goldmann, Lacan, d’Omersson, Ullmo e Wahl. Nela, o filósofo francês propõe a distinção entre a posição

sócio-histórica do autor como indivíduo social (origem, condição econômica, trajetória no mundo social, reconhecimento na área literária) e o que é denominado por ele de “*função-autor*” e definida como “[...] *característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade*”⁵¹. Sendo indissociável da noção de texto, essa formulação designa explicitamente a figura que se encontra fora dele e o antecede. Para o autor, não se trata de buscar um criador individual de uma obra pela simples atribuição espontânea de um discurso a um indivíduo, mas de localizar a “*função-autor*” como resultante de operações complexas e específicas, que sofrem variações de acordo com as épocas e os tipos de discursos e constroem um certo “*ser de razão*” em um determinado campo de coerência conceitual ou teórica da obra. No entre-lugar que abriga o escritor real e o locutor fictício surge a “*função-autor*”, na cisão dessas duas instâncias, como um “*terceiro ego*” que associa a unidade e a coerência de uma obra (ou série de obras) à identidade de um sujeito construído. Assim, o autor como função do discurso está separado do escritor como individualidade singular.

Essa posição de Foucault encontra-se magistralmente metaforizada por Jorge Luís Borges no texto “*Borges e eu*”, publicado em 1960 em “*O fazedor*” que pela beleza que encerra merece ser reproduzido na íntegra:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas

⁵¹ FOUCAULT, 2001, p. 274.

querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página⁵².

É a “*pluralidade de egos*” que se oculta sob a noção de autor o grande tema que permeia esse texto. Claramente o leitor pode perceber que o conceito de “*função-autor*” aparece nele metaforizado, separando o autor enquanto sujeito concreto do autor como uma identidade construída que já carrega um nome consagrado e é aquele que aparece de fato para o mundo. O segundo parasitariamente explora as experiências do ser-no-mundo do primeiro. Essas experiências vividas pelo sujeito concreto são transformadas em matéria literária pelos “atributos de um autor”. Materializa-se, assim, a função-autor proposta por Foucault pelo reconhecimento de que a forma de sobreviver a essa “*dispersão de egos simultâneos*” é resignadamente aceitá-los e reuni-los no ato da escritura literária: “*Eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura*”⁵³, urdida na linguagem e na tradição literária.

Pode-se ver ilustrada, tanto na concepção de autor de Foucault quanto na beleza do texto de Borges, a “*lógica do terceiro incluído*”⁵⁴. Neles admite-se a interação entre os opostos na tessitura dialética do conceito de autor, movimentando o axioma da identidade (A é A), o da não-contradição (A não é não-A) e o do terceiro incluído (existe um termo T que é ao mesmo tempo A e não-A). Por essa perspectiva, é na interação entre o ser-no-mundo e o ser-no-discurso que a noção de autor deve ser interpretada. Isso conduz o pesquisador, em seu movimento analítico, a analisar uma obra “[...] *em sua estrutura, sua arquitetura, na sua forma intrínseca*”⁵⁵, levando em conta o jogo, nas relações internas, entre essas instâncias da autoria que garantem unidade e coerência à

⁵² BORGES, 1999, p. 206.

⁵³ Idem.

⁵⁴ A Física Quântica forneceu as bases para a formulação desse novo instrumento conceitual chamado por Nicolescu Basarab de “*Lógica do Terceiro Incluído*”, para dar conta das interações que são impossíveis de serem pensadas dicotomicamente, segundo a lógica clássica.

⁵⁵ FOUCAULT, 2001, p. 9.

obra e podem ter posições ocupadas por diferentes indivíduos (colaboradores e editores, por exemplo).

Dominique Maingueneau – linguista, professor e pesquisador na Universidade de Paris IV – também contribui com a discussão sobre autoralidade sob a perspectiva da Análise do Discurso. Segundo o pesquisador francês,

Para a análise do discurso, que para além da oposição texto/contexto, se esforça em pensar a imbricação recíproca de textos e lugares sociais, a autoralidade deveria ser uma questão central. Categoria híbrida, que implica ao mesmo tempo o texto e o mundo do qual esse texto participa, o autor é uma instância que enuncia (atribui-se-lhe um ethos e a responsabilidade de alguns gêneros de textos, em particular os prefácios), mas também certo estatuto social, historicamente variável⁵⁶.

Novamente a lógica do terceiro incluído se torna visível no “*hibridismo*” que essa categoria sustenta. Apontando para essa direção, Maingueneau distingue três dimensões na noção de autor:

A primeira e mais evidente dimensão é a do AUTOR – RESPONSÁVEL, que se refere à instância dotada de um estatuto histórico e de um estado civil variável que responde pelo texto, não se relacionando a uma categoria especificamente restrita ao âmbito literário, uma vez que “*ser autor de um texto*” é válido para qualquer tipo de texto (ser autor de uma reportagem, de uma correspondência, de um sermão, de uma pintura, de uma peça musical, de um panfleto etc). A esse respeito explica o pesquisador:

[...] o “garante”⁵⁷ opera na fronteira: não é o enunciador do texto nem um indivíduo de carne e osso, mas uma instância híbrida que frustra essa distinção. Em teoria literária, a questão do “garante” tem sido objeto de vários trabalhos, em particular acerca do paratexto (título, prefácio, nome do autor...) ⁵⁸.

⁵⁶ MAINGUENEAU, 2010, p. 26, grifos nossos.

⁵⁷ O “garante” refere-se ao autor-responsável e aparece em outras obras do autor traduzido como “fiador”, “abonador”, “avalista” ou “garantidor” para intensificar a ideia da sua responsabilidade.

⁵⁸ Id. *ibid.*, p. 141.

A segunda dimensão proposta é a do AUTOR – ATOR, também explorada por Foucault e poetizada por Borges, para referir-se àquele que organiza sua existência, sua trajetória e sua carreira em torno da atividade de produção de textos. Trata-se de um papel que varia de acordo com o tempo-espço de onde emerge essa representação e das posições sociais dos envolvidos. Essa dimensão “[...] designa um ator da cena literária, referindo-se a um estatuto socialmente identificado a que se agregam representações estereotipadas historicamente variáveis. O autor entra em redes, tem relações com editores etc”⁵⁹.

Trata-se de uma importante dimensão a ser rastreada para que se delimite a natureza da representação que os autores das obras selecionadas neste estudo detinham à época: Escritores? Poetas? Homens de letras? Intelectuais? Jornalistas? Produtores de livros voltados às crianças? Essas híbridas performances que dão origem às suas “imagens de autores” serão discutidas detalhadamente nas análises efetuadas adiante.

A terceira dimensão é denominada como a do AUCTOR, enquanto correlato de uma obra. “*Sua função não consiste em responder por um texto singular, mas por um agrupamento de textos referidos a uma entidade identificável*”⁶⁰ que adquiriu notoriedade e pode ser associada a um “opus” e não a um contingente de textos dispersos. Para que se atinja essa categoria é necessário que terceiros o vejam e falem dele como tal, conferindo-lhe uma “*imagem de autor*”.

A análise dessa categoria pressupõe a existência de um “*ser de razão*” – nas palavras de Foucault – ou de um “*focalizador*” – como propõe Maingueneau – que se expõe como uma consciência reveladora de experiências, de pensamentos e das determinações históricas da sua época, em um contexto que é apoiado por mediadores que criam e fazem nascer esses “*auctores*” pela publicação de suas obras modificando, por vezes, as imagens previamente construídas por eles.

Essa distinção entre as três dimensões que abrigam a noção de autor proposta por Maingueneau constitui uma relevante perspectiva para que se chegue à percepção da relação espiralada entre “auctores” e editores e as implicações disso para a construção da sua imagem.

⁵⁹ MAINGUENEAU, 2010, p. 142.

⁶⁰ Idem.

Para compreender essa proposta atual de Maingueneau, que permite distinguir a imagem **de autor** da imagem **do autor**, torna-se necessário retroceder no tempo e recuperar o que é proposto por ele, anos antes em “*Discurso literário*”⁶¹. Nessa obra, ele diferencia três instâncias: a “**pessoa**” (externa à criação literária); o “**escritor**” (o ator na esfera literária) e o “**inscritor**” (instância que tanto enuncia o texto como desempenha o papel de “*ministro da instituição literária*”). Sobre a dinâmica entre elas, o autor afirma:

Essas três instâncias não são apresentadas em sequência, seja em termos de cronologia ou de camadas: elas se atravessam mutuamente numa paradoxal estrutura de nó borreano⁶². Não há de início a “pessoa” passível de uma biografia, depois o “escritor”, que age no espaço literário e então o “inscritor”, correlato de uma enunciação: nenhum dos três é fundamento ou pivô⁶³.

Por essa nova compreensão, ele recategoriza a instância do “*inscritor*” atribuindo-lhe um duplo papel:

O inscritor subsumiria assim duas funções de níveis distintos: a de enunciador, isto é, suporte da enunciação e a de *agenciador* do texto (que se manifesta em particular através do seu recorte, de sua apresentação). O “garante” tem uma ligação privilegiada com o peritexto: o prefácio, o título, a epígrafe etc. Por outro lado, um prefácio em geral não é assinado nem pelo enunciador nem pelo escritor, mas pelo “autor”, aquele que o assume perante a sociedade. Com efeito o prefácio é um gênero que gere a introdução do texto no mundo⁶⁴.

Há de se questionar, entretanto, a suficiência dessa afirmação no que se refere à responsabilidade da instância prefacial. Levando-se em conta a proposta de Genette em “*Paratextos Editoriais*”, os prefácios respondem a necessidades de circunstâncias que

⁶¹ MAINGUENEAU, 2004.

⁶² Em nota, a tradutora Adail Sobral esclarece que “*nó borreano*” refere-se a uma estrutura que se apresenta como três círculos de cordão atados entre si de tal maneira que cortado um deles desfaz-se a ligação com os outros dois.

⁶³ MAINGUENEAU, 2010, p. 143.

⁶⁴ Idem.

mudam de edição para edição e nem sempre são autorais, podendo ser atribuídos a outros, os editores, por exemplo. Nas palavras do crítico literário francês:

O autor suposto de um prefácio pode ser o autor (real ou pretenso, donde certas trapagens em perspectiva) do texto: chamaremos essa situação muito comum de prefácio autoral ou autógrafo; pode ser uma das personagens da ação, quando existem ação e personagens: prefácio de ator; pode ser uma outra (terceira) pessoa: prefácio alógrafo. Mas falei há pouco de prefaciadores “reais ou outros”, e agora devo honrar essa frase. Um prefácio pode ser atribuído a uma pessoa real ou fictícia; se a atribuição a uma pessoa real for confirmada por outra, e se possível por todos os outros indícios paratextuais, chamar-se-á autêntico; se for invalidada por algum indício da mesma ordem, apócrifo; se a pessoa investida dessa atribuição for fictícia, essa atribuição, e portanto esse prefácio, chamar-se-á fictício⁶⁵.

Feita essa ressalva, voltemos a nossa questão central: como a imagem de autor é construída? Essa perspectiva poderá potencialmente nos oferecer elementos que favoreçam a percepção de como a imagem dos autores selecionados neste estudo foram constituídas na origem da literatura infantil?

Dominique Maingueneau, como vimos, trata desse tema, mostrando que para tornar-se “*auctor*” é preciso ser reconhecido e instituído como tal por terceiros (editores, leitores, críticos etc.) que lhe atribuam uma “*imagem de autor*”. Isso ocorre por meio de julgamentos, avaliações, apreciações ou outros tipos de enunciados sobre ele e sua obra. Para o linguista francês, “*A partir do momento em que uma decisão editorial institui um auctor, é elaborada uma imagem de autor*”⁶⁶. Essa imagem é estruturada pela “[...] *confluência de seus gestos e de suas palavras, de um lado, e das palavras dos diversos públicos que, a títulos diferentes e em função de seus interesses, contribuem para moldá-la*”⁶⁷. Claro está que essa construção atende às exigências do tempo-espaço em que a imagem de autor é erigida, pois

⁶⁵ GENETTE, 2009, pp. 159-160, (grifos nossos).

⁶⁶ MAINGUENEAU, 2010, p. 144.

⁶⁷ Idem.

Querendo ou não, o autor constrói uma apresentação de si através de seus comportamentos verbais ou não verbais, que mostram o que é ser escritor, de acordo com representações coletivas, modelos estereotipados que circulam numa época e num local determinados. Mas o autor produz inevitavelmente esses sinais ao levar em conta a imagem de sua pessoa e de sua obra elaborada por terceiros mediante discursos. Podem-se a priori distinguir mais precisamente duas zonas principais da produção de sinais que contribuem para dar forma à imagem de autor: uma zona em torno do texto; e uma zona em torno do ator, cujo comportamento se baseia em a atua sobre as representações coletivas do que é a atividade de escritor⁶⁸.

É interessante registrar que por essa assertiva Maingueneau sugere ser possível rastrear e recuperar “*indícios*” que se encontram diluídos nos textos e nos paratextos que gravitam em torno deles, para a identificação dos “*sinais*” que contribuem para dar forma à imagem de autor em determinada época ou local, o que corrobora a ideia de que se utilize o “*paradigma indiciário*” de Ginzburg não só para a identificação dos atributos dessa imagem, como também para a imagem dos autores por nós selecionados.

Como é possível observar, tanto os “*indícios*” presentes no texto quanto os que se localizam nos paratextos contribuem para a constituição da “*imagem de autor*”. Esses dispositivos compõem a representação de um “*ethos*” que pode, segundo Maingueneau ser analisado por três perspectivas distintas: o “*ethos proveniente da enunciação*” do texto propriamente dito. Trata-se do “*autor implicado*”⁶⁹ que por sua forma de escrever pode ser percebido pelo leitor como alguém imaginativo, que escreve para crianças, que utiliza termos simples etc.; o “*ethos discursivo*” percebido pelos paratextos (título, epígrafe, prefácio...); e o “*ethos editorial*” deduzido pelo leitor pela importância das casas editoriais, pelo nome da coleção da qual a obra faz parte, pela capa, pelo formato da edição, pela qualidade do papel etc.

Julgamos que descartar esses aspectos na análise de obras literárias implica assumir o risco de se efetuar uma abordagem redutora. Entende-se, assim, que para chegar-se aos atributos que caracterizam os autores aqui selecionados, identificando os

⁶⁸ MAINGUENEAU, 2010, p. 147, grifos nossos.

⁶⁹ Id. *ibid.*, p. 142.

diferentes estratos que configuram os seus “*ethe*”, o movimento interpretativo não pode negligenciar nenhum deles, que são materializados por meio de “*indícios*” presentes nos textos, nos paratextos e nos demais elementos que envolvem a publicação. Esses recursos interagem em zonas fronteiriças, em um jogo instável que se encontra em permanente estado de reelaboração, em função dos diferentes tempos, espaços e gêneros literários.

Como se viu refletir sobre a noção de “*autoralidade*” implica a necessidade de levar-se em conta todos esses aspectos, que podem ser rastreados pelo viés filosófico de Foucault, pelo tratamento estruturalista de Genette, pela abordagem ligada à Análise de Discurso de Maingueneau ou, ainda, pela exploração da área da sociologia do livro e da leitura proposta por Chartier.

Em todas as perspectivas aqui tratadas, destacam-se, implícita ou explicitamente, a importância de um movimento interpretativo que considere a noção de “*autoralidade*” associada não apenas às questões que tratem da criação textual propriamente dita, mas também àquelas que se referem à materialidade dos dispositivos paratextuais que compõem uma obra, propondo diferentes protocolos de leitura. Defendendo a necessidade do cruzamento desses ângulos analíticos, Chartier apresenta a distinção que faz entre os procedimentos de colocação em texto (“*mise en texte*”) e os procedimentos de colocação em livro (“*mise en livre*”):

Os procedimentos de colocar em texto são constituídos pelo conjunto de procedimentos retóricos, dos comandos que são dados ao leitor, dos meios pelos quais o texto é construído, dos elementos que devem conduzir à convicção ou ao prazer. Existe, de outra parte, os procedimentos de colocar em livro, que podem apropriar-se diferentemente do mesmo texto. Eles variam historicamente e também em função de projetos editoriais que visam usos ou leituras diferentes. Portanto, sobre um mesmo texto, que tem suas próprias regras de ser como texto, os procedimentos de ser em livro podem variar de maneira extremamente forte. A pergunta histórica deve atuar justamente sobre esses dois registros. Um remete para o lado da análise e pragmática dos textos, da análise das formas retóricas, do estudo literário. O outro remete para um saber mais técnico, o da história do livro, da bibliografia material, da história

da tipografia. Creio que de seu cruzamento poderá nascer uma reinterrogação do objeto – livro em função dos problemas que hoje colocamos⁷⁰.

Para concluir, vale ressaltar que nossa busca pela reconstituição da arqueologia das obras de autores que habitam o passado e marcaram presença no limiar da literatura infantil brasileira será pautada nos pressupostos discutidos até aqui. Acreditamos na processualidade indiciária como caminho possível para “escavar” potenciais sentidos ocultos nessas obras pelas rugas do tempo. A observação e a análise minuciosa dos textos e dos dispositivos paratextuais presentes nas obras podem possibilitar uma descrição organizada das estruturas que as compõem, bem como auxiliar na identificação de características e tendências de seus autores, nas relações que eram mantidas com seus editores e com o próprio mercado editorial que estava sendo criado, sem perder de vista que esses escritores nem sempre escreviam o que preferiam, mas o que lhes parecia que esperavam deles.

Esse é o nosso propósito, utilizando as palavras de Roger Chartier – “*Escutar os mortos com os olhos*”.

⁷⁰ CHARTIER, 2009, pp. 251-252.

CAPÍTULO II – O PROJETO DE LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA NO ENTRE-SÉCULOS XIX – XX

2.1. O prelúdio da Literatura Infantil brasileira no entre-séculos: as relações espiraladas entre ideologia, mercado editorial e gênero

2.1.1. Figueiredo Pimentel e Pedro Quaresma

Na origem da literatura infantil e juvenil brasileira, a parceria entre o editor e livreiro Pedro da Silva Quaresma e o polêmico escritor⁷¹ Alberto Figueiredo Pimentel inaugura novos tempos para essa área ainda incipiente na transição do século XIX para o XX, tanto do ponto de vista editorial, quanto da perspectiva autoral. As coleções criadas por eles não traziam o selo de aprovação do Conselho Superior de Instrução Pública que validava os livros de leitura com destinação à aprendizagem escolar e, por essa razão, ampliavam-se as suas áreas de circulação; atribuía-se maior autonomia aos editores e escritores e também se enriquecia o repertório dos pequenos leitores com novas significações culturais, por meio de traduções e adaptações de contos europeus que eram “abrasileirados”. Estava sendo criada uma nova área de atuação para escritores e editores.

Na esteira dessas reflexões que denunciam as relações imbricadas entre Pedro da Silva Quaresma, Alberto Figueiredo Pimentel, o mercado editorial e a sociedade da época, fica-nos a dúvida sobre a quem caberia o mérito do prelúdio da literatura infantil brasileira: Às intervenções e estratégias arrojadas do livreiro-editor? À fama pré-construída de Figueiredo Pimentel? Às condições econômico-estruturais do mercado editorial da época que demandava publicações infantis nacionais? À realidade da instituição escolar da época? Talvez essa autoralidade deva ser compartilhada entre editores e escritores e vários outros aspectos considerados.

Para essa direção aponta Peter Hunt, defendendo que a produção de livros para criança sempre esteve ligada “[...] à ideologia, ao mercado, à tradição e ao gênero e que

⁷¹ Importante ressaltar que antes de se firmar como um dos pioneiros na literatura infantil brasileira, Figueiredo Pimentel já assumia o status de “auctor”, graças ao êxito editorial que obteve com a publicação de “O aborto” (1893) um romance naturalista considerado à época uma obra pornográfica que lhe deu notoriedade.

esse processo é circular: o autor produz o texto que produz os leitores que produzem a resposta que produz o autor ‘ad infinitum’”⁷².

Nesse percurso circular, o ensaísta britânico atribui à editora o papel principal e aloca o escritor em uma ponta do sistema e a criança em outra. Embora reconheça a importância das forças políticas, culturais, educacionais e econômicas nesse processo, o autor não trata delas, restringindo-se a defender que um dos grupos menos influentes dessa cadeia é representado pelos autores.

Discordando do autor, entendemos que essa relação nada tem de circular e possa ser melhor representada metaforicamente pela imagem da espiral que nos oferece Osman Lins

A espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que os seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se. Seu princípio é seu fim e, além disto, quer como figura que imaginariamente avança para os centros, quer como figura que deles se distancia, é sempre uma espiral⁷³.

Assim, o que foi publicado, divulgado e consumido no entre-séculos que deu origem às coletâneas criadas por Pedro Quaresma e Figueiredo Pimentel, marcando o limiar da literatura infantil brasileira foi resultante de um trabalho coletivo e dependeu de uma gama de profissionais que tiveram suas vozes e ações moduladas em diferentes dimensões por aquilo que entendiam ser a criança brasileira e pelas coerções do grupo que representavam nessa rede espiralada de relações.

Essa cadeia produtiva de livros voltada para a criança sofreu intervenções cruzadas em diferentes dimensões, a saber: a **institucional** representada pelos agentes das políticas públicas da época (culturais e educacionais) que orientavam o que deveria ser considerada “boa” ou “má” leitura⁷⁴ para crianças e organizavam a instituição escolar; a **conjuntural**, considerando-se que em 1890, o Rio de Janeiro contava com meio milhão

⁷² HUNT, 2010, p.221

⁷³ LINS, 2005, p.57. Imagem essa que pode ser relacionada a do “*nó borreano*” utilizado por Dominique Maingueneau.

⁷⁴Para entender a classificação do que era considerada boa ou má leitura vide “*Alma, educação feminina*”, de Coelho Neto, publicado por Jacinto Ribeiro dos Santos em 1911.

de habitantes, seis livrarias, oito teatros e uma taxa de analfabetismo em torno de 50% - a mais baixa do país – fazendo com que editores e escritores previssem a possibilidade de atingir um grande número de leitores potenciais⁷⁵; a dimensão **comercial** que envolvia as pressões de mercado sofridas pelo editor-livreiro Pedro Quaresma, determinando suas estratégias de edição, difusão e comercialização de livros populares, associadas às pressões sobre o escritor Figueiredo Pimentel para atuar em um novo nicho do mercado editorial, do ilustrador da obra Julião Machado, dos divulgadores das obras e dos profissionais das tipografias; e finalmente, a dimensão **educativa**, representada pelos mediadores de leitura como professores, pais, avós e mais especificamente da mediação de uma

[...] função Mamãe, função essa de controle, restrição e censura pedagógica. A voz das mulheres era suporte tão sólido na transmissão dos textos literários quanto os objetos impressos, indicando que o aprendizado e a compreensão das letras não era apanágio da instituição escolar⁷⁶.

Considerando-se que esses tempos-espacos não se confundem, mas se sobrepõem, funcionando em uma continuidade indefinida, entende-se que cada ação em um ponto dessa cadeia refletiu-se na espiral inteira, considerando-se que o capital de referências culturais e seus valores foram construídos por essas diferentes instâncias de poder e por todos os atores sociais que estiveram envolvidos nesse processo. As confluências e conflitos que cercaram de ponta a ponta esse processo retroalimentaram-se e tiveram influência decisiva no produto final das coletâneas oriundas da parceria Quaresma x Pimentel.

Nessa rede de relações em espiral, sem a intenção de obscurecer a importância de Figueiredo Pimentel como um dos inauguradores da literatura infantil brasileira, é necessário inseri-lo em um cenário que não possui centros fixos e como bem ressalta Andrea Leão

⁷⁵ MENDES, 2015, p.9

⁷⁶ LEÃO, 2011, p.129

A preocupação com a definição do gênero relacionado às classes de idade foi, antes de tudo, tarefa dos livreiros-editores. Eram eles que classificavam e distribuíam os textos, contratavam tradutores ou simplesmente orientavam a recolha das narrativas populares, organizando-as em coleções ou bibliotecas⁷⁷.

É nesse contexto que Pedro da Silva Quaresma, no afã de abrigar e popularizar as edições voltadas para crianças, ouviu os conselhos de José de Matos, seu gerente e “*fiel escudeiro*” e convidou o polêmico Figueiredo Pimentel para escrever as coletâneas infantis. A emblemática e importante figura de José de Matos, intermediário da parceria Quaresma x Pimentel, é descrito por Luís Edmundo de forma bem humorada:

José é uma edição popular do Quaresma, encadernada em brim pardo, alto, cheio de corpo, ativo, simpático, ainda com a sua dicção lusitana muito pronunciada [...]. Apenas, fala demais, o José. Se fala! [...] sempre em luta comercial e política com os livreiros lusitanos, que lhe fazem uma guerra de morte.⁷⁸

Assim, tal qual a figura mitológica do deus Jano, representada por uma face dupla, uma olhando para frente e outra para trás, Figueiredo Pimentel assume um novo “*ethos*” e passa a transitar também pelo universo infantil, tentando afastar-se da antiga face de escritor imoral que ganhara com a publicação de “*O Aborto*” (1893) e o “*Canalha*” (1895). Nada melhor para apagar sua imagem anterior tão deteriorada do que mudar o foco e assumir a linguagem de um inocente contador de histórias para crianças, para mudar sua “imagem de autor” e “[...] *poder ser autorizado a entrar pela porta da frente nas casas das famílias de bem*”. É imersa nessa cadeia produtiva em espiral que surge em 1896 “*Historias da avosinha*”, o terceiro volume da Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma: uma coletânea de adaptações de cândidos contos infantis europeus e contos populares, escritos em português do Brasil que foi encomendada por Pedro Quaresma para compor uma Biblioteca Infantil.

⁷⁷ LEÃO, 2007, p.16.

⁷⁸ EDMUNDO, 1938, p. 451

Por essa decisão editorial, confirmava-se o status de “*auctor*” que Figueiredo Pimentel já sustentava à época. Seria necessário, entretanto, que fosse alterada a sua “*imagem de autor*”, pois iria passar a atender a um outro público consumidor. Tratava-se do mesmo escritor que anos antes da publicação de “*Historias da avosinha*” escandalizava a sociedade da época com a publicação irreverente e transgressora de “*O Aborto*”, cujo enredo escandaloso descrevia pormenorizadamente a vida sexual da personagem central Maricota que engravidava e morria ao final ao tentar fazer um aborto com a ajuda do primo, que era farmacêutico e pai da criança, desafiando todas as convenções morais da época. Sua imagem já estava marcada negativamente com tal intensidade que o jornalista, escritor, diplomata e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras – Carlos Magalhães de Azeredo – na edição de 03 de julho de 1893 do jornal “*Gazeta de Notícias*”⁷⁹ sugere sarcasticamente que fosse erigida em homenagem ao escritor uma estátua na Rua Sete de Setembro, conhecido local em que, à época, concentravam-se os prostíbulos do Rio de Janeiro como a imagem abaixo atesta:

Legenda: Último parágrafo da Seção “*Homens e Livros*”, sobre a obra “*O aborto*”, escrito por Carlos Magalhães de Azeredo.

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 03/07/1893, p.1.

⁷⁹ Jornal “*Gazeta de Notícias*”, da Segunda-feira, 03 de julho de 1893, Rio de Janeiro. Seção “*Homens e livros*”, criticando o livro “*O Aborto*” de Figueiredo Pimentel. Artigo assinado por Carlos Magalhães de Azeredo, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível para acesso em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1893_00183.pdf. Data de acesso: 05/03/2017.

Esse “*ethos*” associado à imoralidade que o colocava como “auctor naturalista de romances para homens” foi alterado pela decisão de Quaresma de convidá-lo para uma incursão no universo infantil, área que estava sendo gestada por ele e por outros editores no Brasil da década de 1890. A partir de 1897, gradativamente Figueiredo Pimentel vai se distanciando dessa representação inicial, provavelmente por perceber que essa “*imagem de autor*” não era compatível com alguém ainda em início de carreira e com vinte e oito anos de idade.

Essas relações perceptíveis que marcam o limiar da literatura infantil brasileira e são estabelecidas entre escritores, editores, o mercado editorial que estava sendo criado e o contexto político-cultural da época não cabem na estreiteza das bipolaridades de causa e efeito ou nas visões dualistas das confrontações. Os fatores e agentes co-determinantes que tecem os fios dessas relações são múltiplos, variados e simultâneos. Não nos interessa, nesta investigação, inventariar os protagonismos que justifiquem a origem da literatura infantil por uma argumentação linear.

Daí nossa opção por mais uma metáfora – a da espiral – para representar essa relação entre escritores como “*auctores*”, atores, autores e seus editores que se materializa por uma conexão sem centros fixos, por uma continuidade indefinida que torna contíguos o próximo e o distante; o interior e o exterior; o sujeito e o objeto. Interessante ressaltar que os conceitos que subjazem às metáforas são, por vezes, mais ricos e produtivos do que eles próprios.

Sob essa perspectiva, entende-se que essas diferentes instâncias inter-relacionam-se em redes que envolvem as políticas públicas da época em que as obras foram geradas, a situação do incipiente mercado editorial, a “*função-autor*” que determinava as diferentes “*imagens do autor*” que eram criadas e os mediadores de leitura. Aspectos esses que são envolvidos por uma lógica transversal que se retroalimenta em espaços institucionais, comerciais e educativos.

Esse recurso simbólico da espiral permite que se vá além da perspectiva desgastada que entende essas relações por meio de antagonismos ou dicotomias. Preferimos associá-la ao “*anel de Moëbius*”⁸⁰, para justificar a complexidade dessas

⁸⁰ Ferdinand Moëbius (1790-1868) matemático e astrônomo que mostrou que um raciocínio linear pode levar a enganos, pois não dá conta, por exemplo, de explicar as dobras resultantes da passagem do interior para o exterior e vice-versa.

relações estabelecidas em espiral que, na primeira república, inauguravam um estilo editorial, delinearam um perfil de autoralidade para essas obras, criaram uma comunidade de leitores e, principalmente, instituíram um mercado nacional para o livro infantil no Brasil.

É com base nessas relações imbricadas que envolvem cada ponto dessa espiral, vista por Peter Hunt “[...] *como uma complexa dança interativa*”⁸¹, que uma rede de influências são mobilizadas, levando editoras a influenciarem os escritores, que influenciam o mercado, que influencia os consumidores e assim por diante.

Sob outra perspectiva, tratando da relação que une a informação à comunicação, Jean Baudrillard também faz uso dessa metáfora, propondo uma caracterização esclarecedora do “*efeito de Moëbius*” que se adequa também à discussão que efetuamos aqui. A esse respeito avalia o sociólogo francês:

Não há topologia mais bela que a de Moëbius para designar essa contiguidade do próximo e do distante, do interior e do exterior, do objeto e do sujeito na mesma espiral, na qual se entrelaçam também a tela de nossos computadores e a tela mental de nosso próprio cérebro. É de acordo com esse mesmo modelo que a informação e a comunicação voltam sempre a si mesmas numa circunvolução incestuosa, numa indistinção superficial do sujeito e do objeto, do interior e do exterior, da pergunta e da resposta, do acontecimento e da imagem etc – que só se pode resolver em anel, simulando a figura matemática do infinito⁸².

Assim, sob a inspiração dessa metáfora e adequando-a a nosso contexto, entendemos que se cada ator social na cadeia produtiva dos livros infantis eram singulares, as responsabilidades sobre o produto criado foram plurais e eram distribuídas entre todos os envolvidos nessa produção: editores, responsáveis pelas políticas educativas da época, escritores (com seus desdobramentos em *autores-reponsáveis*, *atores*, ou *auctores*), ilustradores, os críticos que escreveram sobre as obras em jornais e revistas e os agentes mediadores das prescrições de leitura (mães, avós, professores...). Cada ação individual, com seu feixe de intenções, por menor que fosse, incidindo sobre

⁸¹ HUNT, 2010, p. 226.

⁸² BAUDRILLARD, 1995, p. 63.

um ponto dessa espiral poderia provocar mudanças em toda essa complexa rede. Esses tempos-espacos institucionais, comerciais e educativos interpenetram-se, retroalimentando-se em sucessivas idas e vindas.

A exemplo do “*efeito de Moëbius*”, esse sistema apresenta dobras invisíveis, ou seja, enovelamentos ideológicos de todas essas instâncias, que podem ser recuperados indiciariamente por meio de sinais particulares, por detalhes que se encontram presentes tanto nos textos quanto no aparato paratextual que cercavam e prolongavam as obras, materializados quer por elementos do **peritexto** (títulos, prefácios, ilustrações etc), quer por elementos do **epitexto** (entrevistas, artigos em jornais ou revistas, correspondências etc.).

Assim sendo, um simples contato inicial com as edições originais tanto de “*Historias da avosinha*” quanto de “*Atravez do Brazil*” torna possível identificarem-se nessas obras os entrelaçamentos de todas essas instâncias. Seus editores – Pedro Quaresma e Francisco Alves – aliados aos escritores – sabiam como ninguém aproveitar o espaço paratextual para produzir sentidos para o consumo e para a utilização dos livros que produziram para o mercado, ajudando a formar o gosto dos leitores. Em especial Pedro Quaresma soube harmonizar com eficácia suas habilidades técnico-comerciais com investimentos estéticos, caprichando nos efeitos decorativos de suas obras, que apresentavam capas chamativas, coloridas e litografadas; vinhetas, gravuras e ilustrações de Julião Machado; prefácios que eram verdadeiros catálogos de propaganda de outras publicações etc. Assim, o movimento de popularização dos livros destinados à criança que empreendeu logrou êxito com o auxílio das fórmulas paratextuais que foram utilizadas para tal fim.

2.1.2. Olavo Bilac, Manoel Bomfim e Francisco Alves

A lógica transversal que perpassa a relação espiralada entre escritores, editores e o mercado editorial de livros voltados a crianças que estava sendo consolidada no entre-séculos pode ser observada também nas atividades do livreiro-editor Francisco Alves. De acordo com Aníbal Bragança, sua atuação foi fundamental para a instalação da “*função-autor*” no Brasil, tornando-o um paradigma da categoria dos editores na história do país. A missão nacionalista de Francisco Alves, metaforizada em sua tese de doutorado como

“*Eros Pedagógico*”⁸³, faz alusão ao monopólio do livro didático brasileiro que o editor conservava desde 1890. Além das edições escolares publicou também edições literárias de grandes autores como Olavo Bilac, Raul Pompéia e Euclides da Cunha, arriscando-se ainda a escrever seus próprios livros didáticos. Ocultava-se sob os pseudônimos de Guilherme do Prado e F. d’Oliveira entre outros o que manteve desconhecido esse lado das atividades que desenvolveu.

O memorialista Luiz Edmundo descreve-o com tintas fortes como um português “[...] *pequeno, magro, míope e muitíssimo desbocado*”⁸⁴ – um verdadeiro “*casca grossa*”.

Outras qualidades, entretanto, são apontadas para Francisco Alves, por Lawrence Hallewell⁸⁵ que registra com precisão de dados sua trajetória e a história da editora. Entre esses atributos encontram-se o de pagar muito bem aos escritores pelos originais dos livros de leitura que publicava e as frequentes doações de livros a escolas o que já sinaliza a vocação da editora para a educação. Para o autor, essa vocação já estava sinalizada desde o aparecimento da editora em 1854. Denominada originariamente “*Livraria Clássica*”, a editora pertencia ao seu tio Nicolau Antônio Alves, com quem Alves foi trabalhar e desde sua origem já era especializada em “*livros colegiaes e acadêmicos*”. Alves manteve e intensificou esse legado já presente na sua fundação. A esse respeito Hallewell pondera:

Francisco não só manteve a linha de trabalho do tio, como ampliou-a com a inclusão de material para a escola primária e o desenvolvimento da parte editorial. Os livros didáticos constituem uma linha de vendas segura e permanente, além de proporcionar ao editor nacional uma vantagem sobre os competidores estrangeiros cujos produtos jamais podem adaptar-se tão bem às condições ou aos currículos locais⁸⁶.

⁸³ BRAGANÇA, 2001.

⁸⁴ EDMUNDO, 1938, p. 461.

⁸⁵ HALLEWELL, 2012.

⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 313.

Como se pode observar era uma questão de aproveitar a oportunidade e assumir a condução do “*bonde da história*”. À época da Primeira República, o tamanho do mercado escolar começava a ser ampliado. Os progressos nos métodos educacionais forçavam as editoras a elaborarem novos produtos que acompanhassem as inovações. Além disso, o ensino primário e a formação de professores era responsabilidade de cada estado, muitos dos quais não possuíam recursos para cumprir tal finalidade com eficácia. Esse espaço lacunar é prontamente ocupado pelas editoras voltadas para a área escolar. A relação dos editores com as diferentes instâncias do poder instituído também contribuía para a consolidação desse filão do mercado, justificando, em especial, o êxito das publicações escolares de Francisco Alves. Essa relação imbricada com o poder é desvelada por Hallelwell que registra:

Teófilo das Neves Leão, que se tornou Secretário da Educação na gestão de Prudente de Moraes, era amigo pessoal de Francisco Alves. De fato, conforme afirma Edmundo Moniz, Leão foi “até o fim da vida [...] seu leitor, seu conselheiro secreto e, à semelhança do que fazem os grandes editores de todo o mundo, só editava o que o leitor aprovava. Ora, como Teófilo das Neves Leão era, em seu tempo, a maior autoridade em matéria de ensino, daí o sucesso dos livros didáticos editados por Alves!”. Foi talvez por sugestão de Leão que Alves decidiu abrir sua primeira filial em São Paulo, em 23 de abril de 1984. Seja como for, seu filho, Manuel Pacheco Leão, tornou-se logo depois encarregado da sucursal e, em 1902, por acordo estabelecido, adquiria parte das quotas da sociedade por setenta contos de réis⁸⁷.

Perfilavam-se, ainda, entre o rol de amigos importantes de Alves nomes consagrados como Silvo Romero, João Ribeiro, Júlia Lopes de Almeida, José Veríssimo, Coelho Neto, Manoel Bomfim e Olavo Bilac.

Hallelwell destaca a habilidade que o velho Alves possuía de “[...] roubar autores de outros editores”⁸⁸, especialmente os da editora Garnier sua principal concorrente. Foi o que ocorreu com Olavo Bilac, José Veríssimo, Alberto de Oliveira entre outros. Outra estratégia utilizada para suplantar a concorrência, levando-o a conseguir o monopólio do

⁸⁷ HALLEWELL, 2012, p. 316.

⁸⁸ Id. *ibid.*, p. 322.

livro didático brasileiro, foi a prática de realizar tiragens maiores para baratear o preço final do produto, prática associada ao empenho que dedicava à aprovação dos livros infantis pelas instâncias da instrução pública, garantindo-lhe venda segura em cada estado.

É nesse contexto, também sob o efeito da metáfora da “*espiral*”, que é publicado em 1910 – “*Atravez do Brazil (Narrativa) – Livro de leitura para o curso medio das Escolas Primarias*”. Uma obra que inter-relacionava a conjuntura político-social do Brasil da época; as relações do editor com as diferentes esferas do poder aliadas às políticas educacionais vigentes no período; os motivos ideológicos e financeiros que levavam escritores (“*auctores*”) reconhecidos como Olavo Bilac e Manoel Bomfim a se empenharem na autoria de livros escolares; e também os professores que utilizavam esse produto cultural com seus alunos como material paradidático nas escolas. Todos eles participantes da mesma “dança interativa” das influências que percorria todas as etapas da produção – da escrita à circulação e ao consumo – conectando interesses ideológico-educativos, financeiros e institucionais.

Dessa forma, a obra passou a compor o acervo da prestigiada editora de Francisco Alves que, como Pedro Quaresma, também demonstrava extrema habilidade para utilizar estrategicamente os dispositivos paratextuais do livro para tornar o seu uso mais atrativo para o público-alvo a que se destinava, escolarizando seu produto. Para tal, lançava mão de diferentes recursos cuja responsabilidade, em parceria com os autores, buscava atrair os potenciais consumidores por meio de elementos como: o título, a assinatura de autores consagrados, a capa, as ilustrações, o subtítulo genérico, o selo da editora, os intertítulos, o índice, a instância prefacial etc.

Acreditamos que os indicadores dessas interconexões encontram-se diluídos tanto no texto quanto nos paratextos e podem ser recuperados indiciariamente. É o que nos propomos a fazer no IV capítulo desta investigação.

CAPÍTULO III – FIGUEIREDO PIMENTEL E AS ‘DOCES’ VOZES DAS ‘HISTORIAS DA AVOSINHA’

Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), escritor natural da cidade de Macaé no estado do Rio de Janeiro, teve intensa atuação no cenário jornalístico e literário à época da Primeira República, especialmente entre as décadas de 1890 e 1910. Transitou por diferentes gêneros da escrita, produzindo romances, teatro, crônica, folhetim, poesia, novela, conto, mas é mais frequentemente lembrado e citado como um dos introdutores da literatura infantil brasileira, por produzir além de outras obras uma linha regular de coletâneas organizadas em uma série de adaptações de contos infantis estrangeiros assinadas por ele e editadas pela Livraria Quaresma.

Apesar de ser enaltecido e citado recorrentemente pelos jornais da época⁸⁹, por meio dos quais é possível rastrear sua trajetória de sucesso comercial, sua produção não tem sido sistematicamente estudada ou organizada segundo instrumental teórico minimamente atualizado⁹⁰. Ressalva deva ser feita, entretanto, ao trabalho de Andrea Borges Leão (2012) que pelo viés sociológico, revitaliza, com sua vertical pesquisa “*Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1895-1915)*”, a comunidade de editores e escritores que delineava a imaginação nacionalista no universo literário infantil da virada do século XIX para o XX. A autora enfatiza as interdependências entre autores como Olavo Bilac, Manoel Bomfim, Coelho Neto, João do Rio, Viriato Correa e Figueiredo Pimentel e suas relações e pressões com os editores Pedro da Silva Quaresma, Baptiste Louis Garnier, Eduardo Laemmert, Henrique Laemmert e Francisco Alves.

Tais escritores fazem parte do que Dominique Maingueneau denomina “*tribalismo literário*”, para indicar uma comunidade literária que disputa o mesmo território institucional como verdadeira arena em que se travam as relações entre o escritor e a sociedade em uma rede de interdependências múltiplas. Para entender-se o cenário que envolve as obras que marcam o limiar da literatura infantil, é preciso identificar a maneira particular como os escritores selecionados nesta investigação relacionam-se com

⁸⁹ Como pode ser constatado no acervo de periódicos brasileiros disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>).

⁹⁰ CECCANTINI, 2004, p.31.

as condições do exercício da literatura em sua época, pois “[...] *através do modo como gerem sua inserção no campo literário, esses escritores indicam a posição que nele ocupam*”⁹¹.

Figueiredo Pimentel inicia sua trajetória profissional no jornalismo aos 17 anos, com o pseudônimo de Albino Peixoto, no jornal “*Província do Rio*”, da cidade de Niterói, no qual escreve o folhetim “*O artigo 200*”⁹² (1889), que daria origem anos mais tarde à sua rumorosa obra “*O aborto*” (1893), livro publicado pela Livraria do Povo e relacionado a uma acepção de naturalismo como pornografia. Trata-se de um ângulo da produção literária do autor que foi pouco valorizado e validado pela historiografia literária brasileira, que talvez pudesse inseri-lo no rol de autores de romances naturalistas, embora ele fosse reconhecido à época como “*O Zola da Praia Grande*” e tivesse seu nome associado ao escândalo, à censura e a um trabalho literário tido como imoral

Em meio a essa profusão de gêneros e modos de escrita, uma faceta pouco conhecida de Figueiredo Pimentel é a de autor de romances naturalistas. Sua reputação de adepto da estética lhe trouxe fama (e infâmia), dando origem à expressão ‘Zola da Praia Grande’, como era conhecido em referência à Emile Zola (1840-1902), mestre do naturalismo na França, e ao antigo nome da cidade de Niterói, onde ele começou a carreira de escritor no final da década de 1880, embora fosse natural de Macaé (RJ)⁹³.

Sua estreia no jornal “*Província do Rio*” foi o início de uma longa carreira como jornalista, escrevendo sucessivamente, em “*O País*”, “*O Diário de Notícias*”, “*Correio da Tarde*”, “*O século*” e entre outros na “*Gazeta de Notícias*”. Sua intensa atuação jornalística o fez ser considerado um pioneiro também do jornalismo brasileiro, tendo sido o fundador de “*O Povo*”, o primeiro periódico republicano do estado do Rio de Janeiro⁹⁴.

A partir de 1906, Figueiredo Pimentel assumiu a coluna “*O Binóculo*”, na “*Gazeta de Notícias*”, onde escreveram também Machado de Assis e Olavo Bilac, fazendo vir à

⁹¹ MAINGUENEAU, 1995, p. 31.

⁹² CATHARINA, 2013.

⁹³ MENDES, 2015, p. 7

⁹⁴ ARROYO, 2011, p. 249

tona mais uma de suas múltiplas facetas: a de “cronista social” por meio da qual registrava fatos peculiares da sociedade da época. É de sua autoria a famosa frase: “‘*O Rio civiliza-se...*’, com a qual animava as melhores iniciativas progressistas de seu tempo”⁹⁵.

Por ocasião de sua morte em 1914, aos quarenta e cinco anos vítima de um câncer digestivo, era reconhecido pela imprensa da época como uma autoridade respeitada nos assuntos de elegância e de bom gosto, “*chefe do smartismo carioca*”⁹⁶, expressão usada na época para designar seu diletante exercício jornalístico de descrever os comportamentos da sociedade carioca da *Belle Époque* e criar estilos e costumes na cidade como o curso de automóveis na Praia de Botafogo – desfile carnavalesco de carros enfeitados realizado no inverno para animar os dias frios⁹⁷.

Como se vê, a rumorosa publicidade em torno do primeiro livro da lavra de Figueiredo Pimentel, “*O aborto*” de 1893, tornou-se a sua porta de entrada para o universo das letras, desagradando a crítica literária que não entendia como um livro considerado imoral pudesse no curto prazo de quinze dias vender mais de cinco mil exemplares. Diante do burburinho causado pela publicação da obra, o novato não se acovardava e reagia às críticas. A Livraria do Povo, na figura de Pedro Quaresma, em um anúncio publicado em 11 de abril de 1893, no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, também sai em defesa do neófito escritor que já insinuava tornar-se uma aposta lucrativa para sua editora:

Legenda: Recorte do anúncio da Livraria do Povo.

Fonte: *Gazeta de Notícias*/RJ, 11 de abril de 1893, p.7. Disponível para acesso em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1893_00100.pdf. Data de acesso. 22/04/2016.

⁹⁵ ARROYO, 2011, p.249

⁹⁶ MENDES, 2015, p.11. O termo “*smartismo*” refere-se à elegância masculina do início do século XX.

⁹⁷ Conforme reportagem do jornal carioca *A Notícia*/RJ, 6 a 7/2/1914, p.1

O memorialista Luís Edmundo registra em tom irônico que à essa época Figueiredo Pimentel ainda não era o *smart* da elegância que escreve a coluna “*O Binóculo*”, na “*Gazeta de Notícias*”, mas já percorria as livrarias da época, usando

“[...] umas escandalosíssimas polainas, uma gravata de seda de plastron, enorme, tufada em peito de pomba gorda e um monóculo quadrado, sem aro e de onde pende uma fita de chamalote, longa, larga e preta. Mora em Niterói e escreve no jornal ‘Fluminense’ com o pseudônimo de Chico Botija”⁹⁸

O excêntrico jornalista e escritor participa, então, de vários projetos em diferentes editoras, além de ser também correspondente do “*Mercure de France*” no qual divulgava as tendências literárias em voga no Brasil de então. Além de ter contrato com a Lammert, publica em 1895 pela Fauchon & C., em formato de livro, o originário folhetim “*Suicida*”. Outra estratégia publicitária ajuda-o, então, a consolidar a lenda em torno do seu nome: ele simula um suicídio como estratégia para lançar seu novo livro.

Luís Edmundo descreve esse inusitado episódio da seguinte maneira:

Certa vez os jornais anunciam o suicídio do escritor. Atira-se da barca, em meio à Guanabara, deixando sobre um banco da embarcação a capa, o chapéu e uma carta dirigida ao chefe de polícia... Alberto de Oliveira, que vai dar os pêsames à viúva, saber se o corpo apareceu, encontra-a de olhos secos. E está comovido a fazer o elogio do morto, a conter lágrimas e distribuir consolos quando esse Alberto Figueiredo Pimentel, que trabalhou depois nessa *Gazeta de Notícias* em que trabalhou seu pai, quando um fedelho então de poucos anos, de cara suja e dedinho na boca, surge, vindo dos fundos da casa para dizer: - É mentira, papai não morreu, não; está na sala de jantar, comendo doce de jaca. Figueiredo, depois da indiscrição do filho, vê-se obrigado a explicar as razões da misteriosa tragédia: tinha impresso para ser atirado ao público um romance, *O suicida*, e ia lançá-lo (como lançou, depois), estando, para isso, a preparar uma grande, uma sensacional reclame...⁹⁹.

⁹⁸ EDMUNDO, 1938, p. 421.

⁹⁹ Idem.

Semanas depois, os editores da Fauchon & C. anunciavam o breve lançamento do romance “*Suicida*”. A estratégia do “reclame” havia dado certo, atraindo o interesse do público e levando ao sucesso da obra.

Nesse contexto de produção efervescente e híbrido, estreitaram-se as relações entre Figueiredo Pimentel e o livreiro-editor Pedro da Silva Quaresma, proprietário de um comércio de livros usados e brochuras, localizada na Rua São José, 65 a 67. À época disputavam o mercado editorial os editores Garnier, Laemmert e Quaresma. Luís Edmundo descreve com riqueza de detalhes o cenário editorial da época:

Pelo tempo, os mais importantes editores são: o Garnier, que edita o que de melhor se escreve no país, em matéria de literatura; o Laemmert, que se especializa em edições de obras científicas ou sérias, e o Quaresma, editor de baixas-letras e que, por isso mesmo é popularíssimo. [...] Os grandes romancistas que vivem e mais se editam são: Machado de Assis, em primeiro lugar, Aluísio Azevedo, logo a seguir, e depois, então, Valentim Magalhães, Gonzaga Duque, Coelho Neto [...] Olavo Bilac, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, B. Lopes e Guimarães Passos são os poetas mais lidos e festejados. Os livros que imprimem, porém, não alcançam grandes tiragens: mil, dois mil, no máximo dois mil e quinhentos ou três mil exemplares¹⁰⁰.

Quaresma era considerado o “*editor das baixas-letras*”, em consequência do seu engajamento com os projetos de popularização do livro que implicava o seu barateamento e até o próprio “abrasileiramento” da linguagem, da forma e do material utilizado nas suas publicações. De acordo com Hallewell, os novos dispositivos de impressão utilizados por ele oxigenava o processo, dando-lhe maior agilidade, flexibilidade e naturalmente reduzia o custo da edição. Gradativamente crescia o número de pessoas das classes populares que antes não tinham acesso ao livro e tornavam-se à época potenciais consumidores. Era necessário, então, que as editoras se adaptassem a esse novo público

¹⁰⁰ EDMUNDO, 1938, p. 432

e, diferentemente da glamourosa clientela da Garnier, frequentavam a livraria de Pedro Quaresma pessoas com pouca instrução que Luís Edmundo descreve como:

“[...] uma freguesia que tirava notas de dois e cinco mil réis do fundo de lenços de chita, muito sujos, armados em carteiras, para comprar as brochurinhas, postas em capas de espanto, não raro aos empurrões, aos gritos, o violão debaixo do braço, ou experimentando flautas, oboés, cavaquinhos”¹⁰¹.

Publicar em especial livros destinados às crianças tornava-se um investimento lucrativo e o mercado editorial ia aos poucos se transformando em verdadeiro palco de disputas, jogos e interesses. Era preciso formar novos consumidores. É nesse cenário que se solidifica a parceria de Pedro Quaresma e Figueiredo Pimentel, os dois unidos em torno do projeto de conquistar os pequenos leitores e os mediadores de suas leituras.

Nos anos que se seguem, Figueiredo Pimentel, por uma trajetória diversificada, exercita concomitantemente sua escritura em diferentes gêneros. Simultaneamente, produz os chamados **romances para homens** como “*Fototipias*”; “*Um canalha*”; “*Suicida*”; “*Livro mau*”; “*O terror dos maridos*”; “*Grito de guerra*”; “*Amor*”; “*Carmen*”; “*O Alberto*”; **livros populares** como “*O livro da bruxa*”; “*Manual do namorado*” e **livros infantis** como “*Contos da carochinha*”; “*Historia da baratinha*”; “*Historias da avosinha*”; “*Historias de fadas*”; “*Contos do tio Alberto*”; “*Álbum de crianças*”; “*Os meus brinquedos*”; “*O castigo de um anjo*”; “*Theatrinho Infantil*” e “*O livro das crianças*”.

Como se vê a vasta produção de Figueiredo Pimentel materializa-se em um conjunto de obras que abarca multifacetadas “*assinaturas literárias*”, dificultando a tentativa de categorizá-lo como representante de um gênero específico. O fato de ele ser lembrado tão recorrentemente na área da literatura infantil/juvenil talvez se deva ao ineditismo de ter realizado a pedido de Pedro da Silva Quaresma não apenas um livro, mas coletâneas para compor uma biblioteca infantil nacional com obras que não visavam

¹⁰¹ EDMUNDO, 1938, p. 282.

apenas ao leitor escolar, mas se apresentavam como instrumento de diversão, embora pudessem ser também utilizadas com o objetivo de instruir¹⁰².

E assim foi! O escritor pervertido de livros cáusticos e “pornográficos” do início da carreira, que assombrava alguns e repugnava outros, era valorizado pelos editores e já era conhecido no mundo das letras. Agitando e demolindo a “imagem de autor” anteriormente construída tornava-se, gradativamente, um sucesso de vendas e agora redimia-se de suas ruidosas opções iniciais que vinculava seu nome à imoralidade e à reprovação, passando a dedicar-se aos leitores infantis. O momento era mercadologicamente oportuno, considerando-se a carência de publicações brasileiras de livros voltados para o público infantil que havia na época. Assim, a trajetória de Figueiredo Pimentel afastava-se gradativamente da primeira imagem escandalosa de “Zola da Praia Grande” e como “*dúplice persona*” voltava-se agora para o leitor infantil, assumindo polifonicamente novas vozes: a de cândidas avozinhas e a das inofensivas contadoras de histórias.

Alterava-se, assim, o “*ethos*” de Figueiredo Pimentel, vale dizer, remodelava-se a apresentação de si que fazia no interior das obras e a representação que a sociedade da época tinha dele. A decisão editorial de Quaresma de convidá-lo para a organização de coletâneas voltadas ao público infantil, instituindo-o como “*auctor*” de uma nova linha de produção literária, contribuiu para transfigurar sua “*imagem de autor*”.

As instâncias paratextuais foram utilizadas por ambos, estratégica e habilmente, para compor essa nova imagem que estava sendo construída. Pistas indiciárias desse processo podem ser recuperadas nessas obras para que se entenda a imagem que estava sendo vendida desse “novo” ator-autor. Tanto os elementos “**peritextuais**” (como os títulos, as capas, os prefácios, as ilustrações...) quanto os elementos “**epitextuais**” (como entrevistas dadas aos jornais e revistas da época, material de divulgação das obras etc.) eram utilizados com grande eficácia tanto por Pimentel quanto por Quaresma.

Dessa forma, além do “*ethos*” construído pela enunciação dos textos propriamente ditos, que o fazia subsumir a voz das doces contadoras de histórias, contribuía também

¹⁰² Diferentemente de autores contemporâneos como Olavo Bilac, Coelho Neto e Manoel Bomfim entre outros que, produziam livros para crianças de caráter cívico-pedagógico-nacional para inculcação de símbolos cívicos e de doutrinação patriótica no contexto da educação escolar, Figueiredo Pimentel dedicou-se a produzir obras para o entretenimento do pequeno leitor em formação.

para a conversão da imagem do “*Zola da Praia Grande*” a organização de um “*ethos discursivo*”¹⁰³ que era tecido pela competente utilização dos dispositivos paratextuais. Somava-se a esses, ainda, o “*ethos editorial*” que associava a imagem do autor a uma editora popular que começava a consolidar a área de uma literatura voltada aos pequenos. Uma nova imagem do autor estava sendo gestada pela interação de dispositivos extraídos dessas múltiplas fontes, de fronteiras movediças e de organização em espiral.

O sucesso foi garantido e a partir de 1896, com a publicação da 12ª edição de “*Contos da carochinha*”¹⁰⁴ de 1894, a trajetória de Figueiredo Pimentel ganhou impulso quando dois novos livros chegam ao mercado: “*Historias da avosinha*” (1896) e “*Historias da baratinha*” (1896). Essas obras abriram caminho para um novo nicho comercial desbravado pela parceria entre Pedro da Silva Quaresma e Figueiredo Pimentel. Estava sendo inaugurado um novo gênero e o mercado já apresentava indícios de se tratar de uma área rentável já que as primeiras edições esgotavam-se rapidamente em razão de suas características inéditas. Assim Andrea Borges Leão descreve as diretrizes dessas publicações:

Os novos livros de contos infantis adaptados em língua pátria deveriam ser persuasivos e encontrar seus leitores afirmando uma cultura nacional de obediência e do bom proveito nas lições, uma piedade religiosa e a virtude nas representações de uma nobreza ou pobreza idealizadas. Expressavam uma autoimagem nacional, contavam histórias de um tempo passado, ao mesmo tempo em que preparavam os homens e mulheres do futuro¹⁰⁵.

É nesse contexto e com esses objetivos que os clássicos contos infantis europeus foram reunidos, compilados e traduzidos por Figueiredo Pimentel para o português falado do Brasil ou, ainda, tornaram-se pastiches dessas histórias estrangeiras ou daquelas que eram provenientes da tradição oral, transformando-se em coletâneas de adaptações voltadas ao público infantil¹⁰⁶. Essa preocupação já demonstrava uma embrionária valorização social da criança brasileira que precisava ser atendida, pois representava o

¹⁰³ MAINGUENEAU, 2010, pp. 150-151.

¹⁰⁴ VIEIRA, 2015, p. 26.

¹⁰⁵ LEÃO, 2012, p. 126.

¹⁰⁶ Essas coletâneas que compunham as bibliotecas infantis vinham classificadas com o selo “Para crianças”.

futuro de um país imaginado como novo e promissor que urgia ser construído. Vê-se, assim, que não se tratava apenas de produzir adaptações para atender à lógica do recente mercado editorial brasileiro que estava sendo criado, mas também pretendia-se impregnar subliminarmente a sensibilidade infantil com os valores e representações considerados à época adequados.

Nas palavras de Andrea Borges Leão, esses aspectos aparecem ilustrados na apresentação que Pedro da Silva Quaresma fez para os livros “*Contos da carochinha*”, “*Historias do arco da velha*”, “*Historias da avosinha*” e “*Historias da baratinha*”, os quatro primeiros volumes da coleção que encomendou a Figueiredo Pimentel:

Estes quatro últimos livros contem esses contos que todos nós ouvimos em pequeninos, contados por nossas mães, velhas avozinhas, tias, madrinhas, amas, etc., contos popularíssimos, Moraes e piedosos que sabem as crianças todas de todos os países. São narrações phantasticas onde há fadas, lobishomens, gênios mysteriosos, animaes falantes, bruxas, feiticeiros e encantamentos, mas em linguagem simples, incutindo sempre a ideia do bem e da virtude¹⁰⁷.

É possível que Pedro Quaresma previsse a necessidade de investir na mudança da imagem de Figueiredo Pimentel e que causasse certa estranheza à sociedade da época que o autor naturalista de “*O Aborto*” e “*O terror dos maridos*” passasse a escrever contos infantis. Diante disso, o sagaz editor a cada nova publicação infantil não poupava a utilização de expedientes epitextuais ou peritextuais¹⁰⁸ para divulgar e legitimar essas obras, como se comprova pelo anúncio apresentado a seguir:

¹⁰⁷ LEÃO, 2012, p. 126

¹⁰⁸ A cada lançamento de uma nova publicação, Quaresma mandava fazer cartazes com o nome do livro e mandava pregá-los por todos os postes da cidade, segundo Broca (1956).

Por estes dias será posto á venda pelos editores **Quaresma & C.**

HISTORIAS

DA

AVOSINHA

LIVRO PARA CRIANÇAS

Contendo variada e escolhida collecção de cincoenta bellissimas historias, moraes e piedosas, inteiramente novas e differentes das que se acham nos Contos do Carochinha e Historias do Arco da Velha.

Um grosso volume encadernado com riquissimas gravuras e vinhetas, mandadas vir expressamente da Allemanha e dos Estados Unidos para illustrarem tão precioso livro. 3\$000

As Historias da Avosinha que acabamos de publicar, são essas historias que todos nós ouvimos em pequeninos contadas por nossas mães, nossas avós e velhos parentes, e que sabem as crianças todas de todos os paizes: são escriptas em linguagem facil e corrente, como convém ás crianças, sem termos bombásticos e palavrados difficeis, nem pedantescos floreamentos.

São historias populares que andavam de bocca em bocca na tradição oral, passando de geração em geração sem jamais haverem sido colleccionadas e escriptas.

A's mães da familia, aos educadores e ao povo em geral, recommendamos este precioso livro, unico que pôde guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo no mesmo tempo.

Indice das historias: O avô e o netinho. O companheiro de viagem. O soldado e o diabo. O violino magico. O miudinho. O sargento verde. O patinho aleijado. O bezouro de ouro. O moço pellado. Os tres cavallos encantados. Historia de um pintinho. O papagalo dourado. O moleque de carapuça dourada. A onça e o cabrito. O afilhado do diabo. O principe enforcado. A princeza dos cabellos de ouro. O pagem formoso. O peixe encantado. O passaro mavioso. Joaquim, o enforcado. O principe Querido. As tres princezas encantadas. Os anões magicos. Aventuras de um jaby. O Anjo da Guarda. A casa de maribondos. O macaco e o moleque. O bom juiz. A moça encontrada no mar. A gatinha branca. O doutor grillo. O grande advogado. Os anõesinhos feiticeiros. A casa mal assombrada. As aventuras do Zé Gallinha e outras.

Os pedidos do interior devem vir acompanhados de 4\$; sendo 3\$ para o livro e 1\$ para as despesas do correio e dirigidos aos editores

QUARESMA & C.

LIVRARIA DO POVO -- RUA DE S. JOSÉ, 65 E 67

Legenda: Anúncio pré-lançamento da livraria-editora Quaresma & C. sobre a publicação das Historias de avosinha, de Figueiredo Pimentel e ilustrações de Julião Machado, vendido por 3\$000 [três mil réis].

Fonte: *Gazeta de Notícias/RJ*, 12 de agosto de 1896, Edição 00225, p.5. Disponível para acesso em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pesq=historias+da+avosinha. Data de acesso: 22/05/2016.

3.1. “*Historias da avosinha*” por trás das lentes de um grosso monóculo quadrado sem aro e de onde pende uma fita de chamalote

Legenda: Imagem de Alberto Figueiredo Pimentel.

Fonte: *O Paiz*, RJ, 06 de fevereiro de 1914. Disponível para acesso em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=figueiredo%20pi. Data de acesso: 25/03/2016.

Essa imagem materializada de Figueiredo Pimentel que foi publicada pelo jornal “*O Paiz*”, no mesmo ano de sua morte, mostra assim como sua carreira literária (e talvez pela mesma razão), sua imagem também passou por transformações e apresentou múltiplas facetas. Reconhecido por alguns jornalistas como eclético profissional das letras, talvez mais pela diversidade do que pela qualidade de sua safra literária, foi apontado como um laborioso escritor:

Outro trabalhador é o Figueiredo Pimentel, a quem a gente não vê flunar pela Rua do Ouvidor. Vive metido em casa, trabalhando para si, escrevendo para o público, rabiscando para crianças e rimando para os poetas. O primeiro livro deste escritor foi “O Aborto”, que lhe valeu boas sovas das críticas indígenas e boas descomposturas dos homens pudibundos. Pois bem, de 1893 – ano em que foi publicado “O Aborto” – até hoje tem Figueiredo Pimentel escrito vinte e tantos livros, tendo ainda alguns no prelo. É verdade que ele mesmo confessa

serem alguns desses livros obras de fancaria¹⁰⁹, mas é verdade que seu merecimento não pode ser pautado por tais obras¹¹⁰.

Assim, Figueiredo Pimentel foi descrito como um autor versátil, adaptável às demandas editoriais da época e de natureza polivalente. Era capaz de cumprir um conjunto diversificado na “*função-autor*”, apresentando-se como autor de livros “*imorais*”, livros para homens e de teatro de revista, jornalista expressivo, autor de obras infantis, traduções e versões e, ao final da carreira como importante “*cronista social*” que escandalizava com seu guarda-roupa exuberante¹¹¹.

Da mesma forma que não era um profissional que investisse em um único gênero, também não permaneceu imobilizado com a mesma imagem, reconfigurando sua representação pública (autor-ator) para alavancar as vendas de suas obras e conseguir ampliar a sua remuneração.

Ao final da carreira, convinha ao autor do slogan “*O Rio civiliza-se*” impor-se também com o cronista da sociedade da época e projetar uma nova imagem que, segundo Luís Edmundo, conseguiu interferir nos costumes e hábitos da sociedade, ao tratar de assuntos da moda, de sugerir os indícios do que era considerado ser de bom gosto em Paris e que deveria ser aclimatado para as terras brasileiras. Nada escapava às lentes do grosso “*monóculo quadrado e sem aro*” de Figueiredo Pimentel, que escrevia a coluna “*O Binóculo*”, no jornal “*Gazeta de Notícias*”, sob o pseudônimo de Petrônio Carioca. Um exemplo dessa sua fase de diletante escritura podia ser lida nas páginas da sua coluna em 6 de janeiro de 1908, que destacamos abaixo:

Binóculo

Senhoras distintíssimas da mais alta sociedade carioca, em uma *soirée*, onde tivemos o prazer de estar, lembramos para propormos um dia e uma noite na semana, dias de moda – em que fosse “*chic*” ir-se aos cinematógrafos.

¹⁰⁹ Fancaria é utilizado para remeter a ideia de trabalho pouco esmerado, feito as pressas, tendo em vista apenas o lucro.

¹¹⁰ Jornal *A Notícia/RJ*, 10 a 11 de janeiro de 1898, p. 2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Data de acesso: 26/02/2017.

¹¹¹ EDMUNDO, 1938, p. 684.

Abraçamos a ideia com imenso júbilo. Já que a mania dos cinematógrafos perdura – e perdurará por muito tempo ainda – é justo que se façam *matinês* e *soirées* aos sábados. Nesses dias, os empresários de tais estabelecimentos deverão caprichar, fazendo novos programas, ornamentando e florindo os salões de espera, contratando bandas de música, tornando em suma, esses espetáculos mais atraentes, mais agradáveis. Assim, nas terças-feiras, de 1 às 4 horas da tarde, e nos sábados às 9 da noite em diante, as senhoras elegantes, os cavalheiros *smarts*, dar-se-ão *rendez-vous* aos cinematógrafos. O Binóculo funcionará a essas horas, nesses dias¹¹².

Remodelava-se, assim, novamente a imagem do polêmico autor das obras para homens e também daquele que se ocultava sob a voz das carochinhas. Surgia na coluna “*O Binóculo*” uma nova voz: a do cronista que se transformara no profeta da elegância e da civilidade, atrás da voz autorizada pelo pseudônimo de Petrônio Carioca. É no convívio com pessoas da sociedade, cultivada em almoços e recepções com autoridades da época e com os homens de letras que Figueiredo Pimentel fortaleceu a rede de apoiadores de suas obras, divulgou seus trabalhos literários e consolidou sua imagem de autor.

3.1.1. O contexto da produção editorial e da circulação da obra

Como já dito, na transição do século XIX para o século XX, tudo o que se lia no Brasil vinha de fora. Diz-nos Luís Edmundo a esse respeito:

Nos colégios, ainda se estuda o nosso idioma pelas obras dos clássicos portugueses. Não há biblioteca sem o seu João de Barros encadernado em carneira, as obras de Gil Vicente e de outros marechais das letras lusas, velhos e novos, o infalível busto de Camões em terracota, com uma coroa da mesma massa na cabeça [...]. Contudo persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir por esnobismo tudo que seja nosso¹¹³.

¹¹² Jornal *Gazeta de Notícias*, RJ, 06 de janeiro de 1908, p. 2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Data de acesso: 26/02/2017.

¹¹³ EDMUNDO, 1938, pp. 431-432.

Esse descrédito geral contra tudo o que fosse brasileiro, entretanto, não contaminou o sonho nacionalista e comercial de Pedro Quaresma, nem o distanciou do objetivo de abrigar o comércio de livros. Para realizar tal objetivo ele começaria pela literatura infantil que até então chegava ao país em um português irreconhecível para os pequenos brasileiros. Confirma-nos essa realidade Luís Edmundo:

Até certo ponto, para nós ela [a literatura infantil] representava um contrassenso, uma vez que as diferenciações entre o idioma falado nas duas pátrias eram já notáveis, na época, e, de tal forma que, por vezes, frases inteiras ficavam indecifráveis para nossas crianças: ‘É o petiz que andava às cavalitas do avô vendo o marçano que trazia o cabaz pleno de molhos de feijões verdes, sai-se lhes com esta: a mamã que t’o conte!’ Isso era bom muito bom português, mas não era brasileiro, tanto que as crianças não entendiam, como a maioria desses mesmos livros¹¹⁴.

Coube, então, a Figueiredo Pimentel dar corpo ao sonho de Pedro Quaresma – o perspicaz homem de negócios – que soube antever e inaugurar um novo nicho no mercado de livros populares. Uma ou duas semanas depois de ter encomendado as coletâneas ao escritor surge entre outros dois livros “*Historias da avosinha*” que também se torna um grande sucesso comercial e “[...] os [livros] que se importam, em linguagem diferente do que se fala no país, vão ficando sob a poeira das estantes. Contra Quaresma abre-se, então, uma campanha terrível”¹¹⁵. Mas já era tarde! O obstinado e persistente livreiro-editor já havia dominado esse mercado.

Torna-se possível avaliar a gama diversificada de publicações populares produzidas por Pedro Quaresma que invadem o mercado pelo epitexto de natureza comercial que é apresentado como anexo na primeira edição de “*Historias da avosinha*”, em 1896, com o objetivo de divulgar as edições mais recentes da Livraria do Povo que reproduzimos a seguir:

¹¹⁴ EDMUNDO, 1938, p. 452

¹¹⁵ Id. Ibid., p. 453

EDIÇÕES MAIS RECENTES
DA
LIVRARIA DO POVO
DE
QUARESMA & C.

Livro do Lavrador, ou tratado completo, theorico e pratico de agricultura brasileira, por Manuel Dutra, um colossal vol. in. 8° grande de 600 paginas, enc. 10\$000.

Livro do Criador, ou tratado theorico e pratico de zoothechnia, contendo todas as regras para a criação do boi, cavallo, burro, jumento, carneiro, cabra, porco e cão; um completo tratado de criação das gallinhas, patos, marrecos, galcos, pombos, gallinholos, etc., etc.; e contendo mais um MANUAL DE MEDICINA VETERINARIA, cirurgia, etc., e um FORMULARIO para uso dos fazendeiros, criadores e donas de casas, pois contém um receituário para a cura de todos os animaes e aves; por Manuel Dutra. Um enorme vol. in. 8° grande de 600 paginas, enc., 10\$000.

Livro do Industrial Agricola, ou tratado completo de todas as industrias ao alcance do lavrador e que fazem parte da propria agricultura, taes como: o fabrico do queijo, da manteiga, do leite condensado, o preparo das conservas, dos presuntos, salgamento das carnes e innumerar cousas que seria longo e fastidioso enumerar-as, bastando tão somente dizer, que é este trabalho indispensavel a todos os lavradores, industriaes, fazendeiros e mães de familia, por Manuel Dutra. Um grosso vol. in. 8° grande de 600 paginas, enc., 10\$000.

Manual Pratico do Distillador, contendo milhares de receitas para o fabrico de todas as bebidas, aguas gazosas, licores, xaropes, cognacs, vinhos, cervejas, etc., etc., por Annibal Mascarenhas. Um vol. eno. de mais de 800 paginas, 3\$000.

LIVRARIA DO POVO — Rua de S. José, 65 e 67

Legenda: Anúncio de livros da *Quaresma & C. Livreiros-editores* presente no final da publicação original de “Historias da avosinha”, de 1896.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, pp. 322-323. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

QUARESMA & C.—Livreiros-editores

O Fabricante Moderno de sabões, perfumes, velas e pomadas, por Annibal Mascarenhas. Um grosso vol. enc. de mais de 300 paginas, 3\$000.

Historias do Arco da Velha, livro para crianças, contendo maravilhosa colleção de 60 bellissimas historias populares, moraes e proveitosas de varios paizes. Um grosso volume de 400 paginas, com riquissimas gravuras, bem encadernado em luxuosissima capa feita especialmente com gravura allegorica, 2ª edição, 4\$000.

Contos da Carochinha, livro para crianças, contendo escolhida colleção de 60 contos populares, moraes e proveitosos de varios paizes, 5ª edição enriquecida de grande numero de gravuras. Um grosso volume encadernado, com deslumbrante capa impressa a côres e com uma gravura representando a avósinha contando aos netinhos os Contos da Carochinha, 3\$000.

A Historia e a Legenda, interessante e utillissima obra do abalizado historiador brasileiro conselheiro João Manuel Pereira da Silva; tres grossos vols. de mais de 1.000 paginas, 9\$000.

Lyra Popular, colleção de poesias celebres, de eminentes poetas brasileiros e portuguezes, taes como: José Bonifacio, Pedro Luiz, Octaviano, Gonçalves Dias, Castro Alves, Varella, Casimiro de Abreu, Gonçalves Crespo, Thomaz Ribeiro, Guerra Junqueiro, João de Deus, João de Lemos, Soares de Passos e outros de reputação universal. Um enorme vol. de 400 paginas, 3\$000.

Orador do Povo, grandiosa colleção de discursos familiares e populares, para baptizados, casamentos, dias de annos, festas collegiaes, felicitações, manifestações, enterros e todos os actos festivos do lar domestico, pelo Dr. Annibal Demosthenes. Um elegante vol., 2\$000.

Homens e Factos da Historia Patria, colleção de biographias de brasileiros illustres nas armas, na sciencia e na politica, obra de accordo com o programma approved pelo conselho director da instrucção publica para leitura nos collegios, pelo sabio professor do Gymnasio Nacional Dr. José Maria Velho da Silva. Um vol. enc., 3\$000.

LIVRARIA DO POVO —Rua de S. José, 65 e 67

Legenda: Anúncio de livros da Quaresma & C. Livreiros-editores presente no final da obra "Historias da avosinha", de 1896.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, pp. 322-323. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Como se pode observar por esses anexos publicitários presentes na edição original da obra analisada, amplo e variado era o público-alvo visado por Quaresma: agricultores, fazendeiros, criadores de animais, donas de casa, contadoras de histórias, admiradores de poesia brasileira e portuguesa, mães de família, interessados em fabricar desde velas, pomadas e queijos até vinhos e perfumes, e ainda também os interessados em fatos da história e em biografias de brasileiros ilustres. Em meio a essa diversidade de publicações, aparecem os dois primeiros livros de literatura infantil na forma de coletâneas de “[...] *contos populares, Moraes e proveitosos de vários países*”. Note-se que já em 1896, “*Contos da Carochinha*” já estava na 5ª edição e “*Historias do Arco da Velha*”, na 2ª edição, o que mostra o sucesso que faziam. O objetivo era ampliar ainda mais esse mercado, inaugurando um novo segmento que já garantiria para a editora futuros consumidores atraídos pela leitura fácil e palatável dos contos infantis.

Observe-se que paratextos editoriais dessa natureza funcionavam como catálogos anexos de divulgação comercial, anunciando as características e os preços dos “*grossos volumes encadernados*” que denunciavam claramente as formas de intervenção e as artimanhas editoriais utilizadas por Pedro Quaresma e expondo também a geografia desse mercado de livros populares que estava sendo delineado.

De igual teor popular e eclético, o memorialista Luís Edmundo¹¹⁶ enumera outras publicações pitorescas de Quaresma como: “*Cancioneiro Popular*”, “*Choros de Violão*”, “*Trovador Moderno*”, “*Dicionário de flores, folhas e frutas*”, “*Arte de fazer sinais com o leque e com a bengala*”, “*Manual dos Namorados*”, “*Secretário Poético*”, “*Orador Popular*”, “*Chave de ouro do jogo de bicho*”, “*Perfeito decifrador de sonhos*” e a brochura sobre feitiçarias – “*Livro das bruxas*” – entre outras obras. O astucioso editor não podia desatender e desconsiderar o consumo massificado que ele próprio ajudara a estabelecer.

É em meio a esse efervescente contexto editorial embrionário que surge a literatura infantil brasileira e é publicada a terceira obra da coletânea “*Historias da avosinha*”. Pedro Quaresma e Figueiredo Pimentel, com a ajuda de José de Matos, vão dando assim “*maniveladas nos negócios*”¹¹⁷.

¹¹⁶ EDMUNDO, 1938, pp. 454-455

¹¹⁷ Id. *ibid.*, p. 454

Nesse contexto, torna-se importante ressaltar a figura do astucioso português José de Matos, que foi gerente e caixeiro do editor-livreiro Pedro Quaresma. Para Luis Edmundo, Matos foi uma figura sempre presente e folclórica desse espaço. Além de gerenciar a casa, conhecia todos os títulos que ajudava a comercializar, sugeria as novidades que eram publicadas e sabia, como ninguém atrair a clientela com seu forte sotaque lusitano e sua simpatia. Foi dele a inspiração de investir no campo da literatura popular e infantil, que era ignorado pela concorrência e no formato reduzido que traziam o selo de Quaresma. Assim sendo, ele também fez parte de relação espiralada que unia editores e escritores à época.

Assim, esse catálogo paratextual, que anunciava livros populares a preços acessíveis e está inserido na obra “*Historias da avosinha*”, constitui-se uma mensagem acessória que remodela a experiência do consumidor, colocando os livros para crianças ao lado de toda sorte de publicações de variados gêneros e produzindo justificativas e orientações para sua utilização. A obra acaba, assim, sendo inundada por um epitexto comercial que denuncia não somente o arrojo e a avidez de Pedro Quaresma, como também revela sua lógica editorial e a relação espiralada que inauguram um filão do mercado de livros populares com fins utilitários para atender às demandas práticas do povo desde agricultores, trovadores, secretários, oradores, cantadores de modinhas até cândidas avozinhas contadoras de histórias e mães de família, criando possibilidades de um consumo massificado que ampliava os potenciais consumidores.

As edições Quaresma eram vendidas nos circos de cavalinhos, nas festas e feiras, nas ruas, pelas calçadas, nas quais Bandeira, um conhecido vendedor no Rio de Janeiro, fazia espalhar em um tapete mágico de livros. Pedro da Silva remetia seus catálogos para todos os Estados do Brasil, onde havia agentes responsáveis pela distribuição. Donde se conclui que a lógica de difusão das brochuras baratas era a mesma dos livros infantis¹¹⁸.

Assim, é nesse contexto de produção editorial e de difusão de livros populares que coube à Figueiredo Pimentel – o introdutor de literatura infantil de destinação recreativa e não escolarizada no Brasil – a função de “*coletador*” de contos infantis que deveriam

¹¹⁸ LEÃO, 2003, p. 8

ser traduzidos, adaptados ou selecionados da tradição oral para compor “*Historias da avosinha*”. Não se pode, entretanto, obscurecer o papel, a função e a importância de Pedro Quaresma nessa relação espiralada da cadeia de produção da obra, enquanto editor precursor tanto do que poderia ser chamada de incipiente produção nacional não somente voltada para crianças, mas também de uma “literatura” voltada para as classes populares, permeada por estratégias publicitárias impressas inéditas para fazer circular e vender seus livros.

3.1.2. “*Historias da avosinha*”: uma obra “palimpsestosa”

“*Historias da avosinha*” combina palimpsesto com intertextualidade, considerando-se que a tradução/adaptação de Figueiredo Pimentel dos contos infantis europeus e da tradição oral de histórias contadas e recontadas em terras brasileiras implicam uma apropriação pessoal desses textos, revelando como destaca Hutcheon, “[...] uma reinterpretação criativa e uma intertextualidade palimpséstica”¹¹⁹. Entendemos que as adaptações em “*Historias de avosinha*” estão marcadas por decisões e escolhas ideológicas, sociais, históricas, culturais, pessoais e estéticas que imprimem nos textos adaptados, indicadores da “voz” do adaptador em interação dialógica permanente com outras vozes: a do editor, a do ilustrador, a dos autores dos textos-fonte; a das potenciais avozinhas contadoras das histórias e a dos pequenos leitores brasileiros, como algo que se localiza na própria arquitetura da obra.

Para reforçar essa ideia de adaptação como palimpsesto é possível recorrer à imagem de tecido que articula os fios dialógicos dessas diferentes “vozes” em uma trama na montagem de camadas sobrepostas que são urdidas pelo adaptador que organiza a composição dessa tessitura. Os indícios dessa sobreposição de vozes encontram-se diluídas na obra, mas podem ser recuperadas na sua materialidade tanto no plano textual quanto na dimensão paratextual.

Essa reflexão encontra ressonância também nos trabalhos dos pesquisadores franceses Jean-Michel Adam e Üte Heidmann que, estudando o processo de tradução/adaptação dos contos infantis, propõem a superação do conceito de gênero “*maïichen*”¹²⁰ em relação às suas traduções/adaptações pelo conceito de “*genericidade*”,

¹¹⁹ HUTCHEON, 2011, p. 47

¹²⁰ Fábulas, contos de fadas.

entendendo-o como dependente de três regimes: o “*autorial*” para referir-se à soma das escolhas sempre intencionais do posicionamento do autor, em um dado momento de uma história social e discursiva sob a influência de fatores linguísticos, literários e culturais; o “*leitorial*” que se refere à forma como a leitura/escuta – interpretação é afetada ao longo da recepção pelas diferentes grades interpretativas que são utilizadas pelo leitor; e o regime de genericidade “*editorial*” que envolve todas as instâncias de produção da obra, mostrando que

As publicações sucessivas – às quais é preciso acrescentar as adaptações responsáveis pela circulação internacional dos textos – introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos¹²¹.

Assim, o conceito de genericidade, que julgamos produtivo para a análise da estrutura de “*Historias da avosinha*”, é resultante de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre essas diferentes instâncias que se inter-relacionam em um movimento espiralado: a *autorial*, a *editorial* e a *leitorial*.

Vale ressaltar que esse conceito envolve e afeta todos os níveis textuais e transtextuais da obra. Para os pesquisadores franceses, a textualidade refere-se às “*forças centrípetas*” que internamente evidenciam a irreduzível singularidade de uma obra e a sua transtextualidade às “*forças centrífugas*” que denunciam a inter-relação dos textos que compõem a obra com vários outros textos.

A utilização do conceito de “*transtextualidade*” pelos pesquisadores franceses remete necessariamente a Gérard Genette que, como já discutido anteriormente, em “*Palimpsestos: a literatura de segunda mão*”, substitui o conceito de “*intertextualidade*” por outro mais abrangente o de “*transtextualidade*”, definindo-o como “[...] tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou não”¹²². O autor elenca os cinco tipos de relações transtextuais já tratados e que agora serão revisitados, tendo por base a obra sob análise de Figueiredo Pimentel.

¹²¹ ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 19

¹²² GENETTE, 2006, p. 7

O **primeiro tipo de transtextualidade** refere-se à intertextualidade caracterizada pela presença efetiva de um texto em outro, sob a forma de citação, plágio ou alusão. Observam-se nas adaptações presentes em *“Historias da avosinha”* a alusão aos textos-fonte de forma recorrente como, por exemplo, no conto “O Patinho feio” de Hans Christian Andersen que é transmutado para *“O Patinho aleijado”* por Figueiredo Pimentel entre outros inúmeros exemplos que serão tratados adiante.

O **segundo tipo de transtextualidade** é a “*paratextualidade*” ou “*plano paratextual*”, que conforme Adam e Heidmann, opera para delimitar as fronteiras dos textos de coletâneas, em relação ao conjunto de elementos que remetem à totalidade da obra expressos pelo título, subtítulo, intertítulo, prefácio, posfácio, advertência, índice, notas de rodapé, epígrafe, e outros elementos acessórios como a ilustração. Esses autores acrescentam à proposta de Genette, a “*cotextualidade*”, presente em coletâneas entendidas como “[...] o conjunto de relações que um texto dado estabelece com outros textos, copresentes no âmbito de uma mesma área escritural (coleta de contos, de novelas ou poemas, conjunto de um jornal ou de uma revista)”¹²³.

Entende-se como elementos paratextuais (de natureza epitextual) os catálogos comerciais e toda sorte de materiais soltos publicitários utilizados por Pedro Quaresma para divulgar suas publicações.

O **terceiro tipo de transtextualidade** de Genette é a “*metatextualidade*” que estabelece uma relação crítica entre o texto fonte e o derivado, seja quando o texto é comentado explicitamente ou quando essa crítica apresenta-se de forma silenciosa. Parece não ser o caso do projeto de Figueiredo Pimentel em *“Historias da avosinha”*, em que não se pressente hostilização em relação aos textos-fonte, às vezes difusos e não identificados que alimentam suas adaptações, mas sim o que Linda Hutcheon denomina como um processo de “[...] *reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica*”, utilizado com o objetivo explícito de “abrasileirar” o material primitivo para conformá-lo ao imaginário de nossos pequenos leitores.

O **quarto tipo de transtextualidade** refere-se à categoria da “*arquitextualidade*” relacionada ao *status* genérico da obra que pode ser sugerido ou refutado por seus títulos e subtítulos. Como poderá ser observado mais adiante, logo na folha de rosto, abaixo do

¹²³ ADAM; HEIDMANN, 2011, p. 29.

título “*Historias da avosinha*”, podem ser observados vários indícios dessa categoria como as referências: “*Livro para crianças*” e “*Contendo variada e escolhida colleção de bellissimas historias moraes e piedosas, inteiramente novas e diferentes dos CONTOS DA CAROCHINHA E HISTORIAS DO ARCO DA VELHA*”¹²⁴. Elementos esses que remetem à “*generacidade*” da obra. Vê-se assim delineada a arquitextualidade que não é função da obra, mas do leitor, do crítico e do público, já que a percepção do gênero é claramente expresso – “[...] *coleção de bellissimas historias moraes e piedosas*” – orientando o horizonte da expectativa do leitor. Acrescente-se, ainda, que a referência às duas obras anteriores estabelece um “diálogo intergenérico”, indicando que mesmo tomando-se emprestado os objetivos, motivos, temas e estilo das obras anteriores, o leitor será apresentado a uma obra inteiramente renovada e distinta das precedentes.

A **quinta e última categoria da transtextualidade** apontada por Genette é a “*hipertextualidade*” que se configura como o tipo mais abrangente para a compreensão do projeto de Figueiredo Pimentel em “*Historias da avosinha*”. Essa categoria refere-se à relação que liga um texto B (o hipertexto representado pelas adaptações realizadas por Figueiredo Pimentel) a um texto A (o hipotexto representado pelos textos pré-existentes selecionados para a adaptação que foram transformados por operações de seleção, redução, transformação ou amplificação). A relação transtextual que une esses hipertextos aos seus difusos hipotextos, que nem sempre são reconhecidos, passam por um processo de transformação direta que recontextualiza personagens atribuindo-lhes nomes nacionais, “*abrasileirando*” cenários, contextos e, sobretudo, a linguagem utilizada para validar o projeto de nacionalização da literatura infantil partilhados por Pedro Quaresma e Figueiredo Pimentel.

A tentativa de localização específica dos hipotextos de origem das adaptações presentes em “*Historias da avosinha*” torna-se em última instância enevoada, já que nem todas as histórias têm como fonte os contos canônicos de Perrault, Grimm ou Andersen, dividindo espaço com contos extraídos da tradição oral brasileira, em um processo transtextual espiralado, que reafirma a vitalidade do processo de criação literária que permanentemente inventa e reinventa novos circuitos de significação, a partir de fontes de textos antigos que podem ser transformados por operações de atualização, amplificação, subversão ou exclusão de elementos.

¹²⁴ PIMENTEL, 1896, capa.

Na esteira dessas reflexões, a análise dos componentes do plano paratextual presentes na obra original podem constituir indicadores produtivos para caracterizá-la e reavivar novos significados.

3.1.3. O plano paratextual da obra

Roger Chartier, tratando dos caminhos inter-relacionados que unem a mão do autor à mente do editor, utiliza as palavras do próprio Gérard Genette para definir o paratexto como “[...] *zona não só de transição, mas também de transação: um lugar privilegiado de pragmática e estratégia, de influência sobre o público [...]*”¹²⁵.

Como já visto, tal conceito de paratextualidade ou “transcendência textual” compreende o texto em íntima relação com a estrutura que o envolve e o amplia, exatamente para anunciá-lo, garantindo sua presença no mundo e orientando sua recepção e seu consumo. Essa relação não de dependência, mas de contiguidade pode ser apreendida nas bordas do texto e lidas como elementos “*indiciários*” que carregam as marcas do tempo, da cultura e do gênero de onde eles emergiram. Daí a importância da análise de tais aspectos, sobretudo quando se tem por objeto obras antigas. Se o texto é de responsabilidade do autor, a incumbência pelo paratexto pode ser exclusivamente do editor ou partilhada entre ele e o autor. Assim sendo, sua análise possibilita que se perceba a relação entre autor, editor e mercado editorial na elaboração de uma obra.

Dessa forma, é de se esperar que tanto o “*peritexto*” que se encontra no interior do livro (capa, título, o prefácio, comentários preliminares, notas, ilustrações etc), quanto o “*epitexto*” que se situa fora do livro em si (anúncios, cartazes, divulgação em jornais e revistas entre outros já tratados) influenciem tanto a recepção da obra, quanto a reconstrução do seu sentido, com graus diversos de pressão sobre ela.

Por essa razão, há de se considerar a importância, em estudos comparados, da análise de tais elementos que circundam a obra, oferecendo informações, revelando intenções, sugerindo caminhos interpretativos, fornecendo protocolos de leitura, estabelecendo conexões entre zonas extrínsecas e intrínsecas à obra e que funcionam

¹²⁵ CHARTIER, 2014, p. 236

como verdadeiros portais de acesso com forte impacto sobre a recepção e, portanto, merecem ser analisados.

3.1.3.1. Capa, título e ilustrações

Começemos, então, pela capa e ilustrações da obra, buscando entender o que ela diz a um leitor do século XIX:

Legenda: Capa da primeira edição do livro “Historias da avosinha”, de 1896.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, capa. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As ilustrações e vinhetas presentes em “*Historias da avosinha*” são de autoria de Julião Felix Machado, o conceituado ilustrador português, conhecido pelas gaiatas caricaturas que produzia em revistas da época como “*A cigana*” e “*A bruxa*”. Ele ilustrou também as capas de “*Contos da carochinha*” e “*Historias do arco da velha*”, mantendo inalterado o “*leit motiv*” da ilustração, vale dizer, ele conservou a imagem de uma avozinha contando suas histórias aos netos, alterando apenas os créditos dos livros.

Legenda: Capa da 18ª edição do livro “Contos da carochinha”, de 1931.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1894, capa. Disponível para acesso em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=333971>. Data de acesso: 14/02/2016.

Legenda: Capa do livro “Historias do arco da velha”, de 1959.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1894, capa. Disponível para acesso em: <http://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=604538>. Data de acesso: 14/02/2016.

De forma costumeiramente hábil, comercial e estratégica, Pedro Quaresma apresenta e enaltece a figura de Julião Machado no prefácio da segunda edição da obra, datada de 1898:

Para corresponder à confiança dos leitores e para honrarmos o público, que nos faz a devida justiça, além de apresentarmos uma nova edição melhorada, aperfeiçoada, completa, encarregamos de ilustrar cada um dos contos o eminente artista Julião Machado. O que é esse notável desenhista, mestre do lápis, sabe-o de sobejo o público: aí estão as revistas ilustradas a Cigarra e a Bruxa; aí estão os cartazes artísticos por ele assinados, aí estão as capas dos livros e outros trabalhos. Julião Machado é hoje uma possante individualidade artística. [...] O que fez esse lápis prodigioso, essa pena de ouro do desenho, ilustrando as Histórias da Avozinha, poderão apreciar os leitores. Esse livro ficou, assim, mil vezes maravilhoso. Para ilustrar Figueiredo Pimentel, só mesmo Julião Machado. Árcades ambos¹²⁶.

Assim, celebradas por Quaresma “*as mãos prodigiosas*” de Julião Machado, o leitor depara-se com uma ilustração hiperbólica e carregada, considerando-se a quantidade de formas gráficas apresentadas, talvez a gosto dos padrões estéticos da época, que se expressa por meio de uma capa litografada em cores, de uma profusão de vinhetas e letras capitulares para introduzir cada história e gravuras no interior dos contos que remetem ao conteúdo textual.

Pelo fato de Figueiredo Pimentel ter subsumido a linguagem marcadamente oral das avozinhas contadoras de histórias para afastar-se da lenda negativa que gravitava em torno de seu nome, a imagem que se sobressai na capa não poderia ser outra: no interior de um círculo destaca-se a figura estereotipada de uma encarquilhada avozinha cercada por seus netinhos a contar-lhes histórias, em total conformidade com a vinheta que apresenta o título “*Historias da avosinha*” e envolve a imagem de destaque.

Na parte superior da capa, encontra-se a indicação “*Biblioteca da Livraria do Povo*”, revelando que a obra compõe uma coleção. Entendemos que o selo de coleção é uma duplicação do selo da editora, indicando que essa nova obra pertence a um conjunto do mesmo gênero que foi antecedida por outras de igual teor e carregando todos os

¹²⁶ LEÃO, 2012, p. 178

atributos do padrão de publicações da editora de Quaresma já tratados. A manutenção do mesmo estilo de ilustração das capas dos outros livros reforça a ideia de uma coleção de sucesso editorial, em torno do mesmo gênero.

Interessante observar-se que esse peritexto editorial apresenta uma sequência descendente: o selo da coleção, a ilustração da avozinha, o título da obra em principal destaque, a indicação genérica – “*Livro para crianças*”, o nome do autor e o endereço da editora. O local destinado ao nome do autor – Figueiredo Pimentel – na capa não é o mais proeminente, talvez para não reavivar a memória dos pais e mães, que em última instância eram os compradores do livro, com a imagem que ainda circulava em torno do “*Zola da Praia Grande*”, já que o nome do autor coloca a serviço do livro a sua identidade. É o editor que apresenta o autor. E se utilizarmos a classificação de Dominique Maingueneau o autor Figueiredo Pimentel é o “*garante*” (auctor) do texto, entretanto ele próprio também tem um “*garante*” – Pedro Quaresma – que é quem o introduz e o nomeia no livro.

Como se pode observar, imagem e texto encontram-se imbricados de forma híbrida, disputando a primazia pelo espaço. Abaixo da ilustração e do título, lê-se: “*Livro para Crianças – contendo maravilhosa collecção de contos populares, moraes e proveitosos de varios paizes, traduzidos uns e outros apanhados da tradição oral – DE FIGUEIREDO PIMENTEL*”.

Também na capa, materializa-se a figura onipresente de Pedro Quaresma que a utiliza como local de “*transação*” publicitária, informando o público-alvo visado sobre a origem e a natureza “*proveitosa*” dos contos “*moraes*” que compõem a coleção, auxiliando, assim, a construir junto aos leitores um significado e uma justificativa para seu consumo. Tudo isso envolto por vinhetas florais que ocupam boa parte do espaço da capa.

Com o propósito de seduzir os consumidores, Pedro Quaresma fundava um novo estilo de publicações voltadas para o entretenimento das crianças, revestindo-as com capas litografadas, chamativas e coloridas que exageravam na quantidade de adornos, poluindo-as pelo excesso de informações verbais e visuais. Na composição tipográfica, utilizava uma variedade de tipos novos e letras capitulares para introduzir os contos, abusando de vinhetas e iluminuras como ilustração interna ao livro. O editor era tão pródigo na utilização desses dispositivos quanto demonstrava sua astúcia comercial na

utilização das instâncias prefaciais para atrair os potenciais consumidores. Essas intervenções editoriais revelam a lógica que o orientava na publicação dos seus livros populares e também denunciavam, especificamente em “*Historias da avosinha*”, seu papel na construção da “*imagem de autor*” de Figueiredo Pimentel.

Cada um dos cinquenta contos que compõem a primeira edição de 1896 dessa obra é introduzido por letras capitulares, introduzindo o parágrafo, com maior dimensão do que o corpo do texto, envolta por iluminuras de natureza floral, como se pode observar no exemplo a seguir:

Legenda: Letra capitular e vinhetas que introduzam o conto “O avo e o netinho”

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p. 23. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Observa-se que tanto a utilização da vinheta acima quanto da letra capitular são utilizadas estrategicamente como suportes tipográficos ornamentais, para acentuar a ideia de entrada no universo mágico dos contos infantis voltados para o entretenimento, distanciando, dessa forma, essa obra daquelas que eram destinadas à leitura escolar como é o caso que veremos mais adiante em “*Atravez do Brazil*”, de Olavo Bilac e Manoel Bomfim.

Já as ilustrações no interior de cada conto, topicalizam por vezes personagens, lugares ou acontecimentos, ou ainda outros elementos presentes na efabulação e que são inseridos solitariamente no meio do texto, fragmentando-o.

Conforme aponta Luís Camargo no livro “*A ilustração do livro infantil*”¹²⁷, as imagens podem desempenhar funções semelhantes às exercidas pelas palavras, representando, narrando, descrevendo, simbolizando, chamando a atenção para indícios da efabulação entre outros papéis. Em “*Historias da avosinha*”, as ilustrações apresentam-se como paratextos difusos que acompanham e pontuam os contos, chamando a atenção dos leitores para elementos presentes no plano textual, com convergência de sentidos, mas que apresentam uma fraca relação dialógica. Os significados do texto se projetam genericamente sobre as ilustrações em um processo redundante e artesanal de interação texto-imagem.

É o que ocorre no conto “*O avô e o netinho*”, que tematiza o respeito, a atenção e o cuidado que os filhos devem dedicar aos pais. A ilustração focaliza a relação intergeracional afetiva existente entre a “*primavera*” (imagem metaforizada da infância) e o “*inverno*” (imagem metaforizada da velhice), ambos no “*crepúsculo da noite*”, isto é, desvalorizados e silenciados pela perda da identidade e pela falta de atenção dos pais. A ilustração reforça a ideia de reverência e gratidão pelo passado em que o avô assume a representação da história familiar e coletiva.

Legenda: Ilustração de personagens inseridos no meio do conto.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p. 24. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹²⁷ CAMARGO, 1995.

Já as iluminuras florais que aparecem ao final dos contos cumprem uma função meramente decorativa de ocupação espacial e sem qualquer vinculação com o conteúdo desenvolvido nos textos.

Tem-se, assim, inaugurado um estilo de ilustração ornamental em que a letra se faz imagem e a imagem, superlativizada, literatiza-se, apresentando uma função marcadamente decorativa ou ilustrativa de algum aspecto da narrativa.

3.1.3.2. A página de rosto

Legenda: Página de rosto

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p.10. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A página de rosto instala-se na obra como outro importante peritexto editorial que ratifica o objetivo comercial já explorado na capa e também orienta a expectativa de leitura do consumidor, informando-o sobre a grade interpretativa que deverá ser utilizada para tal e também reafirmando os valores da moral, da tradição e dos bons costumes que permeiam os contos.

Liberta da exuberante iconografia que poluía a capa, a página de rosto utiliza os mesmos apelos verbais lá existentes, valendo-se das mesmas indicações editoriais. São elas: o selo da Biblioteca da Livraria do Povo em primeiro destaque; o título temático –

“*Historias de avosinha*” – possivelmente criado pelo próprio editor – realçado pela dimensão e pelo tipo das letras, sendo constituído por uma sinédoque generalizadora que também se observa na estrutura dos títulos das obras anteriores; a indicação genérica – “*Livro para crianças*” – que dá a conhecer aos consumidores o estatuto intencional de género da obra; o complemento da indicação genérica que a reforça, remetendo à natureza do conteúdo dos contos seleccionados; o nome do autor em composição tipográfica diferenciada e em dimensão reduzida; e, finalmente o endereço da editora, seguida pelo ano da publicação.

A voz do “*garante*” que afiança, divulga, informa e orienta a leitura da obra na página de rosto é novamente a de Pedro Quaresma. Confirma-se mais uma vez a inter-relação que liga as várias vozes na composição dessa obra. Entre o plano da produção (autoral) e o da recepção (leitoral), há de se considerar também a importância do plano intermediário da edição (editorial) para a construção do sentido da obra literária. O editor tem consciência do sucesso das duas primeiras obras da coleção, mas por aspirar à renovação continuada e à consolidação de sua posição na área, anuncia histórias “*inteiramente novas e diferentes*” das anteriores, critério esse que justifica a decisão dessas sucessivas publicações no incipiente mercado da literatura infantil.

3.1.3.3. Imagem e assinatura

Legenda: Imagem e assinatura

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p.12. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Outro elemento pertencente ao plano paratextual que se configura como material preliminar e introduz a edição original da obra é a reprodução desenhada do perfil de Figueiredo Pimentel, ilustrada por L. Amaral Cardoso, posicionada acima de sua assinatura sem o característico monóculo quadrado.

Quase como um ato de penitência pela onipresença de sua voz, o editor-livreiro Pedro Quaresma traz finalmente à cena Figueiredo Pimentel e o leitor depara-se com o fetichismo da mão do autor que assina a obra com seus traços singulares.

Além de corporificar pela imagem a paternidade da obra, esse paratexto autoriza a associação do autor com uma ideologia pré-determinada, considerando-se que à época da publicação Pimentel já era reconhecido publicamente. Não há de se afastar, entretanto, a hipótese de que esse paratexto tenha sido incluído intencionalmente como estratégia comercial de Pedro Quaresma para impulsionar as vendas, considerando-se que o autor já havia granjeado fama para o bem e para o mal, não só pela fase em que transitou pela “*literatura para homens*” como também pelo sucesso das obras infantis anteriores.

Novamente é a “voz” de Quaresma que dá o tom e apresenta o autor. Esse dispositivo visual é responsável por dar forma à nova imagem literária de Figueiredo Pimentel (autor-ator) aos olhos dos leitores, além de vincular a obra a um nome próprio reconfigurando sua “*imagem de autor*” ao atribuir-lhe a função de signatário da obra. Essa assinatura é a prova de sua presença física sobre o suporte. É a marca da sua nova identidade que necessita ser consolidada: a do inocente contador de histórias para crianças. Imagem e assinatura são, assim, dois dispositivos estratégicos que buscam consolidar a legitimidade intelectual e moral de Figueiredo Pimentel e patentear a busca pelo sucesso comercial de Pedro Quaresma.

3.1.3.4. Recomendação ao leitor

Legenda: Recomendação ao leitor

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p.14. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nesse peritexto, mais uma vez o protagonismo do editor-livreiro Pedro Quaresma encontra-se presente no material preliminar de “*Historias da avosinha*”, o que desvela uma prática costumeira e o controle recorrente daquele que assumia a responsabilidade pelo empreendimento da edição.

Essa instância prefacial - “*Ao leitor*” - pode ser entendida como “recomendações” dirigidas a um público-alvo híbrido. Esse paratexto pressupõe um leitor adulto implícito que escolhe o livro a ser lido pela criança e precisa ser convencido de sua legitimidade e

do seu valor, além de declarar uma destinação explícita que se diz também voltada para os “*nossos jovens patricios*”, para as crianças vistas como “barro dúctil” que necessitam ser nutridas moralmente por contos que, apesar de se mostrarem “*apparentemente frívolos*”, encerram sempre um fundo “*moral e piedoso*”. Por isso não causa estranheza que esse dispositivo utilize uma linguagem diferenciada e argumentos compatíveis com o universo adulto que precisava ser convencido a consumir tais livros.

Sem qualquer referência a Figueiredo Pimentel, o editor situa a nova publicação, em relação aos dois primeiros livros da coleção, anunciando o “*êxito assombroso*” que obtiveram e argumentando em favor do ineditismo desses novos contos que foram selecionados e “[...] *que não estão enfeixados nem nas ‘Histórias do Arco da Velha’, nem nos ‘Contos da Carochinha’, ou qualquer outra coleção das que ultimamente tem feito aparecer a inveja e a imitação dos exploradores de ideias e trabalhos alheios*”¹²⁸. Trata-se também de uma possível alusão à concorrência das demais editoras que à época também anteviam o sucesso comercial que esse filão de mercado representava, já que a literatura voltada à criança popularizava-se e o investimento nessa área assegurava retorno financeiro seguro.

Um forte indicador de que esse gênero de publicações de Quaresma queria afastar-se da representação das obras de leitura escolar é a recorrente caracterização dos livros da coleção como “[...] *agradável passatempo, aliado a lições de moralidade*”. Assume-se, assim, uma posição sem os pudores que em épocas atuais provocam controvérsias acaloradas sobre a natureza da própria literatura infantil: “*dulce*” ou “*útil*”, isto é, didática ou lúdica? Instruir ou divertir? Assumia-se, dessa forma, sem pudores uma dupla função para essa literatura.

Considerando-se que a opção em relação a essas duas atitudes, aparentemente dicotômicas, é social e historicamente construída não só pelos escritores, mas por toda sorte de atores que atuam na cadeia de produção de livros destinados às crianças, a força atuante que é atestada por Pedro Quaresma e encontra-se incorporada nas raízes da literatura infantil é a da coexistência entre esses dois polos: divertir e instruir moralmente as crianças brasileiras.

¹²⁸ Segundo LEÃO (2012, p.176), Pedro Quaresma ao advertir contra as imitações, poderia estar se referindo à biblioteca de traduções da Livraria Garnier, sobretudo ao trabalho de Carlos Jansen.

3.1.3.5. Índice

INDICE			
	PAGS.		PAGS.
Retrato de Figueiredo Pimentel.....	5	A moça encontrada no mar.....	189
Ao leitor.....	7	As tres princezas encantadas.....	194
O companheiro de viagem.....	9	Os anões magicos.....	199
O avô e o netinho.....	23	Aventuras de um jabuti	205
O soldado e o diabo....	26	A gatinha branca.....	209
O violino magico.....	30	O Dr. Grillo.....	225
O Miudinho.....	33	O grande advogado....	228
O sargento verde.....	37	Os anõesinhos feiticeiros	230
O patinho aleijado.....	42	A casa mal assombrada	235
O bezerro de ouro.....	49	As aventuras do Zé Galinha	238
O moço pellado....	56	O kagado e o urubú....	249
Os tres cavallos encantados.....	64	A Princeza Advinha...	252
Historia de um pintinho	71	Os tres ministros.....	255
O papagaio dourado....	77	O pai e o filho.....	258
O moleque de carapuça dourada.....	85	A rainha das aguas... ..	260
A onça e o cabrito.....	94	A moça do lixo.....	270
O afilhado do diabo....	100	A velha feiticeira	273
O principe enforcado..	108	A sapa casada.	278
A princeza dos cabellos de ouro.....	115	A onça e a raposa.....	282
O peixe encantado.....	138	O anel magico	284
O passaro mavioso....	146	Um raio de sol.....	288
Joaquim, o enforcado..	151	A faquinha e a bilha quebrada.....	291
O principe querido....	158	A burra e o seu burrinho.....	299
O anjo da guarda.....	173	O vestido rasgado.....	310
A casa de maribondos..	181	A alma do outro mundo	316
O macaco e o moleque.	184		
O bom juiz.....	187		

Legenda: Índice da obra.

Fonte: PIMENTEL, A. F., 1896, p. 320. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O índice da primeira edição é apresentado ao final da obra, o que era uma prática editorial recorrente da época, e enumera os cinquenta contos que compõem a obra na ordem em que eles são apresentados na publicação. Ele fornece o mapa de navegação para a leitura dos contos que poderiam ser lidos ou contados isoladamente na ordem que aprouvesse ao leitor.

Organizado depois que o corpo da obra já estava escrito, infere-se que ele tenha sido redigido pelo próprio livreiro-editor, na ordem que ele julgou satisfatória para seus objetivos comerciais imediatos e que poderia ser alterada nas edições posteriores.

Assim, nas palavras de Chartier, “[...] *há necessidade de situar todos os materiais peritextuais dentro das relações múltiplas que os unem*”¹²⁹, pois existem fortes elos entre as partes ligadas com o processo de publicação que constituem “*a instância preambular*” (página de rosto, título, recomendações ao leitor, ilustrações entre outros) e o corpo dos textos que compõe a obra. A interpretação de cada paratexto é dependente de todos os outros e pede mais contextualizações dinâmicas como as que nos propusemos fazer do que simples tabelas de classificação para que pela análise das condições de produção editorial da obra se chegue a uma melhor compreensão dela.

3.1.3.6. O epitexto da obra

**Acaba de sahir á luz
e já se acha á venda**

HISTORIAS DA AVOSINHA

LIVRO PARA CRIANÇAS

Contendo variada e escolhida colleção de cincoenta bellissimas historias mores e piedosas, inteiramente novas e diferentes das que se acham nos Contos da Carochinha e Historias do Arco da Velha.

Um grosso volume encadernado com riquissimas gravuras e vitruetas, mandadas vir expressamente da Allemanha e dos Estados Unidos para illustrarem tão precioso livro. 38000

As Historias da Avosinha que acabamos de publicar, são essas historias que todos nós ouvimos em pequeninas contadas por nossas mães, nossas avós e velhos parentes, e que sabem as crianças todas de todos os paizes; são escriptas em linguagem facil e corrente, como convém ás crianças, sem termos bombásticos e palavrados difficeis, nem pedantescos floreamentos.

São historias populares que andavam de bocca em bocca na tradição oral, passando de geração em geração, sem jamais haverem sido colleccionadas e escriptas. As mães da familia, aos educadores e ao povo em geral, recommendamos este precioso livro, unico que pode guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo no mesmo tempo.

Milhes das Historias: O avô e o netinho, O companheiro de viagem, O soldado e o diabo, O violino magico, O miudinho, O sargento verde, O palhinho alejado, O bezouro de ouro, O moço pellado, Os tres cavallos encantados, Historia de um pintinho, O papagaio dourado, O moleque de carapuca dourada, A onça e o cabrito, O afilhado do diabo, O principe enforcado, A princeza dos cabellos de ouro, O pagem formoso, O peixe encantado, O passaro mavioso, Joaquim, o enforcado, O principe Querido, As tres princezas encantadas, Os anões magicos, Aventuras de um jaboty, O Anjo da Guarda, A casa de maribondos, O macaco e o moleque, O bom juiz, A moça encontrada no mar, A galinha branca, O doutor grillo, O grande advogado, Os anõesinhos feliceiros, A casa mal assombrada, As aventuras do Zé Gallinha e outras.

Os pedidos do interior devem vir acompanhados de 4\$, sendo 3\$ para o livro e 1\$ para as despesas do correio, e dirigidos aos edictores

QUARESMA & C.

LIVRARIA DO POVO -- RUA DE S. JOSÉ, 65 E 67

Legenda: Anúncio de lançamento no dia 17 de agosto de 1896 da livraria-editora Quaresma & C. do livro *Historias de avosinha*, de Figueiredo Pimentel e ilustrações de Julião Machado, vendido por 3\$000 [três mil réis].

Fonte: *Gazeta de Notícias/RJ*, 17 de agosto de 1896, Edição 00230, p.3. Disponível para acesso em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1896_00230.pdf. Data de acesso: 22/05/2016.

¹²⁹ CHARTIER, 2014, p.256

Como já dito, os dispositivos paratextuais englobam tanto o **peritexto** que se encontra no interior de “*Historias da avosinha*”, quanto o **epitexto** que, a exemplo do que foi apresentado acima, refere-se aos instrumentos exteriores de divulgação da obra. Esses elementos sofrem transformações de acordo com o tempo e viu-se que, já no final do século XIX, Pedro Quaresma soube explorar com competência esse espaço comercial para criar um público consumidor para suas obras. Além dos cartazes que produzia para divulgar cada novo lançamento pela cidade, eram frequentes os anúncios em jornais que apregoavam os livros infantis da Livraria do Povo, sob a forma de “*reclames*” publicitários. Esses elementos revelavam o tino comercial de Pedro Quaresma, mostrando que ele sabia aproveitar todos os espaços paratextuais, interiores ou exteriores à obra, para consolidar e publicizar o gênero literatura infantil no mercado livreiro, criar um público consumidor e alavancar suas vendas.

Esse recurso epitextual apresentado acima foi utilizado como um expediente informativo do recém-lançamento de “*Historias da avosinha*”. Sua composição repetia as fórmulas estratégicas utilizadas também na capa e na folha de rosto do livro, destacando o título e a indicação genérica sempre em letras de dimensão ampliada. Essa prática de utilização de espaços epitextuais para conquistar consumidores revela as estratégias de divulgação utilizadas à época pelos livreiros-editores para promoverem a circulação de suas publicações. Nesse contexto, o astuto Pedro Quaresma destacava-se e já utilizava eficientemente os espaços pagos dos jornais para divulgar seus produtos.

Ele inicia seu “*reclame*”, que era como se dizia à época para referir-se aos anúncios publicitários, legitimando a importância da obra para as crianças e ressaltando o caráter inédito dessa coletânea, composta por histórias “[...] *moraes e piedosas, inteiramente novas e diferentes das que se acham nos Contos da Carochinha e Historias de Arco da Velha*”. Destacava também suas dimensões e características iconográficas – “[...] *grosso volume encadernado com riquíssimas gravuras e vinhetas, mandadas vir expressamente da Alemanha e dos Estados Unidos para illustrarem tão precioso livro*” – para justificar o preço que era estipulado para a venda.

Nesse anúncio, Quaresma assume-se como “*voz autorizada*” para guiar os potenciais consumidores na escolha do que ler, legitimando-se como alguém apto a prescrever o que as crianças deveriam ler. Seu apurado senso comercial levava-o a informar, convencer, seduzir e persuadir o público-alvo a quem se dirigia: “[...] *às mães*

de família, aos educadores e ao povo em geral, recomendamos este precioso livro, único que pode guiar as crianças no caminho do bem e da virtude, alegrando e divertindo ao mesmo tempo”.

Assim, os epitextos que giram ao redor da obra estão entrelaçados por significados e escolhas que possibilitam entender as estratégias comerciais de Quaresma, que via a publicação de seus livros como um negócio que precisava ser bem divulgado para aumentar o lucro das vendas.

Em síntese, na tentativa de restaurar a lógica múltipla que determinou a origem da obra “*Historias da avosinha*” chega-se à constatação de que, sem desmerecer a importância de Figueiredo Pimentel, mas considerando a cadeia espiralada de atores que intervêm na produção de uma obra, há de se reconhecer o protagonismo nesse processo que coube a Pedro Quaresma.

Entende-se que a análise de uma obra não pode prescindir da análise tanto do plano textual quanto do plano paratextual que a constitui. Ao lado dos sentidos que o autor inscreve em uma obra e que marcam as intenções, valores e convenções sociais da época no plano textual impondo um protocolo de leitura, deve-se considerar também todo o conjunto de elementos transtextuais (peritextuais e epitextuais) que interferem na construção de sentido da obra. Torna-se, assim, produtivo analiticamente distinguir a lógica paratextual da obra da sua lógica textual inserida do corpo do texto que a constitui e da qual trataremos adiante. Para essa direção aponta também Roger Chartier na longa, mas produtiva citação com a qual encerramos esse item:

Com efeito, podemos definir como relevante à produção de textos as senhas, explícitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção. Essas instruções, dirigidas claramente ou impostas inconscientemente ao leitor, visam a definir o que deve ser uma relação correta com o texto e impor seu sentido. Elas repousam em uma dupla estratégia de escrita: inscrever no texto as convenções sociais ou literárias que permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão, empregar toda uma panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas, que, como uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura. Existe aí um primeiro conjunto de dispositivos resultantes da escrita, puramente textuais, desejados pelo autor.

que tendem a impor um protocolo de leitura. [...]. Mas essas primeiras instruções são cruzadas com outras, trazidas pelas próprias formas tipográficas: a disposição e a divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração. Esses procedimentos de produção dos livros não pertencem à escrita, mas à impressão, não são decididas pelo autor, mas pelo editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto¹³⁰.

Vê-se, portanto, que em uma perspectiva analítica o plano textual e o paratextual constituem caminhos analíticos cruzados, ambos concorrendo para a identificação dos protocolos de leitura que se encontram inscritos na obra.

3.2.1. O plano textual da obra

Como se pôde observar na análise do índice da obra original, “*Historias da avosinha*” é composta por cinquenta contos coletados de contos infantis canônicos ou da tradição oral e reunidos por Figueiredo Pimentel alguns traduzidos e/ou adaptados sem grandes preocupações com a qualidade literária, cuja linguagem e a estrutura deveria tornar esses contos palatáveis para as crianças brasileiras do final do século XIX.

Por meio desse gênero maleável e multiforme, Figueiredo Pimentel adapta contos tradicionais de diversos países, recupera alguns da tradição local, cria outros, revelando e dissimulando polifonicamente as vozes de outros narradores que retiram dele a autoridade de sua palavra, fazendo-o ocultar-se sob a voz de doces avozinhas contadoras de histórias. Ele se torna, assim, uma verdadeira caixa de ressonância que se retroalimenta da palavra do outro, sejam eles anônimos ou nomeados como Hans Christian Andersen, Jacob Ludwig Carl Grimm e Wilhelm Carl Grimm ou Charles Perrault entre outros.

Esses cinquenta contos exemplares tornam-se vetores privilegiados de preservação de uma memória que é repetida de geração para geração, investidos de uma clara função de instrução doméstica para a propagação de padrões de conduta que, por meio de roteiros textuais repetitivos, simples e previsíveis denunciam comportamentos condenáveis e exaltam aqueles que se pretendia disseminar, utilizando uma linguagem

¹³⁰ CHARTIER, 2009, pp. 96-97, (grifo nosso)

abrasileirada fiel às características do seu tempo-espaço, com o objetivo de cativar o leitor iniciante ou de seduzir adultos em função de contadores de histórias.

Há de se concordar com Roger Chartier¹³¹, quanto à influência dos editores na elaboração de coletâneas dessa natureza que, quando as formam, escolhem ou sugerem o agrupamento desses textos, eles têm por critérios a identidade dos gêneros ou a unidade no campo das práticas a que se destinam. Quaresma sabia como reunir contos que agradassem tanto aos pequenos leitores quanto aos mediadores de leitura.

A parceria entre Figueiredo Pimentel e seu editor Pedro Quaresma levou-os a agrupar adaptações de contos clássicos, lendas do folclore local, fábulas, contos exemplares, contos maravilhosos e contos jocosos sob a égide da mesma coletânea.

Sob essa perspectiva, há de se considerar também a contribuição de Jean-Michel Adam e Üte Heidmann já discutida que propõem uma abordagem ampliada para operar com discursos literários que superem o conceito bastante estático de gênero, substituindo-o pelo de “genericidade” que “[...] resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral”.¹³²

Assim, mais do que elencar os contos que compõem a coletânea, sob uma perspectiva classificatória quanto ao seu pertencimento a uma categoria, os pesquisadores franceses defendem a necessidade “[...] de se observar as potencialidades genéricas que os atravessam, sua participação em um ou vários gêneros, levando-se em conta pontos de vista tanto editoriais, quanto autorais e leitorais”¹³³.

Como se pode observar trata-se de abordar as questões de gêneros dos contos infantis como um trabalho voltado para a identificação das orientações genéricas dos enunciados nesses três planos: o da produção do texto, o da recepção/interpretação dele e o da edição, sua instância intermediária.

“*Historias da avosinha*” parece ter sido organizada sob essas três ópticas: **quanto à produção** dos textos adaptados teve papel preponderante a preocupação de Figueiredo Pimentel com a fidelidade à transcrição direta da fala brasileira, o que o liberou das obrigações de valor literário e estilístico que se observa nas adaptações dos contos;

¹³¹ CHARTIER, 1990.

¹³² ADAM & HEIDMANN, 2011, p. 20.

¹³³ Id. Ibid., p. 21.

quanto à perspectiva da recepção dos pequenos leitores da época, ele optou por uma arquitetura simplificada composta por contos soltos e muito semelhantes entre si pela estrutura composicional (personagens, espaços descritos, temporalidade, estrutura da intriga), com o objetivo de construir uma verdadeira *pedagogia narrativa*¹³⁴ voltada para a aprendizagem moral, explorando os mistérios do agir humano e a complexidade dos sistemas simbólicos e dos valores da época; **quanto à instância editorial**, com forte papel na elaboração da obra, verificam-se claras relações de “*cotextualidade*”¹³⁵, conceito utilizado pelos autores franceses para caracterizar as ligações que a obra estabelece com outros textos presentes em uma mesma área escritural. Entre esses “cotextos” presentes nessa coletânea intervêm convergências e divergências que não representam obstáculos para o diálogo intergenérico que é estabelecido não só com os textos presentes em “*Historias da avosinha*”, como também na relação transtextual com os dois volumes antecedentes. E, como já vimos, é o prefácio do próprio Quaresma que valida essa afirmação:

Estamos certos que o presente livro alcançará o mesmo sucesso dos dois antecedentes, porque encerra novos contos, a maior parte inteiramente inéditos, e que não estão enfeixados nem nas ‘*Historias do Arco da Velha*’, nem nos ‘*Contos da Carochinha*’¹³⁶.

Essa promessa do insaciável editor induz à ideia de que Figueiredo Pimentel foi orientado a coletar/criar um repertório de contos para essa edição, mas que mantivesse as características das coletâneas antecessoras que conseguiram grande sucesso comercial. Esses contos deveriam ser inéditos para atender e alavancar o mercado dos livros infantis que ambos estavam progressivamente inaugurando, fato esse que, de alguma forma, interferiu no processo de produção e de escolha dessas narrativas originais que funcionavam como verdadeiras ilustrações das máximas morais que deveriam ser propagadas.

¹³⁴Nelly Novaes Coelho (2000) denomina “pedagogia maternal” essa literatura moralizante que é difundida no final do século XIX que visava preparar os infantes para a vida adulta.

¹³⁵ ADAM & HEIDMANN, 2011, p. 29.

¹³⁶ PIMENTEL, 1896, prefácio.

O compromisso de ambos com a novidade parece ter sido um dos aspectos que direcionou a elaboração dessa coletânea sem grandes aspirações artísticas. O foco era modelar os comportamentos infantis pela inculcação de valores e assegurar um público cativo em busca de diversão, por meio de uma obra com um repertório de contos que fossem inéditos.

Considerando a natureza proteiforme dos contos infantis e a ausência de uma classificação teórica definitiva para eles, Nelly Novaes Coelho considera-os pertencente à grande área do gênero da ficção, definindo-os como “*formas simples*”¹³⁷ que englobam: fábula, apólogo, parábola, alegoria, mito, lenda, saga, conto maravilhoso, conto de fadas, conto exemplar, conto jocoso etc.

A autora justifica que são considerados “*formas simples*” por serem resultantes de criação espontânea, não elaborada, por terem surgido anonimamente, transformando-se com o tempo no que hoje se conhece por tradição popular e também pela simplicidade das experiências que as singularizam. Por todas essas razões acabaram assimiladas pela literatura infantil via tradição popular.

Considerando encontrarem-se em “*Historias da avosinha*” formas simples muito diversificadas como fábulas, lendas, contos maravilhosos, contos de fadas, adivinhas, lendas e um conto jocoso (“*As aventuras de Zé Galinha*”), parece que o conceito de “*genericidade*” de Jean-Michel Adam e Üte Heidmann é perfeitamente adequado a esse contexto, inserindo a coletânea na categoria dos “*exempla*” pedagógicos que representam o ponto de convergência entre todos os textos que compõem a obra.

Apoiados em Aristóteles, os pesquisadores franceses argumentam que

[...] o *exemplum* é uma prova comum a todos os gêneros. Não é um gênero, mas uma unidade discursiva, uma peça narrativa extraída de um texto por compiladores. Destacado de seu co(n)texto de origem, o *exemplum* é destinado a ser posto em novos co(n)textos e nos gêneros variados do discurso. [...] Ao lado dos *exempla* jurídicos (petição de advogados) e religiosos (sermão de pregadores), encontram-se os *exempla pedagógicos* dos preceptores, nos quais

¹³⁷ COELHO, 2000, p.164.

os Grimm inspiram-se no início de sua reflexão sobre o gênero ‘*märchen*’ [fábula, contos de fadas], em 1812.¹³⁸

Essas posições encontram ressonância também no estudo de André Jolles que, na obra “*Formas Simples*”, trata dos contos populares ao lado de outras oito categorias de fórmulas verbais de pequena extensão que compactam significações, a saber: a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o caso, o memorável e o chiste.

Sob uma perspectiva estruturalista, Jolles estuda o gênero “*märchen*”, considerando-os “*formas simples*” que se manifestam por “*gestos verbais*” elementares, refletindo “*disposições mentais*” específicas do homem diante do mundo. Eles designam histórias curtas, até simples boatos que se propagam por elaboração espontânea e “[...] *circulam pelo povo antes de passar da tradição popular à literatura*”¹³⁹.

O autor atribui aos irmãos Grimm o crédito desses contos terem assumido o sentido da forma literária específica que hoje a eles se atribui, por terem reunido em uma coletânea narrativas de diferentes tipos com o título de “*Kinder-und Hausmärchen*”¹⁴⁰. Assim, eles agruparam, sob o mesmo rótulo, narrativas diferenciadas que já eram conhecidas desde o século XVII (contos de fadas, contos de magia e fantasmagoria, contos populares para pequenos, anedotas, fábulas etc.). Para o autor, “[...] *foi a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX*”¹⁴¹.

De fato, é o que também pode ser observado na coletânea de Figueiredo Pimentel que incorporou à sua obra contos populares de diferentes naturezas e matizes, agrupados sob a legenda englobante de “*Historias da avosinha*”, reforçada pela indicação genérica de “*para crianças*”. Esses dois dispositivos evidenciam a relação de “*cotextualidade*” que se estabelece entre os cinquenta contos copresentes na coletânea, que, como já discutido, é intensificada pelo plano peritextual (título, capa, prefácio, intertítulos etc.). Esse aparato de acompanhamento da coletânea sustenta editorialmente a relação com essa “*genericidade*” que se mantém estreitamente ligada à natureza globalizante dos “*exempla*

¹³⁸ ADAM & HEIDMANN, 2011, p. 32, (grifos nossos).

¹³⁹ JOLLES, 1976, p. 192.

¹⁴⁰ Tradução nossa da língua alemã que significa: “Contos para crianças e famílias”.

¹⁴¹ Id. *ibid.*, p. 181.

pedagógicos” expostos nos textos, possibilitando às crianças a aprendizagem dos sistemas simbólicos que regiam as relações sociais vigentes à época.

Pela perspectiva de André Jolles, esses contos podem ser descritos como “*formas simples*”, porque em qualquer uma das suas variações tipológicas há uma “*disposição mental*” comum que aponta para a ideia de que sempre a virtude é recompensada e o vício punido, estimulando nas crianças a identificação com os bons e o temor que lhe ocorram os infortúnios dos vilões que são punidos. Toda “*forma simples*” e, em especial, o conto popular, apoia-se invariavelmente na “**mobilidade**”, dada sua linguagem fluida, aberta e dotada da capacidade de renovação constante; na “**generalidade**” por seu fácil entendimento; e também na “**pluralidade**” própria da forma, pelos diferentes modos por meio dos quais ele pode ser recorrentemente narrado. Esses aspectos configuram o “*gesto verbal*” que abriga a verdadeira força da linguagem do conto, cuja forma pode assumir realizações sucessivas e sempre renovadas.

Para o autor, a “*disposição mental*” específica do conto refere-se a uma propensão moral que responde à pergunta:

Como devem as coisas acontecer no universo? Existe um juízo axiológico orientado para o *acontecimento* e não para o *ajuste de contas*; e verifica-se ser este o julgamento ético que a linguagem inculca na forma de conto. Ao invés da ética filosófica, que é uma *ética da ação*, chamarei a esta a *ética do acontecimento* ou da *moral ingênua*¹⁴².

Pela presença dessa disposição mental, tudo acontece no conto de acordo com a expectativa do que seria um universo justo. Contrariada essa perspectiva, que se opõe à ética do acontecimento (“*moral ingênua*”), a criança acolhe um modelo de universo alternativo que satisfaz as exigências de sua moral ingênua e repele o universo real. A presença do fantástico, do maravilhoso, do mágico, do fabuloso e do extraordinário é o único caminho para lhe dar segurança de que a imoralidade presente no universo real possa deixar de existir.

¹⁴² JOLLES, 1976, p. 200.

Na grande maioria dos contos que compõem a coletânea “*Historias da avosinha*”, predominam fatos que contrariam o sentimento do que é justo. Entre exemplos ilustrativos citamos alguns:

Em “*O companheiro de viagem*”, a maldade impiedosa da princesa Lucília, a déspota que fazia seu povo sofrer com suas injustiças, impõem como prova ao bom Andrezinho que ele adivinhe seus pensamentos por três dias consecutivos, para não ser enforcado e ganhar sua mão. O desafio é vencido com o auxílio de seu companheiro de viagem Miguel, graças à intervenção de elementos mágicos. Ao final, André casa-se com Lucília e a transforma em uma boa princesa;

Em “*O violino mágico*”, Dário o mais velho de cinco irmãos sai de casa para melhorar a sorte da família à beira da miséria. Em sua jornada, é acusado injustamente de ter roubado um homem avarento que espoliava todo mundo. Para convencer o juiz e o povo de sua inocência, Dário faz uso de um violino mágico que tinha o poder de fazer todos dançarem e livra-se da acusação;

Em “*O avô e o netinho*”, o sentimento de injustiça impõe uma reação do netinho diante dos maus tratos e do desprezo que os pais impunham ao seu octogenário e enfermo avô. A atitude da criança diante da injustiça que presencia provoca, ao final, a transformação dos pais;

Em “*O patinho aleijado*”, um formoso cisne nasce em meio a um bando de patos e por ser diferente ele é tratado com desprezo pela mãe e pelos irmãos, sendo considerado por eles “*aleijadinho*”. O sentimento de injustiça é capturado pelo olhar infantil pela sensação de exclusão e de não pertencimento a esse grupo familiar de que é vítima. O sentimento de justiça é reestabelecido quando o cisne é reconhecido pelos iguais e passa a viver entre seus pares.

Sucedem-se os contos em que os protagonistas têm de interagir com feiticeiras, fadas, animais encantados, diabos, gigantes, monstros, anões mágicos, almas de outro mundo e com toda sorte de seres fantásticos que se tornam mediadores dos “*acontecimentos éticos*”. Esses subdividem-se em duas categorias dicotômicas: aqueles que são necessários para que a injustiça seja reparada, as boas fadas e os seres mágicos a elas associadas como “*Nossa Senhora*” e “*anjos da guarda*”; e aqueles que representam um obstáculo ao acontecimento justo e à felicidade, como bruxas, monstros, espíritos

malignos etc. Os protagonistas sofrem todo tipo de arbitrariedades e injustiças, mas ao longo das narrativas elas são eliminadas e os desafios são vencidos com o auxílio dos seres do bem, fazendo com que a “moral ingênua” seja exercitada para contemplar a satisfação moral do pequeno leitor.

Outra propriedade desses contos, entendidos como “*formas simples*”, diz respeito a uma certa indeterminação do tempo-espço em que ocorre a ação. O “gesto verbal” que os caracteriza aponta para a indeterminação como se pode observar nos exemplos: “*Houve em outros tempos, ha muitos annos...*” (“*O besouro de ouro*”); “*Lá para as bandas onde o sol nasce, em um paiz longe d’aqui...*” (“*O papagaio dourado*”); “*Quase ha vinte séculos passados...*” (“*A princeza dos cabellos de ouro*”); “*No tempo em que os animais falavam...*” (“*A onça e o cabrito*”); “*Existiu ha séculos um rei...*” (“*A gatinha branca*”) entre outros. Na coletânea de Figueiredo Pimentel, entretanto, nem todos os contos gravitam ao redor de reis, princesas, bruxas, seres fantásticos ou acontecimentos extraordinários. É o caso de seis contos que funcionam como “*exempla pedagógicos*” ou contos anedóticos que funcionam como instrumentos moralizadores que validam valores morais como a honestidade, o respeito aos mais velhos, a amizade e a prática da caridade, ou ainda como instrumentos de ironia a comportamentos tidos à época como condenáveis. São eles: “*O avô e o netinho*”; “*A faquinha e a bilha quebrada*”; “*O vestido rasgado*”; “*O bom juiz*”; “*O grande advogado*” e “*As aventuras de Zé Gallinha*”.

Não se verifica nesses contos o universo peculiar descrito por André Jolles impregnado pela “*moral ingênua*”, ao contrário, o desfecho deles conduz o leitor a observar uma “*ética da ação*”, por meio do qual ele identifica personagens atuantes como bons e justos ou caricatos (como em “*O grande advogado*” ou “*As aventuras do Zé Gallinha*”) por meio de suas ações.

Eles estão mais próximos da realidade do que do universo delineado pelo maravilhoso.

O exemplo mais emblemático dessa categoria de contos anedóticos é “*As aventuras de Zé Gallinha*”¹⁴³ que narra a história de José Joaquim de Sousa e Silva, um comerciante português de ovos e aves domésticas, estabelecido em Jacarepaguá que por sua ocupação recebeu o apelido de “*Zé Gallinha*”, o que muito o desagradava. Passados

¹⁴³ PIMENTEL, 1896, p. 247.

vingte anos, já casado e rico e não aceitando mais essa triste alcunha resolve dela se livrar. Vai ao Rio, procura o Barão de São Caetano e oferece dinheiro para o asilo dos órfãos em troca de um título de comendador. Buscava com isso ter acesso ao mundo da alta sociedade, entretanto ele não consegue adequar-se às normas de convivência desse universo. Tendo conhecido o teatro, entusiasmado, ele manda construir o “*Gymnasio Dramatico Beneficente Particular Estrella de Ouro*” em Jacarepaguá, inaugurado sob a sua presidência já como comendador. Resolve, então, participar de seu empreendimento também como ator. Em uma de suas apresentações, ele aparece “[...] *disfarçado com longas barbas e longa cabelleira, de capa e espada*”¹⁴⁴, quando em meio a um profundo silêncio, ele é reconhecido quando se ouve uma criança exclamar: “*O mamãe! aquela não é o seu Zé Gallinha?!*”. Vendo que de nada adiantara a comenda e a construção do seu teatro, decepcionado, o protagonista encerra as atividades do ginásio dramático e conforma-se com o indesejável apelido.

Como é possível observar, esse conto contrasta com os demais da coletânea¹⁴⁵, tanto pelo gesto verbal que o representa, quanto pela disposição mental proposta por André Jolles para caracterizar os “*märchen*”, por sua configuração peculiar. A proximidade com o universo real que expõe uma localização espaço-temporal bem delineada e precisa, distanciam-no tanto dos seres e situações extraordinárias dos contos maravilhosos, quanto dos demais “*exempla pedagógicos*” presentes na coleção. O leitor é conduzido pelos caminhos da ética da ação dos personagens que contrapõem a atitude do arrivista José Joaquim de Sousa e Silva à atitude inocente da criança que o reconhece como “*Zé Gallinha*”. É o desfecho organizado por essa moldura que provoca o efeito risível. Mais do que uma finalidade moral de ensinamento de códigos sociais, o conto revela um posicionamento de crítica aos atributos morais do protagonista, apontando o que nele é repreensível: seus defeitos de alpinista social. Assim, trata-se de um conto que perde sua força na coletânea talvez por não atingir diretamente o imaginário infantil como os demais contos.

¹⁴⁴ Nelly Novaes Coelho (2000, p. 182), seguindo a categorização dos contos populares propostas por Câmara Cascudo, denomina-os como “*facécias*” a os caracteriza como narrativas de desfecho imprevisível conduzido pela palavra ou pela atitude do personagem, podendo deixar de ter uma finalidade moral.

¹⁴⁵ O mesmo pode ser dito em relação ao conto “*O grande advogado*”.

3.3.1 – Um caso de adaptação

O processo de adaptação das histórias infantis levou Figueiredo Pimentel a tentar colocar-se no lugar do outro, isto é, na posição do receptor-criança, embora isso não lhe tenha garantido um resultado final artisticamente satisfatório. Dessa relação participavam dois sujeitos: a criança destinatária do texto adaptado, com as especificidades inerentes à sua faixa etária e o adulto adaptador que era responsável pelas escolhas feitas no processo de adaptação.

No entre-séculos em que transitava Figueiredo Pimentel, traduções e adaptações de autores estrangeiros eram frequentes no campo da literatura infantil/juvenil brasileira. No final do século XIX, apesar de circularem obras originais para crianças como as produzidas por Olavo Bilac, Júlia Lopes de Almeida ou Adelina Lopes Vieira, com o objetivo de atender às demandas do mercado por livros infantis que o sistema escolar impunha, Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel foram nomes de destaque, no que se refere às traduções e adaptações de autores estrangeiros como Cervantes, Jonathan Swift, Irmãos Grimm, Perrault e Andersen. Antes das iniciativas desses dois autores, o material de leitura que as crianças tinham disponíveis para leitura eram traduções portuguesas de obras infantis¹⁴⁶.

Em especial Figueiredo Pimentel teve uma posição de destaque no que se refere às adaptações, dada à frequência com que utilizou esse procedimento em sua carreira, o que nos leva a crer que ele tenha desenvolvido estratégias particulares para esse processo.

Com o objetivo de identificar as estratégias utilizadas por Figueiredo Pimentel no processo adaptativo de suas coletâneas infantis, em particular em “*Historias da avosinha*”, tomamos como exemplo os recursos utilizados pelo autor em sua função de narrador no conto “*O Patinho aleijado*”, adaptação feita de “*O Patinho feio*” de Hans Christian Andersen, a clássica história da metamorfose de um patinho em um belo cisne que tem servido de alento por várias gerações para todos aqueles que sofrem um sentimento de inadequação ou de não-pertencimento a um grupo. As estratégias observadas na adaptação dizem respeito a elementos como ponto de vista, tempo, metáforas e símbolos, além de silêncios e ausências. Busca-se refletir sobre o que aconteceu com esse conto, quando o texto adaptado migrou do seu contexto de criação

¹⁴⁶ ZILBERMAN & LAJOLO, 1999, pp. 15-28.

para o contexto da adaptação de Figueiredo Pimentel, considerando-se que nessa transposição ocorreu uma “[...] *repetição sem replicação que gera uma inevitável mudança pela alteração consciente da ambientação*”¹⁴⁷.

Como já vimos, na esteira da teoria de Linda Hutcheon, trabalhar com adaptações implica pensá-las como textos inerentemente “*palimpsestuosos*”, também considerados por Gérard Genette como textos de “*segundo grau*”¹⁴⁸ que estabelecem sempre uma conexão dialógica com o texto fonte. Assim, a adaptação que Figueiredo Pimentel faz em “*O Patinho aleijado*” pode ser entendido como um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação de “*O Patinho feio*” de Hans Christian Andersen. Ela promove tanto a repetição quanto a mudança, podendo ser considerada uma obra derivativa que, conforme a teoria jurídica, altera a forma, evitando sanções legais, mas mantém o conteúdo em termos de equivalências de temas, personagens, motivações, pontos de vista, contextos, símbolos e representações. Instaura-se um processo dialógico contínuo que nos autoriza a ver a adaptação de Figueiredo Pimentel como um mosaico de citações visíveis e invisíveis que reinterpreta o texto fonte. As decisões do adaptador, em um contexto interpretativo do texto fonte, são influenciadas por fatores históricos, sociais, ideológicos, culturais, pessoais e estéticos que imprimem no texto a sua “voz”, abrasi-leirando-o.

Há de se considerar que as adaptações de Figueiredo Pimentel estão inseridas em um contexto que envolve um tempo, um espaço, uma sociedade, uma cultura e um sistema de valores que interferem em suas escolhas e provocam alterações nas associações culturais que se orientam na busca de encontrar ressonâncias com o público infantil brasileiro, avivando os textos com as cores locais.

As traduções das clássicas histórias infantis que eram feitas em Portugal ressentiam-se de textos adaptados que fossem adequados à linguagem da criança brasileira, considerando-se que a literatura que vinha de Portugal apresentava no final do século XIX uma língua diferenciada da utilizada no Brasil, considerando-se que as influências dos negros e índios já imprimiam nela características mais plásticas e as idiossincrasias que caracterizavam a língua brasileira.

¹⁴⁷ HUTCHEON, 2011, p.17

¹⁴⁸ GENETTE, 2006, p.8

Exemplificando o processo de interpenetração cultural dessas três correntes culturais confluentes – a europeia, a africana e a indígena, Arroyo¹⁴⁹ cita, como exemplo, os livros de Figueiredo Pimentel e entre eles “*Contos da carochinha*” (1894), salientando no título português, o diminutivo que outra coisa não é senão a forma vulgar de barata, e o outro título, com a denominação mais popular ainda, de “*Historias da baratinha*” (1896).

Nota-se que esse processo de aculturação encontra-se presente em todas as adaptações de Figueiredo Pimentel e, em particular, em “*Historias da avosinha*”¹⁵⁰. Com o objetivo de libertar a literatura infantil brasileira do jugo da literatura escolar, Figueiredo Pimentel aceita a sugestão de Pedro Quaresma e populariza-a para conquistar os leitores, recolhendo contos não por meio da pesquisa direta, mas como assegura Arroyo

Foi buscá-los em livros portugueses e franceses, traduzindo-os e adaptando-os em linguagem brasileira [...] os livros de Figueiredo Pimentel subvertiam inteiramente como leitura os cânones da época, por serem escritos em linguagem solta, livre, espontânea e bem brasileira para o tempo. Foram livros que atravessaram os anos¹⁵¹.

Na esteira dessas reflexões, é exatamente isso o que se observa na adaptação do exemplo selecionado “*O Patinho aleijado*”. Aproveitando-se do êxito editorial da fórmula europeia dos contos para crianças, Figueiredo Pimentel reescreve “*O Patinho feio*”, de Hans Christian Andersen originalmente escrito em 1837, com as tintas culturais locais, utilizando equivalências quanto ao tema, personagens, representações e pontos de vista, ultrapassando, assim, o envelhecimento e o distanciamento dos códigos estéticos e linguísticos que pudessem afastar os leitores mais jovens.

A partir do próprio título, o qualificativo “*aleijado*” substitui o adjetivo “*feio*” do original, evidenciando a natureza derivativa da adaptação de Figueiredo Pimentel, que repete o tema da exclusão, mas reinterpreta-o, pois intensifica a natureza da exclusão do patinho. O tema é, assim, mantido e incorporado, mas torna-se mais amplo contemplando

¹⁴⁹ Importante não confundir com a obra do escritor português Adolfo Coelho de 1918, lançada no Brasil com o título de “*Contos da Avozinha*” ou “*Contos nacionais para crianças*”.

¹⁵⁰ ARROYO, 2011, p.68

¹⁵¹ Id. *ibid.*, p.251

também outras formas de exclusão. O tema da exclusão do texto original é prontamente recuperado pelo leitor que conheça o original no contexto dos contos infantis. A ação do enredo é redimensionada pelo transporte de personagens de um texto para outro, estratégia essa que se torna fundamental para o reconhecimento dos pequenos leitores. Esse transporte dos personagens, entretanto, não ocorre de forma integral, já que alguns deles desaparecem ou são substituídos como se vê no fragmento introdutório do conto de Hans Christian Andersen

“Manhã de verão! O campo estava esplendoroso, com o milho dourado, a aveia verde e as medas de feno espalhadas nos prados atapetados de capim. Lá estava uma cegonha, com suas compridas penas vermelhas, tagarelando em egípcio, língua que aprendera com a mãe. Os campos e os prados eram cercados por vastas matas, pontilhadas por lagos profundos”¹⁵².

Na adaptação de Figueiredo Pimentel a imagem da Cegonha desaparece totalmente e esse parágrafo descritivo do texto fonte que situa o espaço inicial onde a história vai se desenrolar é suprimido, talvez pela opção do adaptador por ajustar equivalências nas cores locais. Em relação à cegonha “*tagarelando em egípcio*”, em nota, a editora e comentadora da coletânea – Maria Tatar – informa que, segundo a lenda, as cegonhas outrora foram homens que retornavam à sua condição humana no Egito durante o inverno. O simbolismo das cegonhas como agentes que trazem os bebês é uma justificativa/superstição que se mantém até hoje. Acreditava-se que os bebês eram apanhados de pântanos, lagos e fontes onde as almas das crianças não nascidas residiam. A simbólica imagem da cegonha presente no original é, assim, suprimida na adaptação.

Além dessa supressão, observam-se movimentos de substituição e acréscimo. Novos personagens são introduzidos e os cenários substituídos.

O PATINHO ALEIJADO

GANÇOS, MARRECOS E PATOS habitavam uma casa muito velha, arruinada, já sem telhas, tão estragada que ninguém morava nella.

¹⁵² TATAR, 2013, p.307, (grifo nosso).

Viviam ahi essas aves muito satisfeitas, porque perto havia uma lagoa onde iam durante o dia se banhar, com o bico catando bichinhos que appareciam à beira da lagoa, ou comendo peixinhos que podiam apanhar quando nadavam.

Em certas épocas do anno, aves de paizes distantes vinham de passagem por aquellas regiões e estacionavam na lagoa, para descansar das grandes viagens que faziam de um logar para outro.

Era então bonito vêr-se aquella porção de aves aquaticas a nadarem pela lagôa, dando gritos de contentamento [...]¹⁵³.

Em contrapartida, a situação inicial do texto original de Hans Christian Andersen era diferentemente apresentada.

Ah, sem dúvida era adorável andar pelo campo. Uma velha casa de fazenda perto de um rio caudaloso estava banhada de sol, e enormes folhas de bardana cobriam o trecho entre a casa e a água. [...] Era ali que uma pata estava instalada em seu ninho. Chegava a hora, tinha de chocar seus patinhos, mas era um trabalho tão lento que ela estava à beira da exaustão¹⁵⁴.

A adaptação de Pimentel, como era de se esperar, oblitera elementos que pudessem configurar-se como obstáculos à leitura da criança brasileira, como é o caso da utilização do termo “*bardana*” – uma erva nativa da Europa, de forma ovalada e folhas largas, revestida de espinhos em forma de ganchos. A falta de atrativos da adaptação contrasta com a beleza do lugar descrita por Hans Christian Andersen e já introduz metaforicamente o tema da feiura. Essa sugestão implícita é totalmente apagada na adaptação certamente por ser julgada inadequada ao público receptor brasileiro do final do século XIX. A manutenção de expressões simbólicas como “*bardana*”, por exemplo, seriam incompreensíveis para a criança que viaja pela história sem a mediação de um adulto. Por essa razão, o adaptador reduz o conto original, condensando-o e abasileirando-o, com o objetivo de atender a um leitor menos experiente, que pudesse

¹⁵³ PIMENTEL, 1896, pp. 42-43.

¹⁵⁴ TATAR, 2013, p. 307 (grifo nosso).

interagir com a leitura do texto de forma mais autônoma, para ampliar as possibilidades de uma maior empatia entre esse pequeno leitor e a sua adaptação.

O poder de síntese do adaptador o faz reduzir o conto original, sobretudo pela supressão de cenas descritivas e dos diálogos entre os personagens. O autor mantém apenas cinco enunciados com o discurso direto dos personagens, diminuindo sensivelmente a caracterização das suas performances, aspecto esse que auxilia na mobilização dos valores imagéticos que levam à compreensão global do texto. Desaparecem da adaptação os mais de setenta enunciados do texto original que envolvem diálogos, sempre marcados por aspas e que constituem verdadeiros indicadores avaliativos dos personagens: “*‘Um ovo ainda não rachou’, disse a pata. ‘Simplesmente não quer se abrir. Mas dê uma olhada nos outros – os patinhos mais encantadores que já vi. Todos puxaram ao pai – o patife! Não aparece para fazer nem uma visita’*”¹⁵⁵.

O patinho não se torna singular apenas por sua aparência, mas também por ser o mais jovem de sua ninhada, o último a sair da casca. Esse fragmento revela que sua exclusão já é pré-determinada mesmo antes de nascer. A atitude da pata em relação ao pai revela uma pré-disposição negativa mesmo antes de vê-lo sair do ovo.

Justifica-se, ainda, a supressão de episódios da dinâmica narrativa quando o texto adaptado migra do contexto de sua criação para o da adaptação, gerando uma mudança inevitável da ambientação, por razões de adequabilidade histórica, social, cultural e geográfica. É o que ocorre com os episódios em que estão presentes as referências ao gelo, à neve e à lareira.

Que inverno frio foi aquele! O patinho tinha de ficar nadando para evitar que a água congelasse à sua volta [...] e acabou ficando profundamente encravado no gelo [...]. Na manhã seguinte, um camponês que estava passando por ali viu o que acontecera. Quebrou o gelo com seu tamanco de madeira e levou o patinho para sua mulher, em casa [...]. A mulher gritou com ele e lhe bateu com a pá da lareira [...]. Por sorte a porta estava aberta. O patinho disparou para os arbustos e se afundou, zonzinho, na neve fofa, recém-caída¹⁵⁶.

¹⁵⁵ TATAR, 2013, p. 308

¹⁵⁶ Id. *ibid.*, p. 315

Passagens como essa são descartadas por Figueiredo Pimentel, por não serem familiares à criança de um país tropical como o Brasil.

Para não comprometer o encadeamento da efabulação, o adaptador brasileiro promove o reencontro do patinho com os cisnes de sua espécie em um “[...] *lagozinho de um jardim de casa rica*” descoberto por uma criança: “– *Que lindo cysne, meu pai, venha ver. É mais bonito que os nossos que existem no lago. Como é formoso!*”¹⁵⁷

Também com o objetivo de facilitar a compreensão do texto e justificar as lacunas e fragilidades deixadas na arquitetura de seu projeto de recuperação da efabulação original, o conto é concluído com um fragmento separado do corpo do texto que se configura também como um indicador de oralidade do narrador, justificando para o leitor: “*O patinho aleijado explicou que era filho de algum cysne, que, passando um dia pela morada dos patos, poz um ovo no ninho da velha pata. E ainda viveu muito feliz em companhia de seus dois irmãos, os cysnes do lago*”¹⁵⁸.

Ao contrário do texto fonte, as marcas da voz narrativa são apagadas, o que diminui a força didatizante a que declaradamente se propôs o autor. Sua presença é explicitamente marcada apenas no início do texto: “*Aconteceu que, na ocasião em que começa a nossa historia, estava uma velha pata chocando ovos que puzéra*”¹⁵⁹.

Todo conto apresenta um sistema temporal próprio do “*mundo narrado*”¹⁶⁰, em que se apresentam os tempos ligados ao passado e suas variações, que evocam eventos temporalmente distantes. Essa opção produz como efeito uma atitude mais descomprometida do narrador, caracterizando a situação como um relato, como uma história que vai ser recuperada da memória e recontada. A única exceção em que o narrador utiliza o tempo presente para marcar o “*mundo comentado*” é “[...] *na ocasião em que começa a nossa história*”. Essa construção pode ser entendida como uma metáfora temporal, pois o narrador comenta como se narrasse, diminuindo a força do comentário e não se engajando a ele internamente. É utilizado, assim, o presente narrativo ou histórico reforçado pela expressão “*na ocasião em que*”, constituindo-se como uma clara referência

¹⁵⁷ PIMENTEL, 1896, p. 48

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Id. *ibid.*, p. 43

¹⁶⁰ Koch (1987), estabelece a diferença entre a situação comunicativa do “*mundo narrado*” e do “*mundo comentado*”, com base nos tempos verbais que emprega, apresentando-se o conteúdo de uma forma engajada ou não.

à apropriação que será feita de uma história que faz eco a uma narrativa ouvida de outrém, propagando-se e modificando-se sem cessar.

Já no texto original de Hans Christian Andersen, a voz narrativa aparece mais explicitamente marcada, refletindo um maior grau de engajamento do narrador com o conteúdo moralizante que é veiculado. É o que pode ser observado nos fragmentos a seguir:

- (1) “Ah, *sem dúvida* era adorável andar pelo campo”¹⁶¹.
- (2) “A mãe deixou que olhassem à vontade, pois o verde *é sempre bom* para os olhos”¹⁶².
- (3) “Não *há nada de errado* em nascer num terreiro de patos, *contanto* que você tenha sido chocado de uma ovo de cisne”¹⁶³.
- (4) “Estava muito feliz, mas nem um pouquinho orgulhoso, pois um bom coração *nunca é orgulhoso*”¹⁶⁴.

Embora no conto observe-se a predominância dos tempos do mundo narrado que é uma opção compatível com o que se espera de um conto infantil, a presença da voz narrativa se faz presente com maior frequência e intensidade do que no conto adaptado, indicando um maior engajamento do narrador original com o que é dito.

No fragmento 1, a expressão adverbial modalizadora “*sem dúvida*” introduz um julgamento da voz narrativa, que revela seu conhecimento, a manifestação de sua crença em relação ao conteúdo proposicional veiculado e, conseqüentemente, seu engajamento com o que está sendo dito.

No fragmento 2, o operador argumentativo “*pois*” é responsável pelo encadeamento de um novo enunciado que justifica o que foi dito pela mãe anteriormente, introduzindo um indicador de avaliação da voz narrativa. Esse efeito discursivo é conseguido graças a metáfora temporal que introduz o tempo presente “*é*” (pertencente

¹⁶¹ TATAR, 2013, p.307

¹⁶² Id. *ibid.*, p.316

¹⁶³ Id. *ibid.*, p.317

¹⁶⁴ Idem.

ao mundo comentado) no interior do mundo narrado, produzindo uma avaliação assertiva de valor generalizante: “*o verde é sempre bom para os olhos*”.

A ocorrência 3 também revela a atitude comunicativa de compromisso da voz narrativa com o que é dito, pela introdução do tempo presente (pertencente ao mundo comentado) em um contexto em que há quase exclusividade do sistema temporal do mundo narrado. Trata-se de uma nova “*metáfora temporal*”¹⁶⁵, já que ocorre uma quebra da concordância dos tempos verbais dentro do mesmo período, contribuindo para acentuar a realidade do relato. O leitor depara-se com um ato assertivo que se relaciona com o operador de condicionalidade “*contanto que*” e compõe um enunciado quase proverbial que se dirige diretamente ao pequeno leitor que já tenha passado também por situações de exclusão por não estar entre seus iguais em tom de justificativa.

Finalmente, a ocorrência 4 que encerra o conto original expõe a verdadeira “*lição moralizante*” tão frequente nos contos exemplares. Uma nova metáfora temporal ocorre, introduzindo, novamente em tom proverbial, o enunciado que veicula a lição: “*Um bom coração nunca é orgulhoso*”. No conto de Hans Christian Andersen, os que possuem o coração humilde são os verdadeiros heróis e muitas vezes são oprimidos por personagens orgulhosos, arrogantes e poderosos.

Em relação ao modo de textualização das lições moralizantes que concluem os dois contos, vale ressaltar uma diferença entre eles. A frase assertiva em tom proverbial que conclui o conto de Andersen – “*Um bom coração nunca é orgulhoso*” – é substituída na adaptação de Figueiredo Pimentel, por um fragmento que expressa a “*lógica da evidência*”¹⁶⁶. O narrador de “*O Patinho Aleijado*” não expõe explicitamente o preceito moral que pretende disseminar, mas evoca e relata os efeitos concretos dos atos dos personagens para que subliminarmente ela seja apreendida, tornando-a mais palpável para o entendimento infantil. Essa estratégia narrativa é uma das marcas das adaptações de Figueiredo Pimentel que está presente também nos demais contos da coletânea.

Hans Christian Andersen sugere que a superioridade do patinho feio resulta do fato de ele ser de uma espécie diferente, advém, dessa forma, de sua natureza. Como ressalta Bruno Bettelheim, em “*A Psicanálise dos Contos de Fadas*”¹⁶⁷, o patinho não

¹⁶⁵ KOCH, 1987, p. 57.

¹⁶⁶ ADAM & HEIDMANN, 2011, p. 73.

¹⁶⁷ BETTELHEIM, 2002.

precisa se submeter aos desafios e provações tão frequentemente impostos aos heróis dos contos de fadas. É a sua natureza e não os seus feitos heroicos que evidenciam seu valor. A hierarquia metaforicamente estabelecida nesse conto entre “*a ralé do terreiro*” e os “*cisnes majestáticos*” celebra o triunfo do mais fraco e perpetua estereótipos culturais, levando muitos estudiosos a afirmarem que “*O Patinho feio*” é a história do próprio Hans Christian Andersen, por ser uma narrativa que traça a penosa trajetória pessoal da ascensão do escritor, conduzida a partir de sua origem humilde até chegar ao reconhecimento literário. Alvo do escárnio e da rejeição como autor (os críticos da época frequentemente depreciavam seus escritos), ele só conquistou fama e admiração em seus últimos anos de vida¹⁶⁸.

Filho de um sapateiro e de uma lavadeira, o autor dinamarquês escreveu mais de cento e cinquenta contos, revigorou o gênero e ampliou seus limites. Mesmo depois de ter ascendido socialmente, remoia recorrentemente as humilhações sofridas, metaforizando-as em contos centrados no comportamento humano, em vícios e virtudes, na compaixão e no arrependimento.

Essas idiossincrasias presentes no conto “*O Patinho feio*” logicamente não conseguiram ser transpostas para “*O Patinho aleijado*” de Figueiredo Pimentel que empobreceu o texto original. O adaptador assume uma voz que se assemelha a de uma avozinha que reconta uma história ouvida aos seus netos, como sugere a capa do livro. Seu artifício foi simples: simplificar a narrativa, abrigar a linguagem e suprimir diálogos e descrições, simulando tratar-se do relato de uma história previamente lida, daí o caráter metafórico de palimpsesto que a adaptação de Figueiredo Pimentel assume. Nela a voz narrativa assume um tom coloquial, mas como se viu não se engaja, não se compromete com o conteúdo veiculado como ocorre no texto original, comportando-se por vezes como testemunha dos eventos que narra.

Pelo cotejo entre os dois contos torna-se visível a perda de grande parte da inventividade do contista dinamarquês presente na história original, que foi substituída pela intenção simplificadora do adaptador brasileiro. Claro está que não se pode esquecer de que a adaptação é sempre um processo historicamente situado que está sujeito às circunstâncias de sua própria história, compreendida em função de suas condições de edição, de circulação e de leitura, no tempo-espaço das sociedades em que aparecem.

¹⁶⁸ TATAR, 2013, p. 306.

Cada um dos textos analisados são singulares e constroem efeitos de sentido específicos por ligarem-se atavicamente aos seus respectivos contextos temporais, socioculturais, linguísticos e ideológicos.

Não se pode deixar de ressaltar, também, que a origem da literatura infantil está centrada no processo de adaptação da tradição oral para a escrita. Os biógrafos¹⁶⁹ de Hans Christian Andersen assinalam que o primeiro contato do autor com os contos populares dinamarqueses ocorreu no quarto de fiar do asilo em que sua avó trabalhava, local em que lhe contavam histórias. No prefácio de *“Contos, contados para crianças”* – uma pequena obra escrita em 1835 – o escritor dinamarquês evoca o prazer que lhe dava ouvir contos de fadas e embora o título declarasse que o público-alvo era o infantil, ele próprio comenta: *“Pego uma ideia para os adultos e depois conto a história para os pequenos, sempre me lembrando que pai e mãe muitas vezes ouvem, e é preciso dar-lhes também alguma coisa para suas mentes”*¹⁷⁰.

Tem-se, assim, uma relação estabelecida em espiral, em que a adaptação ia do registro oral para o escrito, no conto de Hans Christian Andersen e do escrito para o escrito na adaptação de Figueiredo Pimentel. Esse movimento reforça a natureza das adaptações como obras inerentemente *“palimpsestuosas”*¹⁷¹, considerando-se que originalmente os contos são retirados da tradição oral cujas fontes são indefinidas. A ausência de um autor-fonte claramente identificado permite que esses contos possam ser contados e recontados de diferentes formas e estilos até hoje. No caso da adaptação *“O Patinho aleijado”*, além das questões de adequabilidade linguística que a transposição da linguagem para o português do Brasil exigia para tornar-se aprazível para os pequenos leitores, havia a necessidade adicional de conduzir o movimento adaptativo, adequando-o ao público consumidor que era também voltado para os adultos mediadores, em especial para as mulheres contadoras de histórias – avós, mães e professoras – que detinham a habilidade pedagógica para a transmissão da leitura e do código de valores a serem veiculados pelos contos. Para tal intento, nada melhor do que se valer do universo dos contos infantis, para introjetar no imaginário das crianças toda uma arquitetura conceitual repleta de noções de moral, de piedade, de bons exemplos e de potenciais castigos, para

¹⁶⁹ TATAR, 2013, p.400.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ HUTCHEON, 2011, p.27

com isso afastá-las do egoísmo, do orgulho, da vaidade, da usura e de todos os demais vícios que os contos exemplares evidenciavam.

Assim, tendo por motivação o sucesso editorial das publicações europeias desses tipos de contos, Figueiredo Pimentel exercitou sua habilidade como adaptador, orientado pela lógica do mercado da sociedade da sua época que buscava atrair não apenas a criança, mas também os mediadores adultos que concentravam o poder do controle do consumo, da escolha e da censura sobre o que era lido.

Dessa forma, considerando-se o exemplo analisado, chega-se a alguns possíveis indicadores de como era realizado o processo de adaptação praticado por Figueiredo Pimentel no final do século XIX. Procedimentos narrativos como a simplificação das ações; os cortes de descrições e diálogos dos personagens; o enfraquecimento da instância narrativa; a utilização da “lógica da evidência”; a alteração das representações de tempo-espaço do conto; e, evidentemente, o “*abrasileiramento*” da linguagem, motivado mais pela opção de imitar o tom das velhas contadoras de histórias ou das avozinhas transformadas em carochinhas e baratinhas brasileiras do que por ímpetos nacionalistas eram os principais recursos utilizados por Figueiredo Pimentel. Todas essas estratégias eram utilizadas, fazendo dessas adaptações verdadeiras descrições diegéticas do texto-fonte, que pouca fruição estética ofereciam para seduzir os leitores iniciantes, mas conseguiam diverti-los. Eram histórias das avozinhas para serem mais contadas e recontadas e, portanto, ouvidas do que lidas, pressupondo mais ouvintes do que leitores. Figueiredo Pimentel não desconhecia o compromisso com o mercado consumidor, por isso tinha como alvo os mediadores adultos da leitura, associado também a uma preocupação em divertir e familiarizar a criança com o repertório canônico dos contos infantis, oferecendo-lhes, além de um guia moralizante para a convivência social, um sentimento de identificação e pertencimento à nação brasileira.

Isto posto, o grande mérito das adaptações realizadas por Figueiredo Pimentel talvez tenha sido o de coletar, reunir e difundir, por meio do registro escrito, contos esparsos que transitavam na oralidade, subsumidos pela voz das avozinhas, pretas velhas e outras contadoras de histórias, e também reescrever contos tradicionais de Hans Christian Andersen, Charles Perrault e outros “*à brasileira*”.

CAPÍTULO IV – “*ATRAVÉZ DO BRASIL*” DE OLAVO BILAC E MANOEL BOMFIM: A FRANÇA EM TERRAS BRASILEIRAS

4.3.1 – Olavo Bilac e Manoel Bomfim: dois autores e um só projeto de nação

Foi frequente no período que vai do final do século XIX até a primeira década do século XX as parcerias para a elaboração de livros didáticos, paradidáticos e de literatura infantil. Vozes narradoras que se uniam em torno de projetos educativos comuns, com o objetivo de produzir obras que auxiliassem a redefinir a formação moral, estética e intelectual das crianças e jovens da época, emolduradas por um imaginário que fosse eminentemente nacional, abasileirando temas, cenários, linguagem, heróis, histórias e o material didático utilizado em sala de aula.

A infância e a juventude brasileiras tornam-se os alvos a serem atingidos pela criação de uma modalidade de escritura direcionada especialmente para os estudantes da escola primária. Em um período marcado pela Abolição da Escravidão (1888) e pela instalação da República (1889), tornava-se imperioso criar pela literatura infantil, didática e paradidática uma nova mentalidade nacional que fosse permeada por novas representações que se incorporassem às modalidades narrativas e literárias que estavam sendo gestadas.

Entre essas parcerias firmadas em torno da literatura voltada ao uso escolar, registram-se as publicações: “*Contos infantis*” (1886) de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida; “*Análise Gramatical*” (1893), de Ventura Bóscoli e Pacheco da Silva Jr.; “*Antologia Nacional*” (1895), de Fausto Barreto e Carlos Laet; “*Compêndio da História da Literatura Brasileira*” (1906), de Sílvio Romero e João Ribeiro; “*Pátria Brasileira*” (1909), de Olavo Bilac e Coelho Neto. Da parceria entre Olavo Bilac e Manoel Bomfim surgiram três obras: o “*Livro de Composição*” (1899), o “*Livro de Leitura*” (1901) e “*Atravez do Brasil*” (1910).

Essas associações entre homens e (poucas) mulheres de letras abrem caminho para um novo tipo de produção: o mercado de livros didáticos e paradidáticos. Insurgindo-se contra o monopólio português em relação à produção de obras destinadas ao uso escolar, nomes como Olavo Bilac, Coelho Neto, Manoel Bomfim, Viriato Correia, João do Rio,

Júlia Lopes de Almeida entre outros nacionalizam a literatura escolar, profissionalizam o trabalho dos escritores nesse segmento do mercado e criam as bases estético-ideológicas dessa nova modalidade narrativa associada às iniciativas técnico-comerciais de seus editores. Sobre esses nomes que inauguram um novo período do livro destinado às crianças no Brasil, Andréa Borges Leão destaca:

Evidencia-se o papel dos autores na produção destinada ao público escolar e, ao mesmo tempo, o quanto o livro em sua dimensão material, seu título, subtítulo, a importância da editora, o selo de aprovação da Instrução Pública, foi fundamental na estabilização da função autor e da função editor¹⁷².

A formação dessa nova modalidade de textos destinados ao uso escolar trouxe a necessidade de criarem-se estratégias de divulgação diferenciadas e foram acompanhadas por uma renovação dos formatos dos paratextos editoriais e autorais que emolduravam essas obras, legitimando-as ou autenticando-as oficialmente. Esses elementos paratextuais como, por exemplo, os nomes dos autores, os títulos das obras, os prefácios e os selos de aprovação dos órgãos públicos da época eram utilizados para dar visibilidade às vozes dos autores e às intenções comerciais dos editores, guiando os sentidos que os leitores construíam para o que liam. Daí a posição sobre a relevância da análise desses elementos paratextuais que emolduram essas obras originais e criam um contrato discursivo tácito, possibilitando uma compreensão mais vertical das relações que envolvem autores, editores e o público consumidor de tais obras de uso escolar.

Obras e sociedade inter-relacionam-se no seu tempo-espço e o surgimento dessa nova modalidade narrativa voltada ao uso didático ou paradidático é fruto das visões de mundo convergentes que sedimentavam essas parcerias, dando acesso a uma mentalidade nacional coletiva que estava sendo criada e representava um movimento político cultural mais amplo da sociedade da época. Ao relacionarem-se esses escritores com os tempos-espços institucionais de onde suas obras emergem, observa-se um certo “*tribalismo literário*”¹⁷³, expressão utilizada por Dominique Maingueneau para caracterizar a identidade que é criada por parcerias em torno de projetos similares que organizam uma

¹⁷² LEÃO, 2012, p. 50.

¹⁷³ MAINGUENEAU, 1995, p. 31.

afinidade no campo literário e ideológico onde atuam esses escritores. Essa identidade inclui inclusive a opção por suportes materiais, por meio das quais as obras se manifestam, que são indissociáveis dos gêneros literários e definem o contexto pragmático das obras produzidas.

Na esteira dessas reflexões e considerando-se que as obras oriundas dessas parcerias são resultantes de trajetórias biográficas singulares, entende-se que esses percursos de vida entrelaçam-se também com um estado determinado do campo literário e do mercado editorial que delimitaram as condições do exercício desse fazer. Parece-nos pertinente, assim, percorrer os itinerários que marcaram a vida de Olavo Bilac e Manoel Bomfim, já que não há gestos biográficos cujo significado seja independente das reivindicações estéticas, culturais e políticas que transversalmente percorrem a obra sob análise: “*Atravez do Brazil*”.

Diversos são os biógrafos e memorialistas de que nos valem para resgatar esses gestos biográficos que obliquamente auxiliam na “*compreensão responsiva*” da obra sob análise. Entre eles destacam-se Luís Edmundo, Elói Pontes e, principalmente, Raymundo Magalhães Jr. A organização conceitual do mundo que estava sendo gestada por Bilac e Bomfim nessa obra e era difundida para as crianças com o objetivo de guiar seus passos sociais estava inserida nos seus itinerários de vida, nos seus lugares de fala e nas estratégias comerciais do editor nos contextos institucionais onde atuavam.

Olavo Brás Martins do Guimarães Bilac (1865-1918) nunca utilizou seu nome por extenso, durante sua longa trajetória literária pela poesia, pela imprensa, pelas obras didáticas e pelas revistas da época. Elói Pontes e Raymundo Magalhães Jr. enumeram o conjunto incomum dos seus pseudônimos: Fantasio, Asmodeu, Mefisto, Belial, Belfegor, Puck, Salamandra, Diabo Coxo, Floreal, Olívio Bivar, Apolo, Febo, Astaroth, Diabinho, Richepin, Lilith, entre outros.

Sua vocação literária já despontava em 1880 quando, por imposição do pai, que era médico cirurgião do exército brasileiro, ingressa no curso de medicina do Rio de Janeiro, mediante uma autorização excepcional por ter apenas quinze anos. Sem apresentar aptidão para atuar na área, acaba abandonando o curso no quinto ano.

Precocemente inicia sua trajetória literária, escrevendo na “*Gazeta Acadêmica*” da qual foi um dos mais ativos redatores. Sua presença marcante na imprensa iria se

prolongar ao longo da vida e deixar marcas não só em sua obra como também nos rumos que sua vida ia desenhando.

A interrupção do curso de Medicina viria a agravar a débil relação estabelecida com o pai que o faz sair de casa, mudar-se para São Paulo e ingressar como ouvinte na Faculdade de Direito. Parte Bilac, em 1887, munido com seus sonhos, com seu já visível talento para as letras e com uma carta de apresentação assinada por Raimundo Correia endereçada a Gaspar Silva, coeditor do “*Diário Mercantil*”, um pequeno jornal liberal e abolicionista da época. Raymundo Magalhães Jr. registra o teor dessa carta:

Rio, 20 de abril de 1887. – Meu caro Gaspar. – É com imensa satisfação que te apresento agora o cantor de “Delenda Cartago”, o poeta ardente da “Tentação de Xenócrates”, meu particular amigo Olavo Bilac, um dos mais belos talentos da nova geração. [...] O meu querido Olavo não tem, talvez bastantes recursos; mas conto eu muito com a sua valentia moral e com a tua, meu nobre e generoso Gaspar [...] ¹⁷⁴.

Atuar nesse pequeno jornal não lhe garantia meios de subsistência em São Paulo, o que o faz colaborar também na redação da revista “*Vida Semanária*” que sobrevivia à custa de notas políticas e variedades literárias. Eram caminhos que se bifurcavam: quanto mais se aproximava da literatura, mais se distanciava da vida acadêmica, fazendo versos e escrevendo longas cartas aos amigos para queixar-se da vida em São Paulo e da solidão que o afligia, “[...] roído de aborrecimento, encapotado, trêmulo de frio e de saudades” ¹⁷⁵.

Memorialistas e biógrafos registram que embora já fosse reconhecido como reverenciado poeta, Bilac era “*sentimentalmente hesitante*”, tanto que morreu aos 53 anos solteiro. O poeta partira para São Paulo apaixonado por Amélia de Oliveira, então com 20 anos e ele com 23. Inserida em uma estrutura social bastante rígida, a família da amada declarava-se contrária ao noivado com um poeta talentoso, mas extravagante e boêmio. O noivado tem seu desenlace em 1888, época em que Bilac já publicava com sucesso o livro “*Poesias*”, composto por “*Panóplias*”, “*Via Láctea*” e “*Sarças de Fogo*”. O poeta

¹⁷⁴ MAGALHÃES, 1974, p. 66.

¹⁷⁵ Id. *ibid.*, p. 68.

resigna-se, com o fim do noivado, talvez movido pela consciência crítica de que não conseguiria tornar-se provedor de uma família com os precários rendimentos advindos do jornalismo e dos sonetos que publicava.

De volta ao Rio de Janeiro, Bilac vai morar com Coelho Neto, com o qual dividia as despesas, os livros e os espaços nas mesmas redações dos jornais onde trabalhavam juntos, até o amigo casar-se com Gabriela, filha do Dr. Alberto Brandão, dono de um colégio em Vassouras.

Uma nova fase idílica tem início, quando o poeta conhece Maria Selika, filha de um renomado violinista e professor de música e dela torna-se noivo. Sentindo não ser correspondido com o mesmo ardor, novamente rompe esse segundo noivado por uma carta que é reproduzida por Raymundo Magalhães Jr. e evidencia o perfil de Bilac como um homem cujo amor próprio era colocado acima das paixões e do amor filial.

Exma. Sra. D. Selika M. da Costa. – Creio que esta carta não poderá surpreendê-la. Deve ser esperada. Porque V. Ex^a compreendeu com certeza que, depois de tanta súplica desprezada sem piedade, eu não poderia continuar a sofrer o seu desprezo. [...] Há de se reconhecer que nunca houve um noivado cercado de tanto gelo e tanta indiferença. Por quê? Talvez porque V. Ex^a acredite que os homens devem viver esmagados pelas mulheres. Concordo. Mas isso é bom quando se trata de homem vulgar. [...] Perdoe-me, e fique certa de que, para seu sossego, nunca mais me verá. Olavo Bilac. Rio de Janeiro, 24/1/89¹⁷⁶.

A frustração por esse novo fracasso amoroso impediu-o de arriscar-se ao longo da vida a novas recusas. Seus poemas líricos passaram, assim, a ter musas inspiradoras potencialmente idealizadas e sua escritura em jornais, revistas e nos livros didáticos e paradidáticos uma inspiração político-ideológica que acompanhava os cenários sociais da época.

No auge de sua produtividade intelectual, aos 26 anos, Bilac presenciaria como jornalista a fermentação social que otimizaria condições para a Proclamação da República

¹⁷⁶ MAGALHÃES, 1974, p. 108.

em 15 de novembro de 1889 e vivenciou as tramas febris desse momento histórico cujas particularidades curiosas ficaram registradas nas edições do jornal “*Cidade do Rio*”.

Em 1890 faz a primeira de muitas viagens à Europa, na função de correspondente do jornal onde trabalhava. De volta em 1891, encontra empossados o Marechal Deodoro da Fonseca como presidente e Floriano Peixoto como vice-presidente. Perde seu pai meses depois de regressar, sem terem sido reatadas suas relações com ele. Redige e publica sátiras políticas e é preso por quatro meses, na Fortaleza de Laje, até recuperar a liberdade e voltar a escrever para a “*Cidade do Rio*”.

A partir de 1895, teria início uma nova fase para o trabalho literário de Bilac que, por influência do amigo Coelho Neto, descobre um novo filão do mercado editorial habitualmente explorado por ambos e também pela parceria com Manoel Bomfim: a produção de uma literatura voltada para o uso escolar.

Raymundo Magalhães Jr. registra uma carta endereçada a Afonso Arinos que revela como essa nova incumbência de fazer literatura para que as crianças entendessem era vista pelo poeta:

Rio, 28 de janeiro de 1895.

Afonso querido.

[...] Eu vivo aqui numa faina bárbara. Meti-me em casa, e vivo como um caramujo. Há uma diferença: o caramujo dentro de sua carapaça dorme como um porco que é, e eu dentro de minha casa trabalho como um burro que sou. Meti ombros a uma empresa formidável, que me está ensopando de suor as barbas e a alma. Imagina que se trata disto: fazer um livro de contos (educação cívica !!!) que possa ser adotado como leitura nas escolas. Calcula: fazer literatura que as crianças entendam e que, ao mesmo tempo não seja francaria! Oh! Estou acabrunhado já, e faze ideia: apenas dois contos estão feitos! [...] ¹⁷⁷.

Muito embora possa observar-se, nessa carta, a implícita motivação financeira que marcou a invenção desse novo mercado de livros didáticos, acompanhada pela

¹⁷⁷ MAGALHÃES, 1974, p. 187.

profissionalização dos escritores nessa área, há de se considerar também motivações mais nobres ligadas a posições ideológicas comuns que vinculava o trabalho literário dos escritores aos ideais nacionalistas, à difusão do ensino primário, ao combate do analfabetismo e à pregação cívica como forma de regenerar o país via educação.

Inquieto, atuante, reconhecido e bem relacionado nas esferas políticas e literárias, Bilac, no final de 1896, está entre os dezesseis fundadores da Academia Brasileira de Letras, além de simultaneamente dedicar-se à elaboração de livros voltados às crianças, colaborar com revistas e atuar nos jornais “*Cidade do Rio*” e “*Gazeta de Notícias*”. Seu potencial criativo e sua versatilidade o faziam transitar com desenvoltura por poemas líricos, crônicas, obras didáticas, traduções, versos jocosos e sátiras políticas que o levam a prisão e até epitáfios humorísticos, como o que Raymundo Magalhães Jr. exemplifica, apresentando o que foi dedicado a Rodrigues Alves, então ministro da Fazenda, e que fora o responsável pela assinatura do decreto que ocasionara sua prisão na Fortaleza do Lage:

Exemplo de temperança,

Modelo de sisudez

Quem aqui dorme – descansa

Do muito que... nunca fez¹⁷⁸.

Graças à sua natureza carismática, Bilac acumulou parcerias. Além da associação inicial com Coelho Neto que o seduziu a entrar na área da produção literária voltada às crianças, outra aliança foi fundamental para a consolidação desse novo mercado genuinamente nacional: a parceria com Manoel Bomfim que alteraria a trajetória profissional do já consagrado príncipe dos poetas. Os dois se conhecem por volta de 1888, quando, por influência de Alcindo Guanabara¹⁷⁹, Bomfim transfere-se para o Rio de Janeiro para concluir o curso de medicina que já havia iniciado na Bahia. Ao finalizar o curso, é promovido a tenente-cirurgião da brigada militar e inicia suas incursões pela

¹⁷⁸ MAGALHÃES, 1974, p. 206.

¹⁷⁹ À intervenção de Alcindo Guanabara é atribuída também a introdução de Manoel Bomfim nos meandros da intelectualidade carioca da época e na área jornalística.

imprensa que, segundo seus biógrafos, foi uma atividade que o acompanhou ao longo de toda a vida.

Em 1896, abandonou as atividades ligadas à medicina, aproximando-se gradativamente da área da educação, tendo sido nomeado a subdiretor do *Pedagogium*, um instituto de pesquisas pedagógicas criado em 1890. Quando Bomfim foi promovido, em 1898, a diretor da Instrução Pública do Rio de Janeiro pelo prefeito José Cesário de Faria Alvim, tratou logo de transferir para Olavo Bilac seu antigo posto.

O biógrafo Raymundo Magalhães Jr. registrou as circunstâncias em que ocorreu essa transferência pela voz de Bomfim que narrou a Humberto Campos as circunstâncias em que essa passagem se verificou e que foram apontadas em seu “*Diário Secreto*”:

Sabendo-o depositário de informações preciosas sobre a vida boêmia de Bilac, interpelo Manoel Bomfim, aqui e ali, disfarçando meu interesse sobre alguns pontos obscuros da biografia do grande poeta.

- Bilac – diz-me – estive em contato comigo durante longos anos. O lugar de inspetor escolar que ocupou por muito tempo, e que lhe assegurou o pão até a morte, foi obtido por ele, por insistência minha¹⁸⁰.

E relembra:

- Estava eu como diretor do *Pedagogium*, quando fui convidado para diretor da Instrução. Nomeado indiquei Bilac para substituir-me, interinamente, no *Pedagogium*. No meu novo cargo, propus a criação de mais alguns de inspetor escolar, e disse a Bilac que escrevesse a Cesário Alvim, que era o prefeito, pedindo a sua nomeação. Escrupuloso em tudo, Bilac relutou. Não sabia pedir¹⁸¹.

¹⁸⁰ MAGALHÃES, 1974, p. 223.

¹⁸¹ Idem.

Manoel Bomfim venceu, entretanto, a relutância do poeta e a “*Gazeta de Notícias*” publicava na primeira página, em 14 de outubro de 1889, a esperada nomeação de Bilac. A essa mesma época, Bomfim também convidou Bilac para em parceria com ele escrever o primeiro dos três livros¹⁸² que produziram em conjunto: “*Livro de composição para o curso complementar das escolas primárias*”.

Estava efetivamente tecida uma parceria que, apesar das diferenças individuais existentes entre eles, inseria institucionalmente ambos nos contextos educacionais da época, com base em afinidades ideológicas, especialmente as relacionadas à capacidade transformadora da educação sobre as futuras gerações de brasileiros.

Claro que as obras resultantes dessa aliança, chanceladas pela posição de um diretor da instrução e por um inspetor escolar, eram validadas pelos consumidores dada a importância das suas funções institucionais e, conseqüentemente, eram adotadas nas escolas de diferentes estados, o que garantia seu sucesso e o retorno editoriais. Estava definitivamente criado o mercado de livros didáticos e sepultada a imagem errática e boêmia de Bilac.

Para além da motivação financeira, a parceria entre o escritor sergipano e o poeta carioca gravitava em torno de um projeto comum de nação. Ambos estavam mobilizados por um manifesto otimismo pedagógico e viam na educação e na difusão do conhecimento caminhos possíveis para a construção moral das novas gerações. Nascia um outro Bilac no limiar do século XX. O rebelde poeta revelava-se agora um escritor engajado e com reais preocupações patrióticas e progressistas, envoltas em um concreto espírito cívico. Estava encerrada a fase dos desregramentos boêmios de Olavo Bilac tão intensamente descritas pelo memorialista Luís Edmundo.

Aspectos da trajetória biográfica e literária desses dois escritores reforçam a hipótese de que a opção por enveredarem pelo mercado dos livros didáticos e paradidáticos que os fazia transitar por textos de caráter cívico e moral não se deveu apenas ao interesse financeiro, mas articulou-se também a um projeto ideológico compartilhado com os editores que estava voltado para formação da infância brasileira. Daí a escolarização da literatura infantil que ambos promoveram e o envolvimento na campanha pela instrução primária e pelo serviço militar obrigatório que se consolidou na

¹⁸² Os demais livros foram: “*Livro de leitura complementar para as escolas primárias*” (1901) e “*Através do Brasil*” (1910).

criação da Liga de Defesa Nacional. Marisa Lajolo enfatiza que esses escritores tinham “[...] a faca e o queijo na mão: além de uma edificante tarefa patriótica, uma promissora fonte de renda, assegurada pela facilidade com que seus livros seriam adotados”¹⁸³.

Era imprescindível formar uma comunidade de leitores e acabar com o analfabetismo. No livro “*Crítica e Fantasia*”, Bilac comentando um artigo de João do Rio sobre o movimento comercial das livrarias da cidade contrapõe-se às suas ideias:

Não meu caro João do Rio! O Brasil não lê; e não lê, pela razão terrível de não saber ler... Pela declaração do gerente da casa Garnier, ao autor do artigo, vê-se que de todos os livros editados por ela (e são muitíssimos) somente dois conseguiram ter uma edição esgotada em pouco mais de um ano [...] essa declaração, em vez de justificar o otimismo de João do Rio, deve, ao contrário, justificar as apreensões dos que vivem, como eu, a apontar o analfabetismo como a causa principal e talvez única, de todo nosso atraso¹⁸⁴.

Assim, o civismo da dupla materializava-se e ganhava forma não só nos livros didáticos e paradidáticos, mas sobretudo nos espaços institucionais em que principalmente Bilac atuava por meio das crônicas e artigos em jornais e revistas, dos poemas, das conferências que realizava com ingressos pagos, dos seus inflamados discursos da campanha cívica e das entrevistas, tendo sempre a formação da nacionalidade como horizonte. É o que se observa no exemplo da entrevista que Bilac deu ao jornal “*Tribuna*” em 1915, resumindo sua profissão de fé e que Raymundo Magalhães Jr. documenta em seu livro:

É preciso amar o Brasil, e como ele deve ser amado. Para isso, é preciso armá-lo, fortalecê-lo, dar-lhe escolas primárias, escolas profissionais, batalhões de escoteiros, linhas de tiro, disciplina e crença, ginástica e consciência, corpos de leões e almas de poeta!¹⁸⁵.

¹⁸³ LAJOLO, 1982, p. 53.

¹⁸⁴ MAGALHÃES, 1974, p. 299.

¹⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 369.

Registram os memorialistas que à época era grande a resistência contra o serviço militar obrigatório. Depois de oito anos de a lei ter sido promulgada, ela ainda não havia sido aplicada. Até 1915, só se alistavam os pobres ou os que não possuíam padrinhos políticos. Tornavam-se soldados os chamados “*voluntários de pau-e-corda*”. Raymundo Magalhães Jr. relata que

Durante a guerra com o Paraguai, permitia-se aos moços ricos assim apanhados que “dessem homens por si”. E, em geral, estes apresentavam escravos, ou pobres diabos, que se deixavam incorporar às fileiras e vestiam o uniforme, por eles, mediante certa quantia em dinheiro, dispostos a desertar ao primeiro ensejo¹⁸⁶.

Com o advento da Primeira Grande Guerra de 1914 e diante da falta de reservas aptas a defender o país, foi criada uma intensa campanha cívica para defender a necessidade patriótica da impopular lei do serviço militar obrigatório. Ninguém melhor para arrebatrar a juventude e diminuir a violenta oposição a tal dispositivo legal do que a voz de Olavo Bilac, que por essa época já estava com cinquenta anos e não gozava mais de boa saúde.

O poeta aceita o desafio e parte para sua cruzada cívica. O fragmento de sua primeira conferência, na Faculdade de Direito de São Paulo da Universidade de São Paulo, exemplifica bem os princípios que o mobilizavam apoiados, entretanto, em uma argumentação manifestamente vulnerável:

Nunca fui, não sou, nem serei militarista. E não tenho medo do militarismo político. O melhor meio para combater a possível supremacia da casta militar é justamente a militarização de todos os civis; a estratocracia é impossível quando todos os cidadãos são soldados. Que é o serviço militar generalizado? É o triunfo completo da democracia; o nivelamento das classes; a escola da ordem, da disciplina, da coesão; o laboratório da dignidade própria e do

¹⁸⁶ MAGALHÃES, 1974, p. 364.

patriotismo. É a instrução primária obrigatória; é o asseio obrigatório, a higiene obrigatória, a regeneração muscular e psíquica obrigatória¹⁸⁷.

Os exageros retóricos de Bilac na defesa de seu ideário cívico atraíram tantos ataques violentos de seus adversários quanto defesas inflamadas dos seus aliados, mas seu grande mérito foi ter reacquecido o debate nacional em torno de uma lei que já havia caído no esquecimento.

Bilac é descrito por seus biógrafos como um homem de perfil solitário e itinerante. Essa natureza errática o fazia transitar entre os seus discursos e os grandes transatlânticos nos quais viajava repetidamente dos quais tinha o hábito de colecionar os menus, circulando entre o Rio de Janeiro, Paris, Itália, Londres e Nova York sob uma “[...] espécie de compulsão neurótica”. A esse respeito Raymundo Magalhães Jr. avalia:

Tantas foram as viagens de Bilac que Elói Pontes chegou a escrever que ele atravessara dezessete vezes a linha do Equador, a caminho da Europa. Pinheiro Júnior, em “O Estado de São Paulo”, aumentaria essa conta para dezoito. João do Rio, outro viajante inveterado, escreveria em “O segundo Olavo Bilac”, no livro “Ramo de Louro”: “Muitas vezes encontrei o Grande Poeta no período de quase permanente exílio voluntário. Encontrei-o a bordo, de gentileza igual para com todos os importunos, encontrei-o em Portugal, na Itália, seguidamente em Paris, algumas vezes no Rio”¹⁸⁸.

As sucessivas licenças que o afastavam das obrigações burocráticas às quais estava confinado na Diretoria de Instrução Pública e o agravamento progressivo de seu estado de saúde acabaram por determinar sua aposentadoria por motivo de saúde: uma hipertrofia do coração. Avalia Raymundo Magalhães Júnior: “*Havia a doença do corpo, mas, além desta, existia também a do espírito, que o impelia à extravagância de viagens contínuas com ou sem propósito, numa espécie de fuga constante*”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ MAGALHÃES, 1974, p. 327.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

Ao final da vida, Bilac desencanta-se com a imprensa que o acusa de *mercenarismo*, por receber dinheiro do Tesouro Nacional pela campanha realizada em favor do serviço militar obrigatório. Nem a ampla divulgação que os jornais do Rio deram à sua eleição como “*Príncipe dos Poetas*” pela “*Revista Fon-Fon*” conseguiu reconciliá-lo com a imprensa. Desabava em uma entrevista: “[...] o jornal, no Brasil, continua a ser, para mim, o pior e o mais perigoso exercício mental”¹⁹⁰. Não se deixaria mais envolver pela sedução da imprensa diária.

A morte surpreendeu Bilac às 5h30, de 28 de dezembro de 1918, aos 53 anos, cercado por familiares e por Amélia de Oliveira, sua primeira noiva que, ainda solteira e íntima amiga da irmã do poeta, acompanhou de perto os seus momentos finais. O óbito foi atestado pelo Dr. Henrique Roxo, tendo sido apontada como *causa mortis* pneumococia, miocardite crônica. Registraram os jornais da época que pressentindo a morte suas últimas palavras teriam sido “*Já raia a madrugada; deem-me café, vou escrever*”. Não conseguiu cumprir tal intento e a sua voz silenciou-se para sempre, muito embora reverbere até hoje sua obra. Seu corpo foi embalsamado e velado no Silogeu Brasileiro na Lapa e enterrado no Cemitério São João Batista.

Já Manoel Bomfim (1868 – 1932) foi mais longo que o parceiro Olavo Bilac e também muito produtivo. Em 1902, publica “*Compêndio de Zoologia Geral*” e vai estudar Psicologia em Paris, subsidiado pelo governo brasileiro. Entre 1904 e 1905, já de volta ao Brasil, publica: “*Elementos de Zoologia e Botânica Gerais*”; “*Das alucinações auditivas dos perseguidos*”; “*O fato psíquico*” e “*América Latina: males de origem*”. É também em 1905 que funda a revista infantil de grande sucesso “*Tico-Tico*”, em parceria com Renato de Castro e Luís Bartolomeu.

Importante ressaltar que quando é eleito deputado federal em 1907, viaja para Sergipe e lá revisita momentos de sua infância e reencontra um amigo dos idos tempos que se supõe lhe tenha servido de inspiração para a composição literária do personagem Juvêncio na obra “*Atravez do Brazil*”, de 1910.

Sucedem-se as publicações de sua autoria que transitam pela área fronteira entre a educação e a psicologia. Entre elas destacam-se: “*Lições de pedagogia: teoria e prática de educação*” (1915); “*Noções de Psicologia escolar*” (1916); o livro escolar “*Primeiras*

¹⁹⁰ MAGALHÃES, 1974, p. 329.

Saudades” (1920); “*A cartilha*”, “*Lições e leituras*”, “*Crianças e Homens*” e “*Livro dos mestres*” (1922); “*Pensar e Dizer*”, “*Estudo do símbolo no pensamento e na linguagem*” (1923); e “*O método dos testes: com aplicações à linguagem do ensino primário*” (em parceria com Ofélia e Narbal Fontes, editado em 1928).

Observa-se pela enumeração desses títulos o quanto a parceria inicial com Olavo Bilac na elaboração de livros didáticos, em torno de um projeto cívico comum, associada também à sua intensa atuação nos espaços educacionais da época direcionaram sua trajetória como um escritor visivelmente comprometido com os temas e práticas pedagógicas voltados à educação dos brasileiros.

A partir de 1929, com a saúde já comprometida, Bomfim publica ainda: “*O Brasil na América: caracterização da formação brasileira*” (1929); “*O Brasil na história: deturpação dos trabalhos, degradação política*” (1930) e o “*Brasil Nação*” (1931). Trilogia essa dedicada à análise da formação da nacionalidade brasileira, fazendo críticas a políticos e aos historiadores que teriam deturpado a história nacional e colaborado com a deterioração do país.

Em todas as esferas em que atuou como professor, político ocupante de cargos públicos, jornalista ou escritor de livros didáticos e paradidáticos, sempre teve como perspectiva a luta por um projeto de educação que funcionasse como forma de recuperação nacional vista como uma pré-condição para o progresso do Brasil e de sua gente.

Foi ainda inspirado por esse ideário que, a 19 de abril de 1932, Bomfim morre no Rio, aos 64 anos vitimado por um câncer de próstata, sem ver publicado seu último livro “*Cultura e educação do povo brasileiro*”, obra que foi ditada a Joracy de Camargo e lançada postumamente em 1933, tendo sido premiada pela Academia Brasileira de Letras.

Torna-se importante ressaltar que enquanto seus trabalhos didáticos ou paradidáticos, elaborados em parceria ou não, tiveram inúmeras reedições, sua voz combativa, veiculada pela extensa obra ensaística que produziu, foi estranhamente silenciada e permaneceu ignorada por várias décadas.

Segundo Ronaldo Conde Aguiar, esse esquecimento de parte da obra de Manoel Bomfim – “*o rebelde esquecido*”¹⁹¹ – deveu-se ao fato de ter sido ele porta-voz de um contradiscurso que afrontava o discurso ideológico instituído e hegemônico das elites dominantes da época, demonstrando que o atraso do país não se justificava por motivos de mestiçagem, mas por problemas sociais.

Para essa mesma direção aponta a avaliação de Antônio Cândido, ao exaltar a radicalidade precursora do escritor sergipano:

Bomfim foi o primeiro a desmistificar a independência do país, assim como a natureza e o papel das classes dominantes. Também foi o primeiro a rejeitar a noção de superioridade das raças, atribuindo as diferenças a fatores de ordem social e cultural. Ele demonstrou uma extraordinária lucidez e uma visão antecipadora, ao contestar tais teorias. Nenhum outro pensador brasileiro daquela época teria sido tão lúcido e avançado diante de temas cruciais como a natureza da sociedade latino-americana e, particularmente, do Brasil¹⁹².

Posiciona-se, ainda, em relação à indiferença com que sua obra ensaística vem sendo injustamente tratada, argumentando que Bomfim “*Não teve a consagração merecida, mesmo tendo construído um sólido projeto radical que não teve eco no seu tempo nem depois. Ele merece ser relido na atualidade, pois é um dos pensadores mais originais e clarividentes que o Brasil já teve*”¹⁹³.

Em “*O Brasil Nação*” publicado em 1931, a voz prenunciadora e lúcida de Bomfim faria ecoar proposições que, lamentavelmente para o país, ainda podem ser validadas quase noventa anos depois: “*Somos uma nação ineducada, conduzida por um estado pervertido. Ineducada a nação se anula; representada por um estado pervertido, a nação se degrada*”¹⁹⁴.

É na esteira dessas reflexões sobre a luta cívica de Bilac e Bomfim, sobre o patriotismo que os movia e sobre o trabalho educativo como mola propulsora da redenção

¹⁹¹ AGUIAR, 2000.

¹⁹² CÂNDIDO, 1988, p. 11.

¹⁹³ Id. *ibid.*, p. 17.

¹⁹⁴ BOMFIM, 1931.

do país que justificamos o salto espaço-temporal que nos leva a 1º de março de 2018, em que se insere a Lei 6.122¹⁹⁵, apresentada a seguir, que dispõe sobre a inclusão do tema educação moral e cívica como conteúdo transversal no currículo das redes pública e privada de ensino do Distrito Federal.

LEI Nº 6.122, DE 1º DE MARÇO DE 2018.

(Autoria do Projeto: Deputado Raimundo Ribeiro – Partido Popular Socialista/PPS)

Dispõe sobre a inclusão do tema educação moral e cívica como conteúdo transversal no currículo das redes pública e privada de ensino do Distrito Federal e dá outras providências.

O Presidente da Câmara Legislativa do Distrito Federal promulga nos termos do § 6º do art. 74 da Lei Orgânica do Distrito Federal, a seguinte Lei, oriunda de Projeto vetado pelo Governador do Distrito Federal e mantido pela Câmara Legislativa do Distrito Federal:

Art. 1º Fica incluído na grade curricular das escolas das redes pública e privada de educação infantil e ensino fundamental do Distrito Federal, como conteúdo transversal, o tema educação moral e cívica.

Art. 2º O tema citado no art. 1º deve abordar princípios de moralidade e civilidade, devendo ser elaborado pelo setor técnico responsável da Secretária de Estado de Educação do Distrito Federal.

Art. 3º A carga horária é estipulada de acordo com o calendário letivo anual.

Art. 4º A Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal deve proporcionar cursos de qualificação e formação específica para os professores, bem como incluir em seus processos seletivos a necessidade de profissionais qualificados no referido tema, como forma de assegurar o cumprimento do disposto nesta Lei.

Art. 5º O tema a que se refere esta Lei é incluído na grade curricular após ratificação pelo Conselho de Educação do Distrito Federal.

Art. 6º Esta Lei deve ser regulamentada em até 120 dias da data da sua publicação.

Art. 7º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 05 de março de 2018.

DEPUTADO JOE VALLE

Presidente

¹⁹⁵ Disponível para consulta em <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=357468>. Data de acesso: 30/03/2018.

Essa lei insere-se em um contexto de crise do país, em que se experimentam tempos difíceis e de total perplexidade, nos quais se interroga sobre os impasses políticos, sociais, econômicos e, sobretudo, educacionais que se apresentam na contemporaneidade.

Em meio a políticas questionadoras dos direitos sociais e de uma crise de valores sem precedentes no Brasil, revisitam-se os tempos conservadores da transição do século XIX para o XX, assim como também o tenebroso período da ditadura militar brasileira (1964-1985), período em que “*Educação moral e cívica*” foi instituída como disciplina obrigatória no currículo nacional, tendo sido revogada em 1993, pelo então presidente Itamar Franco.

Após 25 anos de sua extinção, a Câmara Legislativa do Distrito Federal decide reavivar uma “*cruzada cívica*”, aprovando o projeto do Deputado Raimundo Ribeiro que traz de volta às salas de aula como conteúdo transversal o tema educação moral e cívica como mais um tema transversal ao lado dos outros seis: ética, orientação sexual, meio ambiente, saúde, pluralidade cultural e trabalho e consumo.

De acordo com esse dispositivo legal, o trabalho com esse tema “[...] *deve abordar princípios de moralidade e civilidade*”, elaborados pelo setor técnico responsável da Secretaria de Estado, prevendo “[...] *cursos de qualificação e formação específica para os professores*”.

Apesar de contestar que seu projeto tenha tido como força inspiradora o Decreto 869 de 1969, contraditoriamente em entrevista dada ao jornal “*O Globo*”, o parlamentar assume com simpatia essa conexão afirmando: “*Não tive inspiração militar, sou professor e advogado da União. Não me baseei no decreto-lei, mas é claro que me serviu como fonte de consulta, inclusive ele. Uma das coisas boas que os militares fizeram foi essa demonstração de amor à pátria*”¹⁹⁶.

Essa entrevista denuncia, ainda, que estão presentes no texto do deputado distrital fragmentos textuais que foram extraídos integralmente do decreto militar como, por exemplo, os objetivos que seguem elencados: “*fortalecimento da unidade nacional e do sentimento de solidariedade humana*”; “*aprimoramento do caráter, com apoio na moral,*

¹⁹⁶ Entrevista dada pelo deputado ao jornalista Rodrigo Taves, do jornal “*O Globo*”, em 13/03/2018. Disponível para consulta em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao-moral-civica-devera-voltar-as-salas-de-aula-na-capital-do-pais-22484311>. Data de acesso: 30/03/2018, (grifos nosso).

na dedicação à família e à comunidade”; e “preparo do cidadão para o exercício das atividades cívicas, com fundamento na moral, no patriotismo e na ação construtiva, visando ao bem comum”.

Apesar das posições contrárias do governador e do secretário de educação do Distrito Federal, que lucidamente reconhecem nessa proposta uma forma anacrônica e desatualizada de ingerência no currículo, o projeto parlamentar transformou-se em lei, trazendo ao debate as ressonâncias da memória do que foi a educação na primeira república e também na ditadura militar.

Como já discutido anteriormente, as raízes da educação moral e cívica encontram-se na primeira república (1889-1930), período em que Olavo Bilac e Manoel Bomfim sobressaíram-se como intérpretes e disseminadores da ideologia da época, principalmente pelas obras criadas para o uso escolar.

Para o historiador da educação Franco Cambi, nessa fase ocorre o que ele denomina “*Pedagogização da Sociedade*”, para caracterizar um movimento de articulação das instituições educativas a um “[...] *consenso social em torno de uma constelação de valores e modelos culturais*”¹⁹⁷. Tal projeto educativo, guiado pelo poder político e construído segundo a sua ideologia, encontra na escola um terreno fértil para propagar valores de seu interesse, modelando a cultura escolar e a prática didática para formar o homem como cidadão e conformar e *enformar* comportamentos coletivos.

Nesse contexto, a literatura cívica foi encarregada da socialização infantil e juvenil, transmitindo os conhecimentos e rituais dessa área julgados necessários para o seu engajamento ao projeto de fortalecimento da nação. Para tal, produziam-se livros com “*leituras morais e instrutivas*”, com forte apelo ideológico.

Claro está que à época de Bilac e Bomfim transitava-se em torno da existência e aceitação de valores compartilhados com a sociedade, o que justificou o uso dessa literatura até meados dos anos sessenta. Com o advento da ditadura, a “*educação moral e cívica*” tornou-se instrumento de forte inculcação ideológica dos governos militares, deixando de existir um consenso social monológico que, por imposição, impediu a formação crítica dos estudantes em todos os níveis da educação.

¹⁹⁷ CAMBI, 1999, p. 487.

Hoje, no contexto das tensões, impasses, controvérsias e contradições da vida política, econômica e cultural do país, sob a égide de uma diversidade de políticas identitárias, ingenuamente a Lei 6.122 atribui à Secretaria da Educação a tarefa de arrolar os “*princípios de moralidade e civilidade*” que devem ser ensinados às crianças. Em tempos desafiados pela diversidade, como empreender tal tarefa? Há o real perigo de essas pautas morais fazerem parte de uma estratégia política que atendam a interesses específicos, dentro de uma lógica de moralização binária do “*bem contra o mal*”. O Estado não é detentor nem do direito nem da pertinência para impor e validar conteúdos que legitimem o seu ponto de vista político-ideológico, sem discuti-los e sem chegar a um consenso sobre eles.

Para concluir, lamentavelmente infere-se que a premissa da profética frase de Bomfim em “*Brasil Nação*” citada anteriormente mantém-se atual e ainda é válida nos tempos em que vivemos. Talvez um dia caduquem e transformem-se em ideias corporificadas por vozes históricas que ecoem ao longe para que o “*novo Brasil*” sonhado pelo projeto de Bilac e Bomfim torne-se realidade.

4.3.2 – “*Atravez do Brazil*”: temporalidades cruzadas

Tal qual um palimpsesto – o antigo pergaminho que foi apagado para permitir sua reutilização posterior, mas que guarda as marcas de seus usos anteriores – “*Atravez do Brazil*” ressurge em 2000, noventa anos depois de sua publicação original, orientada para novos objetivos e voltada para um novo público consumidor, com outras funções e, consequentemente, envolvida por um novo aparato paratextual.

As sessenta e seis reedições da obra atravessaram o século XX, cumprindo sua função paradidática e povoando a imaginação de sucessivas gerações de leitores. Algumas dessas reedições podem ser citadas: 1913 (2ª edição); 1918 (3ª edição); 1921 (7ª edição); 1937 (30ª edição); 1948 (36ª edição); 1953 (40ª edição); 1958 (43ª edição); 1959 (44ª edição); até que a partir de 1965 deixou de ser publicada.

Nos albores do século XXI, entretanto, o ciclo da obra teve continuidade, tendo sido reeditada pela Companhia das Letras, organizada pela pesquisadora Marisa Lajolo e inserida na coleção “*Retratos do Brasil*”. Sobre o “*pergaminho do tempo*”, a obra renasce como um documento que faz parte do arquivo histórico da literatura infantil/juvenil, com

o objetivo de revelar aos leitores do novo século a imagem que o Brasil tinha de si no século anterior. Essa preocupação histórica de preservação da memória de uma época é confirmada pelo aparato paratextual que envolve a reedição de 2000. A organizadora anuncia aos leitores que o texto apresentado utiliza como fonte a 43ª edição revista e publicada pela Livraria Francisco Alves em 1958.

Diferentes temporalidades encontram-se presentes nessa nova obra: o tempo da edição original (1910); o tempo da edição revista que serve de base para publicação (1958) e o tempo da sua reedição (2000). Essas marcas palimpsestuosas instalam-se nas “*franjas*” dos aparatos paratextuais das obras, envolvendo-as, prolongando-as e sinalizando-as.

Em cada época de circulação, essas obras cumprem os papéis previstos para elas, que lhes são atribuídos por seus autores, editores, organizadores e que ecoam nas vozes paratextuais, alterando as suas condições de recepção. Se em 1910 “*Atravez do Brazil*” tinha por objetivo instrumentalizar os professores da época para a utilização de um material paradidático interdisciplinar que buscava formar leitores para exercerem os papéis que a sociedade de então lhes determinava, sua reedição de 2000, inserida na coleção “*Retratos do Brasil*”, aponta para outra direção. Trata-se de uma iniciativa voltada para a preservação da memória histórica da origem da literatura infantil, revelando para o leitor a imagem que o Brasil tinha de si nos primórdios do século XX. Claro está que as condições de recepção alteram-se nas veredas dessas temporalidades que se cruzam.

De saída, o próprio formato pequeno da reedição, que se apresenta como livro de bolso – “*o paperback*” – (11x16 centímetros), configura-se como um dado paratextual editorial que atende não só à necessidade das grandes editoras de diversificar e baratear o custo dos seus produtos, mas também revela o propósito de difusão do acervo de obras consagradas como clássicas, a exemplo das que compõem a coleção “*Retratos do Brasil*”. Para Genette “[...] a edição de bolso será, sem qualquer dúvida, por muito tempo, sinônimo de consagração [...] por isso, é em si mesma uma formidável (embora ambígua, ou porque ambígua) mensagem paratextual”¹⁹⁸. Associada a esse formato encontra-se o

¹⁹⁸ GENETTE, 2009, p. 25.

selo editorial de “*Coleção Retratos do Brasil*” que já indica ao potencial leitor que tipo de gênero ele tem à sua frente.

Outro dado paratextual que influi na recepção da obra e aparece na capa e na contracapa dessa reedição é a referência “*Organização Marisa Lajolo*”. A citação do nome da conhecida professora de teoria literária, com inúmeros estudos voltados à formação do leitor e à leitura escolar, como organizadora da obra não representa apenas a simples indicação de uma identidade, mas uma prática promocional que coloca a serviço da publicação a credibilidade de especialista na área que esse nome carrega, sobretudo considerando-se tratar de uma reedição que por suas características paratextuais está voltada prioritariamente para um público adulto interessado nesse resgate histórico.

Já na capa e na quarta capa (ou contracapa) encontram-se indícios das temporalidades cruzadas que caracterizam não apenas essa publicação como também as demais que fazem parte da coleção “*Retratos do Brasil*” e apresentam o mesmo “*design*”

Legenda: Capa da obra “*Através do Brasil*” de Olavo Bilac e Manoel Bomfim organizada pela pesquisadora Marisa Lajolo.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Através do Brasil*. Organização: Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A capa impressa em papel cartão em tom pastel apresenta indicações verbais e iconográficas que se retroalimentam. A imagem que a ilustra é retirada do capítulo X da

obra original – a Cachoeira de Paulo Afonso¹⁹⁹ - reproduzida em laminação verde brilhante gerando um efeito reflexivo fotográfico. Impresso nessa imagem que se prolonga até a quarta capa encontra-se um fragmento do texto original, retirado do capítulo 81 da obra. Fazendo os diferentes tempos dialogarem na capa, justapõem-se os nomes de Bilac e Bomfim, o título da obra e o nome da organizadora. Tempos da publicação original que se cruzam com os da reedição. A única indicação que não atende ao movimento do leitor de construir significados para a obra a partir dos seus paratextos é o código de barras, mas que se apresenta como indício do hibridismo temporal que a caracteriza. Na “*lombada*”, que segue o modelo europeu (de baixo para cima) repetem-se os nomes dos autores e o título da obra. Na “*orelha*” que dá continuidade à capa, lê-se informações sobre a história do livro original que pelo tom de palavra autorizada pressupõe-se tratar-se da voz da organizadora, enquanto a que continua a contracapa apresenta uma pequena biografia de Marisa Lajolo.

Quanto às 68 ilustrações que davam concretude visual às cenas exploradas textualmente na obra original, elas foram totalmente eliminadas nessa reedição, permanecendo apenas aquela que é reaproveitada na ilustração da capa como um tributo ao passado. Justifica-se essa excisão pelo efeito de anacronismo que a inserção dessas imagens originais poderia provocar. Assim como a língua sofreu a ação do tempo sobre sua grafia, as imagens originais também passaram pelo mesmo processo, por essa razão ao longo das sucessivas reedições elas foram sendo descartadas. Se como Bilac e Bomfim declaravam no prefácio original que as ilustrações eram apenas “[...] *pretextos para apresentar a realidade*”²⁰⁰, servindo apenas como base para expressar por fotografias os aspectos reais da vida brasileira, com a ação do tempo sobre essa realidade ela teria sofrido tantas modificações que se encontra justificada sua eliminação da obra.

Quanto à página de rosto, foi mantida a mesma diagramação do original, acrescentando-se apenas o nome da organizadora e o selo da editora. Antecedendo-a, relacionam-se as vinte e duas obras que compõem a coleção “*Retratos do Brasil*”, seguidas pelos nomes dos integrantes do Conselho Editorial, cuja credibilidade, (como por exemplo, a de Antonio Cândido) validam a qualidade da publicação.

¹⁹⁹ Victor Burton, o responsável pelo projeto gráfico e pela capa da reedição revela que essa ilustração da Cachoeira de Paulo Afonso que já aparecia na edição de 1910 é oriunda da obra de E. F. Schute em óleo sobre tela produzida em Pernambuco em 1850.

²⁰⁰ BILAC & BOMFIM, 1910.

Segue-se o índice que apresenta a arquitetura da obra ao leitor, antecipando a estrutura que a compõe, a saber: Introdução; Cronologia de Olavo Bilac; Cronologia de Manoel Bomfim; O corpo da obra “*Atravez do Brasil*” (com a Advertência e explicação originais e com os 82 capítulos que constituem o livro); Vocabulário e Bibliografia sobre Olavo Bilac e Manoel Bomfim.

Como se vê, ao lado dos paratextos originais, um novo conjunto de paratextos editoriais é acrescentado a essa publicação e entre eles destaca-se a “*Introdução*” escrita pela organizadora Marisa Lajolo. Esse texto preliminar, produzido como texto que antecede a obra reeditada, estabelece uma ligação analítica com o corpo dessa obra, oferecendo ao leitor verdadeiras chaves interpretativas que orientam a leitura. Segura da posição dominante que sua notoriedade lhe confere, a organizadora no tom assertivo de quem tem voz autorizada para trazer à luz significados mais profundos da obra, faz dessa introdução um ensaio crítico, pontuado por momentos em que expõe a importância histórica da obra no contexto da origem da literatura infantil escolar no limiar do século XX. Seu objetivo é colocar o leitor suposto da obra reeditada de posse de informações que ela julga necessárias para o entendimento do contexto histórico de sua formação o que garantiria a eficácia de sua leitura. Muito além de situar e orientar o leitor, esse paratexto introdutório determina-o. Ela tem ideia clara do leitor adulto que pretende atingir e para ele direciona os comentários teóricos e críticos que realiza.

Acompanhando a função informativa da “*Introdução*”, incorporam-se mais dois anexos paratextuais de responsabilidade da organizadora: cronologia de Olavo Bilac e cronologia de Manoel Bomfim com a clara função informativa de orientar a leitura da obra pela contextualização da vida e obra dos autores da obra original, embora nada impeça que a leitura da obra possa ser efetuada por um leitor infantil com a mediação do adulto.

Comparando-se o índice da 1ª edição de 1910, que como era de praxe à época era alocado ao final da obra, com o que é apresentado em 1958 na 43ª edição e que serve de base para a reedição de 2000, observa-se que apesar de serem numericamente mantidos os 82 capítulos alguns capítulos foram desdobrados, outros suprimidos e alguns intertítulos foram modificados. Como exemplo citamos o capítulo 24 “O algodão” que não existia na versão original, sendo resultante de desdobramento continuativo do capítulo “*O primeiro dinheiro*”. O mesmo procedimento verifica-se no capítulo 49 “*Um*

negociante de fumos”. Outra significativa alteração constata-se na sequência dos capítulos 36 (“*Preso*”) e 37 (“*Quem não pode, trapaceia*”) da reedição que na publicação original corresponde a 36 (“*Ferido*”), 37 (“*No tronco*”) e 38 (“*Um dia de martyrio*”). Talvez em algum momento de revisão nas sucessivas reedições, Bilac e Bomfim ou o editor tenham tentado suavizar as fortes tintas das cenas descritivas em que Juvêncio é acusado de ser ladrão de cavalos e sofre castigos físicos impostos por um fazendeiro que quer obrigá-lo a confessar o crime. Tratam-se de cenas muito intensas para o contexto de um paradidático voltado para crianças da escola primária. Não se pode precisar em qual das 65 reedições todas as alterações foram realizadas, entretanto como documento histórico que faz registro de uma época talvez fosse pertinente partir da edição original, considerando-se as muitas variações que se verificam entre as publicações. Mesmo considerando-se as transformações resultantes da supressão, do acréscimo ou das modificações de capítulos e de intertítulos, é louvável a iniciativa de reavivar essa obra que faz parte do nosso patrimônio cultural, expandindo a possibilidade de os leitores do século XXI poderem conhecê-la e estudá-la como um documento que registra a memória de um período da educação e da literatura escolar brasileira.

Encerrando a publicação de 2000, um novo anexo paratextual é apresentado – a “*Bibliografia sobre Olavo Bilac e Manoel Bomfim*” – o que confirma o público-alvo que se quer atingir: o adulto interessado em conhecer ou aprofundar-se na história do livro didático no Brasil que fotografa um período de nossa história. É o mecanismo paratextual que cerca e prolonga essa reedição que autoriza essa constatação, comprovando o posicionamento de Gérard Genette sobre o uso metodológico do paratexto, para o qual

Sendo imutável, o texto é incapaz por si só de adaptar-se às modificações de seu público no espaço e no tempo. Mais flexível, mais transitório porque transitivo, o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação: daí as modificações constantes da apresentação do texto (isto é, de seu modo de presença no mundo), em vida do autor por seus próprios cuidados, depois ao encargo, bem ou mal assumido, de seus editores póstumos²⁰¹.

²⁰¹ GENETTE, 2009, p. 358.

É justamente essa natureza maleável e transitiva que marca a propriedade essencial característica dos paratextos e da sua funcionalidade. Essa propriedade torna-os adaptáveis aos diferentes tempos e espaços de uma obra literária, possibilitando que pudesse ser observado, na reedição de “*Atravez do Brazil*”, o entrelaçamento de distintas temporalidades que a estruturam.

Dessa forma, a perspectiva *genettiana* propõe um caminho possível para os que se dedicam ao estudo da literatura, já que os paratextos que sempre se encontram presentes nas obras literárias podem atuar, conforme os desígnios dos seus autores, editores e organizadores, como pontes entre a identidade dos textos e as realidades históricas dos seus públicos leitores. Eles constituem produtivos mecanismos auxiliares na recepção dessas obras, desempenhando um papel importante, embora acessório na construção de sentido para o texto.

4.3.3 - A viagem cronotópica de dois irmãos “*Atravez do Brazil*”

Pela dimensão ficcional de “*Atravez do Brazil*” o leitor é convidado a participar de uma aventura infantil de reconhecimento do Brasil pela exploração de sua geografia, de diferentes temporalidades de sua história e da diversidade de sua cultura, costumes e hábitos.

No universo diegético, o motivo selecionado é o da narrativa de uma viagem dos irmãos Carlos, de 15 anos, e Alfredo, de 10 anos, que percorrem o Brasil de ponta a ponta, em busca do pai ausente. Órfãos de mãe, o relato tem início quando os dois irmãos, estudantes de um internato no Recife, recebem um telegrama avisando que seu pai estava doente. O dedicado e afetuoso Dr. Meneses fora obrigado a deixá-los no colégio para trabalhar na construção de uma ferrovia no interior do estado. Havia dois meses que o pai partira. Diante de tal notícia e sem parentes próximos a quem recorrer, os dois meninos decidem abandonar o colégio sem avisar o diretor e colocarem-se em marcha em uma busca pelo pai, viagem essa que fará da “estrada” o cenário de uma longa saga repleta de encontros, desencontros e incidentes que se inicia em Pernambuco e só vai ser concluída no Rio Grande do Sul, onde encontram a avó paterna e os dois tios que não viam há nove anos.

Legenda: Mapa com a trajetória Norte-Sul dos dois meninos pelo Brasil: um recorte do roteiro.

Fonte: <https://www.google.com.br/maps/@-17.3159551,-49.328717,4.75z>

No plano diegético é essa viagem de busca pelo pai que justifica toda a ação da narrativa e que pode ser materializada pelo produtivo conceito bakhtiniano de “*cronotopos*” da estrada. Assim, o qualificativo “*cronotópica*” utilizado para caracterizar a viagem dos dois irmãos deve-se ao fato de considerar-se que na viagem, em “*Atravéz do Brasil*”, o tempo e o espaço são dimensões concretas e indissolúveis na narração.

Empresta-se de Bakhtin esse conceito para revestir a ideia dessa indissolubilidade espaço-temporal na trama fabulística, que é definida com precisão por Marília Amorim:

O *cronotopos* em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto [...] Assim, por exemplo, o *cronotopos* da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A

estrada é, portanto, o lugar onde se esconde e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance²⁰².

Assim, entende-se que o híbrido movimento narrativo-descritivo na obra sob análise não é construída como simples sequência de eventos diegéticos. A viagem dos pequenos heróis pelas estradas terrestres, fluviais ou marítimas do Brasil é o motivo central para a construção de conhecimentos práticos, históricos, geográficos, culturais e morais que justifica o próprio caráter instrutivo da obra. A experiência educativa de brasilidade pela qual os protagonistas passam é forjada na temporalidade do trajeto em busca do pai e dos diferentes encontros e desencontros que nele se delineiam.

É no interior de um sistema espaço-temporal construído entre cidades, campos, rios, clareiras, cachoeiras, fazendas, ranchos, engenhos, vales, montanhas, fronteiras e vias de comunicação que a viagem dos meninos e de eventuais acompanhantes que a eles se juntam para depois distanciarem-se, transformam-se em uma jornada educativa que convoca também os leitores a aprenderem sobre o Brasil junto com os dois irmãos.

No desenrolar do enredo, os pequenos recebem informações desencontradas sobre o paradeiro do pai e sobre seu estado de saúde, argumento que favorece a continuidade da viagem e otimiza condições para os encontros que sempre resultam em aprendizagens. O primeiro encontro ocorre com Benvindo, quando chegam ao escritório da estrada de ferro de Águas Belas, onde trabalha o pai e são informados pelo engenheiro Cunha de que ele havia ido tratar-se em Boa Vista. O engenheiro não hesitou em ajudar os filhos do amigo. Providenciou dois cavalos mansos e contratou Benvindo para guiá-los de Garanhuns a Piranhas por um caminho seco e acidentado. O guia era um caboclo falante, musculoso e tagarelava sem cessar, respondendo às perguntas dos meninos. Era moço ainda, “[...] *um belo exemplar do robusto sertanejo nortista*” que dotado de um saber prático ia compartilhando, principalmente com o menino mais jovem, experiências de vivência e sobrevivência durante o trajeto pela estrada:

²⁰² AMORIM, 2006, p. 102.

Alfredo, quando acabou de comer, correu para o riacho, e foi mergulhando as mãos na água, para laval-as. Mas exclamou logo, ingenuamente:

- Oh! Sujei a água! ... Como havemos de beber?

- Ora, patrãozinho! não vê que a água está correndo sempre? – disse rindo o camarada. – A água suja vae embora, e a que vem é sempre limpa!²⁰³

Carlos também não perdia nenhuma oportunidade no percurso da viagem de dividir com o irmão o seu saber escolar para satisfazer sua curiosidade.

- Vamos para o Estado de Alagoas, e na direção do Estado da Bahia [...] É a cidade mais velha do Brazil. Foi na Bahia que viveu o Caramurú.

- Que Caramurú?

- Caramurú – começou Carlos a narrar – foi o nome que os índios deram a certo Diogo Alvares, portuguez que naufragou na Bahia alli por volta de 1510. Aprisionado pelos índios: Diogo Alvares ia ser por elles comido...

- Sim. Os selvagens do Brazil eram anthropophagos, isto é: comiam os seus prisioneiros. Diogo Alvares ia ser comido, quando teve a feliz idéa de fazer fogo, com a espingarda que trazia, sobre um passaro. Ouvindo o estrondo da arma, que não conheciam, vendo o pássaro cair fulminado, e attribuindo tudo isso-ao poder sobrehumano, os índios prostaram-se por terra, e adoraram o náufrago portuguez, a quem deram o nome de Caramurú²⁰⁴.

Sucedem-se as “aulas” de Carlos, sobre história e geografia do Brasil e as lições de vida de Benvindo até chegarem ao destino e o guia, cumprida sua missão, despedir-se dos irmãos que seguem de trem para Jatobá. Levam uma carta de apresentação dada pelo Dr. Cunha, pedindo ao Major Antônio Bento que ajudasse os meninos a prosseguirem a viagem rumo a Boa Vista. O major recebe com carinho os viajantes e, no mesmo dia, atendendo à solicitação feita, confiou-os a um experiente canoeiro para quem as águas do São Francisco não representava nenhum mistério. Por sete dias viajaram, assim, os dois

²⁰³ BILAC & BOMFIM, 1910, pp. 39 – 40.

²⁰⁴ Id. *ibid.*, pp. 31-32.

rapazes até chegarem a Boa Vista onde os aguardava uma nova decepção: o Dr. Meneses havia partido há dez dias para Petrolina, em busca de melhores recursos para tratar da sua saúde. Lá se vão novamente os pequenos heróis em busca do pai, agora à bordo de um pequeno barco a vapor. Nesse trajeto, Carlos e Alfredo testemunham um diálogo entre o condutor da embarcação e o ocupante de um barco que se aproximava:

- Você vem de Joazeiro? – Perguntou o commandante.

- Venho, sim.

- Que há de novo por lá?

- Nada... Ah! é verdade! você conheceu um doutor, um engenheiro que estava doente em Petrolina?

Ouvindo isso, Carlos e Alfredo puzeram-se de pé, ansiosos...

- Não... – disse o commandante. – Porque pergunta?

- Esse engenheiro morreu, coitado! Enterrou-se hontem em Joazeiro...:

- Ouviram-se dois gritos, e depois um soluçar agoniado²⁰⁵.

Ao chegarem a Juazeiro, andaram mudos, aterrados para visitar o túmulo não identificado que pensavam ser do Dr. Meneses. Esse equívoco só será desfeito no último capítulo, quando descobrem que o pai estava vivo. O mistério é mantido até o epílogo em que tudo se explica.

O tema literário da viagem pelas “*estradas*” do Brasil que propicia encontros de onde emergem os aprendizados precisa ser mantido e os dois irmãos, carregando o peso de uma orfandade presumida partem agora para Salvador, onde talvez pudessem contar com a ajuda de comerciantes com quem seus parentes do Rio Grande do Sul mantinham negócios.

²⁰⁵ BILAC & BOMFIM, 1910, p. 64.

Partem abatidos, famintos, sem dinheiro e exauridos pelo cansaço conhecem Juvêncio que entre peripécias e aventuras, será um parceiro que acompanhará a difícil peregrinação dos irmãos nessa nova viagem até Salvador.

Era um rapazinho de dezesseis annos, vestido à moda do sertão: camisa de algodão grosso branco, paletó e calças de algodão riscado, sapatos e chapéu de couro vermelho. O tipo era sympathico, moreno entre caboclo e mulato, - de rosto largo, bocca rasgada, olhos vivos e intelligentes²⁰⁶.

Juvêncio divide com os dois irmãos o protagonismo nesse universo ficcional e, de acordo com biógrafos de Manoel Bomfim, sua criação teria sido inspirada na figura de um companheiro de infância do “*rebelde*” escritor sergipano.

Inicia-se, assim, uma amizade e os três passam a compartilhar aventuras e aprendizagens pelas “*estradas*” do Brasil em uma conexão intrínseca das relações temporais e espaciais das experiências pelas quais passam. Essas personagens não são porta-vozes de valores biográficos, individuais e abstratos, mas assumem uma função no espaço ficcional, de acordo com o tipo de conhecimento que compartilham nessa viagem educativa. Juvêncio, assim como Benvindo, dividem um saber prático de experiência feito, saber esse necessário para a sobrevivência dos meninos e que é posto à prova na resolução dos desafios do caminho. A caracterização dos dois irmãos bifurca-se entre a despreocupação, a curiosidade e a alegria típica das crianças e a responsabilidade, as obrigações e o comprometimento dos adultos. Por ser o irmão mais velho, cabe a Carlos a função e o compromisso de proteger Alfredo, revestindo-se de uma postura adulta e “*professoral*”. É dele a incumbência de disseminar as noções do saber escolar que Bilac e Bomfim têm como propósito veicular. Esse tipo de conhecimento se materializa pela voz de Carlos. Já o pequeno Alfredo com sua curiosidade diante do mundo, com a espontaneidade de suas perguntas e sem bagagem intelectual ou conhecimentos práticos que garantissem a sobrevivência em contato com a dureza da realidade é a mola propulsora para que o objetivo instrutivo da obra possa ser atingido. É por meio de suas perguntas, com as quais o leitor pode identificar-se, que as informações são passadas e o

²⁰⁶ BILAC & BOMFIM, 1910, p.68.

conhecimento que mistura informações históricas, descrição de paisagens, itinerários geográficos da viagem e sugestões subliminares de comportamentos patrióticos pode ser apropriado pelo leitor.

Depois de muitas aventuras e desencontros chegam a Jaguari, e entrando em um estabelecimento que era ao mesmo tempo “[...] *armarinho, hospedaria e armazém de víveres*”, por acaso, deparam-se com um jornal da Bahia que estampava a seguinte notícia:

Meninos desaparecidos

De um collegio de Recife desapareceram ha dias dois alumnos, Carlos e Alfredo, o primeiro de 15 annos de idade, e o segundo de 10, filhos do engenheiro Dr. Menezes. Dar-se-à uma boa recompensa a quem os apresentar ou a quem d’elles dêr noticias seguras, ao Sr. Ignacio Mendes, negociante, à rua... nº..., nesta cidade da Bahia²⁰⁷.

Partem os três para Salvador ao encontro do autor do anúncio. Lá são acolhidos por Ignácio Mendes que envia um telegrama para os parentes do Rio Grande do Sul. A resposta não tarda a chegar, pedindo que os meninos fossem encaminhados para a casa da avó paterna. Em Salvador, os companheiros de viagem separam-se jurando amizade eterna. Nesse momento, a viagem dos errantes companheiros através do Brasil divide-se em duas direções: Juvêncio vai para o Norte, tendo aceito uma proposta de trabalho de Ignácio Mendes em Manaus; já os dois irmãos seguem na direção do Rio Grande do Sul para encontrar a avó, passando por Vitória, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina.

Por meio dessa opção no universo ficcional, buscava-se delinear os contornos de uma identidade nacional. Para cumprir tal propósito era preciso criar trajetórias diferentes para mapear o Brasil de Norte a Sul, integrando as disparidades constitutivas do território de dois Brasis em um conceito único de nação. Tem-se no fragmento apresentado a seguir um exemplo de como o narrador de terceira pessoa também contribui com essa proposta,

²⁰⁷ BILAC & BOMFIM, 1910, p. 180.

movimentando-se para articular essa diversidade que incorpora o sertão às cidades civilizadas e o antigo a o novo.

A avenida Central deslumbrou os dois meninos. A grande e larga rua, com quase dois Kilômetros de comprimento e ladeada de magníficos prédios, parecia-lhes uma cousa ideal, uma fantasia, um sonho. E Carlos pensava, ao contemplar tantos palácios, tantas luzes, tantá beleza, na singularidade das aventuras que lhes aconteciam há tão pouco tempo, e no contraste entre os deslumbramentos da cidade civilizada e a simplicidade dos rudes sertões por onde tinham andado perdidos²⁰⁸.

Ao final tudo é esclarecido. Quando os dois irmãos chegam à estância da família, ficam sabendo pela voz da avó que, para a alegria geral, o engenheiro enterrado em Juazeiro não era o seu pai. Dr. Meneses estava vivo e o equívoco desfeito. Era sem dúvida um feliz desfecho para a dolorosa e iniciática viagem dos pequenos heróis que, considerando-se órfãos, afrontaram com exemplar coragem todos os tipos de provações e desafios ao longo dessa trajetória através do Brasil. Os irmãos haviam se transformado e amadurecido.

Sabendo por telegrama que os filhos estavam a salvo na estância, Dr. Meneses vai encontrá-los. Antes é informado por Ignácio Mendes que o pobre Juvêncio estava doente e havia sido atacado por beribéri em Manaus. Agradecido pelo auxílio e pelo carinho com que o sertanejo tratara seus filhos durante a peregrinação pelos sertões, o engenheiro resolve mandar buscá-lo e, semanas depois, Carlos e Alfredo recebem em Pelotas, com grande contentamento, o seguinte telegrama: “*Parto hoje para aí. Juvêncio vai comigo*”.

Entende-se que o conceito da estrada auxilia na percepção das construções de Bilac e Bomfim no mundo ficcional e da natureza imaginativa das suas representações literárias na obra sob análise. É a partir do cronotopo da que o conhecimento sobre o Brasil é construído e o “*locus*” onde se desenvolvem as principais ações nos diferentes tempos-espacos são explorados pelas personagens. É preciso sempre retornar a ela e reorganizar os itinerários dessas viagens de descoberta para que o enredo avance. A

²⁰⁸ BILAC & BOMFIM, 1910, p. 249.

estrada instaura um lugar coletivo de aprendizagem do qual participam leitores e protagonistas, funcionando como uma espécie de matriz espaço-temporal de onde os diferentes acontecimentos são contados ao longo dos oitenta e dois curtos capítulos. Neles, o tempo é escondido em segmentos separados, cada um contemplando um episódio das viagens e que se manifestam em diferentes encontros fortuitos pelo caminho.

Trata-se de um ponto de vista cronotópico²⁰⁹, em que não há elementos do enredo, acontecimentos ou motivos temporais que pudessem realizar-se em outros lugares que não fosse na estrada. Cada fragmento desse espaço está em contiguidade com o tempo de cada experiência de aprendizagem vivida. É na sequência temporal da narrativa que se articula com um espaço sempre diversificado que o cenário da aprendizagem coletiva dos leitores e dos dois irmãos é construído, edificando progressivamente uma identidade nacional como “*filhos do Brasil*”. Daí a necessidade de integrar a paisagem das diferentes regiões geográficas, culturais e econômicas que os meninos conhecem no trajeto de suas viagens à própria representação de conceito de nação. Trata-se da construção explícita de um sentimento de brasilidade, em um tempo compartilhado de crescimento. Tempo esse de transformações e de experiências inevitáveis de aprendizagem que são forjadas **nas e pelas** estradas através do Brasil na busca pelo pai. É nelas que o tempo avança, possibilitando que eles encontrem “*o outro*”: outras pessoas, outras culturas, outros lugares, outras aprendizagens dos diferentes Brasis, quer seja a pé, dentro de um trem, no lombo de um cavalo, ou a bordo de uma canoa, de um barco a vapor ou de um navio.

Todas elas formas metafóricas de estradas que consubstanciam o conhecimento do país e vão estruturando gradativamente a identidade nacional, pelo sentimento de pertença que vão construindo simultaneamente nos meninos e nos leitores. Isso só se torna possível pelos diálogos que são inseridos na narrativa. É na trama instrutiva dos diálogos estabelecidos entre os irmãos, com Juvêncio, com Benvindo e com todos os demais personagens com os quais os protagonistas se relacionam em suas viagens que os conhecimentos da história, geografia, ciências, literatura e as lições de instrução moral, sobrevivência e patriotismo são veiculados e as aprendizagens se materializam para atender aos objetivos instrucionais da obra, elencados por Bilac e Bomfim em “*Advertência e explicação*”, o extenso paratexto que introduz a obra.

²⁰⁹ BAKHTIN, 1992, p. 373.

O itinerário dessas viagens esgotam-se no lento tempo necessário para que esses diálogos façam transitar os conhecimentos planejados.

A lógica da sobrevivência nos diferentes espaços e tempos do cronotopos da estrada criado pelo projeto ficcional de Bilac e Bomfim divide sua importância com a lógica da aprendizagem que é constituída nessa jornada.

Não se trata da lógica de quem viaja a passeio, apenas usufruindo dos cenários e das relações que vão sendo construídas ao longo do caminho, mas da lógica daqueles que precisam sobrepujar-se aos desafios e provas impostas pelo espaço muitas vezes hostil para cumprir a missão de reencontrar o pai. Não há pura contemplação da realidade. É necessária intervenção e ação sobre ela. Da mesma forma, não basta contemplativamente apenas conhecer o Brasil, é necessário que haja uma intervenção sobre ele alicerçada no patriotismo e no conhecimento que a obra sugere, inspirando seus leitores a incorporarem valores similares.

Considerando-se essas perspectivas analíticas, faz-se coro com pesquisadores dessa obra que aproximam, em termos de afinidade de ideias e não de influência literária, “*Atravez do Brazil*” da modalidade narrativa do “*Bildungsroman*”, ou “*Romance de formação*”. Entre esses estudiosos encontra-se o trabalho de André Botelho para o qual é na representação da ideia de

[...] “ação educativa” como princípio de composição narrativa, a partir da qual se delineia uma concepção dinâmica do social fundada no ideal ilustrado de educação dos indivíduos como imperativo das relações sociais e da reforma da própria sociedade, que as “afinidades eletivas” de *Atravez do Brazil* com o *Bildungsroman* se mostram mais fecundas para a análise²¹⁰.

O autor utiliza a expressão “*afinidades eletivas*”, tendo em vista a posição de que nem todos os critérios utilizados para que uma obra possa ser classificada como “*Bildungsroman*” encontram-se presentes em “*Atravez do Brazil*”, considerando-se seu híbrido estatuto de obra didático-literária.

²¹⁰ BOTELHO, 1998, p. 26.

Para o autor, a despeito das diferenças de organização do universo temático, da constituição e função da galeria de personagens e da natureza da viagem formativa dos protagonistas característicos do “*Romance de formação*” clássico, que tem como marco fundador a obra “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*”²¹¹, algumas aproximações podem ser realizadas.

Entendemos que, no “*Bildungsroman brasileiro*”, o leitor acompanha um processo de desenvolvimento cognitivo-social dos protagonistas. Esse processo é iniciado por uma viagem que se alicerça no cronotopos da estrada, possibilitando um deslocamento espaço-temporal dos protagonistas através das diferentes regiões do Brasil, como estratégia pedagógica para que eles e também os leitores da obra apropriem-se de conhecimentos específicos sobre elas. Diferentemente do “*Bildungsroman*” clássico, essa viagem não é motivada por um conflito parental, mas pela busca amorosa de um pai desaparecido. O resultado dessa viagem iniciática é a construção progressiva de uma identidade nacional que reverbera a ideia de criação de um conceito de nação. Trata-se de um processo de formação coletiva que contempla tanto os protagonistas quanto os leitores que são envolvidos por uma sequência de aventuras aleatórias que provocam experiências educativas de brasilidade e estruturam saberes comportamentais, saberes práticos de sobrevivência e saberes cívicos.

No plano ficcional, o enredo e os personagens são criados para se encaixarem em um cenário arquitetado pelos autores com finalidades específicas. Essa estrutura associada à cronotópica fusão espaço-temporal limitam a gama de possibilidades narrativas de maneira significativa.

O percurso formativo trilhado pelos dois irmãos envolve não apenas a compreensão contemplativa e objetiva da realidade, ela demanda também uma interação com os diferentes personagens mais experientes com os quais convivem ao longo do trajeto e que exercem, como já visto, forte influência educativa sobre eles. É necessária a fusão entre aprendizagem e ação sobre a realidade circundante como ideal de formação. É a ação que cria, recria e move a realidade, com a qual eles entram em contato pelo caminho, expondo o movimento dialético de idas e vindas da reflexão à ação em

²¹¹ “*Wilhelm Meister Lehrjahre*” é um romance do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe, designada como a obra que originou o “*Bildungsroman*” que retrata o processo de desenvolvimento espiritual, moral, psicológico, social e político do protagonista.

diferentes cenários, pressuposto básico para que a identidade nacional seja construída. Importante reafirmar que essa peregrinação na busca pelo conhecimento não se limita ao universo ficcional, mas mobiliza também um horizonte de expectativas em relação aos leitores da obra.

Por tais razões, também sob a óptica de Marisa Lajolo, a obra “*Atravez do Brazil*” tanto pode ser classificada como um romance de formação coletivizado como também “[...] é herdeiro da literatura de viagem, gênero que entendido de forma ampla, vem incendiando imaginações adultas e infantis ao longo da história”²¹².

Acrescenta, ainda, a autora que dois livros paradidáticos europeus do século XIX apresentam fortes vínculos com a obra de Bilac e Bomfim: “*Cuore*” de Edmondo de Amicis, de 1886, e “*Le Tour de la France par deux enfants*”, de G. Bruno, publicado em 1877, cujo enredo apresenta aspectos comuns ao similar brasileiro. Argumenta que em decorrência das frequentes viagens à Europa dos dois intelectuais, é grande a possibilidade de eles terem tido conhecimento da produção infantil e didática europeia e dela sofrido influência. É da “[...] transculturação da literatura escolar e infantil europeia”²¹³ que Bomfim e Bilac se valem para construir “*Atravez do Brazil*”.

Quando a tradução de “*Cuore*” foi feita por João Ribeiro e lançada em 1891, com a chancela da Livraria Francisco Alves, a obra alcançou grande receptividade nas escolas brasileiras, sobre as quais Bilac e Bomfim já detinham certa influência pelos cargos que ocupavam na área de educação. Essa obra foi reeditada pela mesma editora até 1968, já na 53ª edição, tornando-se padrão da literatura paradidática. A proximidade de datas e o fato de “*Cuore*” poder também ser configurado como um romance de formação moral e cívica que apontava para a criação de uma identidade nacional e cultural para uma Itália recém unificada reafirmam a tese da autora sobre a possível conexão existente com “*Atravez do Brazil*”.

“*Coração*” pretendia educar o coração, como o próprio título já sugere, e também a mente dos jovens, oferecendo exemplos de virtudes morais que fortalecessem o espírito cívico. A obra é narrada em tom confessional sob a forma do diário de Enrico, um menino de onze anos de uma escola pública de Turim, que relata, em dez capítulos breves e temáticos, suas experiências no ambiente escolar e suas impressões sobre a vida. O

²¹² LAJOLO, 2000, p.25.

²¹³ Idem.

paratexto que expõe o índice da obra é dividido pelos meses de um calendário escolar que se inicia em julho e encerra-se em outubro.

No plano ficcional, a narração de fatos cotidianos da vida familiar e escolar é intercalada por cartas dos pais e nove contos mensais que no índice são apresentados com títulos destacados por letras maiúsculas para distingui-los dos demais intertítulos: “*O Pequeno Patriota de Pádua*”; “*O Pequeno Vigia Lombardo*”; “*O Pequeno Escritor Florentino*”; “*O Tocador de Tambor Sardo*”; “*O Enfermeiro de Tata*”; “*Sangue Romanholo*”; “*Mérito Civil*”; “*Dos Apeninos aos Andes*” e “*Naufrágio*”²¹⁴.

Trata-se de uma obra assumidamente pedagógica, voltada para a formação da juventude por meio da qual fica nítido o propósito do autor de que o leitor identifique-se com os personagens e com os eventos narrados, para neles inculcar valores como: patriotismo, força de vontade, heroísmo, sacrifício, renúncia, humildade, respeito, amor ao trabalho e solidariedade; e reprovar, por oposição, comportamentos criticáveis como soberba, raiva, covardia, inveja e preguiça entre outros. Atinge, assim, os pontos cruciais que são responsáveis pela formação do caráter dos seus leitores na perspectiva da moralidade e das virtudes cívicas. Assim, torna-se uma obra significativa por retratar a realidade de um tempo-espaço específico – a Itália pós-unificação –, delineando os traços da sua educação, da sua cultura e do seu projeto de nação.

Distancia-se de “*Atravez do Brazil*” tanto pela opção pela forma narrativa quanto pelo conteúdo; aproxima-se da obra brasileira, entretanto, por ser também leitura de formação com nítida função moralizante e intenção educativa que promove uma perfeita alquimia entre valores cívicos, patrióticos e individuais, sendo que na obra de Bilac e Bomfim materializavam-se os valores do imaginário brasileiro em relação ao projeto pedagógico republicano de formação de um novo homem que fosse capaz de regenerar o país.

“*Coração*” torna-se assim uma “matriz inspiradora” não só para “*Atravez do Brazil*”, mas também para outras obras como, por exemplo, “*América*” de Coelho Neto e “*Histórias de nossa terra*”, de Júlia Lopes de Almeida, em que a inspiração da obra de Edmondo de Amicis consubstancia-se tanto na forma quanto no conteúdo, promovendo o que Marisa Lajolo denomina um processo de “*transculturação*”²¹⁵ para a realidade

²¹⁴ AMICIS, 2011.

²¹⁵ LAJOLO, 2000, p. 25.

brasileira. Entende-se, assim, a influência dessa obra que tinha o patriotismo como argumento legitimador na literatura infantil e juvenil do entre-século, dando origem e inspirando diversos “*manuals*” de nacionalidade.

É possível constatar a importância de “*Coração*” e a notoriedade do seu autor nos meios educacionais da época pelo anúncio divulgado na Revista Pedagógica, órgão oficial do Pedagogium que na edição de nº 7, de 15 de abril de 1891 comunica que “[...] *foi aprovado pelo Conselho Diretor a obra Coração, de Amicis, tradução de João Ribeiro, para as escolas primárias*”.

Causa certa estranheza, entretanto, tal recomendação oficial, considerando-se tratar-se de obra fortemente ligada ao nacionalismo do contexto italiano pós-unificação do país que é validado para leitores brasileiros como “*educação cívica*”. Essa mesma estranheza aparece anos depois nas entrelinhas irônicas de uma carta que Monteiro Lobato escreveu em 1916 para Godofredo Rangel: “[...] *é de tal pobreza e tão besta nossa literatura infantil, que nada acho para a iniciação de meus filhos. Mais tarde, só poderei dar-lhes o ‘Coração’ de De Amicis – um livro tendente a formar italianinhos*”²¹⁶.

No contexto dessa polêmica, convém situar a avaliação de José Veríssimo que em um extenso artigo publicado em 1892, 24 anos antes da crítica de Lobato, na Revista Pedagógica, denominado “*Educação Nacional (a propósito de um livro italiano)*”, vê-se explicitada sua posição:

O livro é eminentemente italiano, na sua inspiração e na sua concepção, no seu objeto e no seu fim, no seu espírito e na sua idéia dominante e exclusiva. Eu não sei de nenhuma escola que possua hoje um tão acabado manual de educação moral e cívica. Ao escolar brasileiro, ele ensinará a moral mais elevada e simpática; mas não lhes falará senão de uma pátria que eles não conhecem nem podem amar e cuja vida e cujas glórias, cujas lutas e triunfos, lhe são indiferentes. Para a nossa escola fica, portanto, perdido o máximo valor desse livro. O que lhe convinha não era uma tradução, mas uma adaptação ou imitação. Mas toda imitação de um livro tal não será um pastiche?²¹⁷.

²¹⁶ LAJOLO, 2000, p. 23.

²¹⁷ BASTOS, 2004, p. 5.

Para o autor, por contraditório que possa parecer, na ausência de um sentimento nacional que estivesse presente como “*substratum*” nos livros cívicos de leitura brasileiros estaria autorizada a utilização pedagógica de obras que inspirassem nos leitores brasileiros o amor à pátria e o espírito de nacionalidade como exemplos a serem seguidos. Seria “*Atravez do Brazil*” que mais de vinte anos depois responderia à demanda de Veríssimo o que se torna mais um argumento que justifica a conexão que pode ser estabelecida entre a obra de Bilac e Bomfim e a obra de Edmondo de Amicis.

Outra obra com a qual “*Atravez do Brazil*” apresenta visível vinculação é “*Le Tour de la France par deux enfants*”, com o subtítulo “*Devoir e Patrie*”, publicado em 1877 pelas edições Eugene Belin. Foi uma obra de grande sucesso editorial na literatura paradidática da época, não tendo sido traduzida para o português, embora constitua-se como a referência mais relevante de “*Atravez do Brazil*”, em virtude das vertentes dos dois projetos ficcionais que apresentam muitos enfoques semelhantes.

Trata-se também de um livro destinado à prática de leitura de crianças do curso médio, escrito por Augustine Fouillée que utilizou o pseudônimo de G. Bruno e assevera no prefácio da obra que “[...] *la connaissance de la patrie est le fondement de toute véritable instruction civique*”²¹⁸.

Para viabilizar esse “*conhecimento da pátria*” é preciso torná-la visível e viva para as crianças, mostrando sua história e materializando suas características. Para tal, a narrativa explora o tema de uma viagem, igualmente cronotópica como a que ocorre em “*Atravez do Brazil*”, de dois órfãos de 14 e 7 anos, André e Julien Volden, que abandonam a terra natal e partem em busca do tio Frantz para reconstruir seus laços familiares. Na trajetória dessa jornada educativa, os meninos aprendem muito com a diversidade das pessoas, das regiões e das culturas com as quais interagem. Exatamente como o similar brasileiro, sob o pretexto dessa viagem a obra fornece ao leitor aportes de conhecimentos sobre história, geografia, ciências e técnicas úteis para a vida prática. Cruzando a França em todas as direções, os meninos vão conhecendo as diferentes culturas locais que intensificam o nacionalismo que a autora pretende avivar.

É sob o pretexto dessa viagem, a exemplo do que ocorre em “*Atravez do Brazil*”, que o cronotopos da estrada torna-se o cenário das diferentes aprendizagens também de

²¹⁸ BRUNO, 2000. Tradução nossa da língua francesa: “*O conhecimento da pátria é a base de toda a verdadeira educação cívica*”.

André e Julien. Os dois pequenos heróis – a pé, a cavalo, por trem ou por barco vão gradativamente descobrindo as paisagens e a cultura das diferentes regiões francesas, suas histórias e também seus monumentos, os símbolos nacionais, a vida de inventores e patriotas exemplares, não só pela experiência direta como também por meio de um livro que os acompanha nessa trajetória. Sob os olhos curiosos dos protagonistas, os deveres vão sendo exaltados por intermédio dos exemplos que são observados ao longo do percurso. Também não se trata de uma viagem a passeio, mas de uma viagem iniciática de aprendizagem, semelhante àquela que fizeram Carlos e Alfredo, em que há obstáculos e riscos a serem enfrentados. Igualmente, os leitores se valem dos exemplos das virtudes dos dois irmãos que são apresentadas no plano ficcional, para delinear os contornos de uma verdadeira “moral em ação”, utilizada como o “*substratum*” necessário para a construção de valores cívicos.

Assim, o conceito de Pátria materializa-se e ganha concretude nessa narrativa, também estruturada por capítulos curtos que são introduzidos por uma assertiva sentença moral ou patriótica e ilustrados por numerosas gravuras e cartas geográficas que retratam as passagens descritivas, também com a finalidade instrutiva de apresentar os aspectos palpáveis da realidade descrita. Agrupando-se esses conhecimentos factuais, morais e cívicos em torno da realidade da França da época, é possível observar-se o pressuposto de que é preciso conhecer a pátria para amá-la e, conseqüentemente, servi-la melhor.

Enfim, como se pode observar são fortes e numerosas as conexões existentes entre a matriz inspiradora francesa e a obra brasileira, ambas ajustando-se à categoria de “*romances de formação*” e com objetivos e funções semelhantes. Diante do sucesso editorial que a obra de G. Bruno alcançou no final do século XIX, trinta e três anos depois, “*Atravez do Brazil*” é publicado como uma versão simplificada desse “*Bildungsroman*” construído por um processo de “*transculturação*”.

Coloca-se em discussão se esses “*vínculos*” construídos entre as duas obras podem ser entendidos como um processo de adaptação ou “*transculturação*” de cronotopos.

Contribui com essa reflexão as ideias defendidas por José Veríssimo em “*Educação Nacional*” (1890) que à época já denunciava a ausência de uma cultura cívica nacional, responsabilizando os livros didáticos por tal lacuna: “[...] são os escritores estrangeiros que traduzidos, trasladados ou, quando muito, servilmente imitados, fazem

a educação da mocidade”²¹⁹. Sugere o autor a necessidade de livros didáticos que sejam substancialmente brasileiros “[...] não só feitos por brasileiros, que não é o mais importante, mas brasileiro pelos assuntos, pelo espírito, pelos autores trasladados, pelos poetas reproduzidos e pelo sentimento nacional que anime”²²⁰. É possível que Bilac e Bomfim tenham aceito a sugestão desafiadora de Veríssimo e, anos depois, em consonância com seus projetos político-pedagógicos e diante da impossibilidade da importação de um sentimento nacional, tenham adaptado a obra francesa para a realidade brasileira.

Entende-se “*Atravez do Brazil*” como adaptação do similar francês de G. Bruno, na perspectiva de Tara Collington²²¹, que no instigante artigo “*O cronotopo e o estudo da adaptação literária: o caso de Robinson Crusoe*”, defende o potencial existente nesse conceito de Bakhtin como “*ferramenta heurística*” nos estudos sobre adaptação e para a sua compreensão teórica e prática. Em sua análise, a especialista em Bakhtin fundamenta-se teoricamente na obra “*Palimpsestos: a literatura de segunda mão*”, de Gérard Genette, considerado o trabalho mais sistemático no campo da adaptação literária; e também no trabalho de Caryl Emerson inspirado no conceito de cronotopo “*Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*”. Estabelece, ainda, interessantes contrapontos também com a teoria geral da adaptação de Linda Hutcheon²²² e com os estudos sobre adaptação cinematográfica de Robert Stam²²³.

Para realizar sua análise cronotópica das diferentes adaptações de “*Robson Crusoe*”, a autora opera com o conceito genettiano de “*transposição diegética*”. Definindo-o, ela afirma que essa categoria

“[...] tem a ver com mudanças na diegese, ou no mundo espaço-temporal em que a história se passa [...]. Ele (Genette) chama as mudanças no mundo espaço-temporal de “transdiegetização” e reconhece que ela não ocorre sem ao menos algumas mudanças na própria ação”²²⁴.

²¹⁹ VERÍSSIMO, 1985, p. 691.

²²⁰ Idem.

²²¹ COLLINGTON, 2015.

²²² HUTCHEON, 2011.

²²³ STAM, 2006.

²²⁴ COLLINGTON, 2015, p. 224.

Transportando-se esse conceito de “*transdiegetização*” para as obras cuja relação está sendo analisada, observa-se que a transposição diegética explica a aproximação de “*Atravez do Brasil*” – na expressão de Genette o hipertexto – com “*Le Tour de la France par deux enfants*” – seu hipotexto – que é atualizado para ajustar-se ao contexto brasileiro no limiar do século XX. Mantém-se em ambas, entretanto, o tema literário do “cronotopos da estrada” que estabelece uma conexão intrínseca das relações espaço-temporais com as experiências de aprendizagem dos protagonistas das duas obras, por encontros que ocorrem nesses diferentes cenários. Nelas, o tempo funde-se ao espaço e nele flui, mobilizando na estrada a dinâmica concreta dessas experiências de conhecimento e tornando-se o argumento condutor das viagens de aprendizagens dos irmãos.

Claro está que as transposições cronotrópicas efetuadas por Bilac e Bomfim refletem as mudanças da sensibilidade histórico-cultural existentes entre uma época e uma cultura e outra, carregando o peso da história de cada contexto. Por serem obras gestadas em contextos espaço-temporais tão diferentes, logicamente as duas incentivaram condições diversas de recepção, apesar de a apropriação diegética do enredo principal ser facilmente reconhecível pelas semelhanças que apresentam. Cada uma das obras só pode ser compreendida sob a moldura do contexto geral da cultura e do tempo de onde emergiram. Assim, conhecer esses contextos é fundamental para a compreensão dos sentidos dos projetos ficcionais de cada uma das obras que justificam suas aproximações e seus distanciamentos.

Em “*Atravez do Brasil*”, por exemplo, apreende-se a ideia de um Brasil atrasado, que ainda não possuía um projeto de nação; percebe-se a existência de valores ligados a ordem patriarcal e a ideia do progresso e da civilização como um ideal a ser perseguido. À criança é dado o protagonismo como construtora do futuro da nação. Ideias como essas e outras impregnavam os argumentos de patriotismo/nacionalismo que buscavam construir na criança uma nova civilidade.

Erigia-se, assim, um ideal de infância brasileira com características específicas emolduradas pelo contexto histórico-social da época, que no universo ficcional ia sendo estruturado nas diversas cenografias das viagens de Carlos e Alfredo por um processo de transferência cultural ajustado ao público-alvo que Bilac e Bomfim tinham em mente.

Também contribui com essa discussão a teoria de Linda Hutcheon que vê a adaptação, assim como o faz Marisa Lajolo, como um processo de “*transculturação*” que

ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas. Como se sabe esse é um processo recorrente que está instalado na formação da literatura infantil brasileira, como já discutido, por exemplo, nas adaptações que Figueiredo Pimentel realiza dos clássicos contos infantis europeus em “*Historias da avosinha*”.

Como já visto, Hutcheon considera a adaptação sob dois prismas: “[...] *como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)*”²²⁵, ampliando as diferentes dimensões pelas quais o fenômeno da adaptação pode ser abordado. A autora entende as adaptações como textos “*inerentemente palimpsestuosas*” que anunciam uma relação “abertamente declarada” com outra obra. No caso sob análise, Bilac e Bomfim não fazem nenhuma referência a essa filiação, na longa “*Advertência e Explicação*” que introduz a obra. Assim, entende-se “*Atravez do Brazil*” como uma revisitação não anunciada do similar francês. As particularidades locais da obra de G. Bruno são substituídas ou “*trasladadas*” (como sugeriu José Veríssimo) para o contexto brasileiro, com o objetivo explícito de também criar uma obra paradigmática que fizesse florescer nos leitores o sentimento nacional. Hutcheon empresta da antropologia o termo “*indigenização*”²²⁶ para nomear esse tipo de “*acomodação intercultural*”.

Há de se reconhecer em Bilac e Bomfim – como adaptadores, intérpretes e criadores – a visível habilidade de repetir sem copiar ou, na perspectiva da autora, a capacidade de “*incorporar a diferença na semelhança*” produzindo uma obra derivativa.

Mesmo tendo como matriz inspiradora essa obra francesa preexistente, Bilac e Bomfim reencenaram-na, por meio de um projeto ficcional reimaginado e justaposto a uma nova perspectiva espaço-temporal.

A estrada torna-se, dessa forma, o motivo cronotópico comum às duas obras, vale dizer, uma fôrma condensada do tempo-espaço, que tipicamente funciona nos dois textos, para que tanto as aprendizagens de André e Julien quanto as de Carlos e Alfredo possam ocorrer.

Não se trata de pura e simples reprodução mecânica de aspectos presentes em “*Le Tour de la France par deux enfants*”. Há repetição, em “*Atravez do Brazil*”, “*mas sem*

²²⁵ HUTCHEON, 2011, p. 47.

²²⁶ Id. Ibid., p. 200.

replicação”, já que podem ser observados também diversos movimentos de recriação, de contextualização e de variação que trazem surpresa e novidade.

Considerando-se as duas obras como romances de formação, seus autores buscavam construir uma identidade nacional, em meio a momentos de crise nas respectivas sociedades onde eles estavam inseridos. Se “*Le Tour de la France par deux enfants*” representava um modelo que apontava para essa direção, é previsível que ela fosse tomada como inspiração para a criação de uma obra paradidática similar em terras brasileiras, que também fosse capaz de animar nos pequenos leitores nativos o desabrochar de um sentimento nacionalista repleto de valores cívicos.

São diversas as equivalências que aproximam essas duas obras em diferentes dimensões. A história e o núcleo comum do que é transposto e contextualizado e a viagem cronotópica de André e Julien talvez sejam os elementos que mais prontamente possam ser identificados como marcas da adaptação. É esse deslocamento pelos tempos-espacos dos respectivos países, o recurso utilizado como artifício pedagógico para que as “*lições*” de história, geografia, economia, ciências e educação moral e cívica possam ocorrer e redimensionar a ação nas duas obras que imprime o tom pedagógico-didático que se encontra presente nelas. A ausência de laços familiares no local de origem dos protagonistas constitui o motivo deflagrador que desencadeia a necessidade das viagens que estão na base desses projetos ficcionais.

Com relação aos personagens, eles também se equivalem: André e Julien – com 14 e 7 anos – e Carlos e Alfredo com 15 e 10 anos. Meninos, jovens e escolarizados eles são construídos para mobilizar a empatia dos leitores. Essa identificação garante o efeito persuasivo em relação aos valores que são veiculados nessas narrativas de aprendizagem.

Nesse processo de transposição diegética, os protagonistas das duas obras em suas jornadas educativas deslocam-se usando meios de transporte pelas “*estradas*” para descobrirem a realidade de seus respectivos países, conhecendo os territórios, as atividades, a economia e a história das diferentes regiões bem como as qualidades e o valor de sua gente. A estrada torna-se, assim, não apenas o cenário onde essas aprendizagens factuais tornam-se possíveis, mas sobretudo um lugar de exercício de bravura e de tenacidade que consolida o sentimento de nacionalismo, o senso de dever e o amor à pátria. Também as numerosas ilustrações presentes nas duas obras cumprem funções pedagógicas semelhantes. Esses importantes elementos paratextuais acentuam o

grau de veracidade dos conteúdos descritos ou como declaram Bomfim e Bilac em *“Atravez do Brazil”*, *“harmonizaram os aspectos reais da vida brasileira”*.

Para concluir, sob a perspectiva da recepção, o leitor de *“Atravez do Brazil”* só o reconhecerá como adaptação, se houver conhecimento prévio da obra que a inspirou, o que não era provável à época. Caso contrário, ele a vivenciará como uma nova obra, sem perceber a *“duplicidade palimpséstica”* que a delinea como adaptação de um referencial anterior.

Considerando-se que os contextos de produção e de recepção da obra de Bilac e Bomfim são diferentes do similar francês, entende-se que essa transposição diegética possa ser vista como apropriação de temas que se repetem, mas com variações. A *“indigenização”* que os autores promovem revela-se como um gesto criativo de interpretação da realidade brasileira, sem diminuição da categoria autoral.

Apesar das críticas e questionamentos que existem em relação à adaptação e a frequência desse procedimento nas origens da literatura infantil no Brasil, cumpre ressaltar que assim como Linda Hutcheon²²⁷ e outros pesquisadores, ratificamos o já dito, que nos distanciamos de uma visão preconceituosa da adaptação, que está presente inclusive na percepção de Genette que a considera literatura de segundo grau, por reconhecermos o potencial criativo da leitura interpretativa que Bilac e Bomfim fazem da realidade brasileira da época. Talvez tenham sido movidos pela intenção de suplantam a autoridade canônica da obra de G. Bruno, que à época representava um paradigma para a elaboração de obras didáticas e, ao mesmo tempo, pela necessidade de afirmar a ideologia que os animava em consonância com os projetos político-pedagógicos com os quais estavam envolvidos.

4.3.4 – Paratextos: as “*franjas*” do texto impresso

Atualmente, amplia-se a discussão sobre os efeitos de sentido que as formas materiais de uma obra literária pode acarretar. Roger Chartier atesta que longe de serem suportes neutros *“[...] os livros são objetos cujas formas comandam, senão a imposição*

²²⁷ HUTCHEON, 2011, p. 125.

de sentido do texto que carregam, pelo menos os usos que podem revesti-los e as apropriações de que são suscetíveis”²²⁸.

Além do valor intrínseco de uma obra e do grau da sua literariedade merecem atenção não só os elementos externos: como o prestígio do autor, sua relação com o mercado editorial, sua importância no grupo cultural ao qual ele pertence, os critérios críticos vigentes à época em que a obra nasce; como também os elementos materiais internos como a força dos paratextos que a “*cercam e prolongam*”, podendo interferir na consagração de uma produção literária e levá-la ao sucesso editorial. Desse modo, é possível entender-se que os paratextos, como elementos materiais que são, contribuem para a percepção do estatuto literário do texto.

Na abordagem desenvolvida por Gérard Genette

A obra literária [...] raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções verbais ou não, como o nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações [...] que a cercam e prolongam, [...] para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo²²⁹.

Para o autor, esses elementos paratextuais como nome do autor, título, prefácio, ilustrações entre outros são indissociáveis dos gêneros literários e contribuem não só para definir o contexto pragmático da obra, como também para que ela seja compreendida dentro do sistema de valores das convenções literárias e editoriais vigentes na época. Por essa razão é preciso prestar atenção a esses elementos constitutivos que se apresentam nas “*franjas*” do texto como detalhes que o margeiam, em uma relação direta não de dependência, mas de continuidade, instituindo-se como, já visto, verdadeiros indícios²³⁰ dotados de força discursiva e que tem implicações significativas sobre a interpretação do texto.

Na obra “*Paratextos editoriais*”, livro originalmente publicado em 1987, com o título “*Seuils*” e nas edições em inglês com o subtítulo “*Paratexts: Thresholds of*

²²⁸ CHARTIER, 1999, p. 9.

²²⁹ GENETTE, 2009, p. 9

²³⁰ GINZBURG, 1989, p. 143.

Interpretation”, Gérard Genette estabelece uma relação de continuidade em sintonia com a teoria que apresenta em *“Palimpsestes”*, de 1982. Neste, o crítico francês estabelece uma tipologia do que ele denomina “relações transtextuais”, utilizando a metáfora do palimpsesto para distinguir na literatura cinco tipos de relações que, como já visto, referem-se à **intertextualidade** que, por uma visão mais restrita do conceito, remete à presença de um texto em um outro (por citação, alusão etc); à **paratextualidade** que destaca os elementos da periferia textual (títulos, prefácios, encartes, ilustrações etc); à **metatextualidade** que diz respeito à relação de comentário de um texto em relação a outro; à **arquitextualidade**²³¹ que reporta-se à relação de um texto com as diversas classes as quais ele pode pertencer; e finalmente, à **hipertextualidade** que é entendida como qualquer relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto anterior A (o hipotexto) sobre o qual ele se incorpora de uma forma que não é a do comentário (paródia, transposição, pastiche etc).

Já em *“Paratextos editoriais”*, o autor volta-se especificamente para a caracterização minuciosa da paratextualidade, destacando a condição de “*limiar*”, de “*vestíbulo*”, de zona de “*transição*” e de “*transação*” que os paratextos assumem, tornando-se importante aprofundar essa categoria nesta etapa de nossa investigação.

Por essa perspectiva, esses elementos encontram-se em uma “*zona indecisa*” “[...] *entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Philippe Lejeune ‘franja do texto impresso’ quem na realidade, comanda toda a leitura*”²³².

Observa-se que as “*franjas*” a que o texto faz referência remete aos paratextos que, para Genette, designam o conjunto de práticas e textos que, adicionados ao texto principal, formam um livro como, por exemplo, os títulos, os subtítulos, os intertítulos, os prefácios, os preâmbulos, as apresentações, o nome do editor, as notas de rodapé, as capas, contracapas, jaquetas, orelhas, os encartes publicitários, as notícias de jornal, entrevistas, *press releases*, resumos biográficos, ilustrações e outros tipos de sinais acessórios que constituem indícios que favorecem as condições de recepção da obra.

²³¹ GENETTE, 1986, p. 79.

²³² GENETTE, 2009, p. 10.

Em “*Paratextos editoriais*”, já na introdução, o crítico francês descreve as quatro características essenciais dos elementos paratextuais do livro: lugar, situação temporal, condição substancial e instância da comunicação.

Quanto à característica espacial o autor demonstra que os paratextos são divididos em duas categorias: “[...] *para os amantes de fórmulas, paratexto = peritexto + epitexto*”²³³. O peritexto refere-se à categoria dos elementos que se situam em torno do texto, no próprio espaço da obra como, por exemplo, o título, os intertítulos, as capas, as ilustrações etc. Já o epitexto reporta-se aos elementos que se situam no exterior da obra, em uma relação de descontinuidade em relação ao texto, constituindo-se como um discurso do mundo sobre ele, gerando um forte impacto sobre a recepção. Ilustram essa categoria: as notícias de jornal, entrevistas do autor, resenhas sobre os livros, cartazes de divulgação, panfletos (epitextos públicos) e também as correspondências, os diários íntimos que com o tempo passam a compor a obra (epitextos privados). Assim, essa categoria revela uma avaliação do mundo sobre a obra, envolvendo-a a distância sem, entretanto, fundir-se espacialmente a ela.

Quanto à situação temporal do paratexto, o autor chama a atenção para o fato de que

Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época midiática multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido do mundo clássico²³⁴.

Quanto à questão da substância, distinguem-se os paratextos verbais dos factuais. Os primeiros referem-se não só aos que compartilham o estatuto linguístico do texto como títulos, prefácios, entrevistas etc, assim como os de outros tipos de manifestações como as icônicas (ilustrações) e os elementos materiais como, por exemplo, as escolhas

²³³ GENETTE, 2009, p. 12.

²³⁴ Id. *ibid*, p. 17.

tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro. Já em relação aos paratextos factuais o autor se manifesta da seguinte forma:

Chamo de factual o paratexto que consiste não numa mensagem explícita (verbal ou não), mas num fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso na sua recepção. Assim como o a idade ou o sexo do autor²³⁵.

Quanto às características da instância ou situação de comunicação do paratexto, Genette enfatiza que em um procedimento analítico com a utilização desses elementos, é necessário levar em conta a relação que o destinador estabelece com o destinatário das mensagens que eles veiculam, observando-se: O paratexto é autoral ou editorial? Dirige-se ao público em geral ou apenas aos leitores do texto? A mensagem veiculada é oficial (autorizada por alguém) ou oficiosa (de aparência oficial, mas cuja validade pode ser negada pelo autor)? Comunica uma simples informação ou expõe uma intenção, determinando os caminhos da interpretação?

Em síntese, essa é a última característica pragmática do paratexto a qual o autor atribui a “*força ilocucionária*” da mensagem que ele veicula, podendo comunicar uma mera informação, uma intenção ou uma interpretação autoral e/ou editorial, uma asserção definitiva, um compromisso ou uma promessa

[...] indicam também de maneira clara, embora indireta, a capacidade coercitiva do paratexto. Certos elementos comportam até a potência que os lógicos chamam de performativa, isto é, o poder de cumprir o que descrevem (“Abro a sessão”): é o caso das dedicatórias²³⁶.

As instâncias por meio das quais a presença da “*força ilocutória*” se manifesta com mais intensidade são o título e o prefácio que se anunciam como dispositivos que

²³⁵ GENETTE, 2009, p. 14.

²³⁶ Idem.

geram expectativas, impõem compromissos e orientam interpretações que delimitam as leituras possíveis de um texto.

Essas considerações sobre a força ilocutória dos paratextos levam o autor a destacar como elemento nuclear de sua natureza o caráter funcional que os caracteriza como dispositivos subordinados sempre a serviço do texto.

Após justificar as lacunas provisórias, de sua proposta, o autor adverte sobre os riscos que um método que elege como objeto um dispositivo “*tão multiforme e tentacular*” como o paratexto pode apresentar. Estando esse objeto instalado em uma zona de transição entre o texto e o extratexto, o autor adverte que é necessário resistir à tentação de pender demasiadamente para um desses polos: texto e paratexto.

Sugerindo caminhos para que se mantenha “*a mão leve*” nos movimentos interpretativos de uma obra literária, o crítico literário francês conclui com uma inusitada metáfora:

Nada, com efeito, seria mais desagradável, no meu entender, do que substituir certo ídolo do Texto fechado – que reinou sobre nossa consciência literária durante uma ou duas décadas e que a análise do paratexto muito contribuiu, como já vimos para destabilizar – por um novo fetiche ainda mais vão que seria o do paratexto. O paratexto é apenas um auxiliar, um acessório do texto. E, se o texto sem seu paratexto é às vezes como um elefante sem cornaca, força infirme, o paratexto sem seu texto é um cornaca sem elefante, desfile inepto. Por isso o discurso sobre o paratexto jamais deve esquecer que ele versa sobre um discurso, e que o sentido de seu objeto depende do objeto desse sentido, que é também um sentido. Apenas um limiar a transpor²³⁷.

Assim, entendemos que a sistematização das relações que os textos estabelecem entre si ou entre eles e os seus paratextos desenvolvida por Genette, tanto em “*Paratextos Editoriais*” quanto em “*Palimpsestos: a literatura de segunda mão*” confluem, por sugerirem uma abordagem textual voltada para as mediações entre o mundo social e a leitura. Apesar de poderem suscitar discordâncias pelo seu viés estruturalista, essas obras

²³⁷ GENETTE, 2009, p. 360.

oferecem uma importante contribuição para o movimento interpretativo das obras literárias.

4.3.5 – O plano paratextual da obra

4.3.5.1 – Capa, título, página de anterrosto, de rosto e ilustrações

Tanto em “*Palimpsestos: a literatura de segunda mão*”, quanto em “*Paratextos Editoriais*”, Gérard Genette aponta os caminhos para uma análise literária textual atenta às mediações entre a dimensão material das obras – nome do autor, capa, título, prefácio, ilustrações etc – e o ato de leitura. Em ambas, a literatura como palimpsesto é analisada em suas relações transtextuais, caracterizando-se essa transcendência textual como “[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público”²³⁸. O conceito de recepção parece ser requalificado pelo estudioso francês que oferece um agrupamento amplo de categorias de grande utilidade analítica e interpretativa para obras literárias.

Nessa perspectiva, não entendemos o paratexto apenas como revestimento externo da materialidade do livro, mas como componente significante da estrutura formal da obra, fazendo parte também de sua literariedade.

Os elementos que analisaremos neste item muito mais do que acompanhar a obra de Bilac e Bomfim integram-se a ela, garantem sua presença no contexto espaço-temporal em que a obra foi escrita, abonam sua recepção, propõem uma interpretação e contribuem para a percepção do estatuto literário da obra, participando ativamente da sua textualidade.

Genette deixa de lado nessas obras, entretanto, a análise de três práticas cuja “[...] pertinência paratextual parece inegável”²³⁹, conforme sua apreciação: a primeira é a tradução, a segunda é a publicação em folhetim e a terceira é a ilustração cujo “[...] valor de comentário compromete a responsabilidade do autor”²⁴⁰, quer ele próprio as produza ou as encomende em parceria ou não com os editores.

²³⁸ Id. *ibid.*, p. 9.

²³⁹ GENETTE, 2009, p. 356.

²⁴⁰ Idem.

Apesar desse espaço lacunar na obra do autor, há de se concordar com ele sobre a “*inegável*” importância da capa e das ilustrações para a compreensão de uma obra.

A esse respeito, é interessante assinalar a diferença de um tratamento visual bastante diversificado, em relação à capa, às ilustrações e à valorização do ilustrador, que se verifica entre os livros de uso recreativo como, por exemplo, “*Historias da avosinha*” de Figueiredo Pimentel e aqueles de uso escolar como “*Atravez do Brazil*” de Bilac e Bomfim.

Para Leonardo Arroyo, “[...] os ilustradores de livros para crianças no país só começaram a se definir como tal com o advento de ‘*O Tico-Tico*’”²⁴¹. Claro está que antes de 1905, já havia desenhistas que atuavam na área. Um deles, como já assinalado anteriormente, foi Julião Machado, artista muito conhecido pelos adultos como caricaturista atuante na imprensa e responsável pela ilustração dos contos de “*Historias da avosinha*” de Figueiredo Pimentel e que foi merecedor não só dos créditos na obra como também de comentários elogiosos do editor Quaresma no prefácio do livro.

Na contramão dessa tendência fantasiosa das ilustrações das coletâneas de contos de Pimentel, encontra-se, em “*Atravez do Brazil*”, um modelo realista de ilustração por meio das sessenta e oito ilustrações sóbrias e carrancudas que afastam qualquer compromisso com o lúdico ou com a tessitura imaginativa do universo infantil.

Não se encontra qualquer referência ao autor da capa ou as fontes das fotografias que ilustram internamente a obra, seguidas por legendas que parecem ser um indício de novidade para a época.

Na longa “*Advertência e Explicação*” que funciona como preâmbulo da obra, os autores justificam a natureza e a função dessas ilustrações:

Justamente porque procuramos apenas um pretexto para apresentar a realidade, preferimos ilustrar este livro somente como photographias; se há nestas páginas alguma fantasia, ella serve unicamente para harmonizar numa visão

²⁴¹ ARROYO, 2011, p. 323.

geral os aspectos reais da vida brasileira; d'este modo, as gravuras correspondem perfeitamente ao texto²⁴².

A opção por essa forma de ilustração realista por fotografias denuncia os objetivos pragmáticos e didáticos de seus autores. Era preciso validar a realidade brasileira narrada pelo conteúdo da obra com “*provas*” visuais que marcavam a veracidade dela.

4.3.5.2 – A capa da obra

A capa da 1ª edição de 1910 de “*Atravez do Brazil*” apresenta-se de forma asséptica, sem atrativos ou apelos imagéticos ao mundo onírico infantil. Essa característica pode ser explicada pela lógica do mercado de seus consumidores específicos. Essa sisudez talvez possa ser justificada pelo fato da certeza prévia de seus autores e de seu editor de que não seria necessário seduzir o pequeno leitor como o fez Julião Machado pela capa de “*Historias da avosinha*”, pois esse seria um livro consumido pelo público escolar com venda garantida para o curso médio das escolas primárias das instituições de ensino.

Não somente o conteúdo textual como também o material paratextual, e entre eles a capa, apresentam focos precisos e conscientes: os professores e as crianças leitoras no contexto escolar.

Assim, a capa da obra, segundo Hansen, seguia o padrão típico dos livros cívicos, didáticos da época²⁴³. Em preto e branco sobre uma rígida capa, o leitor entra em contato com esse paratexto editorial e extrai dele informações básicas na seguinte ordem: o nome dos autores, indicação da área a que se destina a obra, o título, a indicação genérica, a natureza da obra, o endereço da editora e o ano da edição.

²⁴² BILAC & BOMFIM, 1910, p. IX.

²⁴³ HANSEN, 2011, p. 66.

Legenda: Capa da obra original.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A capa é de responsabilidade direta e principal, mas não exclusiva, do editor. Neste caso é possível imaginar que Francisco Alves tenha assumido integralmente tal tarefa, considerando-se que à época ele detinha o monopólio do livro didático brasileiro e era mestre em escolarizar os livros que editava, apostando nos dispositivos textuais que os antecederiam, tornando esses paratextos editoriais como capa ou indicações de uso, mecanismos que alavancavam as vendas. Como era ele quem dominava o mercado, vendendo livros a preços mais baixos do que a concorrência, a opção por uma capa tão sem atrativos além do aspecto econômico justifica-se também pela não necessidade de

atrair os pequenos leitores que fizessem dele um uso recreativo. Sua utilização era coercitiva.

Nessa perspectiva, a capa apresenta o nome dos seus autores abreviados, encabeçado por Bilac e seguido por Bomfim, ordem que sugere a prevalência de um sobre o outro. Esses nomes apostos em primeiro plano à capa em harmonia como o teor didático e cívico da obra já ativam imagens específicas desses autores que tinham relevância social e um perfil ideológico definido. Essas figuras que assumem a autoria, e a responsabilidade pelo texto e o autenticam eram pessoas conhecidas e ocupavam cargos de destaque na Diretoria de Instrução Pública Municipal do Rio de Janeiro. Seus nomes supõem, assim, um saber compartilhado mínimo com seus leitores (sobretudo os adultos) que atribuem a eles valores não só identificadores, mas sobretudo valores predicativos que caracterizam seus portadores como possuidores da “*palavra autorizada*” na área da educação da época. Cumpre, ainda, acrescentar a posição de Gérard Genette sobre o nome dos autores enquanto constituinte do paratexto capa, que é denominado por ele de “*onimato*” (em oposição ao “*anonimato*” e ao “*pseudonimato*”). Para o crítico literário francês os nomes declarados que assumem a autoria de uma obra não constituem uma simples declinação de identidade, mas configuram-se como “[...] *meio de colocar a serviço do livro uma personalidade*”²⁴⁴.

Considerando-se a notoriedade prévia de Bilac e de Bomfim, seus nomes colocados na capa da obra cumprem uma função contratual que dão credibilidade a ela e orientam o sentido de seu conteúdo.

[...] o nome do autor não é um dado exterior e concorrente em relação ao contrato, mas um elemento constitutivo, cujo efeito de sentido se compõe com os de outros elementos (paratextuais), como a presença ou ausência de uma indicação genérica²⁴⁵.

²⁴⁴ GENETTE, 2009, p. 41.

²⁴⁵ Id. *ibid.*, p. 42.

Resta dizer que é o editor Francisco Alves quem introduz, nomeia e apresenta esses autores, extraíndo da credibilidade de ambos os seus dividendos pela publicação da obra.

4.3.5.3 – O título

O título “*Atravez do Brazil (narrativa)*” é outro elemento paratextual que compõe a massa gráfica da capa e merece investimento analítico. Ele é composto por “*Atravez do Brazil*” que se constitui como o título propriamente dito e pelo subtítulo que apresenta uma indicação genérica entre parênteses “(NARRATIVA)”, ambos relativamente autônomos. Ele aparece na capa, na página do anterrosto sozinho e sem a indicação genérica e na página de rosto, novamente, com a indicação genérica. São os autores os destinadores do título, aqueles que assumem a responsabilidade jurídica e pragmática por ele, embora Genette defenda que “[...] a responsabilidade do título é sempre partilhada entre o autor e o editor [...] porque a posição do título e sua função social dão ao editor no que concerne, direitos e deveres mais fortes do que em relação ao corpo do texto”²⁴⁶. É possível supor uma hipotética negociação entre autores e editor, sobretudo em relação à indicação genérica “(NARRATIVA)”, já que ao colocar entre parênteses o gênero, salientando-o, os autores e o editor delegam ao leitor a tarefa de compreender o motivo pelo qual se está chamando atenção sobre esse elemento, abrindo uma brecha em seu próprio discurso. Polifonicamente o título dialoga com as outras duas indicações genéricas que o compõe, apontando para o uso que pode ser feito da obra: “*Pratica de lingua portugueza*” e “*Livro de leitura para o curso médio das Escolas Primarias*”. Ambas apontam para uma obra com objetivos prioritariamente didáticos e finalidade escolar. Foi preciso incluir o elemento “(NARRATIVA)” para que o leitor perceba o componente da ficcionalidade que a obra também apresenta. Parece-nos ser essa uma estratégia que possa ter sido orquestrada tanto pelos autores quanto pelo editor ou, ainda, ter sido fruto de uma negociação entre eles para ampliar o público consumidor.

Aliás, há de se concordar com Genette quanto à distinção que faz entre a imprecisa noção de público e leitores, para precisar a noção de título. Para o pesquisador francês, o público de um livro

²⁴⁶ GENETTE, 2009, p. 71.

[...] é uma entidade de direito mais vasta do que a soma de seus leitores, porque engloba, às vezes muito ativamente, pessoas que não leem necessariamente, ou não o leem todo, mas que participam de sua difusão e, portanto de sua “recepção”²⁴⁷.

Sem fazer uma lista exaustiva, o autor aponta como exemplos de público: o editor, os livreiros, os críticos, a equipe de imprensa que divulga as obras, os “*vendedores benevolentes*” e outras categorias que tenham a função de fazer ler sem nem sempre ter lido.

Já o leitor que nem sempre comprou o livro “[...] *tal qual aquele visado pelo autor, é ao contrário e constitutivamente, por força da economia mais profunda do texto, uma pessoa que faz dele uma leitura integral*”²⁴⁸.

Como se pode inferir a noção de público ultrapassa a soma dos seus leitores o que justifica sua posição de que o destinatário do texto é o leitor, enquanto o destinatário do título é o público, porque “[...] *se o texto é objeto de leitura, o título, como também o nome do autor, é um objeto de circulação ou, se se preferir, um tema de conversação*”²⁴⁹.

Como chave interpretativa de uma obra, o título pode assumir três funções: a de designar a obra identificando-a; a de indicar o conteúdo; e a de seduzir o público consumidor. Os títulos que indicam o conteúdo do texto são chamados por Genette de “*temáticos*”²⁵⁰. Assim, por uma análise semântica, sempre aberta a interpretações “*Atravez do Brazil (NARRATIVA)*” evoca e subentende o grande motivo da obra que consideramos ser a ideia de viagem. O título inicia-se por uma designação do tema (subentende-se que o livro tratará de uma viagem pelo Brasil) e termina por uma designação do gênero. Considera-se essa obra uma narrativa que apesar de ser destinada ao ensino não se constitui como “[...] *amontoados didacticos, sem unidade e sem nexos, atravez de cujas paginas insípidas se desorienta e perde a intelligencia da criança*”²⁵¹.

²⁴⁷ GENETTE, 2009, p. 72.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Id. *ibid.*, p. 75.

²⁵¹ BILAC & BOMFIM, 1910, p. VI.

Esse hibridismo, que aparece já a partir do título e permeará todo o conteúdo da obra, sugere um duplo convite: ao pequeno leitor que é convocado a realizar uma “*viagem de iniciação*”²⁵² pela descoberta do Brasil que fará desabrochar o sentimento de brasilidade; e também pelos itinerários da leitura e dos conteúdos escolares previstos para as escolas primárias dos quais ele poderá se apropriar. Também os leitores adultos, em especial os professores e outros mediadores, são convidados a participar dessa trajetória pela indicação que é dada de como utilizar a obra com propósitos educativos. A linguagem empregada na “*Advertência e Explicação*”, em confronto com a que se verifica no interior do texto, deixa clara essa dupla destinação. Em razão dessa híbrida relação estabelecida entre autores, editor e consumidores finais, que instaura na obra uma “*duplicidade congênita*”, o que se verifica é a primazia dos propósitos educativos sobre as intenções literárias.

Ao final dessa despretensiosa e econômica capa, encontra-se a data em que a obra foi editada e publicada – 1910 – período em que parte significativa dos livros brasileiros era impressa na França. Contrastando com o despojamento dessa publicação, observa-se como marca da forte presença de Francisco Alves no mercado editorial da época, o destaque que é dado às filiais da sua editora com os respectivos endereços no Rio de Janeiro, Paris, Lisboa, Belo Horizonte e São Paulo. A esse respeito destaca Andréa Borges Leão: “*Sem esquecer as aquisições em São Paulo, Minas Gerais, Lisboa e Paris, onde já havia filiais. Ao todo na década de 1910, Francisco Alves tinha posse de 14 casas editoriais*”²⁵³.

Além da capa encontram-se outros dois outros elementos paratextuais preambulares:

²⁵² LAJOLO, 2000, p. 14.

²⁵³ LEÃO, 2012, p. 114.

Legenda: Página de anterosto²⁵⁴ da obra “*Atravez do Brazil*” de Olavo Bilac e Manoel Bomfim.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa)*. Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda: Página de rosto da obra “*Atravez do Brazil*” de Olavo Bilac e Manoel Bomfim.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa)*. Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

²⁵⁴ Entende-se como anterosto ou falsa folha de rosto a folha que prece a página de rosto que geralmente só contém o título.

Observa-se na página de anterrosto apenas a presença do título temático ocupando o centro da página, agora sem sua indicação genérica, talvez com a intenção de impregnar a memória do público e dos leitores com o nome da obra e ressaltá-lo. Já na página de rosto, é mantida a mesma proposta da capa já analisada, alterando-se apenas a posição gráfica e o tamanho dos nomes dos autores que é permutado com “*Pratica da Lingua Portuguesa*” para priorizar o uso prático que se possa fazer do livro em detrimento do nome de seus autores.

4.3.5.4 – As ilustrações da obra

Diferentemente da proposta de Pedro Quaresma, o editor-livreiro que difundia a Literatura Infantil para além do público escolar e como vimos, em “*Historias da avosinha*”, esmerava-se nas capas e ilustrações de seus livros, inaugurando como avalia Andrea Borges Leão “[...] *um estilo ornamental de edição pela quantidade de enfeites e formas gráficas*”²⁵⁵, a orientação iconográfica de Francisco Alves, Bilac e Bomfim em “*Atravez do Brazil*” é diametralmente oposta, carregando funções específicas que convergiam para as intenções pedagógicas e comerciais que possuíam.

Os próprios autores denunciam essas funções no paratexto introdutório da obra “*Justamente porque procurámos apenas um pretexto para apresentar a realidade, preferimos illustrar este livro sómente com photographias*”²⁵⁶.

Considerando-se que as ilustrações, em relação aos textos verbais que as acompanham, podem assumir funções pragmáticas, explicativas, racionais ou funções simbólicas, imaginárias e sugestivas, entende-se que em “*Atravez do Brazil*” as imagens realistas e austeras têm como função prioritária o viés pragmático, puramente descritivo, atenuando os elementos ficcionais fantasiosos, para dar concretude e intensificar o grau de veracidade que a narrativa pretende disseminar. Os próprios autores no extenso prefácio categorizam-nas como “*pretextos para ilustrar a realidade*” e confirmam tal

²⁵⁵ LEÃO, 2012, p. 118.

²⁵⁶ BILAC & BOMFIM, 1910, pp. VIII-IX.

posição ao inserir 68 ilustrações acompanhadas por legendas, ao longo dos 82 capítulos, sob a forma de fotografias, postais e desenhos que por vezes podem ser confundidos.

Legenda: Armas e adornos dos Indios.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 31. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda: Indios guaranys civilizados.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 37. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda: Maceió. — Praça da Matriz.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 47. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Nem todos os capítulos apresentam essas ilustrações que aparecem intercaladas à narrativa e veiculam legendas descritivas específicas (o que talvez possa ser considerado uma inovação para a época). Elas convergem também para os propósitos pedagógicos da obra. Não consta qualquer referência às fontes desses recursos ilustrativos. De certa maneira, esses dispositivos contribuem para amenizar os objetivos pedagógico-pragmáticos dessa obra paradidática, funcionando no contexto mais como uma estratégia atrativa para seduzir o público consumidor.

Essas 68 ilustrações tematizam cenas reais do Brasil com o objetivo de fortalecer uma identidade nacional, compondo um amplo cenário de distintos aspectos pelos quais a narrativa passeia, alternando paisagens naturais e panoramas urbanos, expondo também um inventário de categorias de brasileiros, como as figuras representativas de índios guaranis, vaqueiros e gaúchos.

Legenda: Pernambuco. — Cachoeira Urubú.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 23. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda: Maceió. — Praça da Matriz.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 47. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Legenda: Um vaqueiro.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 97. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Considerando-se a proposta semiótica de Lúcia Santaella sobre a leitura de imagens, entende-se que a relação que o texto verbal mantém com as fotos e legendas explicativas em “*Atravez do Brazil*” constitui um exemplo do que a semioticista classifica como relação de “*sintaxe espacial por contiguidade*”²⁵⁷, em que a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra, mas aparecem na mesma página. Sob a inocente aparência de mera justaposição entre texto e imagens, entretanto, ocultam-se variações que é preciso apreender. Em nosso caso, trata-se apenas da adjunção de uma imagem genérica do conteúdo textual que está sendo tratado.

O código verbal predomina sobre o visual, confirmando o que declaram os autores no prefácio, quanto a serem as ilustrações apenas um pretexto para que sejam expostos aspectos reais da vida brasileira. Quando os aspectos ficcionais da narrativa tornam-se mais presentes na obra, as ilustrações desaparecem como ocorre, por exemplo, do capítulo XIII ao XX (páginas 68 a 95), quando Juvêncio relata sua história aos irmãos. Já quando

²⁵⁷ SANTAELLA, 2012, p. 111.

o tom didático-descriptivo predomina, as ilustrações reaparecem e o leitor é convidado a recriar os fios, nem sempre óbvios, das ligações entre texto e imagem como se observa a seguir:

ALAGOAS. — Feira da louça em Penedo.

Legenda: Alagoas. — Feira da louça em Penedo.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa)*. Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 51. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A ilustração selecionada aparece no capítulo IX e tem como intertítulo “*Piranhas*”, enquanto a ilustração retrata uma “*Feira de louça em Penedo*” que fica a 209 quilômetros de distância de Piranhas, sem estabelecer qualquer vínculo direto com a marcha da narrativa.

Mesmo que o texto não faça menção à imagem, observa-se uma interferência entre eles por ocuparem a mesma página, apesar de guardarem certa autonomia. Há uma correferência entre ambos, pois mesmo ocupando espaços contíguos na página, cada qual apresenta certa independência.

Quanto às relações semânticas estabelecidas entre esses dois elementos, observa-se claramente a dominância do texto sobre a imagem que preenche funções meramente

ilustrativas ou didáticas, auxiliando o pequeno leitor a visualizar o conteúdo textual explorado em cada capítulo. Já do ponto de vista das relações pragmáticas, as ilustrações cumprem uma função de “*etiquetamento*”²⁵⁸, em que lugares, cenários e pessoas são mostrados como imagens e citados nas legendas como palavras explicativas, refletindo sempre um exemplo, nem sempre compatível com aspectos a que a narrativa se refere.

Por fim, como se pôde observar existe uma profusão de relações sintáticas, semânticas e pragmáticas possíveis de serem analisadas entre texto e imagem. Não foi nossa intenção neste item explorar essas relações nas 68 ilustrações presentes na primeira edição da obra, entretanto vale ressaltar que a autonomia que o texto assume em relação às imagens torna-se claramente manifesto quando esses recursos ilustrativos vão sendo substituídos ao longo das inúmeras reedições até serem totalmente eliminados da edição de 2000, organizado por Marisa Lajolo. Ratifica-se, assim, a posição dos autores de considerar essas ilustrações um mero “pretexto” para arejar a edição de uma obra voltada para o uso nas escolas primárias brasileiras. Os autores, não se sabe se por influência ou não do editor, utilizou recursos para dar autoridade ao texto sem interpretá-lo como ficção. Tanto a capa, quanto as ilustrações e também a instância prefacial afastam-se da ideia de uma leitura recreativa como ocorre em “*Historias da avosinha*” de Figueiredo Pimentel, tornando clara sua natureza de obra cívico-pedagógica e seu público-alvo inicial: os mediadores da leitura de uso escolar para as crianças.

4.3.5.5 – A instância prefacial: “*Advertência e Explicação*”

A instância prefacial é definida por Genette como “[...] *toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede*”²⁵⁹. Variadas são as designações que esse importante paratexto pode assumir: prefácio, introdução, apresentação, preâmbulo, aviso ao leitor, discurso preliminar, exórdio, advertência, explicação entre outros.

Em “*Atravez do Brazil*”, o aparato prefacial se concretiza sob a forma de “*Advertência e Explicação*”, impondo-se como um paratexto que os autores fazem uso

²⁵⁸ SANTAELLA, 2012, p. 118.

²⁵⁹ GENETTE, 2009, p. 145.

para advertir o público consumidor sobre as suas intenções, explicando circunstâncias relevantes que esclarecem a origem e o uso que possa ser feito da obra:

Compuzemos este livro de leitura para o curso médio das Escolas Primarias do Brazil, afim de que elle seja o único livro destinado ás classes d'esse curso; tal é, de facto, a indicação pedagógica seguida hoje: ás primeiras classes do ensino primário não deve ser dado outro livro além do livro de leitura²⁶⁰.

Como se vê, trata-se de um prefácio “*autoral ou autógrafo*” autêntico, reivindicado por Bilac e por Bomfim que assumem a responsabilidade por ele e pela obra. Perfilam-se nesse prefácio inúmeras ocorrências em que o designativo de pessoa “*nós*” assume a responsabilidade pelos atos de fala em tom claramente assertivo e garantem a sua veracidade como vozes autorizadas para tal: “*compuzemos este livro*”; “*acreditamos que*”; “*o nosso livro de leitura*”; “*completaremos esta explicação*”; “*lealmente o declaramos*”; “*quizeamos que este livro fosse*”; “*não devíamos apresentar o Brazil*”; “*quizeamos ser sinceros e leaes*”; “*preferimos destinar os primeiros capítulos*”; “*procuramos apenas um pretexto*”; “*parece-nos ocioso*”; “*vejamos a licção de instrução moral*”; “*juntamos ao volume um pequeno léxico*” etc.

Essas ocorrências denunciam que a utilização da primeira pessoa “*nós*” parece designar além da soma de dois indivíduos também um sujeito ampliado e difuso que poderia incluir não só a voz de Bilac e Bomfim, mas também a do editor da obra e a dos responsáveis pela instrução pública a quem coubesse dar as orientações pedagógicas à época. Esse movimento polifônico que incorpora ao prefácio, simultaneamente, a voz de outras pessoas torna-se claro no exemplo acima “[...] *tal é, de facto, a indicação pedagógica seguida hoje*”, ou ainda em “*D'este modo, sob a sugestão das mesmas paginas, todo o programa pode ser ensinado. Qual a vantagem? É que todo o ensino fica assim harmonizado [...]*”²⁶¹.

Ao longo do extenso prefácio, também se observa a presença de modalizadores que remetem à voz de outras pessoas e indicam comentários sobre a própria fala dos

²⁶⁰ BILAC & BOMFIM, 1910, p. V.

²⁶¹ Id. *ibid.*, p. IX. (grifo nosso)

autores como: “*em verdade*”, “*infelizmente*”, “*lealmente declaramos*”, “*estamos certos*”, “*é possível*” entre outros, configurando um movimento argumentativo voltado claramente para o convencimento do público consumidor – o leitor adulto – que precisa ser persuadido sobre as “vantagens” da adoção e utilização do livro.

Assim, a instância prefacial tem como destinatário-alvo os que farão uso pedagógico dele, muito embora torne-se “[...] *possível que a criança seja tentada a ler o livro fora da classe, longe da vista e do auxílio do professor*”²⁶², considerando-se o seu caráter também de narrativa ficcional que explora as viagens de dois irmãos por terras brasileiras.

Toda a argumentação desse preâmbulo está voltada para o convencimento desse leitor adulto e postula uma leitura prévia do texto para que possa fazer sentido. Ele tem por função garantir que se faça da obra uma leitura eficiente e eficaz pedagogicamente.

Sua natureza híbrida de obra paradidática que se coloca na zona fronteira entre “*útil e doce*”, no dizer da saudosa professora Nelly Novaes Coelho, torna-se clara, já a partir dos primeiros parágrafos que encerram a ideia de uma obra que atende à fórmula pedagógica prescrita à época “[...] *entretanto (este livro) é uma simples narrativa, acompanhada de cenários e costumes mais distintivos da vida brasileira*”²⁶³. O operador argumentativo adversativo “entretanto” marca essa oposição inclusiva entre as duas intenções explícitas.

Um processo retórico de persuasão irá percorrer todo o prefácio, constatando-se a recorrência de argumentação por autoridade, posto que tanto Bilac quanto Bomfim já eram figuras muito conhecidas nas esferas educativas, literárias e políticas quando “*Atravez do Brazil*” foi publicada como pode ser observado no excerto a seguir:

Quando a Pedagogia recomenda que as classes primarias elementares não tenham outro livro além do de leitura, não quer dizer com isso que nesse livro único se incluam todas as noções e conhecimentos que a criança deve adquirir. Fôra absurdo e impossível. Desde a primeira classe elementar, ha-de a criança aprender, além da leitura e da escripta, a grammatica e a pratica da língua vernacula, noções de geographia e de historia, calculo, systema dos pezos e

²⁶² BILAC & BOMFIM, 1910, p. XII.

²⁶³ Id. *ibid.*, p. V.

medidas, lições de cousas – isto é: elementos de sciencias phisicas e naturaes, e preceito de hygiene [...]. É um erro compor o livro de leitura – o livro unico – segundo o molde das encyclopedias. Infelizmente, esse erro se tem repetido em diversas produções destinadas ao ensino, e que são verdadeiros amontoados didacticos, sem unidade e sem nexos, atravez de cujas paginas insipidas se desorienta e se perde a intelligencia da criança²⁶⁴.

Como se vê, o título do prefácio encontra-se plenamente justificado, pois a força ilocutória desse paratexto alterna-se entre o tom assertivo da advertência (“*Quando a Pedagogia recommenda que as classes primarias não tenham [...] Fôra absurdo e impossivel*”) e o tom estrategicamente explicativo-didático (“*não quer dizer com isso que [...]*”). Esta asserção derivada retifica o que foi dito anteriormente, ajustando o sentido em direção ao argumento mais forte que é explicado pelos autores. Essa oscilação vai estar presente em todo o corpo prefacial, mostrando que a obra é uma “narrativa” que se afasta dos modelos enciclopédicos de outros produtos culturais disponíveis no mercado voltados para o ensino primário, enaltecendo a sua superioridade.

O principal argumento utilizado é o de valorização do texto, pontuando-se todas as vantagens de sua utilização no ensino, em particular, sua tendência instrutiva e interdisciplinar que para se tornar eficaz como fonte de conhecimento requer um professor competente, já que “[...] *é elle quem ensina, é elle quem principalmente deve levar a criança a aprender por si mesma*”²⁶⁵.

Outra função que essa instância prefacial apresenta é a de monitorar o texto, oferecendo instruções diretas que colocam o leitor suposto em posse de informações úteis sobre sua utilização, sob a comanda: “[...] *eis por que motivo (“advertencia”) e como (“explicação”) você deve ler a obra*”²⁶⁶. Essa forma de orientar o leitor, situando-o evidencia que Bilac e Bomfim tinham uma ideia bastante precisa dos leitores que queriam atingir e da posição institucional que representavam. Raymundo Magalhães Junior, um dos biógrafos de Bilac, descreve esse contexto:

²⁶⁴ BILAC & BOMFIM, 1910, pp. V-VI.

²⁶⁵ Id. *ibid.*, p. VI.

²⁶⁶ Id. *ibid.*, p. VII.

Uma vez diretor da Instrução Pública do Distrito Federal o professor Manuel Bomfim transferiu a Bilac o cargo de diretor do *Pedagogium* e chamou o poeta para seu colaborador num compêndio, o Livro de Composição, publicado ainda em 1899. É claro que tal livro seria imediatamente adotado nas escolas cariocas, por ser um dos autores o diretor da Instrução. E com mais razão ainda se o outro fosse em inspetor escolar²⁶⁷.

Claro está que a situação se repetiu com o “*Livro de Leitura*” de (1901) e com “*Atravez do Brazil*” de (1910) ambos, segundo o biógrafo, adotados nas escolas do Distrito Federal e de vários outros estados.

Assim, as vozes que falam no prefácio são validadas pela posição que seus portadores ocupavam na sociedade da época, dando-lhes autoridade para falar polifonicamente em nome da “*moderna orientação da Pedagogia*” ou dos “*programmas actuaes*” como se observa a seguir:

Segundo este modo de entender o ensino, o nosso livro de leitura offerece bastantes motivos, ensejos, oportunidades, conveniencias e assumptos, para que o professor possa dar as lições, sugerir todas as noções e desenvolver todos os exercicios escolares [...] de accordo com os programmas actuaes e com quaesquer outros que se organizem com a moderna orientação da Pedagogia²⁶⁸.

É essa autoridade institucional que faz com que os autores, em tom claramente assertivo, imponham ao leitor o viés pedagógico do texto. É o que Genette denomina “*controle autoral*”²⁶⁹. Assim, após advertir explicitamente sobre suas intenções e esclarecer circunstâncias relevantes sobre a origem da obra que contém elementos fundamentais para sua compreensão (como por exemplo, a opção pelo caráter “*episódico*” da narrativa, a escolha por ilustrar o texto com fotografias ou a seleção do cenário que emoldura a viagem dos protagonistas), os autores efetuam uma explicação pormenorizada que exemplifica como utilizar a obra para ensinar os diferentes componentes curriculares,

²⁶⁷ MAGALHÃES JR., 1974, p. 223.

²⁶⁸ BILAC & BOMFIM, 1910, p. VII.

²⁶⁹ GENETTE, 2009, p. 196.

a saber: “*lição de português teórica e prática*”, dando as primeiras noções de morfologia; “*lição de ‘instrução moral’*”, mostrando o papel social da criança no seio familiar; “*lição de história*”, descrevendo as diferenças entre o que era o “*Brasil selvagem*” em contraponto com as indústrias, instituições, obras e costumes que distinguem a civilização; “*lição de geographia*”, descrevendo terras, mares e acidentes geográficos; “*lições de cousas’, noções de cosmographia e de sciências physicas e naturaes*”.

Em síntese, a instância prefacial cumpre o que promete em seu título “*Advertência e Explicação*”, justificando-o com a força ilocutória que carrega. A esse respeito afirma Genette:

Uma última característica pragmática do paratexto é aquilo que chamo, tornando livremente este adjetivo aos filósofos da linguagem, de *força ilocutória* de sua mensagem. Trata-se aqui também de uma gradação de estados. Um elemento do paratexto pode comunicar uma mera informação, por exemplo – o nome do autor ou a data de publicação; pode dar a conhecer uma intenção ou uma interpretação autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios²⁷⁰.

Assim, esse paratexto preambular que é o “*vestíbulo*” do texto, verdadeira zona de transição utilizada para introduzi-lo, configura-se como um comentário alusivo que justifica seu título sendo modulado por essas duas forças ilocutórias: advertir e explicar.

4.3.5.6 – Índice e intertítulos

Para Genette, os intertítulos ou títulos internos referem-se aos títulos das seções de um livro (partes, capítulos, parágrafos) que compõem um bloco temático. Para o autor francês, ao contrário do título geral, que é endereçado ao público geral e pode circular

²⁷⁰ GENETTE, 2009, pp. 16-17. Ao referir-se aos “*filósofos da linguagem*” Genette remete às teorias de Austin (1962) e Searle (1969) que se dedicaram ao estudo dos atos de linguagem – aquilo que se faz quando se fala, postulando a existência de atos ilocucionários, que encerram a “força” com que os enunciados são produzidos.

muito além do âmbito de leitores, esses intertítulos ganham sentido apenas para os destinatários já envolvidos com a leitura do texto.

Em “*Atravez do Brazil*”, verificam-se oitenta e dois intertítulos que introduzem os capítulos, numerados com algarismos romanos e escritos em negrito com letras maiúsculas em posição centralizada na página.

Da mesma forma que o índice apresentado em “*Historias da avosinha*” de Figueiredo Pimentel, o espaço destinado a esse paratexto é o final do texto, antecedendo o glossário. Posição essa que se confirma como uma prática editorial comum à época. Assim, eles ocupam uma dupla posição espacial: no início de cada capítulo e também como intertítulo ao final, no índice, como uma estratégia de “rememoração”, no dizer de Genette.

INDICE	
	Pags.
I. — Má noticia	13
II. — Na estrada de ferro.	18
III. — A velha africana	21
IV. — Garanhuns.	25
V. — A cavallo.	29
VI. — A vida selvagem.	34
VII. — Estrada a fora.	39
VIII. — Na fazenda.	44
IX. — Piranhas.	50
X. — A cachoeira de Paulo Affonso	56
XI. — Orphãos	60
XII. — Sós	65
XIII. — Um novo companheiro	68
XIV. — O rancho.	71
XV. — O sertão	74
XVI. — Uma historia.	77
XVII. — Uma cama improvisada.	81
XVIII. — Continua a historia.	85
XIX. — Fim da historia de Juvencio.	89
XX. — A caminho.	92
XXI. — Um desapiedado e um bondoso.	96
XXII. — Perdidos	100
XXIII. — O primeiro dinheiro	105
XXIV. — Scena terrivel	108
XXV. — A cruz da estrada.	111
XXVI. — A historia da cruz.	115
XXVII. — Uma pescaria	118
XXVIII. — As lavadeiras	122
XXIX. — Separados	127
XXX. — Doença	130
XXXI. — Maria das Dores	133
XXXII. — A' espera.	136
XXXIII. — A clareira	139
XXXIV. — Uma briga.	141
XXXV. — Ladrão!	144

Legenda: Indice.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa)*. Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 327. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

XXXVI.	— Ferido	147
XXXVII.	— No tronco	150
XXXVIII.	— Um dia de martyrio.. . . .	153
XXXIX.	— Quem não pode, trapaceia	156
XL.	— Um plano	160
XLI.	— A expedição	163
XLII.	— Como se embrulha um sabido	166
XLIII.	— Livre !	169
XLIV.	— A despedida	172
XLV.	— Uma officina	174
XLVI.	— Um annuncio	178
XLVII.	— Num vallo	182
XLVIII.	— O moribundo	186
XLIX.	— Morte e enterro	189
L.	— O juramento	193
LI.	— No Catú	196
LII.	— O engenho	202
LIII.	— Um encontro	204
LIV.	— Ignacio Mendes	209
LV.	— Na Bahia	215
LVI.	— A partida	221
LVII.	— As jangadas	224
LVIII.	— No alto mar	228
LIX.	— A tempestade	232
LX.	— O Gigante de Pedra	237
LXI.	— O Rio de Janeiro	240
LXII.	— A Capital Federal	245
LXIII.	— Um passeio pela cidade	249
LXIV.	— Em viagem para São Paulo	253
LXV.	— A linha do Centro	257
LXVI.	— O ouro e os diamantes	262
LXVII.	— Matto-Grosso e Goyaz	266
LXVIII.	— A lavoura dos cafezaes	269
LXIX.	— O preparo do café	272
LXX.	— São Paulo	276
LXXI.	— O Progresso Paulista	280
LXXII.	— Para o Sul	282
LXXIII.	— O Paraná	286
LXXIV.	— Santa Catharina	289
LXXV.	— Um velho amigo	292
LXXVI.	— Prosegue a viagem de Juvencio	297
LXXVII.	— A vida na Amazonia	304
LXXVIII.	— A Pororóca	306
LXXIX.	— O Amazonas	308
LXXX.	— Encontro com os fios	314
LXXXI.	— Uma estancia	318
LXXXII.	— Epilogo. — Tudo se explica	323

Legenda: Indice.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa)*. Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 328. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Observa-se que o índice, em princípio, não representa nada mais do que um instrumento de recapitulação (“*rememoração*”) do aparato intertitular.

A narrativa ficcional, aparentemente dividida demais, incorpora os subconjuntos temáticos que vão estruturar os oitenta e dois curtos capítulos da obra, que não ultrapassam quatro páginas, para dar conta de apresentar aos leitores a trajetória da viagem dos dois irmãos pelas diferentes regiões brasileiras.

A intencionalidade estratégica dos autores, quanto à ordenação desses capítulos, aparece declarada na instância prefacial:

Preferimos destinar os primeiros capítulos do livro ao desenvolvimento dramático, deixando mais para o fim a sucessão de cenários; sendo sempre a narração mais captivante para o espírito infantil, a atenção da criança começa desde logo a prender-se à leitura, e passa depois a aceitar facilmente as descrições, e a segui-las com interesse; ao passo que, se começássemos amontoando descrições, cançariamos inutilmente o animo do pequeno leitor²⁷¹.

De fato, até o capítulo “L”, as sequências narrativas predominam embora com interferências descritivas leves, entretanto no discurso ficcional as sequências descritivas são intensificadas ao final, com o intuito pedagógico de criar oportunidades para que os cenários e tipos humanos possam ser explorados pedagogicamente.

Os intertítulos surgem com base no conteúdo de cada capítulo sendo analisados por Genette como participantes de um processo de “*intitulação temática*”²⁷² e entendidos como recursos utilizados para dividir a massa narrativa do texto e para introduzir novos tópicos que se relacionam ao assunto chave – a viagem dos dois irmãos pelo Brasil – e ao mesmo tempo para estruturar e organizar visualmente o texto.

Esses intertítulos temáticos são criados a partir de elementos do universo diegético da obra como, por exemplo: um lugar (“*Piranhas*”, “*A cachoeira de Paulo Affonso*”, “*O Rio de Janeiro*”, “*Matto Grosso e Goyaz*”...); uma personagem (“*A velha africana*”, “*Um novo companheiro*”, “*Fim da História de Juvencio*”, “*Maria das Dores*”, “*Ignacio Mendes*”...); uma situação (“*Uma cama improvisada*”, “*O primeiro dinheiro*”, “*Uma briga*”, “*Quem não pode, trapaceia*”, “*Encontro com os tios*”...) ou o “*leitmotiv*” da viagem que recorrentemente reaparece na obra (“*Na estrada de ferro*”, “*A cavallo*”, “*Estrada a fora*”, “*A caminho*”, “*Perdidos*”, “*A Expedição*”, “*Em Viagem a São Paulo*”...).

Quanto às características formais dos enunciados intertitulares, observa-se a escolha de um padrão gramatical para sua constituição: são intertítulos criados por um narrador heterodiegético que se exprimindo em terceira pessoa opta por fórmulas sóbrias,

²⁷¹ BILAC & BOMFIM, 1910, p. VIII.

²⁷² GENETTE, 2009, p. 264.

por enunciados literais, sem rodeios ou alusões, curtos, compostos em sua maioria por duas ou três palavras e por expressões prioritariamente nominais.

Observam-se pelo índice cinco ocorrências que se afastam desse padrão e apresentam verbos em sua constituição: (1) “*Continua a Historia*”; (2) “*Quem não pode, trapaceia*”; (3) “*Como se embrulha um sabido*”; (4) “*Prossegue a viagem de Juvêncio*”; e (5) “*Tudo se explica (epílogo)*”.

A ocorrência (1) justifica-se como estratégia para dar sequência ao relato da história contada por Juvêncio sobre sua vida, já que se fosse mantida no mesmo capítulo, iria torná-lo extenso demais fugindo do padrão curto utilizado na elaboração dos capítulos. Funciona, assim, como um elemento encadeador ancorado no conteúdo do capítulo: - a história de Juvêncio.

A ocorrência (2) apresenta um intertítulo também ligado ao conteúdo do capítulo, relatando as peripécias de Juvêncio que inventa um plano para ludibriar os que injustamente o acusavam de ter roubado um cavalo e o haviam prendido. O intertítulo “*Quem não pode, trapaceia*” utiliza uma estrutura binária com simetria sintática e semântica, que deixa entrever e faz ressonância ao dito popular para criar um novo intertítulo, generalizando-o e contextualizando-o. O resultado da vitoriosa estratégia de Juvêncio para livrar-se da acusação é apresentado no intertítulo do capítulo “*Como se embrulha um sabido*” como consequência do capítulo anterior.

As ocorrências (3) e (4) também necessitam da presença dos verbos “*prossegue*” como encadeador que vai justificar a continuidade da trajetória de Juvêncio e “*explica*” que elucida o destino final das personagens e compõe o epílogo da obra.

Em síntese, uma das características observadas nesses importantes paratextos analisados até aqui e que demonstram a sua eficácia é a sua transitividade, isto é, a sua capacidade de mover-se, circulando da intenção dos autores e do editor até a necessidade do leitor. Capa, título, contracapa, página de rosto, prefácios, ilustrações, índices e intertítulos, disposição e divisões dos textos são senhas explícitas, ou seja, são instruções dirigidas ao leitor que auxiliam na compreensão e na análise, sobretudo das obras da literatura infantil e não podem ser negligenciadas.

4.3.5.7 – O vocabulário

Ao final da obra, o leitor é brindado com um vocabulário composto por quinhentos e dois vocábulos acompanhados por seus significados. Trata-se de um peritexto cuja inserção é amplamente justificada pelos autores na instância prefacial

Juntámos ao volume um pequeno léxico, em que damos a significação de alguns termos empregados, dos menos familiares ás crianças. Em geral, procuramos dar a estas paginas o tom singelo e a linguagem natural que mais convém á intelligencia infantil; é este um dever rigoroso em trabalho d'esta natureza, mas seria impossível evitar sempre o emprego de uma ou outra palavra menos trivial. Nem tanto se exige dos livros didacticos; se, em suas leituras escolares a criança somente encontrar palavras muito conhecidas, como poderá ella desenvolver o seu vocabulário? Nos livros de classe podem ser empregados termos menos usuaes, comtanto que estejam dispostos de modo a poder ser facilmente comprehendidos com uma ligeira explicação. Essa explicação será sempre dada pelo professor competente e solícito; mas como é possível que a criança seja tentada a ler o livro fora da classe, longe da vista e do auxílio do professor, o nosso pequeno léxico póde prestar-lhe bons serviços. OS AUTORES²⁷³.

O propósito prioritariamente pedagógico desse produto cultural é reafirmado por esse peritexto e validado pelos autores no prefácio. Eles justificam essa inserção na obra por uma preocupação adicional também como os leitores que possam fazer uso dela fora dos contornos da sala de aula e possivelmente necessitem de um glossário para melhor compreendê-la. Esse dispositivo peritextual funcionaria, assim como um instrumento de interculturalidade que permitiria ao leitor apropriar-se de um repertório lexical que carrega as marcas das diferentes culturas que compõem a brasilidade que se pretendia imprimir no imaginário infantil.

²⁷³ BILAC & BOMFIM, 1910, p. XII.

As páginas que contém esse vocabulário são numeradas com algarismos romanos no canto superior direito e os termos são oferecidos em ordem alfabética ao uso do leitor em **negrito**, seguidos da classe gramatical e do sentido como se vê a seguir:

Legenda: Primeira página do Vocabulário.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, p. 329. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

É possível somar a presença desse paratexto sob a forma de “*vocabulário*” e a justificativa que dele fazem Bilac e Bomfim no prefácio a obra à representação dos seus leitores. O objetivo claramente expresso pelos autores é o de desenvolver o repertório lexical das crianças, quer pela mediação do “*professor competente e solícito*”, que poderá utilizá-lo como um recurso de ensino destinado a expandir o léxico ativo do seu aluno, quer como elemento facilitador de uma leitura significativa para o leitor que faça uso do livro autonomamente fora do ambiente escolar.

O emprego, por vezes, de palavras menos usuais e distantes da realidade do pequeno leitor é justificado como uma alternativa didática para ampliar o seu repertório vocabular e complementar o seu campo de saber, não como estratégia voltada apenas à ampliação linguística, mas sobretudo como uma forma de favorecer a apropriação cultural que permite que a criança assimile os diferentes contextos culturais que estão implícitos **na** e **sob** as palavras arroladas no vocabulário, como se observa nos exemplos destacados a seguir: **Açude** (*subst.*), constucção de pedra ou madeira para recolher e guardar grande porção de água; **Aguilhada** (*subst.*), vara comprida, com um ferrão na ponta, para excitar os bois, picando-os; **Barbicacho** (*subst.*), cabresto; **Catadupa** (*subst.*), cachoeira, cascata.

Assim, considerando-se que o léxico de uma língua não pode ser desvinculado do conceito de cultura que o atravessa e que o vocabulário utilizado é revelador de uma visão de mundo, Bilac e Bomfim lançam mão desse recurso paratextual como forma de expor o pequeno leitor a novas palavras-mundo que ampliam o seu capital lexical e cultural.

4.3.5.8 – Um epitexto editorial

Para Genette, a distinção entre o epitexto (correspondências, entrevistas, resenhas ou catálogos de divulgação de obras da editora) e o peritexto (capa, título, prefácio etc.) que podem compor o aparato paratextual de uma obra é, em princípio, essencialmente espacial. Na voz do autor,

É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado. O lugar do epitexto é, pois, “*anywhere out of the book*”, em qualquer lugar fora do livro – sem prejuízo, é claro de sua inscrição posterior no peritexto que é sempre possível²⁷⁴.

Na página final de “*Atravez do Brazil*”, encontra-se o epitexto editorial reproduzido a seguir

Francisco ALVES & Cia, Editores		
RIO DE JANEIRO — LACERDA MARQUES		
1055, 1ª DA BAHIA — BELLO HORIZONTE		
65, RUA DE S. BENTO — SÃO PAULO		
Obras do Dr. JOÃO KOPIKE		
Serie Ranger Pestana		
Primeiro livro	Leituras moraes	1\$500
Segundo	"	2\$000
Terceiro	"	2\$000
Quarto	"	3\$000
Quinto	"	4\$000
Leituras para as e instructivas.	(Florilegio)	1\$500
Falut	"	1\$500
Dr. ARTHUR THIRE		
Grammatica Elementar	"	2\$000
Arithmetica dos principiantes	"	1\$500
Cartilha Infantil	"	500
ARNALDO BARRETO		
Primeiras leituras, edição colorida	"	1\$500
Leitura Moraes	"	1\$500
Cartilha para mães	"	1\$000
MIGUEL ALVES FEITOSA		
Grammatica das Escolas — Periodo Elementar	"	800
"	Medio	1\$500
"	Superior	2\$000
NOVISSIMO METHODO DE FRANCEZ		
Por um Professor		
Segunda edição cuidadosamente revista e melho-	"	2\$000
rada, 1.º e 2.º vol. cart.	"	
GRAMMATE		
Por J. U.		
Nova edição cuidadosamente	"	
Holmes Br. 1.º vol.	"	
Serie PUIQUE		
1.º Livro	"	
2.º	"	
3.º	"	
4.º	"	

Legenda: Última página da obra.

Fonte: BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil* (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910, s/n. Microfilmado do livro original pela Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

²⁷⁴ GENETTE, 2009, p. 303.

Utilizando a mesma estratégia comercial de Pedro Quaresma que ao final de “*Historias da avosinha*”, como já visto, usava de forma competente esse epitexto como forma de divulgação das suas diferentes publicações, também Francisco Alves servia-se do mesmo expediente. Ambos buscavam ampliar o seu público consumidor divulgando suas publicações. Francisco Alves, como já se viu, foi prioritariamente um editor de livros didáticos, já que detinha o monopólio desse segmento no Brasil e, por essa razão, apostava na utilização comercial tanto dos epitextos quanto dos peritextos que coubessem ao editor para manter essa liderança.

É para essa direção que o epitexto apresentado acima parece apontar. Trata-se de um epitexto editorial que apresenta uma função publicitária e promocional que atendia às demandas comerciais da editora de Francisco Alves.

Diferentemente de Pedro Quaresma que ao final de uma obra destinada ao público infantil exibia em seu catálogo títulos de livros populares dos mais diferentes gêneros como manuais dos namorados, dicionários de flores, folhas e frutos, cancionários populares, e outros similares, neste epitexto editorial observa-se claramente a vocação de Francisco Alves para a publicação de obras didáticas voltadas para o consumo escolar.

Além dessas estratégias de divulgação, Francisco Alves mantinha estreitas relações com escritores atuantes nos meios educacionais da época, o que talvez explique o sucesso comercial das obras didáticas que publicava.

Para Andrea Borges Leão, “[...] *antes de tudo, Francisco Alves amava mesmo os muitos pares de olhos do seu público leitor*”²⁷⁵. Utilizando o raciocínio prático dos editores-livreiros da época, os autores eram contratados pela vendagem de livros que seus nomes conseguiam alavancar.

Nesse epitexto, observam-se o nome dos editores e o endereço das três filiais no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, o anúncio das obras do Dr. João Köpke, Dr. Arthur Thiré, Arnaldo Barreto, Miguel Alves Feitosa, de um anônimo professor que apresenta um “[...] *novíssimo methodo de francez*” e duas indicações de autor e obra ilegíveis dado o precário estado de conservação do material original. As indicações são

²⁷⁵ LEÃO, 2012, p. 109.

acompanhadas pelo preço de venda. Todos autores elencados atuavam na educação e em particular com o ensino da leitura. Entre eles, merece destaque a figura de João Köpke (1852-1926) diretor e professor conhecido como intelectual brilhante que divulgava novas práticas pedagógicas para o ensino da leitura e da escrita. Em 1884, João Köpke iniciou com o primeiro livro *“Leituras Moraes e Instructivas”* a publicação da série Rangel Pestana, composta por seis livros de leitura que compunham o curso sistemático de língua materna. Publicados pela livraria Francisco Alves, observa-se que os livros dessa série atravessaram sucessivas reedições e em 1910 ainda faziam parte do catálogo da editora. Sendo assim, *“As obras didáticas de João Köpke formaram gerações e foram reeditados dezenas de vezes, mais de setenta, até 1927”*²⁷⁶.

Em síntese, trata-se de um epitexto público, editorial e oficioso, pois apesar da aparência oficial, pode-se subtrair a responsabilidade declarada dos autores, sendo voltado para o público em geral e de total responsabilidade do editor-livreiro. Embora não remeta diretamente ao texto, ele oferece fortes indícios que auxiliam compreensão da relação entre editores e autores de obras didáticas publicadas à época, pelo que expõe nesse prospecto comercial e que talvez pressuponha ser esse um consenso que se configurasse como uma prática comum entre os editores.

4.3.5.9 – Mais um epitexto que circula *“anywhere out of the book”*

Em 1918, quando *“Atravez do Brazil”* já se encontrava na terceira edição, evidenciando o seu sucesso editorial em todo país, era possível ler-se, no número dez do jornal *“Bahia Illustrada”*, uma irônica crítica à obra em um artigo assinado por Sílio Boccanera Júnior que além de jornalista foi um importante intelectual, historiador e dramaturgo da época. Entre as mais de trinta obras publicadas destacam-se: *“Bahia Histórica”*; *“O Theatro na Bahia: da Colônia à República”*; *“Bahia cívica e religiosa”*; *“Castro Alves na vida e na morte”* e *“Mirem-se neste espelho: Comédia de Costumes”*. Além de ter sido um dos principais biógrafos de Carlos Gomes, são igualmente importantes suas obras sobre os patrimônios artísticos, culturais e históricos de Salvador. Respalado por sua voz autorizada como historiador, o jornalista censura ironicamente

²⁷⁶ MENESES, 1984, p. 34.

cronistas, historiógrafos e autores de livros didáticos pelo desconhecimento da história e das tradições da Bahia que demonstram em suas obras como é possível observar a seguir:

Legenda: Jornal *Bahia Illustrada* de julho de 1918, Edição 10, disponível na hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) no estado do Rio de Janeiro em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=066940&PagFis=510&Pesq=atravez%20do%20bra zil>

Fonte: BOCCANERA JR., S. *A Bahia e seus historiadores*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 45/46, 1919, pp. 153-164.

Não admira, porém, nem é de estranhar que Rocha Pombo tão crâssos erros commetta, quando, frequentemente, muitos outros de nossos acreditados escriptores nacionaes dão cincas de todo tamanho, em tratando da nossa antiga metropole, que até em sua propria história e gloriosas tradições é desvirtuada, crimiñosamente, pelos letrados!

Póbre da minha terra!... tão bem nascida, e em tudo o mais tão mal sadada!...

Ainda há pouco tempo, Olavo Bilac e M. Bomfim, em seu livro *Atravéz do Brazil* (1917—3.ª edic.), disseram que as tropas portuguezas foram derrotadas, no dia 2 de julho de 1823, pelo general Labatut, quando é sabido que nessa data Labatut estava preso, desde 21 de maio, pela *brigada da esquerda* do exercito pacificador da Bahia, que se revoltára contra elle no acampamento de Pirajá, seguindo a 19 de setembro para o Rio de Janeiro, onde se defendeu das injustas accusações que lhe eram feitas, sendo absolvido unanimemente pelo Conselho de guerra, em 9 de fevereiro de 1824; pelo que não poudo o devotado servidor da causa da nossa independencia ter a glória de, espáda em punho, testemunhar o completo desbaratamento das tropas de Madeira, na memoravel data bahiana, estando, então, no commando em chefe de nossas forças o coronel José Joaquim de Lima e Silva, mais tarde Visconde de Magé, a quem coube a glória de entrar com o *Exercito Pacificador* na cidade, libertada do jugo estrangeiro.

Mais de espantar é o desassombro com que affirmam ter visto e rodeado, até, o *Monumento de Castro Alves*, nesta capital!...

O citado livro é escripto em forma de narrativa.

Em passeio pela cidade um cicerone mostra aos visitantes o que ella possui de notavel.

Acham-se todos na praça *Duque de Caxias*, onde é apontado o *Monumento ao Dois de julho*, e se fala, então, em Labatut, como o heróe-triumphante daquelle dia.

Em seguida diz o cicerone:

— «Vamos ver agora o monumento de Castro Alves!

— Do poeta?

— Sim! o poeta d'«Os Escravos» e da «Cachoeira de Paulo Affonso» era bahiano. Lá está elle!

Rodearam o monumento e continuaram o passeio, visitando a velha igreja de S. Francisco, onde admiraram as decorações de madeira esculpida, o Gymnasio, o Passeio Público, e percorreram, em bonde, alguns subúrbios da cidade» (págs. 210-211).

E saber-se que um livro destes, que mente flagrantemente a nossa história, é didactico, está adoptado pelo governo para leitura no curso médio das *Escholas Primarias*, e já conta três edições!!!...

Legenda: Jornal *Bahia Illustrada* de julho de 1918, Edição 10, disponível na hemeroteca da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) no estado do Rio de Janeiro em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=066940&PagFis=510&Pesq=atravez%20do%20bra zil>

Fonte: BOCCANERA JR., S. *A Bahia e seus historiadores*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. 45/46, 1919, pp. 153-164.

Já de saída, o tom sarcástico do jornalista se manifesta no artigo:

A Bahia é boa terra e; todos fazem della gato-sapato, até mesmo seus chrônistas ou historiographos. Cada qual, de longe ou de perto lhe dá mais forte arranhadura, mais impiedosamente lhe arranca os cabellos ou jogam pedradas á face. Não é de que admirar, pois, que a História da infeliz enlouqueça e vá parar no Asylo São João de Deus, como a do Brasil já está, de há muito, internada no Hospício Pedro II do Rio de Janeiro²⁷⁷.

Censurando os livros que deturpam a história de Salvador e a do Brasil, o jornalista as antropomorfiza, depreciando a ação dos historiadores, cronistas e dos “letrados” escritores de livros didáticos que “enlouquecem” e deturpam essas histórias, levando-as para o hospício. Embora faça referência a dois hospícios realmente existentes – o Asylo São João de Deus, inaugurado em 1874 no Engenho Velho de Brotas em Salvador, que havia sido inicialmente residência da família de Castro Alves; e o Hospício Pedro II, o primeiro hospital psiquiátrico brasileiro – é possível também uma associação, pela ironia mordaz que caracteriza o artigo, com o Colégio Pedro II, lugar por onde circulavam os livros de história e obras didáticas que são os alvos das críticas do jornalista.

O primeiro a ser atacado é o livro “*Notas de Viagem*” de Rocha Pombo, pelas incorreções históricas que apresenta. O segundo alvo é “*Atravez do Brazil*”, de Bilac e Bomfim, que também não são poupados da sua desaprovação: “*E saber-se que um livro destes, que mente flagrantemente a nossa história, é didactico, está adoptado pelo governo para leitura no curso médio das Eschólas Primarias, e já conta três edições!!!...*”²⁷⁸.

Considerando-se a notoriedade pública de Bilac e Bomfim, é de se considerar que epitextos como esse e outros tantos que podem ter circulado à época da publicação da obra, sob a forma de notícias de jornal, comentários críticos, cartazes de divulgação ou outras formas, se conhecidas pelo público, podem ter gerado efeitos sobre a leitura da obra. Na tipologia proposta por Genette, esses epitextos que revelam o discurso do mundo sobre as obras, sendo-lhe totalmente exterior, podem ser classificados como “*paratextos*”

²⁷⁷ BOCCANERA, 1919, p.153

²⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 164.

factuais”²⁷⁹ e têm peso em sua recepção. Os nomes dos autores formam e conformam um contexto autoral implícito do qual participam elementos como a representatividade que possuíam no cenário cultural da época, o prestígio e o reconhecimento oriundos de suas atividades culturais e políticas e suas posições em cargos públicos importantes na área da educação. Conhecer esse contexto autoral, implícito ou não, pode produzir leituras diferentes, alterando as condições de recepção da obra.

Em síntese, apesar de acessórias e complementares, as informações recuperadas indiciariamente pelos dispositivos paratextuais não podem ser negligenciadas, sobretudo em análises de obras antigas, já que além de revelarem convenções literárias e editoriais, esses dispositivos contribuem para despertar potenciais sentidos que se ocultam nas dobras do tempo em que as obras foram escritas.

²⁷⁹ GENETTE, 2009, p. 14.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PISTAS AOS PRÓXIMOS ARQUEÓLOGOS QUANDO HOVER MAIS POEIRA

Não há uma palavra que seja a primeira ou a última e não há limites para o contexto dialógico (este se perde em um passado ilimitado e em um futuro ilimitado). Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). Sempre se modificarão (renovando-se) no desenrolar do diálogo subsequente, futuro. Em cada um dos pontos do diálogo existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, em um determinado ponto, no desenrolar do diálogo, ao sabor de sua evolução eles serão rememorados e renascerão em uma forma renovada. Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento. O problema da grande temporalidade²⁸⁰.

Convictos desse postulado bakhtiniano de que o diálogo com obras do passado nunca está definitivamente concluído e que uma multiplicidade de sentidos encoberta sob a poeira do tempo espera por ser recuperada indiciariamente, aceitamos o desafio de “escavar” as diferentes camadas textuais de duas obras representativas da literatura infantil e juvenil da transição do século XIX para o XX, entendendo que obras do passado só se deixam fixar como imagens quando são conhecidas, reconhecidas e escavados os indícios que marcaram sua fase embrionária.

Investigamos “sítios textuais” em busca de vestígios materiais dos sentidos que foram empalidecidos pela ação do tempo, com o propósito de compreender como esses espaços foram ocupados por escritores e editores. Mobilizou-nos a convicção da importância de se preservar a memória dessas obras que por seu valor simbólico fazem parte do patrimônio cultural, histórico e artístico que marca a formação da literatura voltada para crianças no Brasil.

O percurso metodológico adotado no curso desta investigação mostrou-se produtivo para a consecução dos objetivos propostos, tornando possível “*Escuchar a los muertos com los ojos*”, para que se penetrasse na historicidade das obras selecionadas com olhos atentos aos indícios de novos sentidos que delas emergissem, pela análise

²⁸⁰ BAKHTIN, 1992, pp. 413-414.

microscópica da desmontagem dos dispositivos textuais, intertextuais e paratextuais que as envolveram e prolongaram.

A abordagem analítica que se valeu da imagem do palimpsesto como chave metafórica associada aos pressupostos do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg e também à moldura estratégica dos conceitos sobre as relações textuais, intertextuais e paratextuais fornecidas por Gérard Genette tornaram-se produtoras para o resgate das condições de produção e de circulação das obras analisadas. Essa associação permitiu que fossem explicitadas as estreitas relações entre os escritores e seus editores, em torno do projeto comum da nacionalizar o livro destinado às crianças, nacionalização essa que só se concretizaria efetivamente, quanto à forma e ao conteúdo, somente a partir de 1920, com Monteiro Lobato que já trazia, em seu primeiro livro “*A menina do Narizinho Arrebitado*”, as bases da verdadeira literatura infantil brasileira.

Há de se ressaltar, entretanto, que apesar de a proposta genettiana sistematizar e nos oferecer um amplo repertório de importantes conceitos que funcionaram como subsídios analíticos, possibilitando que o movimento interpretativo fosse enriquecido, sua associação à lógica do paradigma indiciário oportunizou condições para um adensamento da perspectiva de análise dos projetos dos escritores e editores selecionados.

Dessa forma, pautamos nossas análises procurando guiá-las pela sugestão do próprio Genette que aconselha aos analistas “*manterem a mão leve*”, para que a paratextualidade não assuma o protagonismo, em detrimento dos textos que compõem a obra como um todo. O aparato paratextual foi analisado como um vestígio material auxiliar que, mesmo sendo acessório, não poderia ser omitido por se constituir como um pórtico de acesso à temporalidade das obras, já que por sua natureza transitória e flexível, ele se apresenta também como um instrumento de adaptação das obras às modificações dos seus públicos-alvo no espaço e no tempo.

No curso desta investigação, as análises dos planos textual, paratextual e intertextual das duas obras, sem a preocupação de compará-las entre si, já que apresentavam materialidades e naturezas diferenciadas, demandaram movimentos interpretativos específicos para que fossem contempladas suas particularidades.

Assim, considerando-se que a literatura infantil e juvenil em seu estado nascente no Brasil, na transição do século XIX para o século XX foi marcada por traduções e por

adaptações declaradas – como é o caso de “*Historias da avosinha*” – ou, ainda, por adaptações não-anunciadas de obras de sucesso editorial da tradição europeia, como “*Atravez do Brazil*”, o trabalho analítico realizado com tais textos permitiu-nos identificar como esses processos de adaptação se consubstanciaram nos projetos estético-ideológicos de cada um desses autores.

Constatou-se que, na coletânea de “*Historias da avosinha*”, as adaptações assumidas por Figueiredo Pimentel e validadas e incentivadas pelo livreiro-editor Pedro Quaresma ocorreram por um processo de “[...] *reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica*” dos contos convencionais europeus ou do repertório da tradição oral, circunscrita por decisões editoriais e também pelas escolhas ideológicas, sociais, pessoais e estéticas dos autores. Esse processo colocou em interação dialógica os contos que eram selecionados e os hipotextos que deram origem a essas adaptações. Participavam desse diálogo não apenas o adaptador, mas também o ilustrador e o próprio editor que encomendava essas coletâneas, compondo em um processo espiralado de mútuas influências.

Pudemos constatar que Figueiredo Pimentel desenvolveu estratégias particulares para realizar esse trabalho, guiado pela premissa de “abrasileirar” seu produto e valendo-se de equivalências de temas, pontos de vista e personagens que eram reativados nas cores locais. Suas adaptações tornavam-se, assim, um mosaico de citações visíveis e invisíveis, fruto da reinterpretação criativa dos hipotextos que lhes serviam de fonte e que eram aculturados. Influíam nesse processo de adaptação motivações mercadológicas, ideológicas, culturais e estéticas que faziam com que a voz do adaptador fosse subsumida pela voz das doces avozinhas contadoras de histórias, ou por carochinhas ou por baratinhas com a mesma função.

Já pela análise de “*Atravez do Brazil*” tornou-se possível rastrear os fortes vínculos que essa obra manteve com “*Cuore*” de Edmondo de Amicis (1886) e especialmente, com “*Le Tour de la France par deux enfants*”, de Augustine Fouillet que usava o pseudônimo de G. Bruno (1877). O processo de “transculturação” do similar francês realizado pelos autores brasileiros tornou-se perceptível, configurando a obra também sob o prisma de uma reinterpretação criativa que revelou sua inerente “intertextualidade palimpséstica”. Entre as duas obras observou-se uma acomodação intercultural do hipotexto originário francês que serviu de matriz inspiradora para a obra brasileira. O que talvez possibilite

possibilite considerar-se “*Atravez do Brazil*” como uma obra derivativa, já que se trata de uma apropriação diegética não-assumida pelos autores da viagem cronotópica de dois irmãos em busca de reestabelecer elos familiares e de construir conhecimento sobre seus respectivos países. Trata-se de uma reencenação que incorpora as diferenças às semelhanças, em um processo em que ocorre repetição, “*mas sem replicação*”, como defende Linda Hutcheon.

O projeto ficcional de Bilac e Bomfim é reimaginado, reinterpretado e justaposto a uma nova perspectiva nacionalizante, atendendo aos seus objetivos particulares. Esse movimento reafirma o dinamismo e a vitalidade próprios da criação literária que sempre traz inscritas em si os indícios da sua formação, dos diálogos, das absorções e das transformações que presidiram o seu nascimento. Como nos lembra Leyla Perrone-Moisés, “[...] *a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo do novo*”, que viabiliza a transformação do velho em novo e do “*déjà vu*” em uma proposta nova e original.

As duas obras analisadas em sua edição originária, além do seu valor estético representativo de uma rede de textos que se bifurcam em duas linhas de produção voltadas às crianças – a da literatura escolarizada e a do entretenimento – revelaram-se como importantes documentos históricos que carregam em si as suas memórias, nas quais insere-se um conjunto de valores e representações sobre a criança, sobre o ensino, sobre o mercado de livros infantis e também sobre os pactos literários e editoriais da época em que foram criadas. Evidenciou-se, da mesma forma, que esse histórico dilema que até hoje envolve a literatura infantil – divertir (*dulce*) ou ensinar (*utile*) já estava inscrito na sua constituição. É a obra “*Atravez do Brazil*” que inaugura, claro que de maneira embrionária, uma tendência voltada a unir esses dois pólos, que só seria desenvolvida anos mais tarde pela maestria de Monteiro Lobato. O pioneirismo desses autores deveu-se, principalmente, ao afastamento das radicalizações que os levou a mobilizar saberes escolares associados, no universo diegético, à saborosa aventura de dois irmãos, apresentando o patriotismo como argumento legitimador. Eles imprimiram nessa obra um estatuto híbrido – didático e literário – tornando-se intérpretes e dissimuladores da ideologia vigente à época.

Mostrou-se que tanto “*Historias da avosinha*” quanto “*Atravez do Brazil*” fizeram parte de um projeto político-ideológico mais amplo da Primeira República, cuja ação

educativa foi compartilhada por escritores e editores que se tornaram agentes da formação de mentalidade nacional coletiva. Buscavam tanto a coesão social por meio da doutrinação patriótica, quanto estimular a coesão familiar, por intermédio dos contos exemplares que funcionavam como verdadeiros guias moralizantes disseminadores de regras de bom comportamento, além de propagar uma disposição mental de identificação das crianças e jovens com a nação brasileira. Ao lado de tais propósitos ideológicos e educativos, a análise dessas publicações revelaram igualmente tanto as motivações pecuniárias dos autores quanto os interesses e o arrojo comercial dos editores-livreiros.

Em torno do objetivo comum de nacionalizar as produções culturais e de constituir um público leitor para o nascente mercado editorial, estreitaram-se as relações de codependência entre editores e escritores. As estratégias autorais somaram-se aos investimentos editoriais. Visões de mundo e interesses comerciais convergentes sedimentaram essas parcerias em nome da empreitada nacionalista. Esses atores sociais uniram-se para estruturar uma disposição mental coletiva, a partir dessa literatura voltada para as crianças. O valor a ser consagrado e implantado, no imaginário infantil, tanto pelas coleções didático-escolares quanto pelas coleções ficcionais era o do civilismo patriótico.

Essas relações foram representadas pelo recurso metafórico da espiral para salientar a lógica transversal que as alimentou, compondo uma rede imbricada de influências que envolvia diferentes esferas institucionais, comerciais e educativas, a saber: os editores; os escritores (com seus desdobramentos de imagem: autores responsáveis, atores, *auctores*); os responsáveis pelas políticas públicas voltadas para a educação da época; os ilustradores das obras, os tipógrafos; os críticos que escreviam sobre as obras em jornais e revistas; e também os agentes mediadores das prescrições de leituras (mães, avós, professores...).

As relações estabelecidas entre essas instâncias puderam ser “escavadas” e recuperadas indiciariamente, por meio de sinais particulares, de detalhes inscritos tanto no plano textual quanto nos dispositivos paratextuais mobilizados quer por elementos do peritexto (capas, títulos, prefácios, etc), quer pelos epitextos (entrevistas, correspondências e artigos de jornais da época). Por essa perspectiva, as análises das duas obras confirmaram o que nossa hipótese inicial já pressentia: o estatuto da autoridade desses pioneiros da literatura infantil brasileira só poderia ser delineada se estiver associada também a uma responsabilidade compartilhada com os editores, com os quais

eles se relacionavam por meio de elos interdependentes. Eram estes que viabilizavam condições para que aqueles fossem instituídos como “auctores” e pudessem ser reconhecidos e avaliados por terceiros como tal.

Essas obras, na dimensão da sua materialidade, estabilizaram a “função-autor”, estabelecendo uma organização textual, um meio específico de circulação e um tipo de estruturação conceitual característicos de cada uma delas. Ao mesmo tempo, expuseram também uma “função-editor” que, por meio dos dispositivos paratextuais, autenticavam as obras que eram publicadas.

Construía-se assim, com as mentes dos escritores e as mãos dos editores, a “imagem de autor”, que Dominique Maingueneau defende, e que é erigida tanto no plano textual, por gestos verbais, quanto exteriormente, em torno da figura do autor como “ator da cena literária”.

Em relação à Figueiredo Pimentel, constatou-se que essa representação passou por sucessivas transformações: do autor “imoral”, que produzia literatura “para homens” no início da carreira; para o autor de cândidas obras de literatura infantil e juvenil; até assumir no final de sua trajetória a imagem do jornalista que fazia crônicas sociais e se mostrava como o oráculo do “*smartismo*” carioca. Em “*Historias da avosinha*”, o leitor se depara com o “autor-ator” que subsume ao “tom” das doces avozinhas, carochinhas ou baratinhas contadoras de histórias para crianças. Pedro Quaresma contribui com a construção dessa imagem, validando-a pelo hábil manuseio do aparato peritextual (capa, prefácio etc.) e epitextual (cartazes, anúncios publicitários etc.). Foi necessário esse investimento para afastar a imagem inicial que o vinculava ao escândalo e à censura. A nova imagem impôs ao plano textual um padrão discursivo compatível com um universo discursivo que o fazia valer-se de um vocabulário “brasileiro” e simples capaz de ser facilmente assimilado pela criança, crivado de construções que traziam as marcas da oralidade. Afinal, tratava-se de uma obra que se prestava mais a ser ouvida, filtrada pelas vozes contadoras de histórias de diferentes mediadores.

Já em “*Atravez do Brazil*”, uma obra escolar que trazia todas as marcas do discurso didático-pedagógico, “as imagens de autores” de Bilac e Bomfim eram determinadas pelo reconhecimento da imbricação recíproca do texto com os lugares sociais e institucionais que eles ocupavam. Ambos já tinham prestígio e uma reputação construída como “auctores”, além de desempenharem funções importantes nas instâncias educativas da

época. Por essa razão, no plano textual da obra, impera a voz autorizada que assume o tom de preceptores; uma estrutura didaticamente organizada, que mistura-se ao projeto de efabulação e pretende veicular conceitos e descrever o Brasil, liberando o que Dominique Maingueneau trata como “[...] *ethos proveniente da enunciação*”. Também foi possível identificar pelos indícios presentes na obra um “*ethos discursivo*” percebido, como se viu, pelos paratextos (título, indicação genérica, prefácio e ilustrações), ao lado do “ethos editorial” deduzido pela importância da casa editorial de Francisco Alves, pelo selo de indicação, pelo formato da edição etc.

Concluindo, nesta investigação buscamos penetrar a temporalidade das obras selecionadas para tentar extrair desse diálogo com séculos passados novos sentidos que pudessem ser recuperados indiciariamente. Acreditamos com Bakhtin que “[...] *não há nada morto de maneira absoluta*” e que é possível “[...] *escuchar a los muertos con los ojos*”. Todo sentido pode sim festejar um dia o seu renascimento. Esse foi o nosso intento que esperamos ter cumprido sem a pretensão de encerrar a discussão aqui proposta, mas mantendo a expectativa de que os próximos “arqueólogos” possam se valer das “pistas” aqui apontadas para remover a poeira do tempo e realizar novas “escavações”.

REFERÊNCIAS:

BIBLIOGRAFIA:

ADAM, J. M. e HEIDMANN, U. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

ABREU, T. M. C. e S. N. de. *O livro para crianças em tempo de Escola Nova*: Monteiro Lobato & Paul Faucher. 284f. Tese. (Doutorado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Campinas, 2009.

AGUIAR, R. C. *O rebelde esquecido: tempo, vida e obra de Manoel Bomfim*. Brasília: Dep. de Sociologia/UnB, 1997, tese de doutorado. Publicado no Rio de Janeiro pela Topbooks, 2000.

AMICIS, E. de. *Coração*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AMORIM, M. **Cronotopo e exotopia**. In: BRAIT, B. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.95-114.

ARIÈS, P. *História Social da Criança e da Família*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1981.

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. 3ªed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 1ª ed. Trad. do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BASARAB, N. *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. Coleção Trans. Trad. Lucia P. de Souza. São Paulo: Triom, 1999.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal – Ensaio sobre fenômenos extremos*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BRAGANÇA, A. *Eros Pedagógico: a função editor e a função autor*. (Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP), 2001.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, B. *A Psicanálise nos Contos de Fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.

BILAC, O; BOMFIM, M. *Atravez do Brazil (narrativa). Livro de leitura para curso médio das Escolas Primárias*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1910.

BILAC, Olavo. **Nota XL**. In: *Crítica e fantasia*. Lisboa: A. M. Teixeira, 1904.

_____. *Através do Brasil*. Organização: Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOCCANERA JR., S. *A Bahia e seus historiadores*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 45/46, 1919, pp. 153-164.

BOMFIM, M. *O Brasil nação*: vol. I. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Vol. 1, São Paulo: Editora Globo, 2001.

BORGES, J. L. **Elogio da sombra**. In: BORGES, J. L. *Obras completas*. Vol. 2. Trad. de Sérgio Molina, Josely Vianna Baptista, Leonor Scliar-Cabral, Nelson Ascher, Carlos Nejar & Alfredo Jacques e Hermilo Borba Filho. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O Fazedor**. In: BORGES, J. L. *Obras Completas*. Vol. 2. Trad. de Sérgio Molina, Josely Vianna Baptista, Leonor Scliar-Cabral, Nelson Ascher, Carlos Nejar & Alfredo Jacques e Hermilo Borba Filho. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. *Borges oral & sete noites. (ensaios)*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Cultura, 1956.

BRUNO, G [FOUILLET, A.]. *Le Tour de la France par deux enfants. Devoir et Patrie*. Paris: Ed. Belin, 2000.

CAMARGO, L. *A ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte. Editora Lê, 1995.

CAMBI, F. *História da Pedagogia*. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

CÂNDIDO, A. *Radicalismos*. Estudos Avançados, 4-18, jan./abr., 1988.

CATHARINA, P. P. G. F. De “O artigo 200” a “O aborto”: trajetória de um romance naturalista. Letras, Santa Maria, Universidade Federal de Santa Maria, v. 23, n. 47, p.37-58, jul.-dez. 2013.

CECCANTINI, J. L. C. T. (Org). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

CHARTIER, R. *História cultural, entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

_____. *A ordem dos livros. Leitores, Autores e Bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priori. Brasília: UnB, 1999.

_____. *Práticas da leitura*. 4ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COELHO, N. N. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: Das Origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2000a.

_____. *Literatura Infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000b.

COLLINGTON, T. *O cronotopo e o estudo da adaptação literária: o caso de Robinson Crusoe*. In: BEMONG, N. et al. (orgs.). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIOT, T. S. *Obra completa – T. S. Eliot*. vol. I – Poesia. [tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira]. São Paulo: Editora Arx, 2004.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GENETTE, G. *Introdução ao Arquitexto*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega Limitada, 1986.

_____. (1987). *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura Juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: Sua história*. 3ª Ed. Trad. A. Queiroz. São Paulo: EDUSP, 2012.

HANSEN, P. S. *Autores, editores, leitores: O que os livros cívicos para crianças da Primeira República dizem sobre eles?* São Paulo, v.30, n.2, p. 51-80, ago/dez 2011.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo* (parte I). Petrópolis: Vozes, 1995.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUNT, P. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JAUSS, H. R. (et al.). *A Literatura e o Leitor*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOCH, I. G. V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.

LAIJOLO, M. *Usos e abusos da literatura na escola: Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

_____. *Introdução*. In: BILAC, O.; BOMFIM, M. *Através do Brasil*. Organização: Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LAURITI, N. C. . **Renascer Poeticamente**. In: *Revista Elevação*, São Paulo, p. 42 - 45, 01 fev. 2001.

_____. *Pedagogia da dialogicidade: ressonâncias genéticas, intertextuais e discursivas em Pedagogia do Oprimido (o manuscrito)*. Tese. PPGE (Programa de Pós-graduação em Educação). Universidade Nove de Julho, UNINOVE, 2018.

LEÃO, A. B. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915)*. Tese. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Universidade de São Paulo, USP, 2002.

_____. *Pistas dos irmãos Garnier: Notas sobre a contribuição dos livreiros franceses na formação da literatura infantil e juvenil brasileira*. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação UERJ. Rio de Janeiro, 2005. p. 1-14.

_____. *O Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915)*. Fortaleza: UFC, 2012.

LINS, O. *Avalovara*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAGALHÃES JR., R. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Discurso Literário*. Editora Contexto: São Paulo, 2004.

_____. *Doze conceitos em Análise do Discurso*. Trad. Adail Sobral (et. al.). São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MENDES, L. **O Zola da Praia Grande: Figueiredo Pimentel e o naturalismo**. In: PIMENTEL, A. F. *O aborto*. Estabelecimento do texto e organização de Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015 [1893], p. 7-14.

MENESES, J. G. de C. *Discurso de posse do acadêmico titular João Gualberto de Carvalho Meneses*. Boletim da Academia Paulista de Educação. São Paulo, nº 9, pp. 26-38, jan-jul, 1984, p.34.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIMENTEL, A. F. *Histórias da avozinha*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1896.

SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SARAMAGO, J. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002, p.329.

SCHWARZ, R. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, n. 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.

TATAR, M. *Contos de Fadas – Edição Comentada & Ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2013.

VERÍSSIMO, J. *A Educação Nacional*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1985.

VIEIRA, R. F. *Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ZILBERMAN, R; LAJOLO, M. *Literatura Infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1999.

ZORZATO, L. B. *A presença da literatura infanto-juvenil alemã no Brasil: estudo da circulação de obras entre o público leitor (1832-2005)*. 2014. 494f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

WEBIBLIOGRAFIA:

BASTOS, M. H. C. *Cuore, de Edmundo De Amicis (1886). Um sucesso editorial*, 2004. Disponível para acesso em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/69860478521258430832067372732759813984.pdf>. Data de acesso: 10/11/2017.

BOTELHO, A. **Através do Brasil: um “romance de formação” da modernidade brasileira**. In: *Ciência e Trópico*. Recife: v. 26, n.1, 1998, p.7-45. Disponível para acesso em: <http://www.nusc.ifcs.ufrj.br/atraves.pdf>. Data de acesso: 27/07/2017.

EDMUNDO, L. (1938). *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Vol. 1. Brasília: Edições do Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. Disponível para consulta em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000059.pdf>. Data de acesso: 16/03/2016.

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Traduzido do francês (*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Livros

Viva Voz). Disponível para consulta em: <http://issuu.com/labeled/docs/palimpsestoslivro-site>. Data de acesso: 09/02/2015.

GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura para crianças e jovens: panorama de linhas investigativas*. Via Atlântica, São Paulo, n. 14, p. 35-44, dec. 2008. ISSN 2317-8086. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50378>. Acesso em: 08 June 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/va.v0i14.50378>.

LEÃO, A. B. *Brasil em imaginação: livros, impressos e leituras infantis (1890-1915)*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, 2003. Disponível para consulta em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP04_leao.pdf. Data de acesso: 27/06/2016.

_____. *Publicar contos de fadas na Velha República: um compromisso com a nação*. Revista Comunicação & Educação do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP, v.12, n. 3; set/dez, 2007. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37654/40368>. Data de acesso: 14/11/2015.

TAVES, R. *Educação Moral e Cívica deverá voltar às salas de aula na capital do país. Lei foi aprovada na Câmara Legislativa do DF e deve entrar em vigor em 2019*. Entrevista concedida pelo deputado distrital Raimundo Ribeiro para o jornal “O Globo” do dia 13/03/2018 às 12:20. Disponível para acesso em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao-moral-civica-devera-voltar-as-salas-de-aula-na-capital-do-pais-22484311>. Data de acesso: 30/03/2018.